

Congreso Argentino de Musicología 2025

XXVI Conferencia de la AAM y
XXII Jornadas Argentinas de Musicología del INM

RESÚMENES

26 al 30 de agosto de 2025
Rosario - Argentina



Congreso Argentino de Musicología 2025

XXVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología

XXII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

26 al 30 de agosto de 2025

Escuela de Música

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Comisión organizadora

Gabriel Data (director, Escuela de Música, UNR)

Cecilia Giraudo (secretaria, Escuela de Música, UNR)

Federico Buján (Escuela de Música, UNR)

María Josefina Bertossi (comunicación y extensión, Escuela de Música, UNR)

Hernán Gabriel Vázquez (director, INM – presidente, AAM)

Marisa Restiffo (vicepresidente, AAM)

Guido Ferrante (AAM)

Romina Dezillio (INM)

Guillermo Dellmans (INM)

Comité de Lectura

Dr. Leonardo Díaz Collao (IMUC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile)

Dra. Lisa Di Cione (INM — UBA — UNAJ, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional Arturo Jaureche)

Dr. Oscar Pablo Di Liscia (UNQ — UNA, Universidad Nacional de Quilmes; Universidad Nacional de la Artes)

Dra. Soledad López (UNR, Universidad Nacional de Rosario)

Dra. Clarisa Pedrotti (UNC, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes y Grupo de Musicología Histórica de la Universidad Nacional de Córdoba)

Comisión de apoyo

Personal de la Escuela de Música (UNR), del INM y Comisión Directiva AAM

Sedes

- Espacio Cultural Universitario de la UNR (Av. San Martín 750)
 - Escuela de Música de la UNR (Berutti 2195)
 - Facultad de Humanidades y Artes de la UNR (Entre Ríos 758)
- Rosario, Santa Fe, Argentina



Congreso Argentino de Musicología 2025

XXVII Conferencia de la AAM – XXII Jornadas Argentinas de Musicología del INM

26 al 30 de agosto, Rosario (Sta. Fe, Argentina)

Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

3

RESÚMENES

Tabla de contenido

Conferencia inaugural (martes 26 de agosto, 10:30 horas).....	4
Conferencia de clausura (sábado 30 de agosto, 11:30 horas)	5
Martes 26 de agosto	7
MESA TEMÁTICA 1. Políticas y estéticas de la distribución del sonido en el entorno digital	7
MESA TEMÁTICA 2. Sobre el devenir de los géneros musicales: Nuevas hibridaciones y ensamblajes en la música popular argentina reciente.....	10
Presentación de proyecto.....	14
MESA TEMÁTICA 3. Semiótica de la Música y problemáticas de la significación musical.	14
SESIÓN 1. Circulación musical y consumos culturales 1.....	18
Miércoles 27 de agosto.....	25
SESIÓN 2. Teoría, análisis y estética musical 1	25
SESIÓN 3. Culturas musicales, territorios e identidades 1	31
MESA TEMÁTICA 4: Abordajes y crítica de publicaciones periódicas para una historia regional de la música en Cuyo en las primeras décadas del siglo XX.....	36
SESIÓN 4. Circulación musical y consumos culturales 2.....	40
SESIÓN 5. Tecnologías y producción fonográfica 1	44
SESIÓN 6. Circulación musical y consumos culturales 3.....	50
SESIÓN 7. Culturas musicales, territorios e identidades 2.....	55
SESIÓN 8. Semiótica y significación musical.....	59
MESA TEMÁTICA 5: Música popular, creación y política durante las dictaduras del siglo XX: tres casos del Cono Sur Americano.	67
SESIÓN 9. Estudios en música popular	70
SESIÓN 10. Música y género 1	77
Jueves 28 de agosto	82
SESIÓN 11. Repertorios, interpretación y creación musical.....	83
SESIÓN 12. Teoría, análisis y estética musical 2	90
MESA TEMÁTICA 6. Trayectorias de mujeres músicas en la Argentina hacia mediados del siglo XX: narrativas, memorias, historias.....	96
SESIÓN 13. Desplazamientos musicales y organología.	100
SESIÓN 14. Culturas musicales, territorios e identidades 3.....	103
SESIÓN 15. Historiografía musical y construcción identitaria.	109

SESIÓN 16. Teoría, análisis y estética musical 3	116
SESIÓN 17. Historiografía musical y análisis en el siglo XX	123
MESA TEMÁTICA 7. Prácticas musicales comunitarias e identidades indígenas en clave interseccional	128
SESIÓN 18. Culturas musicales, territorios e identidades 4	132
SESIÓN 19. Música y género 2	139

Viernes 29 de agosto146

SESIÓN 20. Archivos musicales e historia	146
MESA TEMÁTICA 8. Bajo la lupa: intérpretes, conciertos e instituciones musicales en la Buenos Aires de la década de 1920, a través de tres estudios de caso	154
SESIÓN 21. Teoría, análisis y estética musical 4	158
SESIÓN 22. Investigaciones en pedagogía musical	163
SESIÓN 23. Teoría, análisis y estética musical 5	170
MESA TEMÁTICA 9. Musicología de la Producción Fonográfica.....	177
SESIÓN 24. Música y género 3	181

Sábado 30 de agosto187

SESIÓN 25. Culturas musicales, territorios e identidades 5	187
SESIÓN 26. Tecnologías y producción fonográfica 2	193

Conferencia inaugural (martes 26 de agosto, 10:30 horas)

Dr. Francisco Javier Rivas Mesa (director, Fonoteca Nacional de México – presidente, Programa Iberoamérica Sonora, Fotográfica y Audiovisual)

Título: Para un pensamiento arqueológico sobre la escucha y la producción de discursos sonoros

Resumen. Esta presentación explora la arqueología de la escucha como un enfoque metodológico para comprender la experiencia auditiva desde una perspectiva filosófica e históricamente situada, fundamentada tanto en la arqueología epistemológica foucaultiana, como en la fenomenología de Husserl. A partir de una reflexión fenomenológica de los actos situados del escuchar, integrados como estratos y escorzos intersubjetivos, se esbozan algunas categorías que pueden ser de interés en el contexto del pensamiento musicológico, tales como la discursividad sonora, el dispositivo aural, (así como su vinculación a las tecnologías de registro y producción sonora, que incluye a los artefactos y los aparatos aurales), también la noción de archivo como surco y fono–geografía de las fuentes de producción, atravesadas por epistemes o *acustemes* y de prácticas



aurales; coordinadas conceptuales que nos acercan, en conjunto, a una comprensión cultural de la sonoridad como enunciación y agencia.

Dr. Francisco Javier Rivas Mesa (Tito Rivas) es artista sonoro, músico, investigador y gestor cultural. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del Claustro de Sor Juana y en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M). Doctor en Tecnología Musical por la Facultad de Música de la U.N.A.M. Cuenta con un Diploma en Formación Ejecutiva para Líderes Culturales y de Museos (ILM, Universidad Iberoamericana). Su trabajo se ha enfocado en la experimentación con medios sonoros, visuales y performáticos como creador, investigador y gestor cultural, asimismo se ha interesado en las estrategias para producir acceso social y ético de los archivos y su reaprovechamiento con fines educativos y culturales. Ha sido profesor de asignaturas sobre creación sonora y audiovisual en instituciones académicas y como creador y curador se ha presentado y expuesto su trabajo en diversos recintos y festivales nacionales e internacionales. También ha publicado artículos especializados sobre fenomenología del sonido y arqueología de la escucha. Es miembro de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha (RESEmx) y del Comité Científico de la Red Ecología Acústica México (REAMx). Formó parte del equipo que inauguró en 2008 la Fonoteca Nacional en donde se desempeñó como jefe del departamento de Investigación y Experimentación Sonora y como Subdirector de Promoción y Difusión del Sonido; fue curador del Espacio Sonoro de Casa del Lago (UNAM) y director del museo Ex Teresa Arte Actual del INBAL. Actualmente es director general de la Fonoteca Nacional de México y presidente del Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

5

Conferencia de clausura (sábado 30 de agosto, 11:30 horas)

Dr. Omar García Brunelli (Universidad Nacional de las Artes – Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” – Codarts Rotterdam)

Título: La musa mistonga de los arrabales. Estéticas del tango

Resumen: El tango es un artefacto cultural complejo. Comprende música, baile, letras en interrelación recíproca, que incorpora y reelabora otros múltiples factores. Abordaré su estética desde la musicología, entendiendo que la música es el centro



de aquella complejidad. Durante muchos años me he dedicado al estudio del tango a través del análisis musical, con el objetivo de identificar estructuras, estilos e influencias, desentrañar casos atípicos, interconectar hallazgos e indagar en algunas de sus principales poéticas. Todo ello con el propósito de comprender el género desde una mirada integral, que abarque su configuración íntima más allá de las épocas. Mi exposición será, entonces, un recorrido por esa experiencia de aprendizaje personal: por mis propios estudios, pero también por la incorporación de ideas surgidas de la lectura de colegas que trabajan en este campo o desde otras disciplinas. Elegí como título el primer verso de un tango de Celedonio Flores para destacar la tensión entre lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto, que caracteriza al género. No importa cuán compleja o sofisticada sea una expresión tanguística: si funciona bien, siempre contiene algún elemento de contrapeso que la reenvía a su origen humilde y popular, a su costado más salvaje.

6

Dr. Omar García Brunelli. Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la UCA y Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es docente de la Maestría en Musicología del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA y del Magíster en Musicología Latinoamericana en la Universidad Alberto Hurtado de Chile. Se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” donde dirige el programa Antología del tango rioplatense. Colaboró con artículos sobre música popular y tango para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el *New Grove Dictionary of Jazz*, la *Continuum Encyclopedia of Popular Music* y la *Oxford Bibliography Online*. Compiló los volúmenes *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2008) y *El mudo del tango. Ocho estudios sobre Carlos Gardel* (Instituto Nacional de Musicología, 2020) y publicó *Discografía básica del tango 1905-2010. Su historia a través de las grabaciones* (Gourmet Musical, 2010), *La música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2022), en co-autoría con Carlos Kuri *El Octeto Buenos Aires de Astor Piazzolla. Ocaso y resurrección del tango en la década de 1950* (INM, 2022) y en co-autoría con Horacio Asbornio *Rollos de tango. La era de las pianolas en Argentina y las interpretaciones de Agustín Bardi para autopianos* (INM, 2024).



Martes 26 de agosto

13:00 horas

MESA TEMÁTICA 1. Políticas y estéticas de la distribución del sonido en el entorno digital

7

Expositores

1. Miguel A. García (UBA, CONICET) y Daniela A. González (UBA).
2. Matías Pragana (UBA, CONICET)
3. Juliana Guerrero (UBA, CONICET)

Interpelador: Valentín Mansilla (UNC / Università degli Studi di Torino / Universitatea de Vest din Timișoara).

Resumen. Los integrantes de la mesa formamos parte de un equipo que, con subsidios de la UBA y el CONICET, desarrolla un proyecto de investigación sobre las transformaciones que se han producido en las prácticas y los medios de reproducción, creación, edición, distribución, descarga y almacenamiento del sonido –musical y no-musical– a partir del surgimiento de Internet. La investigación está dedicada particularmente a dilucidar las políticas y estéticas de la gestión del sonido a partir de lo que se ha llamado sociedad red y de los cambios tecnológicos y comunicacionales acaecidos durante el presente siglo. En todos los casos, los contenidos de las presentaciones representan avances parciales del proyecto y se encuentran en proceso de discusión y elaboración. La primera presentación, en coautoría entre Miguel A. García y Daniela A. González, se abocará a exponer una serie de categorías que fueron creadas o redefinidas, según los casos, por los autores en función de nombrar y diferenciar objetos digitales –fijaciones sonoras, registros de grabación, registros de programación, etc.–, usos del sonido en red –recomendados, condicionados, efectivos–, nodos de gestión del sonido –nichos, nichos sonoros–, tecnologías con las cuales se disputa el acceso al sonido –tecnologías de la mercancía y tecnologías de la insurrección–, prácticas y estrategias que mantienen operables el *software* y *hardware*, –contra-obsolescencia– y otras que intentan aludir y caracterizar, desde una perspectiva holística, el universo sonoro al cual se accede por Internet como una totalidad. La segunda presentación, a cargo de Matías Pragana, aborda un caso de estudio



particular: las expresiones bonaerenses de la llamada “música urbana”. El abordaje propuesto explora cómo ellas se desarrollan en circuitos propios de un contexto global, digitalizado y virtualizado, caracterizado por la plataformización. El objetivo principal es ofrecer una aproximación a los modos en los que los públicos de cuatro artistas vinculados al rap, el reguetón y la música electrónica bailable utilizan las prestaciones de distintas plataformas digitales y redes sociales para congregarse y formar “comunidades” en torno a sus gustos compartidos. Para eso se prestará atención a distintos escenarios virtuales que conforman una ambientación comunicacional para las actividades de sociabilidad virtual en torno a la música: canales de YouTube, grupos de Facebook e Instagram y servidores de Discord. La tercera presentación, a cargo de Juliana Guerrero, se abocará a analizar cómo se desarrollan las rutinas de promoción y consumo del folclore argentino ofrecidas por la industria *mainstream* y los sellos independientes a través de las plataformas YouTube y Spotify, las redes sociales Instagram y Facebook, los espectáculos en vivo y otros medios. En este marco, se examinarán los posicionamientos ideológicos y las decisiones estéticas imperantes a partir del análisis de varios casos de grupos y solistas que surgieron a fin de siglo pasado como una “renovación” dentro de la escena, conocida como folclore joven, y otros músicos que comenzaron su actividad en los últimos diez años. Se discutirá la posible tensión entre los discursos sobre tradición, innovación e identidad frente a las condiciones y nuevas posibilidades que brinda el entorno digital.

Miguel A. García (coordinador y expositor). Universidad de Buenos Aires (UBA) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Título de la ponencia: Problemas terminológicos y conceptuales en el estudio de los usos y la distribución del sonido en red.

CV. Miguel A. García es Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Es Director y Editor de *El oído pensante*. Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Musicología y miembro del Comité Ejecutivo del International Council for Traditions of Music and Dance. Su último libro es *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos*,



sentidos y condición virtual (editor, 2023, Berlín). Sus áreas de investigación son: teoría y epistemología del archivo sonoro, el universo sonoro de Internet y las prácticas musicales de los pueblos originarios de Chaco y Tierra del Fuego.

Daniela A. González (expositora). Universidad de Buenos Aires (UBA)

Título de la ponencia: Problemas terminológicos y conceptuales en el estudio de los usos y la distribución del sonido en red.

CV. Daniela A. González es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires con una tesis titulada “Una reconstrucción de la escena de la música popular bonaerense entre fines del siglo XIX y comienzos del XX”. Realizó un posdoctorado con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Actualmente, se desempeña como auxiliar docente en la asignatura Antropología de la música de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y es productora editorial de *El oído pensante*.

Matías Pragana (expositor). Universidad de Buenos Aires (UBA) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Título de la ponencia: Audiencias y usuarios. Una aproximación a las comunidades de oyentes de música urbana del AMBA en plataformas digitales y redes sociales.

CV. Matías Pragana es Lic. en Artes con Orientación en Música por la Universidad de Buenos Aires y Tec. Sup. en Operación Integral de Sonido por la ORT. Actualmente es doctorando en Historia y Teoría del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA con una beca del CONICET. Es miembro del Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica (INMCV) y de la Red de Investigadores de Plataforma (FSOC, UBA). Forma parte del equipo editorial de la revista académica *El Oído Pensante* (ICA, FFyL, UBA).

Juliana Guerrero (expositora). Universidad de Buenos Aires (UBA) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Título de la ponencia: Folclore musical argentino 2.0 ¿Cambios y nostalgia en tiempos digitales?



CV. Juliana Guerrero es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes, Doctora en Historia y Teoría de las Artes, por la Universidad de Buenos Aires. Su área de investigación es la música popular argentina, en particular, el folclore y los archivos musicales. Ha estudiado, además, el humor musical. Publicó el libro *Música y humor en la obra de Les Luthiers* (Ediciones UNL/EUDEBA, 2020). En la actualidad, se desempeña como Investigadora adjunta en el CONICET, Profesora adjunta de Antropología de la música en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y Editora asociada de la revista académica *El oído pensante*. Dirige el proyecto UBACyT (2023-2025) “Nuevas políticas de almacenamiento y distribución de la música en el entorno virtual”.

10

Valentín Mansilla (interpelador). UNC / Università degli Studi di Torino / Universitatea de Vest din Timișoara.

CV. Valentín Mansilla es licenciado en Música por la Universidad Nacional del Litoral. Sus investigaciones se centran en la etnomusicología histórica, con especial énfasis en la cultura mocoví del Chaco austral. Entre sus intereses están la relación entre fuentes históricas y memoria oral, así como la reflexión sobre archivos etnomusicológicos. Integra el grupo de musicología histórica “Córdoba”, (dir. L. Waisman y M. Restiffo). Desde 2022, forma parte del proyecto PIP-CONICET “Metamorfosis de los archivos sonoros en el entorno virtual” (dir. M. A. García). Actualmente, trabaja en el proyecto ACUSTEME (Universidad de Torino) en el desarrollo de una ontología digital y una plataforma Linked Open Data para el dominio etnomusicológico (dir. Ilario Meandri). Es miembro del equipo editorial de la revista *SENDAS* (UNC) y colabora con la revista *El Oído Pensante* (UBA).

14:30 horas

MESA TEMÁTICA 2. Sobre el devenir de los géneros musicales: Nuevas hibridaciones y ensamblajes en la música popular argentina reciente

Expositores:

1. Martín Liut (UBA-UNQ)
2. Fermín Raviolo (UBA)
3. Abigail Bek (UBA)



Interpelador: Julián Delgado (UNQ-UNAJ-CONICET)

Resumen

Desde hace un año, los integrantes de esta mesa nos encontramos reunidos en la Cátedra de Morfología de la música y participamos, en febrero, de la creación del Grupo de Estudios en Músicas populares de Argentina y Latinoamérica (GEMPAL), ambos en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Esta mesa temática da cuenta del comienzo de una indagación que intentará hacer un aporte al estudio del devenir de los géneros de la música popular argentina en lo que va de este siglo. Nuestra aproximación se basa en la premisa de que los géneros musicales son el producto de una trama de mediaciones en agrupamiento continuo, tal como lo plantea Eric Drott (2013). Esto implica pensar la ontología de la música desde una perspectiva plural y descentralizada (Born, 2015, 2018) en la que nos proponemos analizar situaciones de hibridación (Piedade, 2011) y de ensamblaje (Born 2021, Piekut 2014, Liut, 2022). El estudio de los cambios que encontramos en diversos géneros de la música popular argentina reciente requiere tener en cuenta en forma simultánea niveles macro, intermedio y micro del fenómeno musical. Si las culturas de género suponen la existencia de una serie de “códigos, prácticas y valores” (Fellone, 2022) que cambian en el tiempo, estas mismas dimensiones se observan, por ejemplo, cuando analizamos prácticas y/o composiciones musicales específicas que pueden ensamblar y reensamblar patrones rítmicos, melódicos, instrumentos, formas de vocalidad, etc. En primer lugar, Martín Liut propone una puesta al día de los debates sobre las teorías de género, haciendo foco en la dimensión del devenir histórico. Luego, toma como casos a dos escenas locales diferentes en cuanto a su relación con la industria cultural: la de los cambios en el repertorio e instrumentos en grupos de percusión y la del surgimiento de la llamada “música urbana” (Liut, 2024). Por su parte, Fermin Raviolo analiza lo que está ocurriendo en el campo del tango instrumental reciente a través de la obra de Diego Schissi Quinteto (DSQ). Su escritura se enmarca en una tendencia post piazzolliana (García Brunelli, 2019) en términos de elección del orgánico, y en el hecho de incorporar elementos de la música de vanguardia del siglo XX y XXI, tanto de la tradición clásica como popular. Raviolo pone de relieve que, en varias de sus obras, Schissi se inscribe en una lógica postonal, privilegiando



las relaciones interválicas y también modales frente a la de la tonalidad. El aspecto más notorio es la utilización de la técnica de micromodos de Francisco Kröpfl, cuya formulación ha impactado en la composición académica argentina a partir de la década de 1960 (Martínez, 2015). Hay un paralelismo entre el proceso realizado por Piazzolla de simbiosis o interinfluencia entre los campos académico y popular (García Brunelli, 2022), con el de Schissi, aunque en este último caso es unidireccional, desde el académico al popular. Abigail Bek indaga sobre cómo opera con la noción de “música urbana” el dúo argentino formado por Ca7riel y Paco Amoroso. Se observan los mecanismos de ensamblaje e hibridación entre una gran diversidad de ritmos y géneros musicales populares, tanto en su discografía de estudio como en la grabación de su presentación en vivo en el formato Tinky Desk difundido a través de la plataforma YouTube. Aquello que el dúo presenta como música “degenerada”, en realidad resulta un ensamblaje de prácticas, dentro del paraguas que brinda la nueva cultura de género que es la “música urbana”.

12

Martín Liut (coordinador y expositor). Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Quilmes.

Título de la ponencia: Desplazamientos, traducciones y arraigo. Apuntes sobre el devenir de la música para percusión y la música urbana en Argentina.

CV. Nació en Buenos Aires en 1968. Es docente, investigador y músico. Doctor en Historia, Música y Sociedad y en Ciencias Sociales y Humanas, por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). En la UNQ es profesor asociado regular en el área de historia de la música y director del proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea”. Es también profesor de morfología musical en la Universidad de Buenos Aires. Es co-director del Grupo de Estudios en Músicas Populares Argentina y Latinoamericana (GEMPAL), radicado en el instituto IHAAL de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Editó los libros *Las mil y una vidas de las canciones* (2019, con Abel Gilbert) y *2001, una crisis cantada* (2021) publicados por Gourmet Musical. Es autor de *Mayo, los sonidos de la plaza* (2003 y 2006) y los ciclos *Inventarios argentinos* y *Las dos orillas* (músicas alrededor del tango), entre otras obras de música y arte sonoro.



Fermin Raviolo (expositor). Universidad de Buenos Aires.

Título de la ponencia: Simbiosis y cultura de género en la música de Diego Schissi.

CV. Fermín Raviolo obtuvo los títulos de Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes (orientación Música) por la FFyL, UBA. Actualmente se desempeña como docente en dicha carrera, en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y en profesorados de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ha presentado trabajos en las áreas de la didáctica de las artes y del análisis musical. Forma parte del Grupo de Estudios de Músicas Populares de Argentina y Latinoamérica (GEMPAL) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL, FFyL, UBA). Cuenta con experiencia como músico en conciertos y grabaciones en conjuntos de guitarras y para cantautores.

13

Abigail Bek (expositora). Universidad de Buenos Aires.

Título de la ponencia: El paraguas de la música urbana: género musical en la música de Ca7riel y Paco Amoroso.

CV. Obtuvo el título de Licenciada en Artes con orientación en Música Argentina y Latinoamericana por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Ayudante de primera en la Cátedra de Morfología (Departamento de Artes, FFyL, UBA) luego de un año de adscripción en la misma Cátedra. Forma parte del Grupo de Estudios de Músicas Populares de Argentina y Latinoamérica (GEMPAL) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL, FFyL, UBA). Participa como investigadora en formación del proyecto “Nuevas políticas de Almacenamiento y Distribución de la Música en el entorno virtual” (UBACYT-FFyL-UBA) dirigido por Miguel Ángel García. Se desempeña como docente de asignaturas sobre música y artes en escuelas de nivel medio de la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires.

Julian Delgado (interpelador). Universidad Nacional Arturo Jauretche / Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas UNAJ/CONICET.

16:30 horas



Presentación de proyecto

**Historia de la militancia estudiantil universitaria en la década del setenta.
Recuperación y puesta en valor de afiches y grafitis en la Escuela de Música de
la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.**

Juan David Avila, Santiago Montes, Miriam Moriconi, Matías Ferri, Marco Zilli,
Bibiana Bolaños, Magalí Ciarlo y Victoria Zenón.

14

17:00 horas

**MESA TEMÁTICA 3. Semiótica de la Música y problemáticas de la
significación musical.**

Expositores:

1. Federico Buján (UNR-UNA)
2. Sebastián Nabón Hernández (UT-UdelaR)
3. Leandro Doñate (UNSJ-UNCuyo)

Interpelador: Mauricio Andrés Pitich (UNL)

Resumen

La mesa temática propuesta se ocupará de discutir una serie de problemáticas en torno a los procesos de significación musical, abordando distintas dimensiones de tales procesos de significación desde diferentes perspectivas semióticas. El propósito general de esta mesa temática consiste en abrir un debate crítico acerca de la complejidad que comportan los fenómenos objeto de estudio. Detallamos a continuación, de manera sintética, los aportes de cada panelista. En primer lugar, la presentación de Federico Buján, “Iconicidad sonora y significación musical: acerca del objeto del signo sonoro como virtualidad emergente”, presenta una serie de problematizaciones sobre los procesos de producción de sentido que se ponen en obra frente a las cualidades significantes del material musical, atendiendo, particularmente, a los rasgos de iconicidad resultantes de su ordenamiento discursivo. El foco del trabajo se centra en la operatoria de los representámenes sonoros en el contexto de la semiosis musical, examinando el modo particular en que sus propiedades icónicas devienen en configuraciones significantes que trascienden la inmanencia de su ordenamiento material al entrar en relación con



los actores sociales, generando singulares inflexiones de sentido en la instancia de reconocimiento. La propuesta se desarrolla plenamente desde una perspectiva semiótica peirceana, recuperando, asimismo, nociones semióticas de la teoría de la discursividad de Eliseo Verón aplicadas a la especificidad de la semiosis musical. La presentación de Sebastián Nabón Hernández, intitulada “La situación semiótica de la escucha (y una posible derivación metodológica para un análisis semiótico musical)”, indaga la naturaleza semiótica de la escucha destacando su dimensión relacional. Desde esta perspectiva, el acto de escuchar implica la construcción de significado mediante la interacción entre el sujeto o agente y el entorno. Se presentará el concepto semiótico existencial de “situación” como una categoría que implica la perspectiva de la semiosis musical como una encrucijada entre comunicación y significación. El marco conceptual combina la semiótica existencial de Eero Tarasti con la fenomenología de Heidegger y Merleau-Ponty, centrando la investigación en la noción de “situación” como una noción metodológica que permite pensar lo sonoro desde nuevas categorías analíticas. De esta manera la noción de “situación” se convierte en una categoría central, definida como un entorno dinámico en el que el sujeto interactúa con y en la sonósfera para construir su objeto de percepción. A modo de ejemplo se presentará su aplicación en un análisis semiótico musical de obras de Oscar Bazán y Graciela Paraskevaídís para ilustrar su aplicabilidad y potencialidad metodológica. Esta discusión contribuye a una comprensión profunda de la escucha como acto de construcción de significado y una reconfiguración no solo de la realidad circundante sino también de nuestra existencialidad. Finalmente, la presentación de Leandro Doñate, intitulada “Narratividad y significación en música: perspectivas semióticas aplicadas a una obra de escritura indeterminada”, reflexiona acerca de cómo, en el marco de la semiótica musical, la narratología ha desarrollado herramientas metodológicas que permiten analizar la música como un proceso dinámico de significación. Desde los modelos estructuralistas de la narratología clásica hasta los enfoques post-clásicos, la narratividad musical ha incorporado aspectos perceptuales e interpretativos que aportan a una comprensión más flexible. El trabajo propone una aplicación de algunos de estos modelos al análisis de Escarpas, obra para oboe solo de Jorge Horst. La escritura indeterminada de la obra



desafía las concepciones tradicionales de forma y estructura y, por lo tanto, de discurso narrativo. A partir del cuadrado semiótico de Greimas, los arquetipos narrativos de Almén y la agencia virtual de Hatten, se explora cómo es posible construir una trayectoria narrativa en una obra abierta. Finalmente, se discute los alcances de estos enfoques no solo para el análisis musicológico, sino como herramientas para la performance.

16

Federico Buján (coordinador y expositor). Universidad Nacional de Rosario / Universidad Nacional de las Artes.

Título de la ponencia: Iconicidad sonora y significación musical: acerca del objeto del signo sonoro como virtualidad emergente.

CV. Doctor en Humanidades y Artes, con mención en Música, por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Post-doctorado por la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (USP). Post-doctorado CONICET. Actualmente es profesor titular en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, actuando en los niveles de grado y posgrado (Escuela de Música y Escuela de Posgrado). Profesor adjunto e investigador de la cátedra Semiótica de la Música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (DAMus, UNA). Profesor responsable de cátedra en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UdeSA). Es miembro de la Comisión Académica del Doctorado en Humanidades y Artes (UNR) y de la Maestría en Interpretación de Música de Cámara de la misma institución. Integra la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y dirige proyectos de investigación sobre semiótica sonora y musical.

Sebastián Nabón Hernández (expositor). Universidad de Tartu, Estonia / Universidad de la República, Uruguay.

Título de la ponencia: La situación semiótica de la escucha (y una posible derivación metodológica para un análisis semiótico musical).

CV. Máster en Semiótica y Teorías Culturales por la Universidad de Tartu, Estonia. Máster en Composición Musical por el Programa de Postgrado en Música de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil. Compositor, músico y profesor



asistente en el Departamento de Teoría y Composición del Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Doctorando en Semiótica y Teorías Culturales en la Universidad de Tartu por el período 2024–2028. Sus principales campos de investigación son la semiótica de la cultura, la semiótica musical, la semiótica del silencio y la semiótica de la escucha.

17

Leandro Doñate (expositor). Universidad Nacional de San Juan / Universidad Nacional de Cuyo.

Título de la ponencia: Narratividad y significación en música: perspectivas semióticas aplicadas a una obra de escritura indeterminada.

CV. Maestrando en Interpretación de música latinoamericana de los siglos XX y XXI, en la FAD-UNCuyo. Especialista en Docencia Universitaria por la FFyL-UNCuyo. Licenciado en Saxofón y en Oboe por la FAD-UNCuyo. Ha tomado cursos de Dirección Orquestal con Jorge Gabriel Fontenla (Arg.) y Rodolfo Saglimbeni (Ven.). Cursó composición, orquestación y análisis musical con Dante Grela (Arg.). Como oboísta, actualmente integra la Camerata San Juan dependiente del Gobierno provincial y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de San Juan. Se desempeña como profesor adjunto de Oboe y Titular de Estilos V: Música Latinoamericana, en el Departamento de Música de la FFHyA-UNSJ. Desde 2011 forma parte de grupos de investigación abordando temas en torno a performance musical, pedagogía de instrumentos musicales, semiótica de la música.

Mauricio Andrés Pitich (Interpelador). Universidad Nacional del Litoral.

CV. Doctor en Humanidades mención Música por la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina) y Licenciado en Música con Orientación de Guitarra por la misma institución. Como investigador, sus campos de estudio son los Cultural Studies, los Estudios Decoloniales, los Performance Studies, la Global History, la Musicología y –en particular– el Tango. Profesor Adjunto de Historia de la Música Occidental (ISM-UNL), Profesor de Problemáticas socioantropológicas de las músicas y Semiótica de la Música (FHAyCS-UADER), y Profesor de Historia de la Música en Argentina y Latinoamérica (Liceo Municipal “Antonio Fuentes del Arco”). Es autor del libro El tango en la sociedad santafesina de 1920 a 1998 (Prohistoria



2022), ganador del Premio Nacional de Investigaciones en Artes del Espectáculo 2023 –Área Artes Musicales– (que otorga la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

18:30 horas

SESIÓN 1. Circulación musical y consumos culturales 1

Maria Elena Deanna (Universidad de Buenos Aires).

Título de la ponencia: la música argentina a través de la voz oficial de la revista *Confitería Teatro Colón* (1967-1977).

Resumen. *Confitería Teatro Colón* fue una publicación (revista) que se emitió entre los años 1967 y 1977 —según los ejemplares de consulta que se encuentran en la Biblioteca del propio teatro—. Se editaba en un número anual y su propósito principal era la difusión de las actividades de la temporada. Por lo tanto era un órgano publicitario oficial. En los años 1976 y 1977 cambió su título por el de *Teatro Colón Turístico*. Por su naturaleza y características tenía una clara vinculación con el turismo a nivel nacional y municipal. El contenido de la revista daba cuenta de distintos aspectos de la actividad musical en Argentina y de Buenos Aires, en particular. Asimismo, sus artículos repasaban aniversarios de obras de compositores extranjeros —como por ejemplo los 50 años del fallecimiento de Puccini o el estreno de la ópera Carmen—. Los artículos llevaban las firmas de autores como el mismo editor Arturo Okuniew, Nilda M.F. Guevara, Juan Pedro Franze, Ricardo Turró, entre otros. Cabe señalar que *Confitería Teatro Colón* era contemporánea de otras revistas interesadas en el teatro musical y la música de tradición escrita como *Buenos Aires Musical*, en aquellos años dirigida por Ricardo Turró —a quien mencionamos previamente como colaborador—, de *Tribuna Musical*, de Pablo Luis Bardin, y de *Polifonía*, de Alberto Emilio Giménez. Al considerar los años de estos ejemplares resulta necesario señalar que atravesaron tres momentos históricos: “La Revolución Argentina”; el breve interregno de Cámpora y el tercer mandato de Juan Domingo Perón; y la dictadura cívico – militar del ’76. El objetivo de esta ponencia es indagar cómo se articulan, a través de la



revista *Confitería Teatro Colón*, los nombres propios de quienes la hicieron y la historia cultural del período. La consideramos como una vía privilegiada para el estudio del discurso de las instituciones y de los agentes centrales de la cultura de la época. Por lo tanto, postulamos que la revista dio cuerpo a la voz oficial. Entonces nos preguntamos: ¿Quiénes fueron sus principales hacedores? ¿Cómo estaba estructurada/organizada? ¿Qué encontramos en sus editoriales o secciones escritas de la realidad social de cada momento? ¿Qué relevancia se les da y que se expresa de las obras y de los compositores argentinos? Interesa, particularmente, la presencia de las creaciones de los compositores argentinos. Entendemos que la misma se vinculó con cierta conciencia histórica y con la promoción y participación en la difusión de las composiciones de creadores locales. Para indagar en esto, estudiamos un corpus de artículos seleccionados que tratan como tema central las figuras de las o los compositores de nuestro país y sus obras.

Para ello, dividimos el trabajo en dos partes. En primer lugar, describimos la publicación para comprender cómo estaba organizada, cuáles eran sus contenidos y quiénes la hacían. En segundo lugar, hacemos foco en las modalidades en que aparecen referidas las creaciones musicales argentinas. Para esto último, dividimos según tres criterios: aquellas obras pertenecientes al pasado y que son rememoradas; las que son reseñadas; y, finalmente, las que serían representadas o ejecutadas en ese año en el Teatro.

CV. Es Licenciada en Artes – orientación Música- por la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A y Profesora Superior de Canto recibida en el Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo" (DAMus-U.N.A). Integrante del Proyecto FILOCyT "La música en las revistas culturales de la hemeroteca del Instituto Payró (1890 – 1930) cuyo director es el Doctor José Ignacio Weber. Participó como expositora en 2014 del Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, en 2022 en el Simposio "Intersecciones Escénicas Miradas en Sonido y Representación en el siglo XX y XXI" organizado por la Facultad de Psicología y Psicopedagogía de la Universidad del Salvador y en 2024 el Primer Encuentro de Estudiantes de Música organizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Pedro Augusto Camerata (Universidad de Buenos Aires).



Título de la ponencia: Transnacionalismo y ópera. El caso de Medioevo latino de Panizza e Illica.

Resumen. Esta ponencia indaga la ópera *Medioevo latino*, con libreto del italiano Luigi Illica (1857-1919) y música del argentino-italiano Héctor Panizza (1875-1967). Estrenada en Buenos Aires en 1901, en el aristocrático Teatro de la Ópera, se trata de una obra marcadamente transnacional, cuya recepción crítica por parte de la elite porteña buscó, según se propone aquí, fortalecer sus vínculos con la Europa latina. En tal sentido, en el paisaje intelectual de fines del siglo XIX, dominado por ideas positivistas y evolucionistas, los debates en torno a las nociones de raza y nación se esparcían por todos los rincones del mundo occidental. Frecuentemente se hacían comparaciones entre potencias de acuerdo con su pertenencia sajona (Inglaterra, Alemania, Estados Unidos) o latina (Francia, Italia, España). Inmiscuidos en el complejo proceso de construcción identitaria de la nación, los miembros de la elite cultural argentina profesaban en general mayor afinidad con la latinidad. Por ello, el objetivo es indagar las lecturas que tuvo el estreno de esta ópera desde distintos sectores, toda vez que el argumento, a manera de un tríptico, narra tres historias medievales ubicadas respectivamente en Italia, Francia y España. El presente trabajo parte de una perspectiva transnacional de la ópera italiana, propuesta en la tesis doctoral de Rindom, de 2019, y presente también en los escritos compilados por Körner y Kühn, de 2022. Además de la biografía sobre el compositor escrita por Sebastiano de Filippi y Daniel Varacalli Costas en 2017, el estado de la cuestión cuenta con un primer acercamiento a esta ópera de autoría del primero. En un artículo de 2022, De Filippi describe el contexto de producción y recepción, tanto en Italia como en Argentina, así como los principales lineamientos estructurales en cuanto a libreto y música. Se toman en cuenta, además, las principales corrientes intelectuales y de comportamiento sociocultural de la Buenos Aires finisecular, como las analizara Terán y, recientemente, Losada. A su vez, no pueden ignorarse los debates estéticos e ideológicos existentes entre nativos e inmigrantes explicados en trabajos de Bertoni, así como la producción musicológica cercana de Cetrangolo, Weber y Mansilla. La metodología apela a un análisis en paralelo del libreto y de la música —de la cual se conserva la partitura para canto y piano—. Así, se detectan elementos que permiten una lectura



transnacional de la ópera. A su vez, se estudian las crónicas y críticas aparecidas en la prensa periódica de la época, con la idea de comprender el impacto que tuvo el estreno de *Medioevo latino* en la sociedad porteña. De esta manera, la ponencia aspira a aportar nuevos enfoques que establecen vínculos entre la producción lírica argentina del cambio de siglo y su contexto sociocultural; particularmente, establecer qué tipo de lecturas pudo haber tenido la ópera de Panizza e Illica en una sociedad que atravesaba rápidamente complejas transformaciones sociales e intelectuales.

21

CV. Licenciado y profesor en Artes (orientación Música) por la Universidad de Buenos Aires. Cursa el doctorado en Historia y Teoría de las Artes con una beca UBACyT, radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) y realiza una adscripción a la cátedra Música Latinoamericana y Argentina, en esa casa de estudios. Integra el proyecto UBACyT “Historias socio-culturales del acontecer musical de la Argentina” dirigido por Silvina Luz Mansilla y un equipo de investigación del IMLA (Istituto per lo studio della Musica LatinoAmericana), cuyo director es Aníbal E. Cetrangolo. Ha participado en eventos científicos nacionales e internacionales (en la Università di Bologna, en el marco de ARLAC-IMS, en la Universidad de Buenos Aires, entre otros) y publicado reseñas bibliográficas y ponencias en actas de congresos. Entre 2015 y 2020 trabajó en el Teatro Colón, de Buenos Aires, a cargo de las guías turísticas. Es miembro activo de la AAM.

Marisa Restiffo (Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: América en Viena: La ópera y las tensiones coloniales del siglo XIX.

Resumen. Las relaciones musicales entre el mundo germano y América Latina durante el siglo XIX han sido poco exploradas por la musicología histórica. Sin embargo, tratar de reconstruir los vínculos que unieron al Nuevo Mundo con el Sacro Imperio Romano Germánico no resulta descabellado si pensamos que desde 1520, con la ascensión de Carlos I de España al trono imperial como Carlos V, vastos territorios de Europa, América y Asia quedaron indisolublemente unidos por lazos familiares a través de la casa de Habsburgo.



Con el cambio de dinastía en 1700, la relación de la monarquía con los Borbones permitió un acercamiento entre España y Francia. Tras la derrota de Napoleón Bonaparte en 1814, la dinastía Habsburgo recobró su papel central entre las potencias europeas y los vínculos con España y sus territorios coloniales en América se renovaron (Restiffo 2023). Es en el paso del siglo XVIII al XIX que se produce en Viena un furor por lo español. España tuvo una presencia amplia y polifacética en la vida cultural vienesa. En particular, es en el mundo de la ópera donde España es invocada con mayor frecuencia. Haydn, Mozart, Beethoven, von Winter, Schweitzer, von Weber, Schubert y Marschner son algunos de los compositores que se inspiraron en el mundo español (Christoforidis y Sobrino 2024; Locke 2015; Locke 2009; Sellès-Ferrando 2004).

Una revisión de la lista de obras estrenadas en Viena entre 1790 y 1830 permite constatar rápidamente que América, prolongación colonial de la España de los Austrias y Borbones, constituyó uno de los tópicos frecuentes del que echaron mano libretistas y compositores a la hora de situar sus obras en lugares remotos. En este trabajo me propongo explorar la ópera *Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexiko: Grosse heroische Oper mit Ballet in drey Acten*, con música de Gasparo Spontini sobre un libreto de Jouy y Esmenard, en traducción al alemán de Ignaz Castelli. Esta obra, estrenada originalmente en París en 1809, fue encargada por el emperador Napoleón Bonaparte y representada en Viena en 1812. Entre ambos eventos comenzó el movimiento independentista en el Cono Sur del Imperio español. Trataremos de encuadrar estas producciones en dos contextos: el político (cómo encaja la representación de lo español/americano en la política de los Austrias y de la Francia napoleónica) y el histórico-musical, centrándonos en la temprana difusión del exotismo como estética del Romanticismo y del *Biedermeier* (Kramer 1990; Locke 2009; Dahlhaus 2014; Schuiling y Payne 2022). Analizaremos y cotejaremos las partituras y los libretos conservados en las Bibliotecas Nacionales de Francia y de Austria, bocetos del vestuario y de la escenografía. La pregunta que nos interesa responder es: en el complejo contexto político de la segunda década del siglo XIX euroamericano, ¿tuvo influencia en la cultura musical vienesa de la ópera de ese tiempo la crisis colonial que se estaba desarrollando en suelo americano?



CV. Marisa Gabriela Restiffo, Doctora en Artes y Profesora en Educación Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora y autora de publicaciones sobre música euroamericana colonial. Integró el equipo de edición musicológica del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Dirige el Grupo de Musicología Histórica “Córdoba” de Facultad de Artes (UNC). Combina docencia e investigación con la interpretación musical.

23

Actualmente estudia el largo siglo XIX en Córdoba (Argentina) y en la región sur de América Latina. Explora aspectos culturales, sociales y musicales de esa época, analizando cómo se desarrollaron y se entrelazaron, a través de las prácticas sociales y culturales, América Latina y Europa.

Clara Guillén Vázquez (Universidad Complutense de Madrid).

Título de la ponencia: José Padilla (1889 – 1960) y su vinculación con la escena músico-teatral bonaerense: sainetes, zarzuelas, operetas y revistas.

Resumen. El compositor almeriense José Padilla (1889-1960) fue una de las personalidades más polifacéticas y cosmopolitas de la escena músico-teatral de la primera mitad del siglo XX. Así, su obra, que cuenta con más de un centenar de títulos de música escénica, fue declarada por la UNESCO en 1989 como un bien de «interés internacional» integrada en la «trama y urdimbre de la cultura popular universal».¹ Su carrera gozó desde muy pronto de una clara proyección internacional, con especial vinculación a Buenos Aires y París. Entre 1914 y 1921, Padilla realizó hasta dos estancias en la ciudad porteña, estrenando múltiples zarzuelas, revistas, operetas y sainetes en sus principales teatros. Gracias a su popularidad, varios de estos títulos se importarían posteriormente a España para su estreno. El objetivo de esta comunicación es analizar las conexiones, interacciones y trasvases existentes entre las tradiciones musicales españolas y argentinas presentes en la obra escénica de Padilla, como punto de encuentro de estilos y géneros de la cultura popular de la primera mitad del siglo XX.

¹ Cf. UNESCO (1989), «Commemoration of the centenary of the birth of the composer José Padilla», Consejo Ejecutivo, session 131. Consultado el 1 de febrero de 2025, de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082668.locale=es>



Para ello, la metodología prevista parte del método inductivo, atendiendo a la revisión de datos particulares que ayuden a establecer, a través de su análisis, síntesis y comparación, reflexiones generales sobre el desarrollo de la música escénica de las primeras décadas del siglo XX. El punto de partida se establece en torno a la figura de José Padilla y su producción lírica, como referente del contexto musical y artístico de este periodo a nivel internacional. Para ello, será fundamental el análisis riguroso de fuentes documentales, archivísticas y hemerográficas conservadas tanto en instituciones españolas como argentinas, destacando principalmente el CEDOA de la SGAE y el INET, donde se conserva la producción lírica estrenada en ambos países por el almeriense. Todos estos datos serán cotejados con bibliografía de referencia que ayudará a establecer un sólido marco teórico como base sobre la que sustentar la investigación.

24

En cuanto al estado actual de la cuestión, los estudios que encontramos en torno a la figura y obra de José Padilla son escasos, parciales y, en su mayoría, de carácter informal. Sin embargo, de especial interés para esta comunicación es el artículo publicado por Goyena (2005), pues se trata de la única aproximación académica a la vinculación del compositor al contexto musical del Buenos Aires de principios del siglo XX, especialmente en cuanto al desarrollo del tango se refiere. Por ello, consideramos que esta investigación en torno a la producción escénica de José Padilla en Buenos Aires, financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España para la Formación de Profesorado Universitario, es susceptible de aportar conclusiones originales que se incorporen al corpus de conocimiento existente en el ámbito de la Musicología histórica y la puesta en valor del patrimonio musical hispanoamericano del siglo XX.

CV. Clara Guillén Vázquez es investigadora predoctoral FPU (Formación de Profesorado Universitario) en la Universidad Complutense de Madrid, donde realiza su tesis sobre la música escénica del compositor español José Padilla, dirigida por las doctoras Inmaculada Matía Polo y Elena Torres Clemente. Graduada en Musicología por dicha universidad, cursó sus estudios de Máster en la Universidad de Granada en la doble titulación de Patrimonio Musical y Formación de Profesorado, consiguiendo la Beca de Colaboración con el Departamento de Historia y Ciencias de la Música. También ha sido profesora de piano y teoría



musical en academias de música y ha participado en numerosos congresos internacionales de Musicología como comité organizador y ponente. Es, además, miembro de la junta directiva de la Joven Asociación de Musicología de Madrid. Esta trayectoria le ha permitido vincularse estrechamente con los ámbitos de la investigación, la docencia, la documentación musical y la gestión cultural, con especial interés en el patrimonio musical español del XX.

Miércoles 27 de agosto

9:30 horas

SESIÓN 2. Teoría, análisis y estética musical 1

Mauricio Pitich (Universidad Nacional del Litoral).

Título de la ponencia: El tango culto 1935-1955.

Resumen. Durante la segunda década del siglo XXI, Esteban Buch definió “tango culto” como “la presencia del tango en la obra de compositores argentinos de música culta, erudita, académica o clásica, según las terminologías en uso” (Buch 2012, 5). Desde entonces, este trabajo ha sido de gran referencia a la hora de conceptualizar este tipo de hibridación musical tanto en su producción como recepción. Sin embargo, desde la década de 1980 se encuentran musicólogos/as que han estudiado las relaciones entre las músicas “cultas” occidentales (*Western Art Music*) y el “tango rioplatense” (Novati 2018 [1980]), haciendo uso o prescindiendo de este concepto y focalizando su atención en compositores o composiciones específicas, pero excluyendo sus resultados de los procesos histórico-culturales. Este trabajo analiza un corpus de composiciones musicales denominadas “tangos cultos” (Buch 2012) producidas entre 1935 y 1955 por personas oriundas de Argentina, Estados Unidos, Rusia y Ucrania. Mediante el análisis de notaciones musicales (principalmente), registros sonoros y audiovisuales, se intenta establecer el uso de recursos estilístico-compositivos e intertextualidades de este género “popular” en otras tradiciones musicales.



Específicamente, se buscan relaciones/recepciones de los “estilos compositivos” (Kohan 2010), los “fundamentos técnicos” (Peralta 2012), y los “elementos esenciales para la elaboración de arreglos” del tango (Gallo 2018) en músicas occidentales “cultas”. El recorte cronológico se establece a partir del programa *Antología del tango rioplatense*, Vol. III (INMCV), correspondiente al período denominado “Edad de Oro” del tango (Wendland & Link 2024). Esta investigación no solo amplía el concepto “tango culto” ofreciendo una clasificación interna y su relectura, sino que además propone nuevas formas de pensar las relaciones del género tango con otras músicas a partir de las nociones de *middlebrow modernism* (Chowrimootoo 2018; Guthrie & Chowrimootoo 2024) y *musical modernism* (Heile 2024), atravesadas por las reflexiones de la *Global Music History*.

CV. Doctor en Humanidades mención Música por la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina) y Licenciado en Música con Orientación de Guitarra por la misma institución. Como investigador, sus campos de estudio son los *Cultural Studies*, los Estudios Decoloniales, los *Performance Studies*, la *Global History*, la Musicología y –en particular– el Tango. Profesor Adjunto de Historia de la Música Occidental (ISM-UNL), Profesor de Problemáticas socio-antropológicas de las músicas y Semiótica de la Música (FHAyCS-UADER), y Profesor de Historia de la Música en Argentina y Latinoamérica (Liceo Municipal “Antonio Fuentes del Arco”). Es autor del libro *El tango en la sociedad santafesina de 1920 a 1998* (Prohistoria, 2022), ganador del Premio Nacional de Investigaciones en Artes del Espectáculo 2023 –Área Artes Musicales– (que otorga la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

María Montes y Ana Belén Disandro (Universidad Nacional de Villa María- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: Influencias españolas en el Tango y en el Cuarteto producido en Córdoba entre 1940 y 1970.

Resumen. En los años 40, 50 y 60, el tango y el cuarteto cordobés coincidieron en el gran campo de las músicas bailables. En ese momento, las orquestas eran las encargadas de poner música a las fiestas y, mientras el tango estaba comenzando su declive, un nuevo género popular estaba naciendo: el cuarteto. El supuesto



teórico que guía esta comunicación es que las formas materiales de producción son condicionantes privilegiados de las formas de producción artística. En ese marco, que el tango y el cuarteto hayan compartido este campo de las músicas bailables, en Córdoba, permite comprender algunas características comunes. En particular, para esta ponencia, hemos rastreado diferentes *remisiones intergenéricas* a las músicas españolas, tanto en tangos producidos en Córdoba, como en las músicas que hacían los cuartetos característicos. La presencia de especies españolas en la conformación del tango en Córdoba tiene larga data. Los primeros cultores de tango en la docta también escribían zarzuelas. Tal el caso de Fracassi, autor de tangos tan celebrados como “Chantecler” (1912) y “Don Justo” (1908) y, a la par, de una zarzuela “Córdoba por un lente” (1908) (que no se ha conservado); o el español Feliciano Latasa con su famoso tango “Gran Hotel Victoria” (1906) y de zarzuelas tituladas “Risas y lágrimas”, “Celeste”, “Vida Nueva” o “Los criollos” (de las que no hay registro). También es el caso de Alberto Poggi, quien registra tangos como “A la gran flauta” (1910) y, paralelamente, el pasodoble “Centenario y aire andaluz” (*circa* de 1910). Recursos compositivos del folclore español, como la cadencia andaluza, los tresillos españoles, los contratiempos en los acordes de la base del acompañamiento o células rítmicas como la corchea – dos semicorcheas– dos corcheas (García Gallardo, 2014; Núñez, s/f), formaron parte de la estilística de los tangos por varias décadas (Disandro, 2024). Así es como el famoso bandoneonista cordobés, Ciriaco Ortiz, debuta como compositor en Buenos Aires con el pasodoble “Rebeca”, en 1923. El director y compositor cordobés Lorenzo Barbero, en la década del 40 y 50, incluía en su repertorio su “Pasodoble de las muñecas” y milongas como “Amanecer con milonga” en donde seguían resonando las músicas andaluzas. De manera simultánea, esos mismos recursos españolizantes podían escucharse dentro del repertorio de los cuartetos característicos nacidos durante los años 40 y 50. El famoso “tunga- tunga”, modelo de acompañamiento del cuarteto, hunde sus raíces en los patrones de los pasodobles. En este trabajo nos proponemos caracterizar, a través del análisis musicológico, los recursos que prevalecieron en ambos géneros, mostrando que las remisiones intergenéricas del folclore español fueron un sello de la música para bailar producida en Córdoba. Y pretendemos, también, esbozar algunas hipótesis



para comprender estas remisiones intergenéricas, desde una mirada sociológica, una mirada que entiende a las producciones artísticas como el resultado de opciones socialmente condicionadas. Estas condiciones sociales fueron construidas a partir de la revisión bibliográfica, entrevistas a músicos y familiares de músicos, y de la revisión de registros autorales.

CV. María de los Angeles Montes es Licenciada en Comunicación Social y Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, desarrolla sus tareas de investigación en el CIT UNVM. Además, se desempeña como Docente de la Universidad Provincial de Córdoba. Sus áreas de investigación abarcan los estudios sociosemióticos sobre distintas músicas populares. Ha desarrollado la mayor parte de su trabajo teórico empírico sobre los procesos de producción de sentido en la recepción del tango argentino, y actualmente se encuentra trabajando en el campo del cuarteto cordobés, desde una perspectiva sociodiscursiva. Además, ha publicado trabajos sobre metodología de la investigación, y trabajos teóricos acerca de la dimensión afectiva de los discursos. Es autora de *La gaita rabiosa: Nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa*, una investigación que disecciona el género en sus tres principales paradigmas discursivos.

CV. Ana Belén Disandro es profesora de piano por el Conservatorio Provincial (UPC) y obtuvo el título en Perfeccionamiento Instrumental y de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Fue becaria doctoral en CONICET y actualmente tiene una beca posdoctoral en el CIT UNVM. Es docente de la Cátedra de Piano y de Ensamble de Tango I en la Licenciatura de Música Popular Argentina de la Universidad Provincial de Córdoba. Ha participado como expositora de numerosos congresos, jornadas, masterclass, conferencias y encuentros en Argentina y Latinoamérica, además de publicar artículos en revistas científicas. En 2024 publicó su libro *El tango en Córdoba en la construcción de un género: 1890-1950* por Artes Editorial. Se ha desempeñado como pianista en Las Rositas, grupo de tango con el que realizó giras por el país y el exterior y grabó dos materiales discográficos. Actualmente es pianista de la agrupación “Milonga sin corte”, entre otros.



Guido Ferrante (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: Osvaldo Fresedo y el jazz: apuntes a partir del vals *Ramona* (Mabel Wayne, 1928).

29

Resumen. En el año 1928 se dan algunos hechos curiosos que tienen como epicentro al vals *Ramona*, compuesto por la estadounidense Mabel Wayne. En enero, Paul Whiteman y su orquesta graban esta pieza en la antesala del estreno de la película homónima, dirigida por Edwin Carewe y protagonizada por Dolores del Río. Unos meses más tarde, los músicos locales se hacen eco de las novedades y comienza una serie de arreglos de distinta factura: el primero de ellos por la orquesta de Francisco Canaro, en julio; el segundo por la *Jazz Band* de Osvaldo Fresedo, en agosto; por último, es grabado por Carlos Gardel junto a un acompañamiento de guitarras, en octubre. No es una novedad para los músicos argentinos de los años veinte el interés por un repertorio de corte internacionalista. Más allá de las corrientes estilísticas en danza, distintos directores de orquesta incluyeron en sus corpus una gran variedad de géneros, entre los que se destacan fox-trot, shimmy, maxixe, samba, rumba, pasodoble, tangos extranjeros, polca y vals. Además de las orquestas de Fresedo y Canaro, otras, como Roberto Firpo, Adolfo Carabelli, Francisco Lomuto, Edgardo Donato y la Típica Víctor incursionaron en géneros diversos. En pleno período de auge del tango instrumental por medio de la conformación del sexteto como orgánico predilecto, surgen dos corrientes estilísticas bien definidas. La corriente tradicionalista se caracteriza por un acompañamiento rítmico-armónico constante a través de una marcación regular de los cuatros tiempos, fraseos simples y claridad en el discurso melódico. La corriente renovadora, en cambio, incorpora distintos dispositivos que enriquecen los acompañamientos, el *rubato* en los fraseos y mayor complejidad desde el punto de vista melódico, con la inclusión de segmentos contrapuntísticos. Entre los estudiosos que han abordado los estilos orquestales durante la década de 1920 se destacan Omar García Brunelli y Horacio Ferrer. Tomé como referencia las categorías planteadas en sus trabajos. En este sentido, considero las versiones de este vals por Canaro y Fresedo, representantes de distintos estilos orquestales: el



primero de la corriente tradicionalista y el segundo de la corriente renovadora. Pretendo identificar las diferencias entre los arreglos a partir de los rasgos de las líneas estilísticas en cuestión. La relación de Fresedo con el ámbito del jazz se vio marcada por distintos viajes que el director y compositor realizó a Estados Unidos. El primero de ellos fue en 1920, cuando realizó una serie de registros, contratado por la discográfica Víctor, junto a Tito Roccatagliata y Enrique Delfino. La influencia que el jazz ejerció sobre el Pibe de la Paternal está fundamentada a partir de la presencia de instrumentos como el saxofón, la batería y el vibráfono, y la inclusión en su repertorio de formas cercanas al ámbito jazzístico, como foxtrot y shimmy. El aporte realizado por Andrea Matallana, que profundiza en el viaje inicial de nuestro protagonista a Estados Unidos, resultó fundamental para la presente investigación. Propongo un análisis comparado de las versiones de Whiteman y Fresedo, con el objetivo de comprender la cercanía de este último con un referente del jazz orquestal de la época.

30

CV. Guido Ferrante es Licenciado en Disciplinas de la Música por la Universidad Alma Mater Studiorum (Bologna, Italia) y Magíster en Musicología por la Universidad Nacional de las Artes. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y ejerce la docencia en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”. Su área de investigación es la música popular, con el tango como eje central. Es becario interno doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su proyecto de doctorado está radicado en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (ICA, FFyL, UBA). Su tema de investigación versa en torno a la producción del compositor y director de tango Osvaldo Fresedo entre 1920 y 1980. Actualmente participa en el programa de investigación *Antología del Tango Rioplatense* del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM). Es autor de artículos publicados en revistas científicas y participa asiduamente en congresos nacionales e internacionales.

9:30 horas



SESIÓN 3. Culturas musicales, territorios e identidades 1

Mario Gómez Yáñez (Universidad Austral de Chile).

Título de la ponencia: Identidad poética del payador aysenino: más allá del gaucho chileno.

Resumen. La influencia cultural argentina en la Patagonia chilena data desde los inicios del poblamiento moderno de la región de Aysén al llegar el siglo XX, con la llegada de colonos chilenos residentes en el país vecino. Alrededor de 1985 se produce en la región un movimiento tradicionalista reivindicativo del estilo de vida de aquellos habitantes, los llamados pioneros, que reaviva la influencia cultural argentina como legado de un acendrado patriotismo chileno. Este movimiento es avalado por autores patagónicos como Galindo (2004) y Martinić (2005) y observado por Robinson como fenómeno de una postfrontera (2013). El pionero, hombre gaucho chileno que encarna valores de patriotismo, tesón y servicio, se presenta como la figura representante de la identidad patagónica. En 2010 aparece en el territorio el canto del payador de acuerdo con la performance rioplatense del gaucho; no obstante, este canto excede los tópicos tradicionalistas, en tanto toma parte en un conflicto socioambiental, según consignan Yáñez y Valenzuela desde la folkcomunicación (2014).

Mediante entrevistas, participaciones en performances y revisión de textos poéticos, indagamos en torno a la identidad poética de los payadores ayseninos-patagónicos, siempre en relación con su contexto y territorio. El examen arroja que estos se ven como comunicadores o mensajeros del entorno y conocedores de la cotidianeidad, y buscan conectarse con los oyentes mediante las improvisaciones y canciones. Esta vinculación entre canto y entorno se verifica principalmente de dos maneras: una, centrada en la ruralidad gaucha del canto del payador como condición esencial; y otra, que busca integrar más vertientes culturales de la región. En el primer caso, lo cotidiano tiene que ver con hechos y circunstancias de la vida rural, entre los que destacan la honra a la tierra y sus habitantes y la memoria de los antepasados, pero también la defensa del territorio y la identidad regional más que nacional, cosas que lo distinguen del tradicionalismo aysenino. En el segundo caso se trata de una cotidianeidad más amplia, relativa a asuntos que pueden suceder a



cualquier individuo, encuentra móviles camperos o urbanos y apela al humor como estrategia. Estas formas de comprender el canto, pese a que suscitan discrepancias, coexisten en un marco de respeto entre compañeros y deben entenderse más como puntos de referencia que como categorías para encasillar a los cantores.

En consecuencia, la identificación del payador aysenino con el gaucho y su cultura no es absoluta ni necesaria, de modo que no es posible asimilar el primero al segundo. La identidad del hombre gaucho cantor que vemos en escena y parece unificar a los payadores es, en último caso, performativa y cercana a una persona musical de Auslander (2009). Igualmente, su canto ha podido modular para acoger la heterogeneidad que brinda el entorno y representar a Aysén Patagonia. La identidad del payador patagón aparece dinámica y heterogénea, de modo que su poética se ha ido adaptando a los cambios de su entorno; en dicho proceso, los individuos toman decisiones respecto a cómo construir dicha identidad, lo que resulta en un posicionamiento poético.

CV. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica mención Lingüística (Universidad de Chile), Profesor de Lengua Castellana y Comunicación (Universidad Andrés Bello), Magíster en Letras mención Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile) y actualmente tesista del Doctorado en Ciencias Humanas mención Discurso y Cultura (Universidad Austral de Chile). Payador con catorce años de trayectoria y formado con el maestro Guillermo “Bigote” Villalobos, se ha presentado en encuentros nacionales e internacionales en Chile y Argentina, es creador y organizador desde hace cinco años del Encuentro Nacional de Payadores en Chiloé y ha obtenido reconocimientos en certámenes poéticos. También ha ejercido docencia secundaria y universitaria en las universidades de Chile y Metropolitana de Ciencias de la Educación. Autor de escritos académicos, poesía y narrativa. Aprendiz autodidacta de guitarra clásica.

Valeryn Namuche Zavaleta (Asociación Sociocultural Anomiart).

Título de la ponencia: La influencia de la música chicha en los jóvenes limeños: cultura e interacción social en la fiesta de sonidochacadélico.



Resumen. Desde la década de los sesenta, la música chicha en el Perú iba conquistando las escenas locales de las ciudades más importantes del país. Este fenómeno se debió en gran medida a la particularidad de la cultura popular que se estaba gestando gracias a modernidad, el cual también era impulsado impulsada por un constante flujo migratorio que atravesó diversos contextos sociales, económicos y políticos. En ese contexto, Lima, adoptó un carácter cada vez más provincial, lo que contribuyó a la formación de una nueva identidad en constante transformación, marcada por la oscilación y la autenticidad.

33

Hoy en día, la capital peruana se encuentra poblada no solo por migrantes, sino también por sus descendientes, e incluso sus nietos. Estos jóvenes son los protagonistas de una nueva generación que impone su propio conjunto de gustos, música, colores, interacciones y estilos de vida, desempeñando un papel destacado en las diversas áreas urbanas y distritos de Lima.

De este modo un grupo de jóvenes decide organizar una fiesta temática conocida como "Sonido chacadelico". Esta celebración se lleva a cabo periódicamente en distintos puntos del centro de Lima y tiene como objetivo principal revalorizar la música chicha como un elemento crucial de la identidad cultural y patrimonio peruano. En este proceso, estos jóvenes mantienen viva la esencia de las diversas producciones discográficas que incluye las figuras icónicas de Chacalón, Los Shapis, Los Mirlos, Pintura Roja, Los Destellos, Los Diablos Rojos y otros. Esto se logra respetando los patrones musicales y líricos originales, tanto en los vinilos como en las actuaciones de las bandas tributo, que mantienen la autenticidad de la música chicha.

Estas fiestas de "Sonido chacadelico" se caracterizan por su ambiente cálido y familiar, lo que se evidencia en la transformación completa del local y las múltiples interacciones que surgen en torno a la cultura y la música chicha. El objetivo principal de esta investigación es analizar las diversas interacciones que tienen lugar en estas fiestas, describir cómo se crea y se reproduce este entorno tan característico, y comprender los factores que influyen en el afecto y la afinidad hacia la música chicha. Además, se busca explorar las motivaciones tanto de los organizadores como de las distintas bandas musicales que contribuyen a la revalorización de esta música.



Para llevar a cabo esta investigación, se empleó la metodología etnográfica, que incluyó la observación participante y entrevistas a profundidad. Estas técnicas permitieron obtener una comprensión precisa de por qué la música chicha sigue siendo reconocida como parte de una identidad cultural cohesiva, que se reconoce, se fortalece y se revalora entre la población juvenil que ha heredado y transformado la nostalgia provincial.

En última instancia, este fenómeno se ha convertido en un valioso aporte neo-cultural que se transmite a través de la música chicha en un contexto intersubjetivo de interacciones sociales. Esto se manifiesta en los sentimientos compartidos, el baile y la formación de grupos juveniles en las fiestas chicha de la actualidad, lo que contribuye a preservar y enriquecer el patrimonio musical y cultural peruano.

CV. Valeryn Namuche Zavaleta estudió sociología en la Universidad Nacional Federico Villarreal (Lima, Perú). Posee estudios de Gestión de Proyectos Sociales y una especialización en Gestión Cultural. Actualmente dirige Anomiart, una asociación que forma nuevos gestores culturales desde el territorio y la comunidad, dicha asociación también brinda asesorías para fondos nacionales e internacionales. Es Cofundador del Proyecto Inclúyeme con tu voz, ganador de los Estímulos Económicos (2021) por el Ministerio de Cultura del Perú, también fue Coordinadora del Congreso Nacional de la Cultura Chicha (2020) y organizadora del Coloquio Interamericano de musicología (2021) donde participaron académicos de México, Perú y Colombia. Su perfil de investigación se basa en la música tropical peruana (Chicha) y el Rock. Ha expuesto sus investigaciones en diferentes congresos de Sociología en Colombia (2021), Bolivia y Perú. Actualmente es miembro de ASPEMUS (Asociación Peruana de Musicología).

Emanuel Ramírez Jaramillo (Instituto Profesional Projazz).

Título de la ponencia: Interpretación musical salsera en Santiago de Chile: introducción a sus inicios e integración en la música popular nacional.

Resumen. El desarrollo de la salsa, desde sus inicios en la década del 70, se ha masificado y concretado en distintas partes del mundo, desde Estados Unidos, hacia Latinoamérica, Europa y Asia, generando su propia historia y desarrollo en cada país, permitiendo distintas modificaciones musicales, procesos de



transculturación y la creación de identidades locales. Sin embargo, la creencia de que la salsa ha tenido un desarrollo musical y social propio en cada país solo desde el Perú hacia el norte de América, excluyendo a Chile, puede que esté errada.

La música salsa en el país ha estado vinculado al desarrollo de la música tropical, desde la década del 70 al igual que el resto de los países de Latinoamérica. Son muchas las producciones musicales de las orquestas de la época que contienen salsa dentro de su repertorio e inclusive, hay variados discos que en su totalidad que son de la salsa, las que tienen su propia sonoridad a partir de la organología que compone la cumbia chilena.

La presente ponencia trata de levantar las primeras experiencias salseras durante la década del 70' en Santiago de Chile, para evidenciar y comprender el inicio y posterior desarrollo de la interpretación musical salsera por parte de músicos nacionales, explorando fenómenos y experiencias desde las perspectivas de músicos participantes en el desarrollo de la salsa en la capital, ya que su progreso a estado relacionado a través de músicos interesados, quienes llegan a la salsa por una búsqueda de identidad y de desarrollo profesional, lo que ocurre en paralelo a los acontecimientos históricos y políticos ocurridos en el país.

Este estudio se apoya en un marco teórico que enfatiza conceptos fundamentales, como la salsa y su fenómeno social y generadora de identidades, la noción de latinidad, el proceso de aprendizaje de música popular y el concepto de apropiación cultural, revisadas a través de una investigación cualitativa, permitiendo reconstruir los orígenes del movimiento salsero en Santiago de Chile y visualizar su trayectoria inicial, ofreciendo una mirada integral acerca de su evolución y el impacto en el ámbito musical nacional y social chileno.

CV. Emanuel Ramírez Jaramillo es músico y académico. Forjó su desarrollo en la música latina a través de la orquesta de salsa de su padre, Manuel Ramírez. Es magíster en musicología latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, y en su tesis investigó la historia de la interpretación salsera en Santiago de Chile (1970-2010). Pertenece a la Sociedad Chilena de Musicología y sus estudios se profundizan en el desarrollo de la salsa y la música tropical, revelando conexiones culturales y sociopolíticas. Además de su labor investigativa, ejerce la docencia en



el Colegio Artístico Sol del Illimani, impartiendo cátedras de Teoría Musical, y dirige las cátedras de ensambles de raíz afro en el Instituto Profesional Projazz.

11:30 horas

36

MESA TEMÁTICA 4: Abordajes y crítica de publicaciones periódicas para una historia regional de la música en Cuyo en las primeras décadas del siglo XX

Expositores

1. Yanet Hebe Gericó (UNSJ, CONICET)
2. Fátima Graciela Musri (UNSJ)
3. Silvia Susana Mercau (UNCuyo)

Interpelador: Pedro Augusto Camerata (UBA).

Resumen. Esta mesa temática se aboca al trabajo con fuentes hemerográficas como soporte de la investigación en historias locales y translocales de la música (De Vito, 2015 y Musri, 2013). La propuesta da continuidad a los diálogos y debates producidos en el Grupo de Trabajo “Música y Periódicos” de ARLAC / IMS, en conjunción con las investigaciones particulares de cada una de las autoras. Más específicamente, se focaliza en estrategias metodológicas acordes con la naturaleza de estos documentos y en el análisis del discurso hemerográfico acerca de la música en tres casos cuyanos de la primera mitad del siglo XX: la recepción de la ópera italiana en Mendoza y San Juan por la llegada de compañías ambulantes a cargo de Yanet Gericó, las contradicciones ideológicas en la celebración de efemérides patrias entre los Centenarios de 1910 y 1916, de Graciela Musri, y la indagación del regionalismo cultural en San Luis, de Silvia Mercau. Los lineamientos teórico-metodológicos implementados toman conceptos de Artundo (2010), De Luca (2018) y Kircher (2005). Se intenta una lectura crítica de la información relevada al considerar la prensa y las revistas culturales locales como actores políticos, sociales y espacios de producción cultural (Kircher, lb.: 115-117). El trabajo presentado por Gericó contempla la nueva centralidad adquirida por la prensa periódica en las últimas décadas del siglo XX en la producción del saber histórico musicológico, ya sea como fuente o como objeto de estudio, y su



posicionamiento como un recurso indispensable para la concreción de diversas investigaciones en música. Esta ponencia es parte de una investigación mayor que busca interpretar los efectos de la recepción social y estética de la ópera como género migrante en el tramo entre Mendoza y San Juan (Argentina) a partir de la circulación de compañías operísticas italianas por Argentina entre 1900 y 1910. En esta oportunidad se presenta un acercamiento a los procedimientos metodológicos que se despliegan al trabajar con fuentes hemerográficas para estudiar el tránsito de estos elencos. Para ello, se analizan los resultados parciales obtenidos sobre la llegada de compañías a las localidades mencionadas entre 1900 y 1905.

37

Musri busca caracterizar las contradicciones de signo cultural observadas entre los discursos periodísticos y la programación musical de las efemérides patrias en San Juan, entre los Centenarios de Mayo y de la Independencia (1910-1916). En el contexto de cambios políticos, demográficos y culturales en el país, desde las esferas dirigentes se imponía la construcción de una identidad nacional unificada que luchaba con el auge de la migración como fenómeno trans e intercontinental y un sentir regional vinculado a tradiciones rurales y a la configuración histórica de Cuyo. El análisis de contenido de la información local y nacional relevada desvela los desencuentros entre el nacionalismo, el incipiente regionalismo cultural y la música que un número creciente de europeos sumaron a los actos patrióticos oficiales. El registro periodístico posibilita observar las fisuras en tal construcción identitaria.

Mercau indaga las características de un regionalismo cultural en Cuyo a partir del análisis e interpretación de los debates en la revista cultural Ideas (1932-1938), editada en la ciudad de San Luis por el Ateneo de la Juventud “Juan Crisóstomo Lafinur”. Se intenta comprender ese movimiento cultural translocal de artistas, poetas e intelectuales en la región mencionada cuyas evidencias musicales, literarias y filosóficas quedaron plasmadas en sus páginas. Las bases teórico-metodológicas se fundamentan en la historia local (Musri, 2013), la microhistoria (De Vito, 2015) y en las investigaciones del filósofo mendocino Arturo Roig (1965, 1966, 1968). Con la presente investigación se desea acrecentar el corpus de



estudios de la música regional de Cuyo desde una perspectiva situada en la localidad.

Yanet Hebe Gericó (expositora). Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Título de la ponencia: Prensa periódica y ópera: estrategias metodológicas para el estudio de la itinerancia de compañías italianas por Mendoza y San Juan (Argentina, 1900-1905).

CV. Es Profesora de Grado Universitario de Teorías Musicales y Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como docente en las cátedras de “Apreciación Musical” e “Historia de la Música” del Departamento de Música de la FFHA, Universidad Nacional de San Juan. Es doctoranda en el programa de doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires con una beca interna de CONICET. Desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Estudios Musicales bajo la dirección de la Dra. G. Musri y la co-dirección del Dr. José Ignacio Weber. Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) y de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/SIM). Integra el Grupo de Trabajo Música y Periódico (ARLAC) y el Instituto per lo studio della Musica Latino Americana (IMLA, Padua).

Fátima Graciela Musri (coordinadora y expositora). Universidad Nacional de San Juan (UNSJ).

Título de la ponencia: Testimonios periodísticos de las fisuras del proyecto político nacional en la música de las celebraciones patrias sanjuaninas entre Centenarios (1910 - 1916).

CV. Doctora en Artes, Magister en Arte Latinoamericano y Magister en Historia. Directora del Instituto de Estudios Musicales y consejera editorial del Departamento de Publicaciones de la FFHA, Universidad Nacional de San Juan. Evaluadora de la CONEAU, CONICET y PRINUAR. Investiga en migraciones de músicos y de géneros musicales de la historia local, argentina y latinoamericana. Es docente en Maestrías y Doctorado en universidades argentinas y actualmente



participa en proyectos de investigación en la UBA, UNCuyo y UNSJ. Publicó libros y artículos en revistas especializadas de Argentina y Brasil y ha expuesto en congresos nacionales e internacionales de musicología. Fue Vicepresidente de la AAM, editora de su Boletín y actualmente es editora responsable de su Revista Argentina de Musicología. Miembro de IMS y de ARLAC/IMS, es miembro de sus Grupos de Trabajo “Música y Periódicos” y “Musicología Decolonial”. Fue galardonada como musicóloga con el Premio Konex en 2019.

39

Silvia Susana Mercau (expositora). Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo).

Título de la ponencia: Las prácticas musicales y el regionalismo cultural en las páginas de la revista *Ideas* de la ciudad de San Luis en la década de 1930.

CV. Doctoranda en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Diploma de Musicología en la Universidad Nacional de Viena, Austria. Especialista y Magíster en Educación Superior (UNSL). Profesora y Licenciada en Piano (UNCuyo). Profesora Titular Efectiva en la cátedra de Audioperceptiva de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Actualmente es además Coordinadora del Centro de Investigación de Musicología Histórica de la FAD, UNCuyo. Ha dirigido y codirigido proyectos de investigación de la SIIP, UNCuyo. Ha tenido a su cargo la dirección de tesis, adscriptos y becarios. Acredita publicaciones en revistas especializadas en Argentina y Brasil y exposiciones en jornadas, encuentros nacionales e internacionales en Argentina, España, Chile y Portugal. Miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología y de la International Musicological Society y su rama latinoamericana, la Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS). Desde 2021 integra el Grupo de Trabajo Música y Periódicos de ARLAC.

PEDRO AUGUSTO CAMERATA (interpelador). Universidad de Buenos Aires (UBA).

CV. Pedro Augusto Camerata es licenciado y profesor en Artes (orientación Música) por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el doctorado en Historia y Teoría de las Artes de esa casa de estudios con una beca UBACyT, radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. Su investigación gira en torno al rol del Teatro de la Ópera en la historia sociocultural de la música de y en



Buenos Aires entre 1889 y 1907. Es miembro del proyecto UBACyT “Historias socio-culturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)” dirigido por Silvina Luz Mansilla y de un equipo de investigación del IMLA (Istituto per lo studio della Musica LatinoAmericana), cuyo director es Aníbal E. Cetrangolo. Sus áreas de interés incluyen la ópera, en particular su circulación transnacional, así como las relaciones entre música y sociedad en el pasaje del siglo XIX al XX.

40

11:30 horas

SESIÓN 4. Circulación musical y consumos culturales 2

Natalia Quintero (Universidad Nacional de Quilmes).

Título de la ponencia: Jóvenes, música y espacios institucionales durante el menemismo: el caso del Festival Buenos Aires no Duerme.

Resumen. Las políticas aplicadas en la década del noventa en Argentina afectaron a gran parte de la población, ya que se recortaron recursos públicos, se desfinanció el sector cultura y educación en el nivel nacional, se privatizaron empresas públicas, etc. Sin embargo, en tal contexto, la cultura joven, en general, y el ámbito juvenil musical, en particular, fueron obteniendo espacios institucionales. Desde el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se implementaron políticas públicas culturales que favorecieron la apropiación juvenil del espacio público, la presentación de nuevas narrativas y la emergencia de nuevos artistas. Así, la gestión de festivales gratuitos en tiempos de crisis permitió a los jóvenes interpelar a la cultura, formar espacios de trabajo colectivo, ampliar la muestra de expresiones culturales y hacer más accesible al pueblo las nuevas producciones culturales.

El Festival Buenos Aires no Duerme, organizado en 1997 y 1998 por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, se insertó en ese marco de ajuste y desfinanciamiento a nivel nacional, a la vez que ofreció a las y los jóvenes artistas un espacio propio para el desarrollo artístico y social. Fue pensado como un megaevento en el que coexistieron recitales de rock (eje principal del festival), proyecciones, presentaciones literarias, performances, etc. Además, permitió una reformulación de las relaciones entre el espacio público y el privado al surgir como



un intento por restablecer un espacio público abierto y protegido, frente al aumento de la tendencia a recluirse que comenzaba a emerger en las ciudades, ya sea por el aumento de la inseguridad, el uso de los medios masivos, políticas gubernamentales de control, entre otras. Esta investigación pretende estudiar, utilizando el método cualitativo, la relación entre las expresiones culturales juveniles y la institución estatal en el marco histórico del menemismo, a partir del caso del Festival Buenos Aires no Duerme. En esta dirección, se procura explicar cómo se insertó el festival en las políticas del Gobierno de la Ciudad, cómo coexistieron los intereses de la Secretaría de Cultura por promover la agenda cultural joven en un contexto de desfinanciamiento, y de qué modo la cultura joven logró avanzar sobre espacios institucionales a nivel artístico durante los años noventa.

41

CV. Natalia Carolina Quintero es Licenciada en Letras y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Tienen estudios de Historia en la Universidad Nacional de Quilmes. Ha participado de encuentros científicos en el ámbito universitario de Quilmes, La Plata y Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Lautaro Díaz Geromet (Universidad Nacional del Litoral)

Título de la ponencia: Las películas del rock nacional.

Resumen. El cine se erigió como un pilar fundamental en la consagración de artistas y movimientos musicales, especialmente dentro del campo de la música popular en genera y del rock nacional argentino en particular. La revista *Pelo* (órgano oficial de difusión del movimiento) en su trigésimo cuarto número sentenció que “el cine era el sistema consagratorio de cualquier artista, cantante o movimiento musical”. Esta afirmación subraya el poder del cine para elevar a los músicos a la categoría de ídolos populares y para difundir sus propuestas musicales a un público masivo.

La estrecha relación entre cine y rock se manifestó de múltiples maneras: desde la musicalización de películas hasta la centralidad del rock en la trama y la estética visual. El cine, tanto en su vertiente de ficción como el documental, ha sido un vehículo para impulsar la popularidad de músicos y bandas, contribuyendo a la



consolidación del rock nacional como campo. Sin embargo, el aspecto comercial fue un factor determinante en la sinergia entre el cine y el rock. Ambos medios tenían la capacidad de movilizar el consumo entre los jóvenes, lo que se tradujo en la producción de películas para promocionar a ídolos juveniles y en la participación de músicos de rock en filmes.

Por su parte, Claudio F. Díaz señaló que el rock fue fundamental en el desarrollo de la industria discográfica y en sus conexiones con la radio, la televisión y el cine. La producción de películas para promocionar a ídolos juveniles como Palito Ortega, Leo Dan, Donald y Sandro, así como la participación de músicos como Litto Nebbia en *El Extraño de Pelo Largo*, ejemplifican esta sinergia entre el cine y la industria musical.

La capacidad del cine para instalar y promover ídolos populares fue una de las condiciones que propició la producción de filmes que afianzaron el fenómeno del rock en la Argentina. Sin embargo, nos permitimos cuestionar si esta simbiosis entre ambas industrias se potenció mutuamente. Concretamente, nos preguntamos en qué medida el cine potenció a las nuevas figuras del rock vernáculo para que vendieran más discos, y si algunas de estas figuras contribuyeron a potenciar las taquillas de las salas de cine.

En función de estas premisas, proponemos realizar un análisis de las películas, tanto de ficción como los documentales, con el objetivo de relevar las formas en que esta nueva propuesta musical era representada en la pantalla grande. Un recorrido cronológico por títulos como *El Profesor Hippie* (1969), *Tiro de Gracia* (1969), *Almendra* (1969) *Buenos Aires Beat* (1970) *El Extraño de Pelo Largo* (1970), *Rock hasta que se ponga el sol* (1973) y *Adiós Sui Generis* (1976) nos permite comprender de qué manera el cine acompañó la evolución del género, desde sus inicios hasta su consolidación.

CV. Lautaro Díaz Geromet (Argentina, 1979) es Licenciado Nacional en Música con Orientación en Composición egresado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Es docente de la cátedra Texturas, estructuras y Sistemas en el mismo Instituto. Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (FHUC - UNL). Integrante del Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF). Integra grupos y



proyectos de investigación relacionados con el rock nacional, la música popular, el cine, la producción fonográfica y la cumbia santafesina.

Rodrigo Pincheira Albrecht (Universidad Católica de la Santísima Concepción).

Título de la ponencia: Rock, libertad y resistencia en dictadura: La experiencia del Cuarteto de Música Moderna de Concepción (1974-1978)

43

Resumen. En la década del sesenta se inició en Concepción un proceso de renovación y cambio en la música popular, particularmente en el rock-pop y en el jazz. La banda Mala Yerba, el Jovem Bossa Trío y Nervios, por ejemplo, trajeron a la ciudad por primera vez el rock sicodélico, la bossa nova y el rock progresivo. Estos desplazamientos estimulados por el movimiento hippie, la reforma universitaria, la Nueva Canción o las nuevas demandas de audiencias especialmente juveniles siguieron latiendo hasta el Golpe de Estado en 1973. Luego, en dictadura se articularán formas de resistencia y preservación identitarias. La censura y la autocensura, el uso de códigos lingüísticos o simbólicos para evadir la represión y el temor pueden caracterizar las prácticas artístico-culturales de ese entonces. El rock no estuvo ajeno a este contexto.

La estela creativa y los desafíos musicales de la banda Nervios continuaron con El Cuarteto de Música Moderna nacido en 1974, proyecto de Marlon Romero y Edgardo Riquelme y quizás uno de los grupos locales más importantes de la década de rock progresivo con influencias del jazz. Ambos músicos conectaron a Alejandro “Mota” Riquelme como baterista y a Sebastián Fuenzalida en el bajo eléctrico. El repertorio era original, aunque influidos por la Mahavishnu, Yes, King Crimson, más el lenguaje de Romero con el jazz y de Edgardo Riquelme con el rock sicodélico de Hendrix.

En este trabajo analizaremos la experiencia de esta banda penquista que, aunque sin un discurso político explícito, no podía escapar de las implicaciones de la dictadura y la manera en que la improvisación, los largos riffs y la fusión de géneros podrían interpretarse como un acto de resistencia. Como señala Hobsbawm (2012), la música en períodos de represión puede funcionar como un medio para afirmar la identidad cultural, un espacio de libertad en el que los músicos buscan escapar de las restricciones de la política. Más allá de la hibridación cultural que,



como señala García Canclini (2005), no solo es producto de la globalización, sino también una forma de afirmación local.

Proponemos una metodología interdisciplinaria que combina historia cultural, teoría crítica y estudios culturales, utilizando archivos sobre la dictadura y su impacto en las expresiones artísticas, entrevistas o testimonios de músicos contemporáneos al Cuarteto y escucha de grabaciones (caseras). Examinaremos también cómo su aparente neutralidad política puede ser entendida como un acto de subversión en un entorno altamente polarizado basados en teorías de resistencia simbólica (Bourdieu, 1979) y estudios sobre música y dictadura (Hobsbawm, 2013).

Finalmente, proponer como el Cuarteto de Música Moderna puede ser una máquina deseante que opera como una multiplicidad en expansión, un ensamblaje de intensidades que resuena entre el jazz, el rock progresivo y la música sinfónica. Dispositivo de producción de afectos, que sigue expandiéndose en la memoria colectiva y en los cuerpos que alguna vez se dejaron atravesar por sus intensidades.

CV. Rodrigo Pincheira Albrecht, periodista, profesor de Historia y Geografía, Magister en Humanidades, Magister en Estudios Culturales de la UNR, Argentina. Es académico de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, UDD y Universidad de Concepción. Investigador en música popular e historia cultural, es autor de los libros *Leyenda del Sur: Schwenke y Nilo* (2010), *Los elementos: Voces y asedios a Congreso* (2018), *Genealogía del rock penquista: orígenes y destinos* (2020), *Somos tontos, no pesados, Pájaros de fuego* (2021) y *Como una ola: procesos y trayectos de rockeras de Concepción* (2023). Creador del sitio web datarockconce.cl, es miembro de la International Association for Study of popular Music, IASPM, y del Taller de Historia Reciente de Concepción. El año 2024 recibió el Premio Municipal de Ciencias Sociales de la ciudad de Concepción.

11:30 horas

SESIÓN 5. Tecnologías y producción fonográfica 1

Cristian Villafañe (Universidad Nacional de Rosario – Universidad Nacional del Litoral).



Título de la ponencia: Músicas populares y ontología de las grabaciones. Canción, mezcla y obra artística.

Resumen. Transcurrido prácticamente un siglo y medio desde la invención del fonógrafo (1857) y del fonógrafo (1870), los avances en el proceso de producción fonográfica han tomado un lugar de innegable relevancia en la resultante sonora final de los registros fonográficos. Particularmente, respecto de las músicas populares diversos autores sostienen que, a diferencia de las músicas de tradición escrita, la canción se finaliza con su registro fonográfico al obtener un fonograma *master* considerado como original, (González, 2013; Zak III, 2001, Moore, 1993). Desde abordajes analíticos que se proponen indagar en el fonograma *master* en tanto objeto, entendiéndolo como “canción performativamente fijada” (González, 2013) o *track* (Moore, 2012), se han desarrollado líneas de investigación que adoptan una perspectiva textualista. Si consideramos la afirmación de Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, quienes sostienen que “en el estudio, las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas, y ambas decisiones son musicales” (2012: 3), se abre la posibilidad de pensar el proceso de producción fonográfica como un proceso opaco en relación con la resultante sonora final del fonograma, que llega a articularse de tal manera con la canción y sus textos al punto de ser parte de la obra artística misma. Esta posición ha sido elaborada y defendida principalmente por Roger Pouivet, quien llega a sostener que “la grabación es la obra” (Pouivet, en Frangne & Lacombe, 2014: 168,169, énfasis original).

A partir de trabajos realizados previamente (Villafañe 2019, 2024, 2025; Perié, Soberón y Villafañe, 2022, 2023) entendemos que tal opacidad puede atribuirse principalmente a la etapa de mezcla, y a las diversas operaciones técnico-discursivas (Di Cione, 2023) que pueden realizarse allí. Concretamente, en la mezcla es posible diseñar el staging, esto es, “escenificar fonográficamente” cada uno de los sonidos grabados en forma individual, estática y/o dinámicamente, además de poder agregar otros sonidos no relacionados con la etapa de registro (Lacasse, 2005). Si tal configuración determina con este alcance la constitución del fonograma en tanto objeto, podríamos afirmar que estaríamos en presencia de lo



que Theodore Gracyk describe como “espesamiento ontológico” de la categoría música (Gracyk, 2013).

Entonces, si la canción se finaliza con su producción fonográfica y la obtención del fonograma *master*, y si este proceso comporta los alcances que puntualizamos anteriormente, vinculados con una posible opacidad de la mezcla respecto de la canción, ¿Qué estatuto respecto de la canción en tanto obra artística merecen las operaciones técnico-discursivas realizadas por un/a ingeniero/a de mezcla? ¿Podemos calificar en tanto “musicales” las huellas audibles de la escenificación fonográfica? Nuestro argumento sostiene que, en algunos casos en particular dentro de las músicas populares grabadas, las operaciones técnico-discursivas realizadas en la mezcla, más allá de su necesaria segundidad respecto de la canción (música y letra) y de su performance (su puesta en acontecimiento sonoro), no son un contenedor transparente y aséptico de los demás textos que la conforman, sino que son igual de determinantes que ellos en la resultante sonora final del fonograma *master*.

CV. Músico, docente e investigador. Profesor y Licenciado en Composición musical, egresado de la Escuela de Música (Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario), y Técnico en grabación y post-producción musical (Escuela TECSON – Buenos Aires). Docente responsable de las cátedras de Bajo eléctrico, Producción musical y de Educación Audioperceptiva en UNR. Profesor Adjunto de las cátedras de Lectoescritura musical II y de Percepción Musical y Entrenamiento Auditivo II en el Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral). Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (Facultad de Humanidades y Ciencias – Universidad Nacional del Litoral). Director del Centro de Estudios de la Producción Fonográfica (FHUMyAR - UNR). Integrante del Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (INMCV).

Alexis Perepelycia (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Interfases etéreas: algunas apreciaciones sobre el desarrollo de *hardware*, el desarrollo de *software* y el uso de sistemas autopoieticos en la luthería experimental



Resumen. En esta presentación describiremos nuestro enfoque empleado para concebir, desarrollar y poner en práctica un modelo híbrido de instrumento musical basado en el concepto de retroalimentación o *feedback* electroacústico, así como también posibles expansiones y trabajo futuro.

Nuestro dispositivo posee etapas de *hardware* y *software*, capaces de generar retroalimentaciones de manera autónoma y de diversos modos: de manera electroacústica – en sentido técnico – y/o empleando instancias de proceso de señal digital. De este modo el sistema se define a sí mismo de manera autopoietica: es facultad del propio sistema el hecho de existir y ser percibido como tal. Por este motivo el estado de autopoiesis debe suceder continuamente, dado que cuando se detiene la retroalimentación, el sistema deja de existir. El sonido, de manera autopoietica, se convierte aquí en interfaz audible: los procesos, los altavoces (en tanto que transductores de entrada y salida), son aquí portadores de información sonora, y proponen a el/la usuario/a y al público la posibilidad de experimentar diferentes manifestaciones acústicas del recinto.

El transcurso de la historia muestra una heterogeneidad de propuestas que conforman el universo de la música realizada en vivo empleando dispositivos eléctricos y/o electrónicos. Quizás gracias a ello podamos comprender la dificultad – y en muchos casos el deliberado rechazo – de estandarización en la concepción y manufactura de interfaces de control. Dentro de este tipo de propuestas encontramos ejemplos que han sido comercializados y luego discontinuados, otros que han sido realizados por o para un/a usuario/a específico – de manera *ad-hoc* –, algunos que han sido descartados por cuestiones de obsolescencia (*software* o *hardware*), etc. En este contexto encontramos que el movimiento cultural denominado DIY (por sus siglas en inglés “*Do It Yourself*”: hágalo usted mismo) ofrece gran potencial tanto para la investigación, como para la experimentación y creación de nuevas tipologías de interfases, nuevos modelos de interacción entre usuarios y dispositivos; además de proponer la posibilidad de construcción de herramientas para democratizar la creación musical, fomentar nuevas búsquedas creativas, sonoras y musicales.

Proponemos de esta manera realizar un trazado historiográfico del uso del proceso de retroalimentación – electroacústica y electrónica – en la evolución de la música



creada mediante medios electroacústicos. Buscamos describir la situación actual del uso de diferentes técnicas de retroalimentación y sus implicancias en la producción de sentido dentro del contexto artístico en la actualidad, y dar cuenta del aporte de nuestro instrumento a la disciplina mencionando las distintas experiencias que hemos realizado hasta el momento : sistemas de amplificación con diferentes arreglos de altavoces, experiencias híbridas con altavoces y diversos tipos de dispositivos, uso de actuadores para excitar físico-acústicamente instrumentos de membranas, cuerdas, cajas de resonancia o placas, uso de diversos tipos de materiales y experiencias en diferentes tipos de recintos.

48

CV. Docente en Universidad Nacional de Rosario y Universidad Nacional de las Artes. Realizó estudios en la Universidad Nacional de Rosario, en la Queen's University Belfast, Irlanda del Norte y en la Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, Francia. Recibió becas y subsidios de Stockhausen Foundation, Archivio Luigi Nono, Universidad Pompeu Fabra, Department of Employment and Learning (UK), Fondo Nacional de las Artes, Instituto Nacional de Teatro, Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, Ministerio de Cultura de la Provincia de Chaco, CCPE/AECID, Instituto Nacional de Música, entre otros. Participó en muestras, festivales y conciertos en Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Canadá, Chile, China, Eslovaquia, España, Estados Unidos, Francia, Irlanda del Norte, Italia, Inglaterra, México, Perú y Portugal.

Guillermo Osvaldo Senna (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Aplicación del *framework* ARCAA para el análisis comparativo entre la orquesta tradicional de medios acústicos y el modelo de la Princeton Laptop Orchestra (PLOrk).

Resumen. Los avances provenientes del campo de las tecnologías de la información continúan ejerciendo una influencia directa en el desarrollo de la música electroacústica. El incremento en la capacidad de cómputo alcanzado en las últimas décadas ha tornado viable la generación y el procesamiento de audio en tiempo real, dotando a los compositores contemporáneos de la posibilidad de implementar y escribir música para una orquesta conformada por instrumentos musicales digitales de diseño propio.



La Princeton Laptop Orchestra (PLOrk), fundada en 2005, es considerada como pionera entre los ensambles electroacústicos de su tipo, logrando posicionarse como un modelo de referencia para aquellas instituciones académicas que desean conformar una orquesta electroacústica propia. Es así que la Stanford Laptop Orchestra (SLOrk), la Concordia Laptop Orchestra (CLOrk) y la Boulder Laptop Orchestra (BLOrk), entre otras, pueden contarse como parte de un mismo conjunto de ensambles que comparten rasgos característicos con la agrupación de Princeton.

49

El modelo PLOrk está basado en el empleo de meta-instrumentos musicales, cada uno de los cuales se encuentra compuesto por una computadora portátil capaz de ejecutar instrumentos virtuales en tiempo real. En la PLOrk cada instrumentista cuenta con un altavoz propio para poder irradiar su sonido hacia el público. La ausencia de un sistema de refuerzo sonoro, una decisión consciente tomada por los fundadores del ensamble, se asume como una similitud entre el modelo PLOrk y la orquesta tradicional de medios acústicos. Sin embargo, existen por el contrario diferencias evidentes entre ambos modelos, como por ejemplo, la ausencia de un sistema de notación estandarizado en el caso de la PLOrk.

El objetivo de este trabajo fue realizar un análisis comparativo entre la orquesta tradicional de medios acústicos y el modelo PLOrk, con el fin de determinar si es que este último posee las características necesarias para lograr el afianzamiento y las consolidación de las orquestas de laptops como formato de ensamble. Para poder llevar a cabo el análisis correspondiente se recurrió al empleo del *framework* ARCAA, de modo de poder identificar y hacer manifiestas las diferencias en términos de actores, roles, contextos, actividades y artefactos que participan de la situación musical en ambos casos.

El resultado de nuestro análisis sugiere que el modelo PLOrk posee características particulares que lo diferencian del modelo de orquesta tradicional de medios acústicos, considerándose asimismo que dichas características podrían dificultar su consolidación como formato de ensamble en el futuro, así como también obstaculizar el desarrollo de un canon propio de obras musicales dentro del género. Se proponen soluciones alternativas ante cada caso tratado, las cuales se espera que conduzcan al desarrollo de un modelo de ensamble electroacústico mejorado.



CV. Guillermo Osvaldo Senna nació en Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, en 1988. Egresado como Profesor y Licenciado en Composición (medalla al mejor promedio) por la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Fue ayudante-alumno (2017-2018) y profesor adscripto (2019-2020) en la cátedra “Taller de Música Electroacústica”, en la cual se desempeña actualmente como ayudante rentado. Doctorando por la Facultad de Humanidades y Artes - UNR con tema de tesis “La creación de un modelo alternativo para la conformación de una Orquesta de Laptops” (Director: Dr. Pablo Cetta). Miembro investigador en el proyecto de investigación “Un sistema integral destinado a la producción y enseñanza de música electroacústica. Diseño y desarrollo de *software* para escenarios sonoros expandidos” (Director: Prof. Claudio Lluán). Su área general de investigación es “Música y Tecnología”.

14:30 horas

SESIÓN 6. Circulación musical y consumos culturales 3

Martín Baña (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de San Martín - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: “Vuelvo vencido de la trágica Siberia”. La construcción de una imagen de Rusia en el tango de la primera mitad del siglo XX.

Resumen. El tema del presente trabajo gira en torno de las representaciones simbólicas que se construyeron sobre Rusia en la cultura popular argentina durante la primera mitad del siglo XX. Específicamente, se propone explorar y analizar una serie de tangos cuyas letras y, en gran medida, también sus músicas remiten al gigante euroasiático como, por citar solo algunos ejemplos, *Nieve* (1936), *Triste destino* (1938) y *Gitana rusa* (1942). Los estudios que abordaron los modos en los cuales Rusia era representada e imaginada por estas tierras quedaron restringidos, en gran parte, a las producciones literarias, concentrándose mayormente en figuras como diplomáticos, militantes políticos y escritores. Por citar algunos casos, *Hacia la revolución*, de Silvia Saytta (Fondo de Cultura Económica, 2007) y *Primeros viajes*



al país de los soviets, de Horacio Tarcus (Biblioteca Buenos Aires, 2017). En ese sentido, quedaba descartada una fuente escasamente explorada pero no por eso menos significativa como es la música popular. Así, el trabajo parte de la premisa de que durante la primera mitad del siglo XX hubo en Argentina un interés genuino por Rusia, que formó parte de un movimiento global y que se manifestó en múltiples ámbitos culturales como el tango, y no solo en la literatura. Esa predilección por Rusia, sin embargo, estuvo dominada por una visión esencialista y reduccionista que fue consecuencia del modo en el que posicionamientos políticos se combinaron con condicionantes culturales y factores emocionales. Así, el trabajo se propone abordar un análisis y una evaluación de un nutrido conjunto de tangos que refieren a Rusia compuestos en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, desde una perspectiva que combina la musicología con la historia cultural y la historia de las emociones. Para ello aborda un corpus documental variado, conformado por las partituras de las obras referidas pero también por notas periodísticas, memorias, grabaciones de las piezas en cuestión, entre otros. Los aportes que pretende realizar el trabajo son varios. En primer lugar, rescatar la contribución que puede realizar la música popular en la construcción de imaginarios respecto de países significativos a nivel global pero que se aparecen como lejanos y exóticos, en este caso Rusia. En segundo lugar, mostrar el modo en el cual las representaciones sobre esos territorios muchas veces le deben más a los prejuicios, a los condicionantes culturales y a los factores emocionales que a una descripción basada en fuentes más variadas y de primera mano. Finalmente, ampliar la caracterización de la música popular argentina de la primera mitad del siglo XX en función de la variedad temática tanto en la autoría de las letras como en la dimensión compositiva.

CV. Martín Baña es Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador del CONICET, como Profesor Adjunto a Cargo de la Cátedra de Historia de Rusia (UBA) y como docente en la Lic. en Historia (UNSAM). Ha participado con ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales y ha publicado artículos de su especialidad en revistas de Argentina, Rusia, Brasil, etc. Tiene editado varios libros, entre los que se destaca



Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (Gourmet Musical, 2017). Suele participar activamente en diversos medios de comunicación e intervenir sobre cuestiones históricas y culturales. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

52

Eileen Karmy (Universidad de Playa Ancha, Chile).

Título de la ponencia: Cancioneros obreros: artefactos culturales para la circulación de la canción política a comienzos del siglo XX chileno.

Resumen. Los cancioneros populares pueden ser entendidos como artefactos culturales y materialidades que informan de la historia de la música popular y de las industrias musicales. Sin embargo, al observarlos desde una perspectiva semiótica, también pueden informar sobre los repertorios, usos y significaciones de la canción política. A partir de una revisión historiográfica, es posible advertir que los cancioneros populares no han recibido la misma atención musicológica que otro tipo de materialidades y registro de la música, como las partituras o las grabaciones. La incipiente atención que han recibido los cancioneros ha venido desde campos del conocimiento distintos a la musicología y han destacado el aporte que estos artefactos hicieron a la consolidación de la industria editorial, contribuyendo al establecimiento de modas de la cultura popular de fines del siglo XIX e inicios del XX (Cornejo 2023; Ledezma y Cornejo 2020). Sin embargo, como he podido evidenciar a través de un exhaustivo análisis de documentos de archivo, los cancioneros no se limitaron a ser objetos de consumo, sino que facilitaron modos singulares de participación política y de aprendizaje de canciones para una práctica musical colectiva.

En esta ponencia, abordaré los cancioneros populares editados por gremios obreros a comienzos del siglo XX, como documentos portables y de bajo costo de producción que contribuyeron a la difusión y el aprendizaje de la música, así como a la divulgación de ideas revolucionarias en una época de consolidación de las industrias musicales y de auge del movimiento obrero chileno (Lagos Mieres 2023; Loyola 2014). Para ello, daré cuenta de las características de los cancioneros producidos por gremios obreros, el repertorio musical que incluyeron y los modos en que contribuyeron a que trabajadores y trabajadoras participaran políticamente



a través de la música (Turino 2008, DeNora 2000). En el contexto de precarización de la vida y de falta de participación democrática de los sectores populares en la vida ciudadana (Grez 1995), resulta clave el rol de la práctica musical aficionada (Small 1998) tanto para la expresión como la participación política.

A partir de una selección de cancioneros editados por sociedades obreras durante las tres primeras décadas del siglo XX, analizaré el lugar que tuvo la canción política en el movimiento obrero chileno, cuáles fueron sus principales temáticas, autorías, orígenes y géneros, así como el modo en los cancioneros contribuyeron a la difusión de una cultura obrera, alternativa a la hegemónica. Aquí tomaré en consideración el uso de las contrafacta, la incorporación de ilustraciones y otros elementos intertextuales que potenciaron el aprendizaje y la significación musical (Manabe En prensa, Turino 1999).

De este modo, demostraré cómo los cancioneros, en tanto artefactos de amplia circulación, facilitaron la participación política a través de la música por parte de colectividades obreras, permitiendo complejizar la definición de los cancioneros populares de principios de siglo, entendiéndolos no solo como un producto de las industrias de la imprenta y de la música, sino también como un material pedagógico y sobre todo político.

CV. Eileen Karmy es doctora en Musicología, profesora asociada al Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Investiga sobre el trabajo en la música, las prácticas musicales amateurs y la historia social de músicas populares y su relevancia política. Su último libro *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940* (Ariadna 2021) fue nominado a los premios Pulsar de la SCD en 2022. Desde 2022 es investigadora principal del Anillo de investigación en música clásica y patrimonio (ANID, ATE 220041) e investigadora asociada al Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (ANID, NCS 2022_016). Desde 2025 desarrolla el proyecto “Cancioneros Populares: artefactos culturales para la práctica musical cotidiana” con financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID (Fondecyt 1251272).



Guillermo Dellmans (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" – Pontificia Universidad Católica Argentina).

Título de la ponencia: La obra temprana de Virtú Maragno (1947-1955): música, política y sociabilidad en torno al exilio republicano español en Buenos Aires.

Resumen. Este trabajo tiene como objetivo recuperar la lectura en clave política de la producción temprana de Virtú Maragno (1928-2004) entre 1947 y 1955. En su obra se advierte una inclinación por aspectos de la cultura española, probablemente influenciada por la recepción local de las consecuencias de la Guerra Civil Española (1936-1939). Sin embargo, no se busca afirmar que toda su actividad en esos años estuvo determinada por una pulsión ideológica, ni 'politizar' sus composiciones o presentarlo como un artista militante. Más bien, el propósito es reconstruir ese período creativo desde una perspectiva interpretativa que combina la musicología y la historia cultural, permitiendo identificar las señales latentes en sus obras y en sus movimientos dentro de ese contexto.

El interés del compositor por la cultura española comenzó en 1947, cuando se radicó definitivamente en Buenos Aires. Un fenómeno similar puede observarse en las primeras obras de otros compositores de su generación como Pompeyo Camps, Roberto Caamaño, Rodolfo Arizaga, en las cuales resuenan los mismos problemas coyunturales. Lejos de ser casual, este hecho se debe a un síntoma de época que atraviesa la música argentina (Dellmans). En aquel momento, Buenos Aires vivía un proceso de efervescencia cultural de carácter cosmopolita ante la constante llegada de intelectuales y artistas republicanos que huían de la España franquista. Rápidamente, este fenómeno impactó en el campo de la cultura, generando redes de solidaridad, posicionamientos ideológicos, circulación de ideas, impulsando debates sobre la relación arte y política. ¿Qué uso hace el compositor con la información que le provee el contexto, la sensibilidad que le provoca hechos que suden en él, o cómo asimila su tránsito por esa realidad espaciotemporal?

La producción y actividad musical de Maragno entre 1947 y 1955 ofrecen un fecundo punto de apoyo para indagar las articulaciones entre música, política y exilio republicano. En esos años, concordantes con los debates en torno a los efectos de la diáspora, se concentra su inclinación por la tradición española. Esta tendencia se vehiculizó a través de diferentes modos. La afinidad por la



composición de canciones con textos de autores españoles republicanos como Federico García Lorca y Rafael Alberti y de figuras estrechamente vinculadas con la causa como Pablo Neruda, Cayetano Córdova Iturburu, Nicolás Guillén. La indagación del repertorio musical antiguo, que se plasmará en algunos aspectos de sus obras y en su labor como director y programador de los coros de orfeones españoles. Finalmente, las relaciones interpersonales, los espacios y grupos pro-republicanos que transita en esos años son importantes para su actividad musical. Sociabilidad y obra creativa se retroalimentaron constantemente.

Si bien ha sido abordada en diversos estudios, la música de Maragno aún resta analizarla desde una perspectiva que eluda el carácter enigmático que suele dominar el abordaje de la relación entre música y política y contemple las imbricaciones, directas e indirectas, entre las pulsiones estéticas e ideológicas.

CV. Doctorando en Historia y Teoría de las Artes, en la Universidad de Buenos Aires. Licenciado y Profesor Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becario de investigación de la Biblioteca Nacional, por concurso, en 2012 y adscripto a la cátedra Música Latinoamericana y Argentina de la FFyL-UBA (2012-2014). Actualmente se desempeña como investigador y responsable de la sección Música de tradición escrita del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. También, como profesor en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y ha integrado equipos de investigación en universidades nacionales (FFyL-UBA y DAMus-UNA). Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales y es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

14:30 horas

SESIÓN 7. Culturas musicales, territorios e identidades 2

Milagros Zurschmitten (Universidad Nacional del Litoral).

Título de la ponencia: El rap como género consolidado en Santa Fe: valores, recepción y construcción de un sonido.

Resumen. La presente investigación aborda el rap en la ciudad de Santa Fe, explorando el impacto social de la cultura Hip Hop y su desarrollo desde 2017 hasta



la actualidad. Se analiza la interacción entre los activistas del movimiento, desde la producción musical hasta la recepción del público, con el objetivo de comprender la consolidación de un sonido santafesino. Para ello, se toma como estudio de caso el álbum *Es Problemático* de Jay Lond, un referente del rap local. A través de este análisis, se busca definir la identidad del Hip Hop en Santa Fe y su impacto en la comunidad.

56

Los principales objetivos de la investigación son destacar la relación entre producción y recepción musical dentro del Hip Hop santafesino y analizar la consolidación de un sonido característico de la ciudad. Se examina cómo los receptores, al identificarse con los valores de la cultura Hip Hop, generan un sentido de pertenencia y refuerzan la identidad local. Para el proceso investigativo fue utilizado un enfoque cualitativo, se utilizó el marco metodológico de la etnografía musical. Recurriendo a la observación participante y entrevistas semiestructuradas a artistas y productores como Jay Lond, Maxi Lopro, Rusty y Fds. Se aplica el marco propuesto por Gianni Ginesi (2018) para analizar las dinámicas de producción y recepción del material. Además, el análisis del álbum se desarrolla a partir de una metodología adaptada de Claudio Díaz (2015), considerando aspectos musicales, verbales y visuales del material fonográfico. Se complementa con un estudio musical detallado que tiene en cuenta la división del disco en *Side A* y *Side B*, evaluando características sonoras, líricas y de identidad geográfica.

Los resultados permiten corroborar la teoría sobre la consolidación del Hip Hop en Santa Fe. Se identifican valores compartidos entre artistas y oyentes que influyen en la producción y en la construcción identitaria del género. Los entrevistados destacan la evolución del rap en la ciudad y el papel del sentido de pertenencia en su desarrollo. Se observa que *Es Problemático* ejemplifica la interacción entre producción y recepción, ya que los oyentes adoptan códigos y referencias que refuerzan su identidad cultural. El estudio confirma la existencia de un "sonido santafesino", construido a partir de elementos literario-musicales y referencias geográficas. En el *Side B*, se destaca la influencia del *boombap* y la tradición del Hip Hop *old school*, mientras que el *Side A* incorpora nuevos géneros, instrumentaciones y técnicas vocales. Jay Lond logra fusionar estos elementos sin perder su esencia, reafirmando su objetivo de representar a Santa Fe. La presencia



de artistas nacionales como Núcleo, Nahue Mc y Nobewan valida la relevancia del álbum dentro de la escena del rap argentino.

En conclusión, *Es Problemático* refleja la evolución del Hip Hop santafesino y su consolidación dentro de la identidad cultural de la ciudad. La investigación demuestra que el género ha logrado desarrollar un estilo propio, combinando tradición y modernidad. Este fenómeno fortalece la comunidad local y proyecta el rap santafesino dentro del panorama musical nacional.

57

CV. Licenciada en música con orientación en canto del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM-UNL). La formación combina interpretación vocal e instrumental, composición e investigación musical. Becaria del programa “Becas Estímulo a las Vocaciones Científicas” (EVC-CIN, 2022) y adscripta en investigación en el proyecto CAI+D: “Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación” (ISM-UNL, 2022, Dir. Elina Goldsack). Publica el artículo “El rap como género consolidado en Santa Fe: valores, recepción y construcción de un sonido en contexto de pandemia generada por el Covid-19”, en la *Revista del Instituto Superior de Música* (RISM, Edición N°24, UNL, 2023). Expositora como investigadora en formación en el “III Encuentro Internacional Repensar el Hip Hop” (2024, Universidad de San Isidro) y en el Encuentro de Jóvenes Investigadores (UNL, 2024). Además, participa del Seminario “Música Urbana”, coordinado por el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS, 2024).

Micaela María Edith Aguirre (Universidad Nacional del Litoral).

Título de la ponencia: El reggaetón lésbico de Chocolate Remix: el doble sentido y la satirización como estrategias discursivas en *Sátira* (2017).

Resumen. Tradicionalmente, el género urbano reggaetón tiene una connotación pornográfica, sus textos son de sexo normativo explícito abordados desde el humor con doble sentido desde una perspectiva heterocisgénero y su performance es varón-mujer (Fariley, 2006). De manera seminal, según Marshall (2008), una de las canciones iniciadoras del reggaetón es *Dem bow* (1990/91), del vocalista Shabba Ranks y el DJ Bobby Dixon. Esta canción resultó ser un himno antigay y anticolonialista, con un *riddim* que trascendió y hoy en día es estructural en el



reggaetón. En contraposición, en el año 2017 “Chocolate Remix” le da vida en Argentina al *lesbian* reggaetón con su primer álbum, *Sátira*. Hasta el momento las investigaciones sobre Chocolate Remix son escasas, sólo se recopiló que Badini et al. (2022) analizaron el proyecto a partir del aspecto musical y la vinculación con el activismo disidente.

El presente trabajo se centra en una perspectiva de análisis del discurso. Se parte de pensar que las prácticas musicales pueden ser entendidas como prácticas sociales en el marco de las cuales se elaboran discursos, posiciones y se disputan valores. En ese sentido, tomamos como dispositivo de enunciación (Díaz, 2015) el álbum *Sátira* (2017) de Chocolate Remix e interpretamos la operancia de los mecanismos discursivos en clave lésbica. Asimismo, entendemos que este dispositivo entrelaza la sátira (Hutcheon, 1992) y el doble sentido (Montes, 2022). El abordaje analítico de Díaz (2009, 2015) nos propone que el dispositivo de enunciación (álbum) está compuesto por los aspectos verbal, sonoro y visual. A estos, le aportamos un cuarto aspecto: visual-témporo-espacial, ya que ponemos en consideración que el disco se promocionó con el videoclip “Como me gusta a mí”. También, fue menester adicionar la perspectiva de análisis formal de Aguilar et. al. (1998) y el enfoque sobre la clasificación de intertextualidad en música de López Cano (2007; 2018).

Romina “Choco” Bernardo, nació en San Miguel de Tucumán, Argentina. Es cantante, compositora, *DJ*, *MC*, *beatmaker* y productora en su proyecto solista de reggaetón y rap latino titulado “Chocolate Remix” iniciado en 2013. Sus presentaciones son en discotecas y festivales para la audiencia LGBTIQ+.

Como resultados, obtuvimos que la temática lésbica es abordada desde el humor satírico, la intertextualidad, el doble sentido y la frontalidad. Dicha temática aparece primeramente en el aspecto verbal, en segundo lugar, en el aspecto visual-témporo-espacial y, por último, en el aspecto visual. El verbal es el que configura la sincronidad con los aspectos restantes. En el aspecto sonoro se observan principalmente los géneros reggaetón y rap. No obstante, son enriquecidos con los géneros: cumbia, salsa y reggae. La tópica de sexo está vigente, pero la performance es mujer-mujer. Es así como el enunciado, además de fisurar el reggaetón tradicional heterocisgénero y antigay (Fariley, 2006), termina por



visibilizar y reivindicar la existencia de los vínculos lésbicos, las diferentes formas de disfrute y los cuerpos no hegemónicos.

Creemos que esta investigación le dará mayor visibilización a una artista argentina oriunda de Tucumán, que en sus canciones plantea temáticas tabú inherentes al colectivo de mujeres y LGBTIQ+.

CV. Micaela Aguirre es investigadora en formación, cantante, compositora, e intérprete en teatro musical nacida en San Nicolás de los Arroyos, Buenos Aires y radicada en Santa Fe, capital desde el año 2017. Estudia la Licenciatura en música con orientación en Canto y Profesorado de Música en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Actualmente es Cientibecaria UNL 2024-2025. En el marco de esta beca, ha participado como expositora en dos congresos de música: “9no Congreso de Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular” en la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, y en el “1er Congreso de Estudiantes del Instituto Superior de Música” en la Universidad Nacional del Litoral. Como cantante y compositora, es *frontwoman* de “La Almirante Brown”, y corista en “Jazbe y El Colmo”, banda ganadora de la Bienal de Arte Jóven 2024.

14:30 horas

SESIÓN 8. Semiótica y significación musical

Pablo Araya (Instituto Superior de Música de Salta -Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: Elementos de la *transducción* de Sandra Visokolskis aplicados al análisis de los mecanismos creativos en música.

Resumen. Nuestro interés se centra en la comprensión de los mecanismos creativos en música. Pero, para clarificar el enfoque que propondremos, téngase en cuenta lo siguiente: Nattiez decía que el mero análisis estructural (las configuraciones) de una obra resulta insuficiente; el análisis neutro-estructural es una forma de acceder a la comprensión de los mecanismos creativos, no obstante, con esa clase de análisis solo accedemos al producto ya terminado, con lo cual, los procesos o mecanismos creativos en sí continúan sin ser develados. Por esta



insuficiencia, Nattiez incluyó las dimensiones poiética y estética: la primera implica, justamente, comprender los procesos creativos involucrados en una obra, la segunda refiere a cómo es que esa obra afecta a los que la perciben. Claramente, las tres dimensiones son relevantes, sin embargo, nosotros nos focalizaremos en la dimensión poiética.

Desde luego, la comprensión de los procesos o los mecanismos creativo-musicales puede hacerse desde múltiples perspectivas, no obstante, aquí tomaremos como referencia al concepto de *transducción* de Sandra Viskolskis. ¿Qué es la transducción? Es una variante de la abducción de C.S. Peirce que debe entenderse como un proceso cognitivo dual. ¿Por qué? La abducción es un razonamiento que sirve para formar las hipótesis mediante un acto creativo o ingenioso. Sin embargo, en el modelo abductivo de Peirce la formación de hipótesis y su cualidad creativa se relegan a lo meramente intuitivo, como un *flash* repentino. Pero, como bien ha señalado Viskolskis, en la formación de hipótesis existen mecanismos de asociación. Esto significa que hay asociaciones/conexiones entre A (un problema a ser resuelto por el interpretante) y B (una fuente icónica que ayuda a resolver el problema A debido a su parecido). Ahora bien, estos mecanismos de asociación/conexión por semejanza indican que en la abducción no hay solo instinto o intuición: se tiene un proceso cognitivo dual que conecta A con B. O sea, el sujeto debe mirar el problema desde dos puntos de vista para poder resolverlo (he aquí lo dual del proceso cognitivo). Asimismo, esto no acaba acá: este proceso cognitivo dual remite, como acabamos de insinuar, al razonamiento metafórico-analógico (conexión de semejanzas entre A y B). Entonces, es esta conexión de semejanzas entre A y B lo que puede dar lugar a una perspectiva inesperada, es decir, creativa e ingeniosa. En síntesis: la transducción es un mecanismo cognitivo dual que conduce al razonamiento metafórico-analógico y, por ende, puede brindar respuestas respecto a lo creativo. En música, los compositores han recurrido frecuentemente a las metáforas y las analogías (desde Vivaldi hasta Xenakis). Entonces, el modelo transductivo parece ser una herramienta adecuada para taclear el problema de la creatividad musical. En consecuencia, aplicaremos dicho modelo procurando ofrecer ejemplos concretos en relación a obras y



procedimientos propios (la aplicación no será textual ya que el modelo visokolskiano busca comprender la creatividad en las matemáticas).

Finalmente, quisiéramos destacar la importancia que posee este modelo para nosotros: 1) en él hay una sólida base filosófica; 2) nadie lo ha aplicado en el terreno artístico-musical (salvo nosotros -aunque rudimentariamente- en otras oportunidades), lo que nos otorga cierta originalidad; 3) nos permitirá ampliar y perfeccionar nuestras investigaciones previas.

CV. Nacido en Salta en 1979. Licenciatura y Profesorado en Composición Musical en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Doctorado en Artes por la misma universidad. Actualmente realiza el Programa de Posdoctorado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC (trabajando con Sandra Visokolskis) focalizado en la comprensión de los procesos creativos en música. Ha realizado especializaciones en composición en Argentina, México y Alemania. Estrenó obras en Argentina, Alemania y España con distintos ensambles y solistas (ensamble ArtHaus, Reflexion K -Alemania-, MEI flautas, Cuarteto de Cuerdas UNTREF, etc.). Brindó conferencias en el INMCV, Simposio Internacional Meta-Xenakis, etc. En la actualidad es profesor de análisis musical en el ISM n° 6003 “José Lo Giúdice” en Salta (Argentina).

Cristina Vázquez (Universidad Nacional de las Artes) y **Federico Buján** (Universidad Nacional de Rosario - Universidad Nacional de las Artes).

Título de la ponencia: Hacia una cartografía de la Semiótica de la Música en América Latina.

Resumen. La Semiótica de la Música constituye un campo de estudios amplio y heterogéneo que cuenta con un gran desarrollo a nivel internacional. Los primeros antecedentes se remontan a la década de 1950: trabajos que no se refieren explícitamente a la semiótica, pero cuyas preocupaciones se centran en problemáticas de la producción de sentido en el campo musical. Más adelante, en la década de 1960, se empieza a pensar más formalmente sobre los fenómenos musicales desde la semiótica general, principalmente bajo la impronta hegemónica del estructuralismo dominante de aquella época, donde los modelos provenientes de la lingüística tendrían una gran preponderancia en la conformación



de la primera generación de la semiología musical. Pero no es hasta principios de la década de 1970 que la Semiótica de la Música se termina por consolidar como un campo específico dentro de los estudios semióticos. Junto con algunas publicaciones pioneras en semiología y semiótica musical de principios de la década de 1970, se destaca como hito fundante –en términos disciplinares– el desarrollo del Primer Congreso Internacional de Semiótica Musical, que tuvo lugar en la ciudad de Belgrado, Serbia, en 1973, organizado por Gino Stefani entre otros destacados académicos. Al año siguiente, en el marco del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica (1974), que tuvo lugar en la ciudad de Milán (Italia), se desarrolló una sesión especial sobre música. De allí en más se registra un gran crecimiento y expansión del campo de la semiótica de la música, dando lugar a diferentes escuelas investigativas que encuentran por base raíces epistemológicas diversas. En la actualidad uno de los eventos más importantes del área, a nivel mundial, es el Congreso Internacional sobre Significación Musical, que se desarrolla bianualmente (en ocasiones trianualmente) desde 1986.

Frente a este panorama internacional nos preguntamos, ¿cómo ha sido el desarrollo de la Semiótica de la Música en Latinoamérica? ¿cuál es su estado actual de desarrollo? Si bien hay disponible producción de destacados/as investigadores/as latinoamericanos, hay una vacancia absoluta en relación a estudios que documenten los antecedentes y el actual estado del arte de la Semiótica de la Música en Latinoamérica.

A tales efectos, y frente a tal vacancia, desde el Centro de Estudios en Semiótica de la Música (CESMu) –espacio académico de reciente creación, alojado en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (DAMus, UNA)– hemos propuesto el desarrollo de un proyecto de investigación orientado a trazar un mapa de la Semiótica de la Música en América Latina (hispanica y lusófona). El propósito de esta ponencia es socializar los primeros avances del trabajo realizado en el marco del proyecto, dando cuenta tanto de la estrategia metodológica elaborada ad-hoc (orientada desde una lógica cualitativa) como así también de los primeros resultados obtenidos a partir de la exploración de diversas categorías de análisis definidas en el ámbito del estudio (e.g. principales referentes, líneas de investigación, principales temas/objetos de



estudio, instituciones que promueven el desarrollo del campo, aportes al campo musicológico, entre otros).

CV. Cristina Vázquez es Licenciada en Artes Musicales, Orientación Canto, de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Profesora de Artes en Música (UNA). Especialista en Gestión de Instituciones Educativas (FLACSO). Profesora Superior de Canto del Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”. Profesora de Dirección Coral del Conservatorio Provincial de Música Juan José Castro. Actualmente Decana del Departamento de Artes Musicales de la UNA. Directora de Proyectos de Investigación. Profesora Titular de la asignatura Semiótica de la Música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus, UNA). Dicta seminarios de posgrado en la Maestría en Musicología (UNA). Integra la Asociación Argentina de Semiótica (AAS).

CV. Federico Buján es Doctor en Humanidades y Artes, con mención en Música, por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Post-doctorado por la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (USP). Post-doctorado CONICET. Actualmente es profesor titular en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, actuando en los niveles de grado y posgrado (Escuela de Música y Escuela de Posgrado). Profesor adjunto e investigador de la cátedra Semiótica de la Música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (DAMus, UNA). Profesor responsable de cátedra en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UdeSA). Es miembro de la Comisión Académica del Doctorado en Humanidades y Artes (UNR) y de la Maestría en Interpretación de Música de Cámara de la misma institución. Integra la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y dirige proyectos de investigación sobre semiótica sonora y musical.

Valentina Spina (Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: Escuchar la espera: sonoridad en *Zama* de Antonio Di Benedetto.



Resumen. La siguiente propuesta se inscribe dentro de los estudios sobre significación musical. Consiste en un análisis de las representaciones y significancias sonoras en la novela *Zama* de 1956 de Antonio Di Benedetto.

Este trabajo continúa la exploración teórico-metodológica de la dimensión sonora como dimensión significativa constitutiva de la discursividad social en relación con la literatura, de ineludible relevancia en la obra de Di Benedetto, y a través de la que se materializan configuraciones de sentido con implicancias políticas, ideológicas y culturales. En su obra, el sonido tiene una centralidad semiótica relativa a las configuraciones del sentido del discurso, especialmente con relación a las representaciones y significancias de las tecnologías y discursos sonoros. En *Zama*, el sonido no solo enmarca la percepción del protagonista y su relación con la espera, la violencia y la alienación, sino que también opera como un eje estructurante de la experiencia narrativa, evidenciando tensiones coloniales y existenciales a través de la materialidad del ruido, el murmullo y el silencio.

En mi tesis de Maestría (Spina, 2022) pude establecer que, al igual que el protagonista de *El Silenciero* (2016), Di Benedetto poseía una extrema sensibilidad hacia el entorno sonoro y que reflexionaba profundamente sobre aspectos del ruido y el silencio, evidenciado a través de entrevistas y comentarios de las personas que lo conocieron personalmente. En aquella oportunidad abordé la percepción sonora del escritor y su predisposición al silencio, a partir de concebirlo como sujeto fenomenológico-resonante, concepto de Jean Luc Nancy (2007).

El enfoque disciplinar de este trabajo es el de los estudios sonoros, campo interdisciplinar que aborda los fenómenos relativos al sonido y la escucha a través de un prisma social, histórico y político, así como también a los discursos e instituciones que los describen (Pinch, T. y Bijsterveld, K., 2012). Dentro de las disciplinas que dialogan con los estudios sonoros se encuentra la literatura. La investigadora Anna Snaith (2020), editora de *Sound and Literature*, se refiere al campo de los *literary sound studies* como una disciplina basada en los registros simbólicos de la modernidad sonora en formas textuales, los cuales aportan nociones más amplias de escritura y exponen relaciones específicas entre la ficcionalización de lo sonoro y el desarrollo de tecnologías sonoras en diversos escenarios históricos. En este sentido, autores como P. Schweighauser (2006) y J.G.



Mansell (2000) han expuesto que la literatura de mediados del siglo XIX y XX no solo captó las propiedades acústicas del sonido y cómo se percibía en el pasado, sino que también influyó en la interpretación social del sonido.

Aplicaré una metodología del análisis del discurso desde una perspectiva crítica y social, entendiendo al lenguaje como forma de práctica social vinculada a sus condiciones sociales de producción y a su marco de producción institucional, ideológico-cultural e histórico-coyuntural (Voloshinov, 2009 y Angenot, 2010). Esto contribuirá a definir el alcance de los discursos sonoros como discursos sociales alternativos a las prácticas y sentidos hegemónicos y su importancia en el conjunto social.

CV. Valentina Spina es violinista y docente. Licenciada en Violín de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), Diplomada en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNCuyo, Magíster en Estudios Latinoamericanos por la misma casa de altos estudios y becaria del CONICET, doctoranda del programa de Ciencias Sociales de la (FCPyS) de la UNCuyo. Su principal línea de investigación concierne el vínculo auralidad-oralidad-escritura en la literatura argentina del siglo XX.

Amparo Rocha Alonso (Universidad Nacional de las Artes – Universidad de Buenos Aires).

Título de la ponencia: De lo continuo a lo discreto: el fenómeno de la música entre el cuerpo y la escritura.

Resumen. Nos proponemos un abordaje exploratorio de la experiencia de músicos de formación académica en cuanto a su relación con su práctica musical y sus imaginarios en cuanto a lo sonoro y lo visual-gráfico.

Partimos, por un lado, de nuestra labor docente con estudiantes de Comunicación practicantes de música popular y de alumnos de música académica semiprofesionales y, por otro, de nuestra propia práctica musical *amateur* en el canto grupal (ensambles, coros).

Los vínculos entre el lenguaje musical y el cuerpo han sido tratados, entre otras corrientes, por la semiótica de inspiración peirceana y la psicología de la percepción. Nuestro enfoque se centra en la noción de *cuerpo significativa* (Verón,



1987), con sus dimensiones constitutivas de lo indicial, lo icónico y lo simbólico y en el concepto de *mediatización* (Verón, 1987; 2013), entendido desde una perspectiva semio-antropológica como de largo trayecto, concomitante en el proceso de hominización. Si toda música surge de un cuerpo que suena y hace sonar, la invención de la escritura musical introduce un dispositivo que permite fijar, describir y prescribir eventos sonoro-musicales, al tiempo que limita y, por otro lado, posibilita nuevas modalidades discursivas.

Como docente de Semiótica de la Música, habituada a concebirla fundamentalmente como un objeto estético de naturaleza sonora, tuve que enfrentarme a otras formas de experiencia -e imaginarios- musicales: las de los músicos de formación académica, ligados fuertemente a la partitura y claramente diferenciados de los músicos de tradición popular, para los cuales la transmisión oral y el registro fonográfico constituyen sus principales insumos (Rocha Alonso y Gómez, 2024).

Pensando dicha experiencia como un vaivén entre dos polos: el corporal (movimiento, gestualidad, voz) y el escriturario (signos gráficos discontinuos), nos adentramos en el universo de la mediatización vivida desde adentro por los propios actores.

CV. Profesora Titular de Semiótica de los Medios (FSOC, UBA), Semiótica de la Música y Semiología General (DAMUS- ATAM, UNA). Entre 2004 y 2014 dictó un Seminario de Música y Comunicación (FSOC, UBA). Dirige el Proyecto UBACyT (2022-2025) Fenómenos discursivos emergentes, consolidados y residuales: retomas en épocas de hipermediaciones. Dirigió el Proyecto de Reconocimiento Institucional Circuitos de música en Buenos Aires y codirigió el Proyecto Observatorio de audiencias de música académica interpretada en vivo (Directora: Cristina Vázquez). Doctoranda por la UNA, su tema es la relación entre cuerpo, voz y mediatización. Ha publicado artículos sobre semiótica general, música, diseño editorial, discurso político y literatura.

17:00 horas



MESA TEMÁTICA 5: Música popular, creación y política durante las dictaduras del siglo XX: tres casos del Cono Sur Americano.

Expositores:

1. Ariel Mamani (UNR - UADER)
2. Víctor Cunha (UDELAR)
3. Marita Fornaro (UDELAR)
4. Martín Liut (UNQ - UBA)

67

Resumen

A partir de tres diferentes trabajos se propone reflexionar sobre música popular, ideología y política en el marco de los últimos regímenes dictatoriales que afectaron a Chile, Argentina y Uruguay. Se adopta una mirada transnacional, que atiende a circunstancias de creación, recepción y resignificación de obras y repertorios. En su trabajo sobre “Quilapayún en Argentina 1983. Crisis ideológica y transformación profesional en la canción militante”, Ariel Mamani examina la gira realizada por el conjunto chileno Quilapayún en 1983 por Argentina, analizando su impacto y significación. La gira se caracterizó por un contexto signado por la transición política al finalizar la dictadura argentina y un escenario de creciente descontento social en Chile, donde las protestas contra la dictadura cobraban fuerza. Asimismo, la ponencia analiza los cambios internos en la agrupación musical, que incluían la ruptura con el Partido Comunista, una revisión de sus ideales estéticos y políticos y una fuerte profesionalización, elementos que contribuyeron a la relevancia de sus presentaciones en un momento de esperanza y transformación en Latinoamérica. La investigación destaca cómo la música se convirtió en un espacio de resistencia y de reconfiguración de identidades en un contexto tanto de opresión como de cambio.

Víctor Cunha reflexiona sobre “La canción poética/política de Eduardo Darnauchans”, uno de los principales creadores dentro de la música popular uruguaya. Darnauchans fue un hombre político que no ocultaba su adhesión al Partido Comunista, pero estaba lejos de ser un cantor político, ni siquiera de “protesta”, aunque tocara tangencialmente y con soltura esas realidades. En sus primeros discos musicalizó e interpretó textos poéticos ajenos de excelente factura, para continuar con canciones propias en poesía y música. En la ponencia



se analizan cuatro canciones que tienen relación con lo poético/político, “rarezas” en uno de los cantores más vigilados durante el período de facto (1973-1985). Las dos primeras son canciones de madurez, de autoría completa de Darnauchans en letra y música: *Sonatina (en rojo sostenido mayor)* y *Dicen los cantores*; le siguen dos canciones de juventud, con música de él y texto compartido con Cunha: *Tristezas del zurcidor* y *Ubi sunt (canción sin nombre)*. El análisis incluirá referencias cruzadas a algunas canciones con textos de Liber Falco y de Washington Benavides, dos grandes poetas uruguayos de diferente generación.

Finalmente, Marita Fornaro analizará “Exilio y creación en Alfredo Zitarrosa”. La ponencia se centrará en el propio discurso del artista sobre el exilio en general y sobre su experiencia particular, y en el análisis de tres obras, a partir de un marco teórico que incluye teorías contemporáneas sobre exilio, emociones y música, análisis del discurso y *musical personae*, además de un enfoque que vincula aspectos literarios, musicales y de performance. *Adiós, Madrid* se desarrolla siguiendo la forma canción; *Desde el exilio* y *Guitarra Negra* tienen en común la utilización del recitado sobre una melodía de milonga, aspecto que las entronca con la producción poética de Zitarrosa más allá de la canción. También es posible vincularlas con la tradición del recitado rioplatense tradicional, “gauchesco”. En el caso de *Guitarra Negra* se atenderá a la correlación entre estructura poética, temáticas desarrolladas y géneros musicales; al arreglo sinfónico de Naldo Labrín y la utilización de figuras de la retórica en una obra que puede leerse como una alegoría del Uruguay ya perdido y del país donde el artista siente que “hace falta”. Si bien cada uno de los trabajos propone un análisis de casos particulares, el marco conceptual general de la Mesa, relacionado con dinámicas de la canción latinoamericana en tiempos dictatoriales permite configurar un escenario de continuidad con trabajos presentados en el año 2023 y surgidos de nuestra pertenencia a la Red de Estudios de la Nueva Canción en Perspectiva Transnacional.

Ariel Mamani (expositor y coordinador). Universidad Nacional de Rosario - Universidad Autónoma de Entre Ríos.



Título de la ponencia: Quilapayún en Argentina 1983. Crisis ideológica y transformación profesional en la canción militante.

CV. Historiador argentino egresado de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña actualmente como profesor en dicha universidad y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Ha concentrado su trabajo en los vínculos entre cultura, arte y política en la 2ª mitad del siglo XX, realizando tareas de investigación sobre temas específicos de Chile y Argentina. Mucho de este trabajo puede verse reflejado en artículos divulgados en diversas publicaciones de carácter científico de Chile, Argentina, México, Colombia y Brasil. También ha realizado estudios musicales de nivel superior, especializándose en música latinoamericana y argentina, realizando investigaciones de carácter musicológico y de historia de la música. Tiene a su cargo las cátedras de Historia de la Música en el Instituto Superior del Profesorado de Música "Carlos Guastavino" de la ciudad de Rosario (Argentina).

69

Víctor Cunha (expositor). Universidad de la República de Uruguay.

Título de la ponencia: La canción poética/política de Eduardo Darnauchans.

CV. Víctor Cunha Melo es egresado del Instituto de Profesores "Artigas" como Profesor de Literatura. Posee un título de posgrado en Cooperación Cultural Iberoamericana por la Universidad de Barcelona. Incursionó en el periodismo, la crónica musical y la crítica literaria en numerosos periódicos y revistas. Se ha especializado en la obra del cantautor uruguayo Eduardo Darnauchans. Su poesía ha sido interpretada y grabada por diversos músicos uruguayos. También se ha desempeñado como diseñador gráfico y fotógrafo. Como gestor cultural fue Coordinador de Cultura en el Instituto Nacional de la Juventud y asesor en la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura. En la Intendencia de Montevideo dirigió la Sala Zitarrosa, el Museo de las Migraciones (Bazaar de las Culturas) y el Teatro de Verano "Ramón Collazo".

Marita Fornaro Bordolli (expositora). Universidad de la República de Uruguay.

Título de la ponencia: Exilio y creación en Alfredo Zitarrosa.



CV. Marita Fornaro Bordolli es Doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid. Ha obtenido el DEA en Música y Espectáculo y también en Antropología de las Sociedades Actuales en la Universidad de Salamanca. Es Licenciada en Musicología, en Ciencias Antropológicas y en Ciencias Históricas por la Universidad de la República de Uruguay. Trabaja en esta Universidad, actualmente Responsable del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (Facultad de Ciencias Sociales) donde fue Profesora Adjunta del Departamento de Musicología (1985 – 2021) y Directora (2008- 2012) de la Escuela Universitaria de Música. Ha publicado libros, artículos, fonogramas, ediciones críticas, materiales didácticos. Ha investigado en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, España, Portugal, Marruecos. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Ha sido Presidenta (2010 – 2012) de la Rama Latinoamericana de la IASPM; es Liaison Officer del ICTMD para Uruguay. En el año 2020 obtuvo el Premio de Musicología “Casa de las Américas”.

70

Martín Liut (Interpelador). Universidad Nacional de Quilmes - Universidad Nacional de Buenos Aires.

CV. Músico, docente e investigador. Es Doctor (cotutela) en Música, historia y sociedad por la EHESS (París) y en Ciencias Sociales y humanidades por la UNQ. Es Profesor de Armonía, contrapunto y morfología musical por la UNLP. Desde 2004 formó parte de las cátedras de Acústica y Música Argentina y Latinoamericana. A partir de 2024 es Profesor Adjunto a cargo de Morfología en la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es editor y coautor de los libros *Las mil y una vidas de las canciones, 2001, una crisis cantada* y *El país de las canciones. De Charly y Evita a María Becerra y Trueno* publicados por Gourmet Musical. Dirige proyectos de investigación sobre música desde 2011. Es profesor asociado en la UNQ. Es autor de 6 obras musicales y sonoras, entre las que se destacan *Mayo, los sonidos de la plaza* (2003-2006) y los ciclos *Inventarios Argentinos* y *Las dos Orillas*.

17:00 horas

SESIÓN 9. Estudios en música popular



Norberto Pablo Cirio (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” - Universidad Nacional de Tres de Febrero); **Pedro Gustavo Castro** (Universidad Nacional de Tres de Febrero); **Alejandro Iglesias Rossi** (Universidad Nacional de Tres de Febrero); **María Emilia Sosa Cacace** (Universidad Nacional de Tres de Febrero) y **María Guillermina Couso** (Universidad Nacional de La Plata - Fundación de Historia Natural Félix de Azara).

71

Título de la ponencia: Reevaluación arqueomusicológica de una cerámica del Museo de La Plata como perteneciente a la cultura afroargentina.

Resumen. En esta ponencia deseamos reestudiar, desde la arqueomusicología, una cerámica del Museo de La Plata atendiendo a su funcionalidad y vinculación a la tradición afroargentina. Es parte de un lote estudiado por Iwanow e Igareta (2011), quienes lo consideran homogéneo y originario de Arroyo Leyes, Santa Fe (Serrano 1934), con características de manufactura africana o afroamericana por similitudes en la técnica y decoración. Sin embargo, la pieza en cuestión fue inicialmente excluida por diferencias significativas en estos aspectos.

Nuestro análisis se centra en su funcionalidad planteando la hipótesis de que, además de pertenecer a Arroyo Leyes, tiene cualidades sonoras. Fundamentamos atendiendo a su morfología, decoración y similitudes con instrumentos musicales sursaharianos etnográficos (Bebey 1969). Nuestra investigación también busca contribuir a la comprensión del rol de los africanos esclavizados y sus descendientes en la configuración cultural y material de la región.

Para ampliar el espectro de la arqueología y la musicología en el país entendemos que, con este estudio de caso, se abre un campo disciplinar, la arqueomusicología afroargentina, abogando por la integración de las prácticas musicales y la cultura material de los afroargentinos del tronco colonial a los estudios arqueológicos. Esto desafía las perspectivas dominantes que han minimizado el impacto de las tradiciones africanas en la historia y cultura argentina, promoviendo un enfoque más inclusivo y representativo de los grupos que configuraron nuestra sociedad.

Consideramos nutriendo desplegar el análisis atendiendo a tres de los principios que estructuran el pensamiento científico: la improcedencia de su infalibilidad, su carácter de perpetua incompletud y la vigilancia epistemológica (Popper 1991, Kuhn 2006). La improcedencia de la infalibilidad se advierte cómo, a pesar de la



exclusión inicial de ciertas piezas, nuevos enfoques indican que ninguna interpretación debe considerarse definitiva. La perpetua incompletud destaca la necesidad de desmontar al binomio aborígen-criollo con el cual la musicología y la arqueología vienen dividiendo a las prácticas etnográficas y culturas del país, ya que excluye al afroargentino. Finalmente, la vigilancia epistemológica invita a cuestionar las categorías impuestas por investigaciones previas y a estar abiertos a nuevas interpretaciones, permitiendo replantear la función musical/sonora de la pieza con relación a las tradiciones africanas.

En conclusión, este trabajo desea contribuir a la expansión del conocimiento sobre la cerámica de Arroyo Leyes proponiendo una nueva interpretación que integra las prácticas musicales y culturales afro a la historia del país. Este enfoque abre nuevas líneas en arqueología y musicología, promoviendo una visión decolonial que reconozca la importancia de África en la formación de la Argentina y fomente una mayor inclusión de las prácticas culturales de los afrodescendientes en el ámbito académico.

Lisa Di Cione (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional “Arturo Jauretche” - Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”).

Título de la ponencia: ¿Es sólo rocanrol? Una aproximación musicológica al twist en Buenos Aires.

Resumen. El *twist* como desplazamiento del *rockabilly* de finales de la década de 1950, es el ritmo predilecto de lo que en 1960 se conoce como la Nueva Ola o la “música moderna”. Ese año, el empresario ecuatoriano Ricardo Mejía comenzó a imprimir el sello “Nueva Ola” en las portadas de los discos simples y otras compilaciones editadas por la compañía discográfica multinacional RCA. El primer éxito de ventas fue “Eso, eso, eso” del trío TNT. Un twist que los proyectó en América Latina y España (Alabarces 2021: 27). Sin embargo, poco se ha escrito sobre las particularidades de esta música que llega a nuestro país junto a los primeros fonogramas del cantante afro estadounidense Chubby Checker, principalmente, como una novedad coreográfica a través de su mediatización en la pantalla grande. En el glosario *Key Concepts in Popular Music*, Roy Shuker no introduce una entrada específica para el vocablo “*twist*”, pero lo menciona en el apartado *dance; dancing*



(1998: 89-91). En cambio, Sergio Pujol le dedica algunos párrafos en su trabajo sobre la historia del baile en Argentina y afirma, entre otras cosas, que es “la primera danza popular moderna de pareja completamente suelta, de nexos más visual que táctil” (1999: 280). También señala que el twist no excluye a los adultos y que con el correr del tiempo, varios compositores e intérpretes “twistifican” sus canciones (1999: 281-284).

73

Estas referencias y algunas entrevistas realizadas afirman la necesidad de estudiar minuciosamente las particularidades de estas composiciones. Sin negar el hecho de que el *twist* sea poco más que un nombre atractivo y novedoso para despertar el interés de compraventa, hay algo en la práctica compositiva que debe ser trastocado para que una canción se convierta en “twist” y que los bailarines salgan a la pista al escuchar los primeros compases. Hasta el momento no he encontrado análisis de estos procedimientos. Por lo tanto, este trabajo propone un estudio musicológico de la composición conocida como twist, emparentada con la emergencia del rocanrol. Así mismo, con la intención de trascender las referencias mayoritariamente centradas en la novedad coreográfica y la socialización juvenil del período de los estudios culturales, se orienta al particularmente al análisis de la música y su relación con la danza a partir de la audición, transcripción y análisis de algunos ejemplos testigo y la información recabada a partir de entrevistas a músicos y bailarines cultores del subgénero en cuestión.

CV. Lisa Di Cione es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Prof. Adjunta de la Cátedra de Estudios de Músicas Populares del Departamento de Artes en la misma institución y Adjunta Regular de Prácticas Culturales del Instituto de Estudios Iniciales de la Universidad Nacional “Dr. Arturo Jauretche”. Integra el equipo científico-técnico del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, donde coordina el Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF) integrado por académicos e investigadores latinoamericanos. Ha publicado en revistas académicas y libros en colaboración. Ha dictado seminarios y cursos de posgrado en universidades nacionales e internacionales (UBA, UNRaf y UAH) y ha integrado proyectos de investigación



UBACyT, FONCyT Y MINCyT. Adicionalmente, se desempeña como tecladista en agrupaciones de músicas populares de diversa trayectoria.

Manuel Maero (IF) (Universidad Nacional de Quilmes).

Título de la ponencia: Tendencias nostálgicas en el rock argentino contemporáneo: espectros del pasado en "Big Bang" de Usted Señalemelo.

Resumen. En la actualidad, el rock se ve acechado por espectros del pasado, entendiendo “espectro” como un concepto derivado de la perspectiva espectrológica derridiana (Derrida, 1998). Mark Fisher refiere en esta perspectiva a los futuros perdidos en la historia del rock (Fisher, 2012). Una de las tendencias nostálgicas se manifiesta en una obsesión con el pasado que deviene en estéticas musicales basadas en el pastiche y el homenaje (Reynolds, 2011; Fisher, 2012).

En el siglo XXI, el rock nacional argentino se vio irrumpido por una oleada de estilos musicales relacionados a la creación musical independiente (Igarzábal, 2018; Boix, 2024). También surgieron nuevos modos de relacionarse con la música. En el siglo XX, el espacio musical *underground* estaba relacionado a una situación provisoria entre ser un grupo desconocido y triunfar en el *mainstream*. En la década de los 2000, los creadores musicales gestionan sus proyectos remunerándolos y dándoles una mirada profesional, mezclan géneros musicales cuestionando los órdenes excluyentes de un género específico y habitan los espacios otorgándoles una identidad propia que puede rechazar el *mainstream* (Gallo & Semán, 2016).

Una de las distinciones materiales que marcan la realidad musical del siglo XXI frente a la del siglo XX son los cambios en los modos de creación musical ocurridos por la digitalización de los medios de producción, que generan nuevas posibilidades creativas al mismo tiempo que cambian de lugar el rol de los creadores musicales (Cuadrado Méndez, 2017). El paradigma tecnológico actual presenta las plataformas de *streaming*, mediante las cuales distintas corporaciones consiguieron capitalizar la circulación de la música digital como respuesta a la crisis comercial que representó la piratería y la compartida ilegal de los archivos MP3 (Yudice, 2007; Sirois y Wasko, 2011) pero también se han restringido los horizontes de escucha debido a los márgenes de los algoritmos (Hodgson, 2021).



Dentro de los creadores musicales argentinos, algunos tienen producciones con contenido referente al pasado. Esta ponencia se enfoca en la tendencia que aparece en nuevos artistas musicales a parecerse a grupos anteriormente consagrados. Concretamente se realiza un análisis de los elementos musicales de la canción “Big Bang” de Usted Señalemelo, banda de la escena *manso indie*. El track contiene reminiscencias musicales explícitas a Luis Alberto Spinetta, Gustavo Cerati y Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota.

El estilo de escritura del corpus oscila entre un estilo argumentativo, polémico, metafórico y literario en una apuesta por construir conocimiento a través de la valoración de la experiencia introspectiva y de la interpretación subjetiva. Se ha tenido en cuenta la visión de Ivan Jablonka, quien trabajó en una perspectiva sobre la escritura histórica como una forma de literatura contemporánea, valorándola literatura como documento histórico (Jablonka, 2016). Cada época tiene un régimen de escucha que indica cómo los individuos perciben, interpretan y responden a los estímulos sonoros (Gilbert, 2021). Esto no representa la mera escucha sino también la implicancia de esta en aspectos emocionales, políticos y socioculturales. A partir de una libertad asociativa, esta investigación propone indagar las líneas difusas del régimen de escucha. Este trabajo forma parte de mi tesis de grado de la carrera de Licenciatura en Música y Tecnología.

CV. Estudiante de la Licenciatura en Música y Tecnología y actualmente se especializa en el Grupo de Estudios Sobre Pop-Rock de la UNAJ y trabaja en conjunto con estudiantes, docentes e investigadores en TEMAC Etapa 2 de la EUdA de la UNQ en distintos estudios sobre la música argentina popular contemporánea. Realiza su tesis de grado investigando acerca de las tendencias hauntológicas del rock argentino en el siglo XXI. Ha expuesto en las Jornadas de Sociología XII en FaHCE en la UNLP y en la Jornada de Becarios y Tesistas número XIV del Departamento de Ciencias Sociales de la UNQ. Está recibido en el Tramo Pedagógico de Nivel Medio en Azul Formación Superior de la de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES).

Federico Sammartino (Universidad Nacional de Córdoba).



Título de la ponencia: De gustos y colores no opinan los doctores. Sobre aspectos estilísticos en el Rap Argentino de los últimos años.

Resumen. Aunque el Rap no para de crecer en nuestro país y en la región en términos de masividad y creatividad, el estudio del Rap en Argentina aún está en sus inicios. Si limito aún más la mirada al campo musicológico, no creo estar errado si afirmo que es prácticamente nulo el aporte de la academia al estudio de la música de Rap en nuestro país. Más allá de las razones de esta falta de interés, en este trabajo presentaré una primera aproximación a los elementos técnicos-musicales que permiten elaborar una taxonomía de los estilos que encontramos en el género. La necesidad de una taxonomía de este tipo radica en que pueden ofrecer los argumentos necesarios para (i) conocer mejor las características musicales de la música de Rap; (ii) profundizar sobre el devenir histórico de dicho género en la Argentina; (iii) comprender los procesos creativos del género; y (iv) apuntalar con mayor claridad los estudios que abordan las prácticas sociales de lxs culturas del género.

A partir de un repertorio limitado a un conjunto de artistas que se han destacado en los últimos años (Wos, Trueno, YSY A, Nicki Nicole y Acru) , señalaré tres aspectos que podrían anclarse como referencias en la producción musical del género, dos de ellas de carácter externo y una interna. A saber:

- a) Las referencias a claves o patrones rítmicos de otros géneros musicales que se utilizan en la producción de los *beats*. El uso de patrones como el *candombe* rioplatense, el *reggaetón* o el *dembow* son reconocibles no sólo por la referencia a géneros externos, sino por el abismo que se abre a la sonoridad tradicional del *Boom Bap*. El impacto más inmediato es el de la inclusión de contratiempos en el *beat*.
- b) Las referencias instrumentales y tímbricas provenientes de otros géneros. La instrumentación arquetípica del Rock y el Pop (batería, bajo, guitarras, teclado y voz) contrasta fuertemente a la instrumentación clásica de un *MC* cantando sobre pistas. El resultado de este contraste tiene su impacto más marcado en los estilos de *flow* entre lxs intérpretes.
- c) Las referencias históricas del propio género del Rap, sean nacionales o extranjeras (predominantemente de USA). Las diferencias canónicas



establecidas en la academia y el periodismo especializado de USA, han quedado desdibujadas en la producción musical del Rap en Argentina. En todo caso, son referencias que han pasado a formar parte del arsenal técnico de la producción musical del Rap. El impacto más reconocible se da en la elaboración tímbrica y textural, junto con los estilos de rapeo.

Mi hipótesis es que tales referencias son elementos constitutivos en la producción musical y las negociaciones que se establecen con los oyentes.

Cv. Federico Sammartino es Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y profesor de Análisis Compositivo en la misma universidad. Su línea de trabajo es el análisis de la música popular producida en Argentina, particularmente, el Rock de la post-dictadura, la música de Gustavo Cerati y la música de Rap en el país. Actualmente, es Vice Decano de la Facultad de Artes de la UNC.

17:00 horas

SESIÓN 10. Música y género 1

Fernanda Suppich (Universidad Nacional de Quilmes – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: Mujeres guitarristas en el tango del siglo XXI. Apropiaciones, redes y nuevas subjetividades.

Resumen. Esta ponencia presenta un estudio sobre mujeres guitarristas y su creciente participación en la escena tanguera del siglo XXI. A partir de la realización de entrevistas¹ y el relevamiento en diferentes medios de comunicación y redes sociales se propone reflexionar sobre su acceso a distintas agrupaciones mixtas y solo de mujeres, orquestas típicas, dúos, tríos y cuartetos, y como acompañamiento de cantantes, tanto varones como mujeres y a sí mismas. Se plantea una problemática múltiple, en primer término, relacionada a la interpretación de la guitarra tanto académica como popular en un espacio ocupado mayormente por varones, en segundo lugar, en cuanto al acceso al género tango



desde el lugar de instrumentistas, arregladoras y compositoras y, por último, con relación al género tango y sus dificultades para sostener y expandir el circuito. En base a esto, se contemplan los estudios de Lucy Green (2001) quien expone la asociación de las mujeres con el canto, la exposición del propio cuerpo y la ausencia de manejo de tecnología que llevó a que en el transcurso de la historia hayan sido socialmente aceptadas en el rol de cantantes. También, la revitalización del tango, el proceso de patrimonialización y las influencias e hibridaciones con otros géneros musicales abrieron paso a una escena tanguera diversa, con agrupaciones que participan de diferentes circuitos, comerciales, oficiales y autogestivos, y que responden a una variedad de propuestas que extienden los bordes del género. Teniendo en cuenta que los estudios sobre la guitarra en el tango son recientes (Burec, 2015; Polemann, 2023) y contemplan recursos a partir del análisis de desgrabaciones de intérpretes varones, el enfoque conceptual tiene como base la teoría de las mediaciones en el ámbito de la música (Born, 2010) a partir de la cual se incluyen como parte del entramado actores humanos y no humanos y se hace foco en las mediaciones e interconexiones entre cada actor. En este sentido, el estudio pone de relieve los espacios de aprendizaje, las redes sociales y asociaciones de mujeres guitarristas, las conexiones con los instrumentos y los modelos y referentes históricos y contemporáneos. Para esto, la trama identifica agencia tanto en mujeres como en varones guitarristas que desempeñan su música en el ámbito profesional, comercial o autogestivo, cantantes, instrumentistas, instituciones de enseñanza, organizaciones y asociaciones, discos, performances, salas de concierto, milongas, referentes históricos, influencias, entre otros. El trabajo tiene como objetivo dar cuenta de los roles ocupados por las mujeres guitarristas en el tango, las subjetividades en torno a los vínculos en las agrupaciones de tango y la formación de una “sonoridad de época” a partir de la apropiación de recursos estilísticos en relación con herramientas de ejecución, poesías y uso de la voz en sus arreglos.

CV. Fernanda Suppich es Magíster en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Nacional de Quilmes, Licenciada en Composición con Medios Electroacústicos de la misma Universidad y Profesora de Artes con especialidad en Guitarra egresada del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”.



Actualmente desarrolla estudios de doctorado con beca CONICET en la Universidad Nacional de Quilmes, con especial interés en tango y género. Integra el proyecto de investigación "Territorios de la música argentina contemporánea" (TeMAC, etapa 2) dirigido por el Dr. Martín Liut, radicado en la Universidad Nacional de Quilmes. Es miembro de MyGLA, Música y Género, grupo de Estudios Latinoamericanos, de la Asociación Argentina de Musicología y de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

79

Sofía Cecconi (Universidad de Buenos Aires (UBA)/Universidad Nacional del Oeste).

Título de la ponencia: Tango disidente: performance, voces y transgresión.

Resumen. Desde hace poco más de 20 años, el tango atraviesa un proceso de transformación en lo que respecta a los modos en los que procesa las cuestiones de género. Desde aquella frase que aseveraba “el tango es macho”, inmortalizada por Julio Sosa, hasta la actualidad, el tango se ha visto conmovido por movimientos que han reconfigurado las *performances* y narrativas que ponen en juego las modalidades de subjetivación sexo/genéricas.

Diversas investigaciones indagaron las formas en las que el tango ha procesado las relaciones de género en su relación con procesos sociales más amplios. Las primeras de ellas focalizaron en el lugar reservado a la mujer en la letrística de la primera mitad del siglo XX (Vilariño, 1965; Ulla, 1982 [1967]). Luego, la mirada de género comenzó a volcarse hacia otras cuestiones propias de las prácticas tangueras (Saikin, 2004). En años más recientes, la cuarta ola feminista atravesó al tango de cuajo, generando movimientos en lo que hace a los modos en los que se procesa la cuestión de género, en especial en las formas de su danza y de su narrativa. Esta novedad despertó el interés académico, con investigaciones que abordaron la realidad del baile –con el “tango queer” como fenómeno más destacado– tanto a nivel local (Cecconi, 2009; Liska, 2018), como internacional (Villa, 2011; McMains, 2018). En los últimos años, se observa un creciente interés por la producción letrística desde esta perspectiva (Cecconi, 2020) y por las iniciativas que mujeres y disidencias están llevando al tango (Pérez Pavez, 2020; Venegas, S., Winokur, J., Verdenelli, J., 2022).



En este marco, en los últimos, dentro de la comunidad LGBTIQ+ se ha producido una profundización de las formas de apropiación del tango, un acercamiento mucho más intenso que el registrado en el pasado reciente. Nuevas letrísticas, nuevas *performances*, nuevos espacios, nuevas apuestas estéticas se producen de la mano de estas apropiaciones, reconfigurando los modos en que el tango se dice, se muestra y se construye.

80

Esta ponencia aborda estas modalidades de apropiación del tango desde la perspectiva de la sociología de la cultura, analizando el modo en el que este género se ha convertido en un espacio de resistencia y transgresión para miembros de esa comunidad. El tango disidente emerge como un acto performático que desafía los límites heteronormativos y propone nuevas formas de representación de las identidades de género y la sexualidad.

La ponencia procura poner el foco en este fenómeno emergente que, por su novedad, no ha sido suficientemente abordado en otras investigaciones. Partiendo de la perspectiva de los actores y de un análisis sociocultural e interpretativo de sus *performances* y narrativas, se procura aportar una mirada crítica que permita identificar los elementos que configuran una estética de la transgresión. Se presentará y describirá el fenómeno a partir de la exposición de algunos resultados parciales derivados de una investigación en curso. En términos metodológicos, al tratarse de una investigación exploratoria, utilizamos metodología cualitativa, basada en observaciones participante y no participante, etnografía digital y entrevistas con referentes.

CV. Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Cursó estudios de posgrado en la Freie Universität zu Berlin. Participa desde hace más de 25 años en distintos proyectos de investigación en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, que han versado sobre temáticas vinculadas a cuestiones culturales, teorías sobre la cultura, el tango, la juventud, el género y la sexualidad. Actualmente, es docente de la asignatura “Sociología de la Cultura” de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, y se desempeña como profesora-investigadora del Instituto de Cultura Popular y Pensamiento Nacional de la UNO. Ha recibido becas, premios y distinciones de organismos nacionales e internacionales, como el CONICET, la UBA y la Fundación Cultural Latin Grammy.



Sus principales áreas de interés son la sociología de la cultura, el tango, los jóvenes, la temática del cuerpo y las cuestiones de género. He publicado diversos artículos en libros y revistas internacionales sobre estos tópicos.

Mercedes Cohen (Universidad Nacional del Litoral).

Título de la ponencia: Relaciones texto poético-música en el disco “Canciones que un hombre no debería cantar” de Gabo Ferro. Análisis desde una perspectiva feminista.

Resumen. La investigación indaga en el vínculo entre la música y la poesía en el disco “Canciones que un hombre no debería cantar” (2005) de Gabo Ferro. Realizaremos una lectura de este vínculo desde una perspectiva feminista, entendiendo a la misma como una clave para leer los distintos conflictos con respecto a lo laboral, lo afectivo, lo doméstico, lo artístico, lo comunitario, entre otros ejes (Gago, 2019:235). El disco seleccionado ha sido caracterizado como “un trabajo rupturista en el que empezó a abordar los tres tópicos que lo acompañarán en todos sus trabajos: clase, raza y género” (Sánchez, 2020).

El cantautor porteño Gabo Ferro, además de músico era historiador e investigador. En distintas entrevistas con medios de comunicación el cantautor explicita que en sus canciones se puede escuchar un abordaje poético de la interrelación de clase, raza y género (Fragmento de la entrevista de Treibel a Gabo Ferro, para el suplemento SOY, 2008).

Para el análisis de la música se utilizará la metodología planteada por Goldsack y López (2012, p.8, p.9) la cual propone transcripciones parciales de las canciones, la utilización de las planillas de M. C. Aguilar y la observación de los parámetros: armónicos, melódicos, texturales, rítmicos y de orquestación.

En lo que respecta al análisis de la poesía tomamos como metodología la perspectiva que lleva adelante Claudio Díaz en su libro “Variaciones sobre el «ser nacional»” (2022: 40-41) en donde el autor identifica el enunciador del discurso a estudiar y lo contextualiza en el marco de relaciones sociales en el cual se encuentra. Utilizaremos la estructura que expone Goldsack (2020) en la cual vincula al texto literario de las canciones con su estructura formal.



Para abordar la perspectiva feminista nos basamos en lo que sugiere Gago (2019) y la postura de Butler, quien resalta que el feminismo no necesariamente tiene que basarse en la especificidad del cuerpo femenino (2002). En el artículo “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s” se menciona que en los años ‘70 comienzan a aparecer en la escena los estudios feministas en la música (McClary, 1993: 1) Nuestro marco teórico de referencia se nutre de todas esas investigaciones desde una perspectiva de género que se han realizado.

82

Creemos pertinente para esta investigación el enfoque que utiliza Díaz en su artículo “Taquetuyo” donde plantea un enfoque que nos permite estudiar el sentido que tienen las canciones enmarcadas en las relaciones sociales y sus condiciones de producción. Nos basaremos en la investigación que realizó Dra. Natalia Elisa Díaz donde concluye en su publicación que el amor que no es heterosexual queda por fuera de la zamba (Díaz, 2023:9).

Pilar Ramos (2010) comparte la siguiente idea, “(...) el estudio de la actividad musical de las mujeres ha llevado a reconsiderar la significación de los espacios públicos y privados” (Ramos, 2010:18). Esta afirmación nos incentiva a contribuir a las investigaciones feministas dentro de la música, para resaltar los aportes de las mujeres al campo musical y contribuir al conocimiento teórico al rol de las mujeres y personas pertenecientes al colectivo LGBTTTQ+.

Cv. Mercedes Geraldine Cohen es estudiante avanzada de la Licenciatura en Música Popular del Instituto Superior de Música (UNL). Cantante y compositora en la banda Terrena y vocalista en la banda Todos Tus Cuerpos. Realizó adscripciones en Investigación y Docencia (ISM- UNL), participó como expositora en Congreso de Música Popular (UNVM, 2024) y Expositora en el VII encuentro de Investigadorxs sobre problemáticas de Género - Región Litoral, UNL (09/2024) y en el II Congreso AAAA- Universidad Miguel Hernández, España (2021). En 2024 ganó la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas EVC-CIN.

Jueves 28 de agosto

9:00 horas



SESIÓN 11. Repertorios, interpretación y creación musical

Juan Pablo Ganen Ábrego (Universidad Nacional de Cuyo - Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Trayectorias en transición. La perspectiva de jóvenes músicos en camino a convertirse en profesionales.

83

Resumen. La presente ponencia analiza la transición que atraviesan los jóvenes músicos instrumentistas de orquesta al concluir su formación universitaria y enfrentarse a la inserción en el mundo profesional. Este proceso representa un desafío tanto en el plano técnico-musical como en el psicoemocional, dado que implica el traspaso de un entorno académico estructurado a un contexto laboral altamente competitivo e incierto. Esta investigación se desarrolló en el marco del proyecto “El desarrollo de la identidad performativa a través de la práctica musical en el contexto de la enseñanza superior” dirigido por la Mgter. Alejandra García Trabucco y estuvo financiada por una beca de la SIIP-UNCuyo.

El trabajo parte de una investigación cualitativa basada en entrevistas semiestructuradas a músicos argentinos recientemente graduados, abordando cuestiones como la ejecución de habilidades técnicas en el entorno profesional, la adaptación a las demandas del mercado laboral y la gestión de la identidad performativa. Para el procesamiento de la data recabada, se llevó a cabo un análisis temático, identificando problemáticas recurrentes, tales como la falta de experiencia laboral, la escasez de vacantes que se relacionen directamente con la formación recibida, la necesidad de adquirir competencias complementarias, y los desafíos psico-emocionales relacionados con la incertidumbre laboral y la competencia en audiciones.

El marco teórico se apoya en estudios sobre identidad performativa y transiciones profesionales en la música (Green & Gallwey, 1986; Orozco, 2014; Casals Balaguer, 2018), destacando la relevancia de estrategias de afrontamiento y desarrollo profesional. Se concluye que la adaptación exitosa a la vida profesional no solo depende de la formación técnica-interpretativa adquirida en la universidad, sino también de la capacidad para gestionar emocionalmente los desafíos del cambio y la construcción de redes de apoyo.



Finalmente, se proponen estrategias de acción para optimizar la transición, incluyendo la incorporación de prácticas profesionales dentro del plan de estudios, el fortalecimiento de la formación en competencias no técnicas-musicales y el diseño de programas de orientación laboral para estudiantes de últimos años.

CV. Juan Pablo Ganem Ábrego es Licenciado en Flauta y Profesor de Grado Universitario en Música por la Universidad Nacional de Cuyo, Especialista Superior en Música de Cámara y Especialista en Práctica de Solista por el Instituto Superior de Artes del Teatro Colón y Maestrando en Interpretación de Música de Cámara por la Universidad Nacional de Rosario. Participa en proyectos de investigación sobre la identidad performativa de los músicos y la transición de la formación académica al entorno profesional. Realiza exposiciones de sus trabajos académicos en jornadas y congresos de investigación a nivel nacional e internacional y publica regularmente artículos en revistas especializadas. Su trabajo se centra en la relación entre formación universitaria, desarrollo de habilidades performativas y estrategias de profesionalización en la música. Actualmente, se desempeña como docente y mentor de músicos en formación, con un interés particular en la implementación de estrategias pedagógicas innovadoras para la transición profesional de los estudiantes de música.

84

Paloma Castro Pavez (Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: Problematizando el repertorio en la formación de intérpretes musicales. Aproximaciones desde distintas perspectivas teóricas para nuevos enfoques disciplinares.

Resumen. Como intérpretes musicales ha sido posible observar que, en las instituciones de formación musical –de educación superior, pero también de ciclo elemental–, con frecuencia, el repertorio se erige como un elemento central dentro del currículum de músicxs, particularmente en las especialidades de interpretación musical, llegando a traducirse en la práctica, en una homologación casi automática de este con los contenidos (Vilar, 2000). Esta supremacía del repertorio en la formación ha dado lugar a confusiones en torno a los objetivos de aprendizaje y las competencias a desarrollar por lxs estudiantes, generando dudas sobre qué es lo que realmente se evalúa (Ibañez, 2015, 2017). Algunos autores, como Nicholas



Cook han atribuido esta situación a una comprensión de la interpretación/*performance* como mediadora de la música y no como parte de ella, así como un entendimiento de la segunda como producto y no un proceso (Cook, 2001, 2014), lo que ha devenido en la aplicación de un modelo educativo basado en el objeto-música y no en el sujeto-intérprete (Vilar, 2000). En esta línea, Philip Tagg (2017) explica esta situación como difracción en la enseñanza musical: cómo el conocimiento en y sobre la música se encuentra desafortunadamente divididos, llevándonos a preguntarnos ¿Dónde debería estar el foco de la formación?

85

Es relevante para este trabajo abordar este problema desde la noción de repertorio puesto que, no sólo devela un desconocimiento conceptual y pedagógico de nuestra disciplina, sino que nos habla de convicciones firmemente asentadas –por medio de la tradición del modelo conservatorio (Kingsbury, 1987)– que argumentan su tratamiento como contenido dentro del currículum en tanto “saber cultural” (Vilar, 2000). Por lo tanto, nos parece necesario realizar, en primer lugar, una aproximación al concepto de repertorio desde distintas perspectivas teóricas, enfatizando su uso en las artes musicales y escénicas, relevando que no se trata de un concepto inocuo, sino que es producto de una selección atravesada por factores como la función, la capacidad, el mercado y la manipulación, promoviendo la formación de un canon musical (Bent y Blum, 2001). En segundo lugar, buscaremos ampliar la noción de repertorio indagando en los usos y definiciones que los debates sobre *performance* han arrojado, principalmente desde la visión aportada por Diana Taylor (2015) en la que repertorio son las “prácticas corporalizadas” que permanecen en la memoria del cuerpo, constituyendo un “saber efímero y no reproducible”. Finalmente impulsaremos un diálogo entre las diferentes definiciones de repertorio, contemplando como eje orientador su lugar dentro del currículum del intérprete y sus problemáticas antes mencionadas, guiándonos como punto de partida por las siguientes preguntas: ¿Permitiría el avanzar hacia una redefinición del concepto de repertorio –como lo venimos entendiendo desde la música– hacia una óptica *tayloriana*-performativa, a visualizar de manera más efectiva los saberes esenciales (o contenidos) que debieran plantearse en la construcción del currículum de los intérpretes musicales? ¿Contribuiría esta



transición a un cambio concreto en la manera de entender la música y la interpretación?

CV. Tesista doctoral en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y licenciada en Artes con mención Interpretación Musical en violonchelo de la Universidad de Chile. Profesora adscripta en UNC de las cátedras de Instrumento principal Violoncello y del Seminario de Folklore argentino. Se ha desempeñado como profesora de violoncello en academias, escuelas y de forma particular en Chile y Argentina. Participó en proyectos de distintos géneros musicales como Ars Excelsa Ensemble (música antigua), Grupo Vergel (música popular) y Compañía Alameda memoria (divulgación histórica). Ha sido expositora en instancias como las Jornadas de Investigación en Artes UNC y Músicos en Congreso, entre otras. Su proyecto de tesis doctoral “Innovaciones y resistencias en el currículum del intérprete musical de la Universidad de Chile. Discursos ideológicos en la formación más allá de los repertorios” es dirigido por la Dra. Laura Jordán (PUCV) y co-dirigido por la Dra. Silvina Argüello (UNC).

86

Myriam Kitroser (Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: Panorama de la música antigua en Córdoba 1970 -1998.

Resumen. La siguiente ponencia es parte de mi tesis doctoral y está basada en la colección de programas, críticas de diario, entrevistas a los protagonistas y a mi propia experiencia como miembro integrante de Musica Segreta. Mi propuesta trata de mostrar cómo fueron cambiando las posturas de los intérpretes de música antigua en Córdoba para acercar un repertorio diferente al oyente no experto y conseguir su disfrute.

Para ello tomo como casos de estudio el material de dos conjuntos que desarrollaron sus actividades en el período propuesto. Ellos son el Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe, primer ensamble cordobés de música antigua, el cual se mantuvo activo con distintos directores y cambio de integrantes desde 1970 hasta 1989 aproximadamente, pero siempre manteniendo una relación con el instituto alemán, y Musica Segreta conjunto profesional, independiente y con trayectoria internacional que desarrolló sus actividades entre 1981 y 1998.



En el primer caso, el conjunto ligado al Instituto Goethe vemos cómo sus programas fueron cambiando de acuerdo con los directores que estuvieron a cargo. En un principio, fue importante el rescate de instrumentos olvidados que no pertenecían al circuito de conciertos como la espineta, las flautas dulces o la viola da gamba, su uso tanto en repertorio renacentista, barroco y contemporáneo en piezas neoclásicas de mediados del siglo XX, luego programas cronológicos organizados por países y finalmente la inclusión del repertorio colonial latinoamericano como resultado de las investigaciones y el especial interés de divulgar y valorar su riqueza y variedad.

87

El segundo caso, el Conjunto Musica Segreta desde un comienzo propuso una forma particular de presentar la música antigua, la inclusión de un repertorio original más allá del que circulaba en el medio, y un criterio de armado de los programas donde las obras aparecen ligadas a su contexto humano y social. Los programas basados en una unidad temática y conceptual son un intento de entender la música desde su rol en la sociedad y en la historia. Mas adelante los programas se dedicaron en gran medida a la música de las misiones jesuíticas de Chiquitos, a la música colonial latinoamericana y su relación con músicas europeas.

Más allá de múltiples diferencias, quizás podamos relacionar este recorrido con las transformaciones en las prácticas de la música antigua a través de su historia europea considerando muy sintéticamente el rescate de un repertorio y de instrumentos históricos como representación de la música antigua, luego la ejecución modernista y la búsqueda de la autenticidad, y finalmente la interpretación históricamente informada, y la práctica relacionada con el contexto cultural e histórico.

CV. Myriam Kitroser es arquitecta y flautista dulce. Es profesora Consulta en la Universidad Nacional de Córdoba por la Facultad de Artes donde fue Decana, Jefa del Departamento de Música y se desempeñó como profesora titular exclusiva en las cátedras Práctica Instrumental I, II, III y IV del Departamento de Música. Como flautista dulce integró Musica Segreta conjunto especializado en música antigua dirigido por Leonardo Waisman con quienes grabó dos CD y participó en numerosas giras internacionales. Actualmente forma parte del Ensamble Flauteando



especializado en música barroca. Como investigadora es integrante del Proyecto de investigación: Contrapunto II: Juego de escalas. Historia de la música global/ Historia de la música local, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por Secyt, UNC y es integrante del Grupo de Musicología Histórica (GMH) dirigido por Leonardo Waisman. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre “La práctica de la música antigua en Argentina” bajo la dirección de Leonardo Waisman y codirección de Gabriel Pérsico.

88

Erik López-Torres (Universidad de Oviedo).

Título de la ponencia: Antonio Cano (1811–1897): Intérprete, pedagogo y compositor en la construcción y difusión del repertorio y la enseñanza de la guitarra en el siglo XIX en España.

Resumen. Antonio Cano (Lorca, 1811–Madrid, 1897) fue una figura fundamental en el desarrollo y la consolidación de la guitarra en el siglo XIX en España, destacándose como virtuoso guitarrista, prolífico compositor y dedicado pedagogo. Su corpus musical abarca piezas originales de propia inspiración, obras basadas en el folclore español, arreglos sobre temas de otros compositores – zarzuelas, óperas, sinfonías, marchas, himnos, piezas para piano– y métodos para la enseñanza instrumental. Toda esta producción, junto a sus actividades interpretativas y pedagógicas, tuvo un aporte decisivo en la difusión y formalización gradual de la práctica guitarrística en un período clave para este instrumento en el ámbito español.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el aporte integral de Cano en tres dimensiones: su labor como intérprete, reflejada en las reseñas y críticas de la prensa de la época; su actividad pedagógica, representada principalmente en sus métodos para guitarra sola y para bandurria, utilizados ampliamente en su trabajo como profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid; y su creación musical, que ayudó a reavivar la afición guitarrística a mediados de la centuria a través de piezas pensadas para distintos niveles técnico-musicales, incluyendo visionarios arreglos y adaptaciones para guitarra sola basados sobre obras de diversas plantillas instrumentales, las cuales enriquecieron de manera innovadora el repertorio del instrumento.



Para llevar a cabo este análisis, se adopta un enfoque interdisciplinario que combina la historia de la música, la pedagogía y el análisis musicológico, con el objetivo de reconstruir el contexto sociocultural en el que Antonio Cano desarrolló su actividad. La metodología empleada es principalmente cualitativa, basada en el examen crítico de fuentes bibliográficas –como estudios especializados, libros de historia de la guitarra y trabajos musicológicos–, fuentes hemerográficas –incluyendo publicidad de la venta de sus obras en la prensa, críticas de sus conciertos, reseñas periodísticas de la época y notas necrológicas– y fuentes archivísticas –como ediciones originales de sus métodos y composiciones, programas de mano de concierto y documentos manuscritos relacionados a su vida y su producción musical–. De esta manera, se busca no solo valorar el impacto de Cano en la tradición guitarrística española, sino también aportar una visión más completa y matizada de su legado desde una perspectiva integral.

Este trabajo busca aportar una visión renovada sobre la vida y obra de Antonio Cano, exponiendo su papel crucial en la enseñanza y la creación de un variado repertorio guitarrístico en el siglo XIX en España. Asimismo, se subraya la necesidad de seguir profundizando en líneas de estudio relacionadas con su legado, tanto en el ámbito pedagógico como en el interpretativo y compositivo, para así valorar en mayor medida la influencia y el aporte de Cano a la historia musical española.

CV. Erik López-Torres es egresado con mención honorífica de la Licenciatura en Guitarra Clásica por el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz (ISMEV). Posteriormente, realiza el Máster Universitario en Investigación Musical en la UNIR, el Curso de posgrado en interpretación del repertorio y desarrollo de la técnica guitarrística del Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene y el Máster en Psicología para Músicos en la UNED. Actualmente, es doctorando en el programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Ha participado en el I Seminario de Investigación Artística en Música y Estudios sobre la Interpretación Musical, el IV Congreso Internacional MUSAM o el “Taller Escribe de Música” de La Escuela de Periodismo UAM-El País, entre otros.

9:00 horas



SESIÓN 12. Teoría, análisis y estética musical 2

Eliana Mariel Karp (investigadora Independiente).

Título de la ponencia: El lenguaje musical del folklore de proyección. Un análisis para comprender su estética.

Resumen. El folklore de proyección es un fenómeno musical que surgió a finales de la década de 1960 en Buenos Aires, el cual se alejó estética e ideológicamente del folklore tradicional. Incorporó recursos musicales innovadores tanto armónicos, melódicos, rítmicos, tímbricos y texturales, que no eran habituales en el folklore de la época. Los músicos que participaron de este fenómeno estaban influenciados por distintas músicas y esto se vio reflejado en la manera de tocar, componer y arreglar. El desarrollo del folklore de proyección estuvo condicionado por el contexto histórico, político y social en el que surgió, esto influyó de manera directa en las prácticas musicales de la época.

Esta ponencia es un recorte de mi tesis de maestría en la cual intento caracterizar a través del análisis musical las particularidades que definen a este fenómeno, y las diferencias que lo alejan del folklore tradicional. Considero que la influencia del contexto en el que sucedió, así como la ideología de los músicos intervinientes, se refleja en las decisiones estéticas. Intentaré describir a través de los elementos musicales las características que hacen a este fenómeno único y diferente a otras músicas de la época.

Considero que es posible llevar a cabo un análisis musical que proporcione información detallada para fortalecer las investigaciones previas desde las perspectivas sociológica, histórica y enunciativa. Es importante, por ello, llevar a cabo un análisis que tenga el foco puesto en las formas y sus variantes, las secuencias armónicas, sus extensiones e inversiones, el vínculo entre la armonía y la melodía, la importancia del ritmo, la polirritmia y la incorporación de patrones rítmicos de otros géneros musicales, el uso de ostinatos para generar diversas texturas y, por último, cómo es la utilización de los registros de cada instrumento.

Para llevar a cabo esta investigación seleccioné determinados parámetros, específicamente musicales, que facilitaran la caracterización del fenómeno a estudiar. Cada uno de ellos fue escogido con la intención de ahondar en el lenguaje



musical intrínseco de las composiciones seleccionadas. El análisis se realizó principalmente desde mi propia escucha e inicialmente consideré cada uno de los trabajos discográficos que forman parte del corpus comprendiéndolos como una obra en su totalidad con determinadas particularidades. Luego, con el análisis macro de cada disco, seleccioné dos composiciones de cada trabajo discográfico que tuvieran el carácter más representativo de la obra global, con el fin de que estas composiciones manifiesten lo más claramente posible la identidad musical del fenómeno.

Para llevar adelante este análisis utilicé el trabajo de María del Carmen Aguilar *Folklore para armar* (2016), del cual adopté la morfología tradicional de los distintos géneros musicales estudiados. También he consultado publicaciones como *Cajita de música* (2011) publicado por el Ministerio de Educación de la Nación y *Ritmos folklóricos argentinos para guitarra* de Osvaldo Burucúa y Raúl Peña (2001).

Espero que este trabajo genere un aporte desde el análisis musical a aquellos trabajos con perspectivas históricas y sociológicas y que sea el inicio de otros en torno al análisis musical del folklore de proyección.

CV. Eliana Mariel Karp es Magíster en Musicología por la Universidad Nacional de las Artes y guitarrista especializada en folklore (EMPA). Como investigadora y docente, se ha centrado en la música popular argentina y latinoamericana, así como en la intersección entre tecnología y música. Ha publicado en la revista *4'33''* (DAMUSA-UNA, 2021) y ha participado del libro digital *Octo vols. I y II* (UNA, 2022 y 2024). Sus ponencias incluyen temas como el Nuevo Cancionero Argentino y la Nueva Canción Chilena (CAM 2020/2021), el Convertidor Gráfico Analógico en la música electroacústica (III Encuentro de Equipos de Investigación de la UNA, 2019) y la influencia del CLAEM en la innovación tecnológica musical (IX Jornadas de Investigadores de la UNA, 2019).

Participa activamente en proyectos musicales y académicos, combinando interpretación, investigación y docencia.

Hector Gimenez (Universidad Nacional de las Artes).

Título de la ponencia: La sombra de la lejanía. El caso de *Lejos de Santa Fe* de Carlos Guastavino.



Resumen. En el fecundo trabajo compositivo del santafecino Carlos Guastavino, la canción de cámara ocupa un lugar relevante. Temas como la exaltación del amor, del paisaje, de la patria y sus héroes, como también la nostalgia por su tierra de la infancia y juventud, son, entre otros, tópicos recurrentes en la producción vocal guastaviniana. Investigadores como Jonathan Kulp, Marcela González y Silvina Luz Mansilla evidencian lo referido. En un conjunto de seis canciones, subtituladas por el mismo compositor con el rótulo *canción del litoral*, ocupan un lugar central el paisaje, la fauna y flora, de la mencionada región, sus pobladores y situaciones de vida. Todo este escenario paisajístico-emotivo fue pertinentemente potenciado por medio de la emulación de la rítmica característica del chamamé en el piano acompañante de este grupo de canciones, salvo en una de ellas titulada *Lejos de Santa Fe*, canción compuesta en 1964 con poesía de Isaac Aizenberg e impresa por la Editorial Lagos. La mencionada canción se distingue de sus pares por dos motivos: el primero de ellos es que no comparte, el mismo *continuum* isorrítmico inescindible, utilizado en las cinco restantes canciones del Litoral; el segundo es que no se encuentra catalogada por parte de los especialistas, en las publicaciones centradas en Carlos Guastavino y su obra que he podido consultar. Desde el análisis del texto poético se puede advertir que Guastavino, ya radicado en la cosmopolita ciudad de Buenos Aires, expresó en primera persona, su añoranza y nostalgia hacia su terruño, sentimiento compartido con migrantes provenientes de la región del Litoral asentados en la ciudad porteña. Considero que Guastavino, con el deseo de precisar desde qué lugar geográfico expresaba su estado emocional y afectivo, no recurrió al acompañamiento del chamamé como lo había hecho en *Los desencuentros* o *Noches de Santa Fe*, compuestas en ese mismo año. Acudió, en cambio, a una organización rítmica más cercana a la región pampeana, es decir a una rítmica acompañante próxima a la milonga. El reemplazo de una textura acórdica en bloque con mano cerrada, por una arpegiada, al decir de Isabel Artez, sería una de las características principales que distingue a *Lejos de Santa Fe* de las restantes canciones del litoral. Guastavino puntualiza la pertenencia regional de *Lejos de Santa Fe* a través del título utilizado, pero recurre a una rítmica ajena al Litoral argentino, ¿se podría entonces conjeturar que otras canciones, tales como *Bonita rama de sauce*; *Pueblito, mi pueblo*; *Benteveo*; *Torcacita*, entre otras,



podrían ser consideradas como canciones del Litoral, aún en la ausencia del mencionado rótulo y/o de la rítmica particular del acompañamiento del chamamé? Propongo que, a través del análisis musical y poético de *Lejos de Santa Fe*, se facilitará su efectiva incorporación al repertorio de canciones guastavinianas que circulan en los diferentes escenarios musicales. Quedará, por lo tanto, en manos de cantantes, pianistas y productores musicales el acercamiento a este tipo de repertorio desconocido, para fortalecer la presencia de una de las regiones menos representadas en el llamado nacionalismo musical argentino.

93

CV. Magister en Musicología graduado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Especialista en Musicología por la misma casa de estudios. Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por la Universidad Nacional del Litoral. Ha realizado la Diplomatura ‘Chamamé: Arte, Cultura y Sociedad en la Región Guaranítica’, impartida en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional del Nordeste y completado sus estudios pianísticos en el Instituto Superior de Arte, de Formosa. Integró varios equipos de investigación de la Universidad Nacional de las Artes, acreditados en distintas programaciones y radicados en el DAMUS. Dedicado a la gestión cultural, organiza y ofrece conciertos regularmente a través de la organización Formosus Desarrollo Cultural, que fundó en 2007. Creó y condujo el programa “Pensar la Música” en LRA8 Radio Nacional Formosa, entre 2016 y 2019. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.

Silvina Argüello (Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: Correspondencias formales y funcionales entre el vals criollo y el tango rioplatense durante la primera mitad del siglo XX.

Resumen. En este trabajo me propongo profundizar correlaciones formales y funcionales entre el vals criollo y el tango rioplatense durante la primera mitad del siglo XX. El corpus relevado permite plantear la hipótesis de que, más allá de haber formado parte de un mismo repertorio, ambos géneros se han influenciado mutuamente y han seguido transformaciones semejantes sin, por ello, desprenderse de las particularidades expresivas y de las funciones propias de cada uno.



La bibliografía musicológica que se ha ocupado de la relación entre el vals criollo y el tango rioplatense es escasa. Una temprana mención a la presencia del vals criollo junto al tango se encuentra en *La historia del tango* editada por Corregidor (1ª edición, 1978), volumen “La milonga-El vals” a cargo de Sebastián Piana. En 1999, Gourmet musical publicó *Historia del baile: De la milonga a la disco* de Sergio Pujol. El autor afirma que “En la Argentina del 900...el vals es una de las danzas predilectas de la burguesía rioplatense” (Pujol, 2011: 31). Posteriormente, la “Selección sonora” del Volumen II de la *Antología del Tango rioplatense* (ATR, 2014) reúne 75 ejemplos musicales grabados entre 1920 y 1935, de los cuales cuatro corresponden a otros géneros: 2 dos valeses criollos, una ranchera y una milonga. En la Introducción, Héctor Goyena justifica esta inclusión afirmando que “Casi todos los compositores crearon numerosas obras de esos géneros que quedaron incorporadas al repertorio de las orquestas típicas y de los cantores de tango” (ATR, 2014: 2). Por su parte, Ana Belén Disandro refuerza las conexiones entre el tango y el vals criollo cordobeses en dos de los capítulos de su libro *El tango en Córdoba, Lo provinciano y lo porteño en la construcción de un género. 1890-1250*.

Este estudio comparativo de valeses criollos y tangos difundidos durante la primera mitad del siglo XX indaga en cuestiones formales y funcionales con el fin de mostrar similitudes y diferencias entre sendos géneros, tanto de una manera sincrónica como diacrónica. El análisis musical de las obras muestra que ambos géneros emplearon las mismas estructuras formales (secciones y sus repeticiones) y que los cambios a dichos modelos se produjeron simultáneamente en uno y otro. En cuanto a las letras, se pone especial atención al estilo literario propio de cada género; y, en cuanto a las poesías dirigidas a la figura femenina, se reflexiona respecto de la imagen de la mujer y de la particular manera de dirigirse a ella, siendo este aspecto uno de los principales parámetros de distinción entre valeses y tangos.

CV. Doctora en Artes (Música) por la Facultad de Artes (UNC); Profesora de Castellano, Literatura y Latín para la Enseñanza Superior (UNC) y Profesora en Educación Musical (Collegium – CEIM). Actualmente se desempeña como Profesora titular por concurso en el Seminario de Folklore musical argentino con atención de los Seminarios de Historia de la música argentina y latinoamericana y de Historia de la Música y Apreciación musical: medioevo y renacimiento (Facultad



de Artes – UNC). Codirige el Proyecto Consolidar de Secyt “Músicas populares a 40 años de la democracia. Identidades, afectos y demandas de democratización” 2024-2027. Ocupó la vicepresidencia de la Asociación Argentina de Musicología (dos mandatos) desde el 2017 al 2020.

Leonardo Waisman (Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: Nenette/ Atahualpa: pantallazos desde lo sonoro.

Resumen. La bibliografía sobre Atahualpa Yupanqui es considerable, e incluye en las últimas décadas al menos dos libros de autores con credenciales académicas (Kaliman 2004 y Pujol 2008). Se ha estudiado su biografía personal, su significación política, su representación de lo nacional y lo popular, su poética con las palabras. Sin embargo, la música producida bajo su nombre casi no ha sido objeto de escrutinio. Por un lado, esto significa la omisión del tratamiento de la significativa contribución de su pareja Nenette Pepin Fitzpatrick, centrada en la composición musical. Por otro, representa ignorar que, para el público en general, Atahualpa era cantor y guitarrista antes que poeta.

Mi contribución intenta parchar esa ingente carencia, sin pretender colmarla o siquiera abordarla sistemáticamente. A través del análisis literario-musical, fundado en mi comprensión de las bases hispánicas del cancionero criollo (ritmo y tonalidad), deseo iluminar algunos aspectos de la creatividad de la pareja Fitzpatrick-Yupanqui que hasta ahora no han sido valorados. El impacto del conocimiento que el dúo tenía de la tradición artística europea sobre sus composiciones es un sesgo importante de mis miradas; otras aristas a explorar son la adecuación de la música a la expresión pormenorizada de los textos verbales y la relación con el romanticismo decimonónico.

CV. Leonardo Waisman realizó estudios musicales en las universidades Nacional de Córdoba y de Chicago. Ha publicado estudios sobre el madrigal italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina, la inserción socio-cultural de los estilos musicales y las óperas de Vicente Martín y Soler. Sus más recientes trabajos son dos amplios estudios sobre villancicos de negro y villancicos en jácara (con edición de partituras), una historia de la música colonial iberoamericana, el Ciclo de



Ofertorios de las Misiones de Chiquitos (edición). Recientemente ha tenido residencias de investigación en las universidades de Cambridge y Linz. Clavecinista y director especializado en música barroca, con actuaciones en América, Europa y el Lejano Oriente.

11:30 horas

MESA TEMÁTICA 6. Trayectorias de mujeres músicas en la Argentina hacia mediados del siglo XX: narrativas, memorias, historias

Expositoras:

1. Angélica Adorni (UBA - UNA)
2. Melisa Olivera (UBA - CONICET)
3. Gabriela Trad Malmød (UNSJ – CONICET)

Interpeladora: Romina Dezillio (INM – UNA)

Resumen. La recepción de modelos femeninos por mujeres constituye un área considerablemente abordada en los estudios de la literatura y el cine, pero no tanto en la musicología. Esta mesa presenta tres estudios relacionados con la actividad musical de compositoras e intérpretes argentinas hacia mediados del siglo XX. Se trata de mujeres que, con su desarrollo artístico y profesional, contribuyeron a negociar, construir y sostener escenas musicales cada vez más masivas, en diálogo con espacios académicos y esferas de la política. Partícipes activas de prolongada y reconocida presencia tanto en los circuitos de salones y recitales como en los medios masivos relacionados a la industria musical de su época, estas mujeres vivenciaron y protagonizaron el momento de profesionalización del campo artístico a nivel nacional y, más específicamente, el creciente grado de participación femenina en esa actividad. En esta mesa se exploran y reconstruyen narrativas —pasadas y presentes— mediante metodologías que apelan al análisis cualitativo de fuentes sonoras y escritas disponibles en archivos públicos y privados (discos, prensa periódica, programas de mano, epistolarios), así como a la historia oral, a través de entrevistas que permiten recuperar diferentes capas de memoria y subjetividad en relación a estas artistas. Melisa Olivera explora, a través del fondo documental de Matilde T. de Calandra (1909-1995) obrante en la Universidad



Católica Argentina, el vínculo entre ella y María Luisa Anido (1907-1996), que se vuelve evidente en la sostenida relación pedagógica que tuvieron y en la dedicatoria de obras, entre otros asuntos. Además, se aboca al análisis de la construcción de Anido como un modelo femenino de guitarrista profesional para otras mujeres instrumentistas, mediante la indagación de un recital de homenaje a la intérprete moronense, que tuvo lugar en 1966 para festejar sus cincuenta años de carrera artística. Como prolongación de una tesis de posgrado recientemente concluida, Gabriela Trad Malmood reflexiona desde un enfoque etnográfico y descriptivo sobre los puntos de contacto en las historias de cuatro mujeres músicas y una poeta-ensayista, todas sanjuaninas, activas profesionalmente entre 1930 y 1960 (Julia Vega, Hilda Rufino, Carmen Nogués, Viviana Castro y Ofelia Zúccoli). Desde sus trayectorias abonaron en esas décadas a la expansión del campo del folclore como movimiento nacional, no solo desde su actividad musical, sino también a través de la creación de asociaciones, la integración a institutos de investigación y el diálogo con distintas instancias estatales. Para concluir, Angélica Adorni aborda los casos de tres mujeres intérpretes y compositoras, relevantes en la escena de la música popular argentina durante los inicios del boom del folclore de los sesenta: Eladia Blázquez (1931-2005) —en su etapa menos estudiada como cultora del género de raíz folclórica—, Ramona Galarza (1940-2020) y la chilena Ginette Acevedo (1942). Observadas en conjunto, sus trayectorias personales dejan ver rupturas y continuidades, y develan decisiones estratégicas para alcanzar no solo una posición relevante en la escena en cuestión, sino también un equilibrio entre el ejercicio de la profesión y la realización del deseo personal. La mesa propone pensar reflexivamente sobre las formas en que abordamos las evidencias documentales, con un enfoque que pone la mirada en las dinámicas específicas de la participación de las mujeres y sus aportes para sus respectivos campos artísticos. ¿Qué preguntas hacemos a los archivos? ¿Cómo narramos las historias de estas mujeres? ¿De qué modos las recordamos y homenajeamos? ¿Cómo dar cuenta de las subjetividades, contradicciones, emociones y afectos implicados? ¿De qué manera reconstruir su capacidad de agencia y performatividad del género? ¿Con qué fronteras epistemológicas nos topamos? Se busca debatir, en el marco



de la disciplina musicológica, sobre la construcción de la memoria histórica desde el presente.

Angélica Adorni (coordinadora y expositora). Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes.

Título de la ponencia: Arte, trabajo y deseo: negociaciones y estrategias en mujeres músicas del *boom* del folclore.

CV. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora en Artes, orientación Música, graduada de esa misma Facultad. Fue becaria doctoral UBACyT. Es docente de grado y posgrado, ha dictado seminarios en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Nacional de las Artes. Se desempeña en asignaturas relacionadas con la etnomusicología y los estudios de las músicas populares argentinas y latinoamericanas en la UBA y en el Conservatorio "Manuel de Falla" de la Ciudad de Buenos Aires. En 2024, su tesis doctoral fue distinguida con una Mención Honorífica por la IASPM-AL, Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music. Ha publicado capítulos en libros, artículos y reseñas bibliográficas en revistas especializadas y ha presentado trabajos en congresos en Argentina, Brasil y Chile. Es miembro activa de la AAM.

Melisa Olivera (expositora). Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigación Científicas y Tecnológicas.

Título de la ponencia: Trazas de un fondo documental: homenaje, modelo y vínculo pedagógico entre María Luisa Anido y Matilde T. de Calandra.

CV. Becaria doctoral de CONICET desde agosto de 2024, con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, es Licenciada y Profesora en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de esa misma universidad. Obtuvo también la beca UBACyT de doctorado, que renunció por ser becaria CONICET. Entre 2021 y 2023, fue Becaria UBACyT de estímulo, dentro del proyecto 'Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)', que integra actualmente y que corresponde a la programación científica 2020-2025. Es adscripta en la materia 'Música Latinoamericana y Argentina', de la



carrera de Artes (FFyL- UBA), desde septiembre de 2023. Realizó estudios de guitarra y de lenguaje musical. Ha participado como ponente en congresos especializados y jornadas de investigación y ha publicado algunos resultados referidos a la revista de arte Ars, en lo concerniente a la actividad musical. Es socia de la AAM.

99

Gabriela Trad Malmød (expositora). Universidad Nacional de San Juan - Consejo Nacional de Investigación Científicas y Tecnológicas.

Título de la ponencia: Embajadoras de la canción nativa: narrativas sobre intérpretes y compositoras sanjuaninas en el periodo 1930-1960.

CV. Becaria doctoral de CONICET, realiza el programa de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires donde desarrolla su proyecto denominado “Mujeres intérpretes y/o compositoras en la música popular sanjuanina (1930–1960)”, con sede en el Instituto de Estudios Musicales de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Licenciada y Profesora en Sociología, se encuentra esperando la defensa de tesis de la Maestría en Antropología Social (Universidad Nacional de Córdoba) donde aborda las narrativas referidas a mujeres vinculadas a la música durante el periodo conocido como “paradigma clásico” del folclore. Tiene publicaciones y ponencias relacionadas a temáticas de género, educación superior y folclore musical. Participa en el trío musical “Leda del Revés” y en el colectivo de arte “Agitando el Nido”.

Romina Dezillio (interpeladora). Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” - Universidad Nacional de las Artes.

CV. Doctora de la Universidad de Buenos Aires, mención Historia y Teoría de las Artes, y Licenciada y Profesora en Artes (orientación música) por la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad. Su tesis doctoral, Primeras compositoras profesionales: historias, mundos poético-musicales y legados feministas, fue dirigida por la Dra. Silvina Luz Mansilla. Es investigadora en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" donde se desempeña como editora asociada de la revista Música e Investigación. Es docente auxiliar de la asignatura Historia de la



música argentina y latinoamericana en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Integró sucesivos proyectos de investigación UBACyT y PIACyT-UNA. Publicó artículos en revistas especializadas, capítulos de libros a nivel nacional e internacional y compiló dos libros electrónicos con la edición crítica de sonatas para piano de Lita Spena y Celia Torr . Es miembro activa de la AAM.

100

11:30 horas

SESIÓN 13. Desplazamientos musicales y organolog .

Alejandro Martínez De La Rosa (Universidad de Guanajuato).

Título de la ponencia: Tres variantes de *Mariquitas* en México y su relación con ejemplos musicales sudamericanos.

Resumen. Carlos Vega realizó hace más de medio siglo una investigación acerca del ejemplo musical conocido como La Mariquita, en el cual expuso su relación con el son jarocho llamado La Manta. Sin embargo, no es la única versión de Mariquita que subsiste en México. Existen por lo menos otros cinco ejemplos registrados en distintas subregiones de la costa del Pacífico, de las cuales tres tienen similitud con ejemplos de Chiloé en Chile, del Chocó y Cauca en Colombia y de los Llanos en Venezuela. Por ello, en la presente comunicación expondr  las diferencias musicales de tales ejemplos con el estudiado por Vega, y las relaciones musicales y líricas entre las variantes mexicanas y sudamericanas. El primer ejemplo aparece descrito como baile en las crónicas de los viajeros John Miller en Lima, Perú, (1822), Joseph Andrews en Santiago del Estero, Argentina, (julio de 1825), y Alcide D'Orbigny en Samaipata y Santa Cruz, Bolivia (1830). A partir de la partitura localizada recientemente por Zoila Vega en la Colección Kestner de la Biblioteca de Hannover, Alemania, se puede apreciar la similitud en el estribillo de La Mariquita grabada por Carlos Vega en abril de 1933 en Belén, Catamarca, Argentina, y el son jarocho de La Manta.

No obstante, hay otro ejemplo de Mariquita en México que no cuenta con versos en seguidilla, grabado por el mariachi Vargas de Tecalitlán en la década de 1930. Uno de sus versos, "Mariquita dame un beso...", es idéntico a la única copla con que se



canta el baile de La trastrasera, en Chiloé, Chile, grabado por primera vez en 1962, aunque el estribillo difiere completamente. En cuanto a la música, el entorno melódico es cercano en la parte A, mientras en el estribillo difiere.

Un tercer ejemplo, llamado María del Carmen, Mariquita del Carmen, o El Peine, presenta otro esquema lírico y musical distinto a los dos ejemplos anteriores, el cual se encuentra en una antología de cantares del Ecuador (1892), en el repertorio de marimba de chonta en el Chocó-Urabá, Colombia (1930-1939), en el repertorio de artesa de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, México (1994), y en una grabación de los Llanos venezolanos donde se conserva el esquema. De igual forma, la cueca Mariquita se llamaba usa de la copla “Mariquita María, María del Carmen...” en la seguidilla, con lo cual se observan distintas variantes a la temática. Si bien no se cuenta con elementos claros para determinar orígenes ni regiones de difusión, sí es importante ponderar las diferentes versiones que definitivamente tuvieron que ver con alguna seguidilla española. Por lo anterior, el abordaje metodológico es eminentemente comparativo y desde un punto de vista disciplinar etnohistórico. Todo ello mostrará las profundas, antiguas y complejas relaciones entre las músicas que hoy consideramos nacionales, cuando en realidad se trata de procesos de reproducción y apropiación paralelos en las distintas regiones del continente.

CV. Nivel I del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM; doctor en Humanidades por la UAM-I. Ha publicado los libro-disco *Indios Broncos del Noroeste de Guanajuato* y *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México* por la Universidad de Guanajuato y *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay que le da. Música del suroccidente de México* por el INAH. Obtuvo la Mención Honorífica en los Premios INAH 2011 en la categoría de Investigación y difusión del patrimonio musical de México. Actualmente es Profesor del Departamento de Estudios Culturales en la Universidad de Guanajuato.

Hannes Vereevke (Westsächsische Hochschule Zwickau).

Título de la ponencia: El sonido característico del bandoneón: un estudio organológico de instrumentos pre-1940 de la fábrica Alfred Arnold.



Resumen. El bandoneón es un instrumento que no solo lleva consigo una larga historia internacional, sino que también desempeña un papel central en las tradiciones musicales de Argentina y Alemania. Particularmente determinantes para el sonido característico de las orquestas típicas de tango del Río de la Plata son los bandoneones de 142 tonos de la fábrica Alfred Arnold (AA) de Carlsfeld, Alemania. Estos instrumentos, fabricados entre 1911 y la Segunda Guerra Mundial, fueron exportados en grandes cantidades a Argentina, especialmente en las décadas de 1920 y 1930. Los pocos ejemplares que se conservan hoy de estos instrumentos únicos encarnan el espíritu sonoro de la época dorada del tango. Muchos músicos están convencidos de que los bandoneones de la posguerra no alcanzan la perfección sonora de sus predecesores. Como resultado, los bandoneones prebélicos de la fábrica AA siguen siendo considerados, incluso hoy en día, como el estándar sonoro. Su sonido excepcional, que es tanto complejo como profundo, no solo es apreciado, sino que también se mantiene vivo en contextos profesionales.

La pregunta sobre las causas de estas características sonoras únicas está adquiriendo cada vez más relevancia. A nivel mundial, en talleres de restauración y proyectos de construcción de nuevos instrumentos, se están llevando a cabo esfuerzos intensivos para preservar el patrimonio histórico de los bandoneones. Esto presenta el desafío de crear nuevos instrumentos que hagan justicia a la ejecución tradicional de la música de tango. Mientras que la restauración busca preservar el estado original de los instrumentos —lo que requiere un profundo entendimiento de los factores sonoros— la construcción de nuevos instrumentos se enfoca en mantener las cualidades sonoras tradicionales al mismo tiempo que desarrolla instrumentos modernos de alta calidad.

La investigación sobre el bandoneón es diversa y está bien documentada en muchos ámbitos, especialmente desde perspectivas históricas, prácticas musicales y musicológicas, que destacan la estrecha relación del instrumento con el repertorio de tango. Sin embargo, la investigación organológica, que se ocupa de los aspectos técnicos y constructivos del bandoneón, sigue siendo en gran medida inexplorada. La conferencia tiene como objetivo contribuir a cerrar esta brecha y



desarrollar una comprensión más profunda del bandoneón desde una perspectiva organológica.

La conferencia aborda dos temas centrales: en primer lugar, se examina la proveniencia y el estilo de los bandoneones AA prebélicos para profundizar su contextualización histórica. En la parte principal de la conferencia, se investigan los factores sonoros desde una perspectiva interdisciplinaria. Se presta especial atención a las lengüetas y las lengüetas de los instrumentos. Se presentarán primeros análisis y resultados de investigaciones actuales, y se plantearán preguntas abiertas. La conferencia destaca al bandoneón como una fuente organológica, donde su análisis puede desvelar información que contribuya a una mejor comprensión del instrumento y sus características sonoras particulares.

CV. Hannes Vereecke es profesor en el programa de Fabricación de Instrumentos Musicales en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Zwickau. Después de estudiar fabricación de instrumentos musicales en el Real Conservatorio de Gante, Bélgica, obtuvo su doctorado en el Instituto de Estilo Sonoro Vienés de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, Austria. Sus intereses de investigación se centran en la organología técnica, especialmente en el ámbito de la tensión entre el diseño y la tecnología de fabricación en un contexto histórico, musical y económico.

11:30 horas

SESIÓN 14. Culturas musicales, territorios e identidades 3

María de la Paz Tomasín (Conservatorio de Música de Morón “Alberto Ginastera”) y **Rosario Haddad** (Instituto de Investigación en Etnomusicología).

Título de la ponencia: Prácticas musicales y discursos de autenticidad en dos barrios *Qom* de la provincia de Buenos Aires.

Resumen. La historia de los grupos *qom* está marcada por múltiples movimientos migratorios que los fueron alejando del lugar de residencia de los primeros nucleamientos de la etnia, el Gran Chaco argentino, y los impulsaron a reubicarse



en las zonas urbanas y semi-urbanas de grandes ciudades (Hecht, 2010; Maidana, 2011; Tamagno, 2001). Esta realidad es compartida por quienes habitan diferentes barrios de la provincia de Buenos Aires como el Barrio *qom* “Daviaxaiqui” de Presidente Derqui y la Comunidad Toba “19 de Abril” de Marcos Paz.

Dentro de la cosmovisión *qom*, y más aún en contextos de migración, los ancianos juegan un rol fundamental ya que son considerados como depositarios de la memoria colectiva, quienes se encargan de preservar la historia y los valores de la comunidad y de transmitir a las nuevas generaciones de jóvenes aquellos saberes más antiguos (Citro y Ruiz, 2002; Citro et al, 2016; Hecht, 2010, 2011; Haddad, 2020). A partir de sus narrativas van definiendo aquello que se considera “auténtico” en términos culturales (Escolar, 2005; Haddad, 2018, 2020; Pelinski, 2000; Tamagno, 1991).

La presente ponencia recoge parte del trabajo de campo realizado por las autoras en los barrios *qom* antes citados y tiene por objetivo explorar los discursos de autenticidad que las generaciones mayores elaboran en torno a las prácticas musicales. A partir de un enfoque etnográfico, se analizan e interpretan las narrativas que los propios actores involucrados construyen en torno a los elementos musicales considerados auténticos, buscando establecer relaciones entre las mismas y los sentidos y significados presentes en ambos barrios.

La ponencia constará de una primera parte, en la cual se presentará cada barrio, con sus particularidades y puntos en común evidenciando la conformación de una red de relaciones interbarriales más extensa. Una segunda parte, en la cual se analizarán los discursos y las músicas consideradas auténticas en los distintos contextos, y por último se arribará a una serie de reflexiones críticas que nos abren a nuevas preguntas para pensar las identidades étnicas en contextos migratorios. Al no haberse hallado hasta el momento investigaciones que analicen específicamente esta problemática en los nucleamientos en cuestión, los aportes que la presente ponencia espera realizar podrían constituir un antecedente valioso para futuras investigaciones que puedan realizarse sobre las prácticas musicales en contextos migratorios vinculados interbarrialmente.

CV. María de la Paz Tomasin es profesora de Musicología por el Conservatorio de Música “Alberto Ginastera”. Especialista y Magíster en Musicología por la



Universidad Nacional de las Artes - Departamento de Artes Musicales “Carlos López Buchardo” (UNA-DAMus). En su Tesis abordó el estudio de las trayectorias migratorias, los procesos de reetnización y las prácticas musicales de la Comunidad Toba “19 de Abril” de Marcos Paz. Se desempeña como docente en el Profesorado de Musicología del CMMAG y en otras carreras del Nivel Superior Terciario de la Provincia de Buenos Aires.

105

Rosario Haddad es investigadora, docente y música. Se formó como Etnomusicóloga, es Magíster en Antropología Social y fue becaria de UBACyT, FFyL, UBA. Trabaja en Instituto de Investigación en Etnomusicología donde desarrolla proyectos sobre las músicas originarias, la niñez indígena e interculturalidad. Es la actual coordinadora de la carrera de Etnomusicología del CSMME, donde se desempeña como docente. Desde el 2007 trabaja con las culturas *qom* y *mbyá* guaraní haciendo trabajos de campo, talleres y recopilación de músicas.

Lautaro Pérez Miranda (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”).

Título de la ponencia: “Juegos rítmicos” y “picoteado” en el *Kantu*: des-marcaciones estético-políticas en el campo *sikuri* de Buenos Aires.

Resumen. En esta ponencia presento una investigación sobre la práctica colectiva del siku que hace foco en el análisis de distintos modelos rítmicos (Arom, 2001) utilizados por las agrupaciones de Buenos Aires que interpretan *kantu* de Charazani y que permiten comprender la construcción de representaciones sociales a través del sonido (Feld, 1984). El *kantu* es un género dancístico-musical instrumental interpretado tradicionalmente por las comunidades originarias *kallawayá* del municipio de Charazani (departamento de La Paz, Bolivia).

A través de producciones discográficas y la migración boliviana a Buenos Aires, el *kantu* se ha difundido más allá de su ámbito tradicional consolidándose como uno de los géneros musicales más interpretados desde las décadas de 1980 y 1990 (Podhajcer, 2012). De esta forma, el *kantu* es una de las principales prácticas de construcción de representaciones sobre los pueblos originarios del Altiplano y al mismo tiempo sus intérpretes elaboran con él sus propias identidades y modos de ritualizar la vida en la ciudad (Pérez Miranda, 2024).



En los estudios sobre la práctica social del siku “bipolar” (Valencia Chacón, 1989), se ha estudiado el modo en que las partes *ira* y *arca* de este aerófono de tubos amarrados se alternan para construir las melodías. Sin embargo, poco se ha atendido a las alternancias melódicas y discrepancias rítmicas que se producen al interior de cada parte. Éste, es un fenómeno presente en distintos géneros sikuris, entre los que el *kantu* es un ejemplo. En este caso, los intérpretes suelen evitar la homorritmia entre *iras* y entre *arcas*, y en el caso estudiado en Buenos Aires, de este fenómeno emergen dos modelos rítmicos que he relevado como “picoteados” y “juegos rítmicos” (Pérez Miranda, 2024).

106

Propongo entender a estos modelos a partir del concepto de “discrepancias participatorias” de Charles Keil (2001) y como recursos centrales en la delimitación de representaciones sociales al interior del movimiento de “sikuris metropolitanos” (Castelblanco, 2016), debido a que la pertinencia o no pertinencia de estos modelos dentro del paradigma musical, varía según la corriente estético-política (Podhajcer, 2012) a la cual se vincule la agrupación.

La investigación que aquí presento comenzó en 2023 con una experiencia etnográfica donde participé como performer-investigador (Podhajcer, 2012) en un conjunto de Buenos Aires denominado “Ensamble Son(ñ)ador de *Kantu*”. Desde este doble posicionamiento desarrollé la “escucha participante” (Polti, 2014) incorporando la “atención somática” (Csordas, 1993). De esta forma, espero enriquecer con una mirada etnomusicológica al campo de estudios sobre músicas andinas en Argentina, los cuales han centrado su mirada en la dimensión social de la práctica musical desde la antropología (Podhajcer, 2012; Deal, 2017), estudios culturales y filosofía (Castelblanco, 2016).

CV. Etnomusicólogo, docente y músico intérprete de flauta traversa, aerófonos andinos y bandola llanera. Es egresado de la Tecnicatura Superior en Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y de la Escuela Superior de Enseñanza Artística en Música “Juan Pedro Esnaola” como Maestro Nacional de Música especialidad flauta traversa. Se desempeña como co-responsable del Sector de Músicas de Tradición Oral y Auxiliar en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, e integra la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología como vocal estudiantil. Es docente de



instrumentos autóctonos en las orquestas-escuela Orquesta Juvenil Violeta Parra (CABA) y Orquesta Ricardo Carpani (Tigre, PBA). Se aboca a la interpretación e investigación independiente de músicas tradicionales andinas con el conjunto De Tanto Lejos, del Joropo llanero colombo-venezolano con la cooperativa cultural Camoruco y del folklore de Santiago del Estero con Paula Suarez y El Lucero.

107

Carolina Mahler (Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba – Centro de Investigación y Producción para las Artes y Diseño)

Título de la ponencia: El aprendizaje corporeizado de la fonética del inglés cantado

Resumen. La Teoría de la Metáfora Conceptual (Lakoff y Johnson, 1980; 1999) explica el razonamiento humano mediante la proyección de un tipo de experiencia básica a otra experiencia, generalmente más abstracta. Tal proyección suscita, además, las manifestaciones del pensamiento metafórico, sin la percatación consciente de sus usuarios. Dado que las metáforas conceptuales permiten la organización del sistema conceptual humano, su importancia para construir y compartir conocimiento es vital. Así también, revelar los procesos de su conformación en contextos artísticos educativos puede arrojar luz sobre las maneras como se enseña y se aprende el arte. En el proyecto denominado “Las metáforas conceptuales en la enseñanza y el aprendizaje de la fonética del inglés cantado”, actualmente en curso, nos hemos propuesto revelar cuáles son las metáforas conceptuales que emergen en las clases de fonética del idioma inglés y que sustentan el aprendizaje y la enseñanza en este contexto situado. Por contexto situado entendemos la situación no solo de orden material, sino también emocional, social y cultural, donde se producen o expresan los significados relevantes. Específicamente, hemos realizado un registro audiovisual del Seminario de Fonética del Inglés, entre octubre y noviembre de 2024, en la Licenciatura en Dirección Coral de la Facultad de Artes (UNC). Este estudio se enmarca en una concepción corporeizada (Newen et al., 2018; Johnson, 1987; Martínez, 2014) e intersubjetiva (Trevvarthen, 1998; Martínez et al., 2018; Pérez y Gomila, 2022) de la cognición. Las metáforas conceptuales son concebidas aquí como un emergente de una relación de influencia mutua entre el pensamiento corporeizado y el discurso multimodal en su contexto de la situación y la cultura,



perspectiva desarrollada por Mahler (2023b). En el registro mencionado, examinamos la corporalidad, la gestualidad y el discurso cuando refieren metafóricamente al canto y la dicción lírica. Rastreamos y analizamos un tipo de conceptualización encarnada, denominada pensamiento esquemático (Mahler, 2023a), que está intersubjetiva y primitivamente regulada y tiende a proyectarse como dominio-origen a un dominiodestino, dándole forma a las metáforas conceptuales. Desde esta perspectiva, el cuerpo, la intersubjetividad y el contexto situado tienen un papel constitutivo del tipo de pensamiento, que, a su vez, moldea los significados metafóricos. Así, detectaremos cuáles son los pensamientos esquemáticos que moldean las metáforas conceptuales que circulan en estas clases, y en qué modalidad y frecuencia se expresan, con la finalidad de revelar cómo se sustentan la enseñanza y el aprendizaje de los contenidos relacionados con la experiencia musical. Revelar las proyecciones metafóricas en este contexto situado de clases de canto coral puede ayudarnos a estudiar cómo la cognición corporeizada sustenta la enseñanza y el aprendizaje de los contenidos relacionados con la experiencia musical, específicamente de la fonética del inglés cantado. Mostraremos algunos estos hallazgos, adelantando la utilidad de llevarlos a la percatación consciente de los actores en el campo de la educación, para que, eventualmente, puedan generar un impacto en las decisiones estratégicas que tomen les cantantes, docentes y estudiantes, con vistas a mejores oportunidades de aprender la pronunciación del inglés como lengua extranjera en la voz cantada.

CV. Doctora en Filosofía (Universidad Nacional de Córdoba). Traductora Pública Nacional de Inglés (UNC). Docente de Profesionales Técnicos y Superiores (INCASUP). Profesora de Lengua Extranjera con Fines Específicos 1, 2 y 3 en la Licenciatura en Interpretación Musical (FAD) y de los niveles 1 y 2 de Lengua Extranjera en la Licenciatura en Psicopedagogía (FES) en la Universidad Provincial de Córdoba, y de Fonética Inglesa (CUP). Directora y codirectora de proyectos de investigación transdisciplinarios sobre el pensamiento metafórico, la cognición corporeizada y el análisis sistémico-funcional del discurso en interfase con las artes en la Universidad Provincial de Córdoba.



14:30 horas

SESIÓN 15. Historiografía musical y construcción identitaria.

Jonathan García Arias (Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Perú)

Título de la ponencia: El saxofón en las bandas militares peruanas: inicios y desarrollo, 1870 – 1910.

Resumen. La historia del saxofón y sus inicios en las bandas militares peruanas, marca una de las primeras épocas dentro del campo temático de este instrumento y su desarrollo histórico dentro de la música peruana; es así, que ante los escasos estudios realizados acerca del saxofón en el Perú, surge la necesidad de investigar acerca de este objeto de estudio para interpretar la historia del saxofón, y cuáles fueron sus inicios y desarrollo en las bandas militares del Perú entre 1870 a 1910. Por tal sentido, ante la naturaleza del enfoque cualitativo y de tipo descriptivo para esta investigación, se opta por un análisis documental de corte histórico musical, y para la recolección de datos se establecen criterios de búsqueda de fuentes primarias y secundarias, que luego de realizar un análisis extenso en diversos archivos documentales, se obtuvo como resultados, que el saxofón en las bandas militares del música en el Perú, se integró a partir de la restauración del Himno Nacional del Perú en la versión para bandas militares de música del músico italiano Claudio Rebagliati en 1869, porque esta conto con la confianza y autorización de su compositor José Bernardo Alzedo. A partir de esa fecha, la inclusión del saxofón se incrementó a la instrumentación de las bandas militares peruanas; asimismo, unos años después se ha identificado a José Saba Libornio como un celebre saxofonista y director de bandas de música que influyo desde su llegada a Lima en diciembre de 1896 para una reforma bandística musical que el presidente Nicolas De Piérola había ordenado en 1895, y que posteriormente el gobierno peruano en la primera década del siglo XX notaría la mejora musical en los regimientos de las bandas militares de música y hace un reconocido público a Libornio ascendiéndolo al más alto nivel que un músico podía llegar en aquella época, como Sargento Mayor. Concluyendo, después del gran aporte de Rebagliati al integrar el saxofón en su versión para banda de música del Himno Nacional, y el aporte del saxofonista José Libornio y su influencia en las bandas militares, se ha interpretado que el

109



instrumento desde su llegada ha sido de gran beneficio y desarrollo para los regimientos militares de música, y que este legado ha sido nutrido en un aporte muy significativo por Libornio, principal influencia de interpretación, enseñanza del saxofón, dirección y composición de para las bandas de música del ejército peruano.

CV. Saxofonista, educador, investigador, gestor cultural y filántropo. Es principal influencia y motivador para el desarrollo del saxofón clásico en el Perú desde el 2010 con la constitución de la Asociación Peruana de Saxofonistas y la Fundación PERUSAX, donde participa, realiza y colabora en la organización de los más importantes festivales de saxofón e instrumentos de vientos en Perú y Latinoamérica. Como formación académica es Doctor en Educación, Master en Pedagogía Musical, Magister en Psicología Educativa, Magister en Gestión y Calidad en Educación Superior, Maestrando en Musicología, Maestrando en Música, Licenciado en Educación Artística - Música, Bachiller en Educación, Arte y Cultura, Gestor Cultural y graduado como saxofonista en la especialidad de música clásica. Actualmente es docente y responsable del Departamento Académico de Educación Musical y Artes en la UNDar, y también continúa realizando labor social y artístico musical, siempre de lado con la pedagogía e investigación musical.

Carla Díaz (Universidad de Buenos Aires - Instituto de Investigación en Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica Argentina).

Título de la ponencia: Sonidos del último combate. Reconstrucción del paisaje sonoro del último combate durante la Defensa de Buenos Aires en la Segunda Invasión Inglesa (1807).

Resumen. Este estudio es parte de uno de los capítulos tratados en mi tesis doctoral en curso que lleva por título: “Procesos de transformación de las prácticas musicales militares en la ciudad de Buenos Aires durante el Virreinato del Río de la Plata (1776-1810)”. Mi tema de trabajo en esta ponencia es la reconstrucción del paisaje sonoro del combate final de la Defensa de Buenos Aires en la Segunda Invasión Inglesa el 5 de julio de 1807.

Para el caso de la realización del paisaje sonoro de un evento bélico, solo encontramos como antecedente, *La guerra y sus sonidos. Testimonios de la*



sonoridad en la batalla de Crécy (26 de agosto de 1346) de José Francisco Vera Pizaña. Este trabajo se ocupa de aislar y estudiar informaciones sensoriales sonoras, al igual que en parte de nuestro trabajo, pero excluye casi por completo las informaciones musicales que ofrecen los documentos y sus posibles significaciones.

Respecto al fundamento teórico, señalo que está estructurado, por un lado, en la escuela musicológica inglesa de donde se desprende la noción de paisaje sonoro aplicado a estudios de musicología urbana (Carter, 2005). Por otro lado, y en paralelo, con algunos de los desarrollos de los estudios sonoros que presentan otra propuesta acerca del paisaje sonoro (Schaffer, 1974; Truax, 2001). En la confluencia entre ambos enfoques (Knighton, 2020) de los sonidos y músicas que ocurrieron en esta batalla, indicaremos qué agentes humanos participaron, qué circulaciones hubo -tanto de sonidos como de objetos y personas-, qué puntos focales son pasibles de detectar, y compondremos un posible cuadro aural (Ochoa Gautier, 2005) e intentaremos reconstruir, a partir de la información que nos brindan las fuentes y de la interpretación y la aproximación bibliográfica, los sonidos y las músicas que aparecen asociadas a esta batalla.

Respecto a la aplicación de la noción de Paisaje Sonoro al estudio de acontecimientos relevantes en contextos urbanos históricos coloniales en nuestro territorio, encontramos la reconstrucción pormenorizada que realiza Pedrotti (2017) del paisaje sonoro de tres fiestas barrocas centrales en el devenir socio-cultural de la antigua ciudad de Córdoba del Tucumán, y como señaláramos en el segundo párrafo, también el trabajo de Vera Pizaña (2021), aunque se omiten las cuestiones musicales.

La metodología se encuadra en el relevamiento de información referida a lo sonoro y musical brindada por fuentes primarias y en la interpretación de los acontecimientos en un relato significativo a los fines de este trabajo. En este caso tomamos como referencia cinco documentos que relatan el combate desde diferentes puntos de vista. Los registros escritos ofrecen una sugestiva cantidad de indicios sonoros que recogeremos para esta reconstrucción sonora.

Mi investigación innova al tratar la cuestión sonora y musical de eventos bélicos como hecho social significativo y pasible de ser analizado. Ofrece además nuevas



informaciones articuladas acerca de las prácticas musicales sucedidas en Buenos Aires a inicios del siglo XIX, que permiten caracterizar tanto a las normas bajo las que se realizaban ciertas prácticas musicales, los músicos que las ejecutaban, las condiciones materiales de su producción expresadas en los orgánicos y repertorios usados, y cómo eran significadas por la sociedad de la que eran parte.

Este trabajo pretende aportar elementos para profundizar en una mirada de las prácticas musicales militares en el Buenos Aires tardo colonial, poco explorada hasta el momento.

CV. Carla Marina Díaz. Licenciada y Profesora Superior de Artes, Orientación Música, graduada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es docente-investigadora en el ILET, Instituto de Investigación en Etnomusicología, dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Se desarrolló como docente en la carrera de Artes de la misma institución (en la cátedra Historia de la Música. Edad Media), y como profesora de música en todos los niveles. Interesada en la música en Buenos Aires durante el período tardo-colonial y en la música vocal de cámara argentina durante el siglo XX, realiza actualmente el programa de Doctorado en Música, Área Musicología, en la Universidad Católica Argentina. Su proyecto de tesis indaga las prácticas musicales en Buenos Aires durante el Virreinato del Río de la Plata.

Fabián Tobar Carrasco (Pontificia Universidad Católica de Chile).

Título de la ponencia: Reflexiones, debates y aciertos en la implementación de la enseñanza musical en la construcción de la nación chilena a mediados del siglo XIX (1842–1860).

Resumen. Entre las décadas de 1840 a 1860 se generó en Chile un debate en torno a cuál debía ser el fin de la enseñanza musical en las instituciones públicas. La responsabilidad de hacer crecer el arte musical en Chile recayó en la Escuela Normal de Preceptores (1842), cuya cátedra de canto llano se fundó en 1847, y el Conservatorio Nacional de Música creado en 1850, siendo el desempeño de estas entidades material de discusión para políticos, intelectuales y músicos de la época. Describir en detalle lo anterior, tomando en cuenta actores, debates, logros y fracasos, constituye mi principal objetivo.



Los estudios sobre el tema son acotados y se encuadran dentro de la musicología chilena. Oscar Pino estudió la enseñanza musical en Chile desde sus inicios en el siglo XIX hasta el siglo XIX, destacando sus reflexiones sobre las ideas de Domingo Faustino Sarmiento, primer director de la Escuela Normal de Preceptores (1842-1846), así como también la elaboración de una línea de tiempo donde la época a estudiar fue calificada como una etapa inicial en que la música era un ramo “de adorno”. Por otra parte, el musicólogo Cristian Guerra estudió el pensamiento musical de José Zapiola, primer profesor de canto llano en la Escuela Normal de Preceptores (1847), siendo relevantes las críticas y reflexiones que hizo éste en la revista *Semanario musical* (1843).

113

La construcción de la nación y el rol que la educación tuvo en las repúblicas latinoamericanas del siglo XIX sirve como marco teórico a esta investigación, siendo importante el rol que la élite e intelectuales dieron a la música en la construcción de la identidad chilena. El concepto de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson sirve una vez más de sustento, esta vez bajo un análisis crítico, tal como el de la autora Nicola Miller, quien apunta a estudiar la interacción entre las ideas que proponen las esferas de poder y las “repúblicas de conocimiento” o comunidades de intelectuales en torno a temas específicos, siendo el caso de la música un área interesante que no se ha estudiado en profundidad desde esta perspectiva historiográfica.

La metodología de trabajo consiste en el análisis de fuentes primarias, libros y prensa de la época, principalmente las revistas *Monitor de las Escuelas primarias* (1852-1865) y el *Semanario musical* (1852). También se utilizan actas y oficios de la Escuela Normal de Preceptores (Archivo Nacional de la Biblioteca Nacional de Chile), así como también manuales de solfeo y teoría musical que fueron nombrados en actas de compra oficiales del gobierno chileno.

CV. Fabián Tobar Carrasco es un musicólogo chileno formado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde el año 2014 ha desarrollado investigaciones y ponencias en forma independiente, siendo su área de investigación la música popular del norte de Chile y la música docta chilena de principios del siglo XX. Se destaca su último trabajo sobre el rescate y catalogación de las partituras del Archivo de la fundación del compositor chileno Enrique Soro Barriga (1884-1954),



el cual es financiado por los fondos de cultura del Gobierno de Chile. El año 2023 ingresa al Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente se encuentra realizando su tesis de postgrado en torno al tema que se expondrá en este congreso.

114

Guillermo Luppi (Duke University).

Título de la ponencia: “¿Por qué nos importaría la leyenda negra española?”

Resumen. La leyenda negra española se vincula con una intensa guerra propagandística mediante la cual las naciones política y religiosamente rivales de España buscaron deslegitimar su dominio global durante los siglos XVI y XVII. Esta guerra tuvo su epicentro en un texto: la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), de Bartolomé de Las Casas, que, bajo una falsa apariencia testimonial, denunció atrocidades cometidas por los españoles en América durante los primeros años de la Conquista (Greer, Mignolo y Quilligan, 2007). Mediante diversas adulteraciones, dicho escrito fue difundido con fervor por Holanda, Inglaterra y Francia como prueba objetiva del supuesto carácter brutal del ethos hispánico, con el doble propósito de exacerbar el sentimiento antiespañol y, por ende, de legitimar sus propias empresas coloniales.

Estas narrativas en torno a la Conquista incidieron profundamente en la percepción general de la cultura española en el resto de Europa. Sedimentaron un “sistema de estereotipos” en el que el mundo hispano aparece como menos occidental, cristiano y racional, representado a menudo por individuos guiados por el lucro, la crueldad y la lujuria (Jiménez, 2015). Asimismo, en fuentes de historia de la música a partir del siglo XVII, esos mismos estereotipos permearon la discusión sobre la música y la cultura españolas, caracterizadas como simples, pasionales, populares y carentes de una influencia significativa en el desarrollo de la música occidental (Etzion, 1998).

Sin embargo, comprendida como un tropo de alteridad de la cultura hispánica, la historiografía de la leyenda negra precede las narrativas de la Conquista y sus estereotipos persisten en las modernas historias de la música. En efecto, la alteridad española ya era propagada en los discursos sobre la “contaminación cultural” de pensadores renacentistas como Erasmo o Lutero, quienes sostenían



que la prolongada presencia de moros y judíos en territorio ibérico desdibujaba la condición europea de la nación (Pérez, 2009). Estas ideas luego fueron amplificadas por las narrativas de la Conquista y siguieron resonando bajo diversas formas, consolidando la extendida noción de que España “es diferente” al resto de las naciones europeas (Levin, 2018).

Vista de manera transversal, la historiografía de la leyenda negra española permanece escasamente discutida en la musicología, aunque su influencia se advierte con claridad en el lugar subsidiario que España posee en la historia de la música. Esta situación no solo afecta la forma de entender la música del país ibérico, sino también la manera en que las prácticas musicales y artísticas legadas desde España en las Américas fueron tradicionalmente percibidas y abordadas en nuestro continente, jerarquizando a la música de las naciones que promovieron la leyenda negra.

Por su incidencia más amplia sobre nuestra cultura, varios historiadores argentinos se sintieron impelidos a desmontar la leyenda negra (Carbia, [1943] 2004; Gullo Omodeo, 2021). No obstante, estos esfuerzos todavía no permearon en la musicología. ¿Cómo nos concierne entonces confrontar este legado? A partir del examen de la historiografía musical de la leyenda negra, este trabajo propone diversas líneas de acción que dialogan con los debates recientes en el ámbito de los estudios sociales y culturales.

CV. Guillermo Luppi es doctor en Musicología por Duke University (EE. UU.), magíster en Musicología por dicha universidad y por Utrecht University (Países Bajos) y licenciado en Composición Musical por la Universidad Católica Argentina. Su investigación se centra en la estética, el análisis y la historiografía musical, con énfasis en la música antigua, abordada a partir de enfoques interartísticos y decoloniales. En este sentido, su tesis doctoral examinó la obra del poeta, compositor y dramaturgo converso Juan del Encina, a quien también llevó al ámbito de la performance al presentar de forma inédita sus Églogas de Amor junto a su música original este año en Buenos Aires. Actualmente, trabaja en un volumen editado titulado *Música antigua. Perspectivas críticas desde América Latina* (Vernon Press, 2026), que propone diversas herramientas para repensar las categorías de la historia de la música desde nuestra región.



14:30 horas

SESIÓN 16. Teoría, análisis y estética musical 3

Jorge Falcón (Instituto Superior De Formación Docente y Técnica ISFDYT N°26 – Orquesta Escuela de Dolores).

Título de la ponencia: Paralelismo armónico-instrumental en la obra de Luis A. Spinetta.

Resumen. La obra compositiva de Spinetta comprende cerca de cuatrocientas canciones de las cuales su mayor parte fueron compuestas, pensadas y ejecutadas a partir de la guitarra. Este trabajo tiene como objetivo describir algunas estrategias instrumentales que comprenden conceptos de verticalidad o simultaneidad instrumentales que generalmente son relacionados al concepto de armonía o de acordes, aunque en muchos de los casos analizados exceden los conceptos que la armonía tonal o modal pueden delimitar. En este trabajo el objetivo es describir una estrategia de composición-ejecución que llamamos Paralelismo Armónico-Instrumental y que denominaremos PAI en el transcurso del trabajo. Este recurso o estrategia puede ser descrito como el desplazamiento de una posición a través del brazo del instrumento que puede representar “acordes” en el sentido convencional del concepto o a veces de posiciones instrumentales que no pueden ser descritas en términos de los conceptos armónicos tradicionales.

El uso de PAIs es bastante frecuente en la práctica instrumental compositiva de Luis Alberto Spinetta. Los ejemplos citados en más de diez canciones ofrecen varios modelos diferentes. Estos ejemplos son presentados por medio de partituras y posiciones instrumentales de la siguiente manera:



Fig. modelo de representación: (a) acordes de Lab, La y Si, junto con las 1ª (mi) y 2ª (si) cuerdas al aire y (b) PAI usada en el IV, V y VII traste en la canción Aguila de trueno, del álbum Kamikaze, de 1983.



Además, cada ejemplo es relacionado con el contexto general presentado en la canción correspondiente, contextualizada en el álbum y/o periodo a que corresponden dentro de la totalidad de la obra y se hacen las consideraciones pertinentes para la mejor comprensión posible del tema tratado. Una de las particularidades del uso de estos acordes (o estructuras fijas instrumentales), es que la funcionalidad se torna más ambigua e imprecisa, al punto de, por momentos, perderse la sensación de una posible tónica o eje tonal/modal, característica que permea la obra del autor aquí analizado y constituye un elemento distintivo de su lenguaje armónico. Visconti (2014) ha trabajado en el análisis de este procedimiento a partir de los estudios para guitarra de H. Villa Lobos en un modelo que puede servir como referencia para el estudio de esta práctica compositiva de Spinetta. Rodríguez (2023) ofrece una interpretación armónica detallada para algunas obras del autor que son complementarias a este trabajo.

Spinetta ha demostrado, a través de su obra a lo largo de más de 40 años, que en su discurso sonoro siempre buscó la originalidad, como si fuera más importante encontrar nuevos modos expresivos que repetir fórmulas (Falcon, 2022).

CV. Compositor, investigador, instrumentista, arreglador y productor musical especializado en teoría musical, cognición y análisis musical. Doctor y Máster en Música en las líneas de Cognición y de Teoría y Creación Musical (UFPR). Graduado en Producción de Sonido (UFPR) y Guitarra Clásica (Conservatorio J. J. Castro).

Fue Director y Profesor del curso de Educación Musical y Director de Post-Graduación en Tecnologías de Sonoro-musicales en la Pontificia Universidade Católica do Paraná/Brasil. Es parte del grupo de investigación Modernidad en el rock argentino: La música de L. A. Spinetta 1973-1984, asociado a la UNLP. Desde 2020, se ha dedicado a la improvisación libre orientada al rock con Maldito Wasabi y a la educación musical, trabajando en la Orquesta Escuela de Dolores. Desde 2008 viene desarrollando una investigación bajo el nombre de “La música como metáfora del ser humano” que analiza las relaciones entre música, procesos mentales y contextos socioculturales.

Alejandro Martínez (Universidad Nacional de La Plata).

Título de la ponencia: Spinetta y los usos de la convención.



Resumen. La literatura musicológica sobre la obra de Luis Alberto Spinetta suele enfocarse en los aspectos distintivos que diferencian su poética de la de otros músicos y compositores del rock nacional. Entre los tópicos estudiados más conocidos -aquellos en que Spinetta se aparta de las convenciones del género-, podemos mencionar su personal lenguaje armónico (no sólo su sintaxis armónica, sino algunas particularidades acórdicas notables, como el uso del acorde dominante en tercera inversión en varias de sus canciones —como se escucha en el comienzo de “el Anillo del Capitán Beto”—, o la inclusión, en algunas canciones, de acordes por cuartas [Colli, 2019; Rodríguez, 2024]); el análisis de las frecuentes irregularidades métricas y fraseológicas presentes en muchas de sus obras (Gallo, 2015) y su estilo poético característico (Favoretto, 2017).

118

Este trabajo adopta un enfoque diferente al explorar en la música de Spinetta la presencia de atributos formales específicos que remiten claramente a las convenciones del rock. Nos centraremos especialmente en el uso del prototipo o esquema denominado ERDC, propuesto inicialmente por Walter Everett en su estudio sobre la música de Los Beatles (Everett 2001 y 2009, originalmente como ‘SRDC’ en inglés). Esta sigla representa una estructura formal completa de cuatro frases, caracterizadas como **Exposición-Repetición** (o **Respuesta**)-**Diferenciación-Conclusión**. Se trata de una organización que claramente se relaciona con la estructura de la oración (*Satz*) propuesta por la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg (1967). Planteada por éste en oposición al período, en la práctica, la oración exhibe una multiplicidad de posibles realizaciones (véase BaileyShea, 2004). La forma ERDC puede comprenderse como una de sus posibles manifestaciones. En particular, la caracterización de una unidad formal como organizada según este esquema, se basa en la presencia de cuatro frases claramente delimitadas. Varias secciones de las canciones de Spinetta presentan esta estructura convencional. Pero ello no siempre es el caso. En algunas de las canciones que analizaremos, la porción final de la forma (correspondiente a las siglas DC) no exhibe claramente una segmentación entre ambos componentes, por lo que la organización se acerca más a la oración clásica. En otros casos, después de la porción expositiva de la forma (correspondiente a las siglas ER), la continuación (las frases DC) se aparta de las convenciones de la forma. Otro caso



interesante es la forma de la canción “Barro tal vez”, usualmente presentada como una zamba (incluso por el propio Spinetta). En esta pieza, la forma ERDC dialoga con la organización tradicional de la zamba.

Este trabajo busca contribuir entonces a la comprensión de la obra de Spinetta al explorar cómo utiliza, modifica o expande uno de los esquemas formales más recurrentes en el rock, revelando así nuevas dimensiones de su creatividad compositiva.

119

CV. Licenciado en Composición Musical por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigador en dicha institución. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

Marcelo Rebuffi (Case Western Reserve University y Cleveland Institute of Music).

Título de la ponencia: Medio siglo de “Rapsodia bohemia”: viajes en el tiempo, disrupciones narrativas y *queeridad* en la música de Queen.

Resumen. En el año 2025 se celebra el 50º aniversario del lanzamiento de una de las canciones más icónicas y a la vez inusuales de la historia de la música popular: *Bohemian Rhapsody* (*Rapsodia bohemia*). Si bien la canción exhibe varios de los atributos excéntricos del por entonces reinante rock progresivo, en general, ha habido un consenso acerca de la peculiaridad extrema de su estructura formal y lírica. Mi ponencia examina las distintivas estrategias compositivas adoptadas por Freddie Mercury desde una mirada inédita. Apelando a la teoría de tópicos musicales (propuesta por Leonard Ratner), el análisis cronotópico (inspirado en las teorías literarias de Mijaíl Bajtín) y los estudios *queer*, mi artículo propone que la canción de Queen escenifica un tropo narrativo típico del género de viajes en el tiempo: un héroe viaja al pasado (evocado en la canción por la deliberadamente antiquizada sección operística) a fin de resolver un conflicto que irrumpe en su realidad presente. Al igual que la película *Back to the Future* (1985), *Bohemian Rhapsody* hilvana su trama en torno al complejo vínculo del protagonista con su madre (sugiriendo resonancias edípicas) y al evento crucial de la muerte de un hombre, lo cual se alinea con la teoría de James Gleick, según la cual los relatos de viajes en el tiempo, ya sea explícita o implícitamente, suelen tratar sobre la muerte, ya que simbolizan un intento de escapar de la inevitabilidad del tiempo.



Las narrativas de viajes en el tiempo, junto con sus asociaciones escatológicas, se repiten en el repertorio de Queen. Mi segundo caso de estudio, *The Show Must Go On* (canción generalmente interpretada como una respuesta desafiante de Mercury ante su muerte inminente), escenifica otro tropo característico del género: el protagonista atrapado en un bucle temporal sisifeo (representado por el ostinato y la letra), que obstruye o retrasa el “normal” paso del tiempo.

120

Pero más allá de identificar paralelismos narratológicos con el cine, la literatura y la mitología, esta ponencia explora las conexiones entre los tropos del viaje en el tiempo y sus implicaciones *queer*. Según Judith Peraino, *Bohemian Rhapsody* no es solo la crónica de un crimen, sino también (y fundamentalmente) un melodrama de homoerotismo y salida del clóset. De hecho, la famosa sección operística, cantada exclusivamente por voces masculinas (que también interpretan los roles “femeninos”) evoca un mundo *queer* propio de ciertas manifestaciones de ópera italiana. De manera similar, *The Show Must Go On* refleja la lucha de Mercury por sostener su imagen pública (un “show” que resuena con su renuencia a salir del clóset) mientras luchaba en privado contra el SIDA, una enfermedad que en ese momento estaba profundamente asociada con la comunidad *queer*. Así, al interrumpir la crononormatividad lineal y teleológica característica de la cultura occidental desde la Modernidad, la música de Queen invita a los oyentes a habitar temporalidades alternativas que evocan experiencias *queer* de identidad y pérdida.

CV. Marcelo Rebuffi es un compositor, violinista e investigador argentino de amplia trayectoria internacional. Actualmente radicado en Cleveland (Ohio, EEUU), Rebuffi enseña Literatura de la Música de Cámara en el Cleveland Institute of Music, mientras finaliza su tesis doctoral sobre narratología y música bajo la tutoría de Susan McClary en Case Western Reserve University. Como miembro fundador del cuarteto de cámara Quatrotango, Rebuffi ha actuado en las principales salas de concierto de los cinco continentes, recibiendo elogiosas críticas en medios como The New York Times, Los Angeles Times y la BBC. Marcelo se ha presentado como solista con orquesta interpretando sus propias composiciones y arreglos, además de conciertos para violín de Mozart, Beethoven y Brahms, entre otros. Su nueva composición, *Apoteolipsis*, un homenaje a Jorge Luis Borges, fue estrenada



recientemente en el Auditorio Nacional del Centro Cultural Kirchner por la Sinfónica Nacional de Argentina, con Marcelo como violín solista.

Cecilia Abecasis y Marcelo Petetta (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Yendo del rock sinfónico al New Wave.

121

Resumen. En 1982 Charly García edita un álbum doble *Pubis Angelical – Yendo de la cama al living*, inaugurando su carrera, como él llamaría treinta años después, “solista por abandono”. Charly entra al estudio en agosto, la guerra de Malvinas, el fin de la dictadura y la transición hacia la democracia marcan el pulso del momento, permeando los textos y el clima general del álbum. La gira de presentación de este material realizada entre noviembre del ’82 y abril del ’83, posicionó a Charly como el músico de mayor convocatoria del rock argentino.

El primer track del disco es “Yendo de la cama al living”. Una primera versión de este tema fue presentada en forma de video por televisión, formando parte de la emisión de un *show* de Serú Giran en ATC.

Dando continuidad a los trabajos de análisis que hemos realizado sobre las canciones “Peperina” y “Superhéroes”, abordamos aquí “Yendo de la cama al living”. El interés de este análisis está basado en gran parte en las marcadas diferencias estilísticas contenidas en esta nueva etapa en relación con la anterior, (LP *Instituciones*, *La Máquina de Hacer Pájaros* y *Seru Giran*), enmarcada en el rock sinfónico. Estas novedades se caracterizan por una modernización del sonido, la simplificación de las estructuras armónicas rítmicas, texturales y por sobre todo formales.

Tanto la figura como la obra y biografía de Charly García han sido abordadas desde diversos ángulos, pero, sin duda, la producción de trabajos sobre análisis musical estructural es claramente minoritaria. El acercamiento que proponemos se centra en las características musicales. Esta postura se sostiene en que, como expone Diego Madoery “La música en una canción es un lenguaje diferente al del texto, con características específicas” (Madoery, 2021:12). La fuente a partir de la cual realizamos el análisis es la grabación original de la canción. Para destacar algunos rasgos y apoyar el análisis nos servimos de una minuciosa transcripción propia.



En la actualidad uno de los espacios de circulación del análisis musical de música popular son las plataformas como Youtube, en especial los videos en formato tutorial, más orientados a la posibilidad de interpretar y algunos de análisis de escalas y acordes. Sobre “Yendo de la cama al living” vale mencionar el trabajo de Nacho Pozo. En nuestra aproximación proponemos profundizar algunas particularidades además de las presentes en el video mencionado. Los rasgos estructurales analizados en detalle y la puesta en diálogo con análisis de otras de sus canciones nos permiten un acercamiento al estilo compositivo de Charly García.

122

CV. Cecilia Abecasis es Licenciada en Música egresada UNR. Cursó estudios de composición en UNC y UNR. Es profesora titular de Educación Audioperceptiva Facultad de Humanidades y Artes U.N.R. Directora y arregladora del Coral Azul ProUAPAM UNR. Su trabajo *Um cantinho, um violao... Las canciones de Tom Jobim* fue publicado en 2020 por Editorial Académica Española. Ha trabajado bajo la dirección del Dr Omar Corrado sobre Discusión de la entrada de la modernidad en la música argentina. Ha participado de diferentes congresos en Universidad Nacional de Villa María, Universidad Nacional del Litoral, Universidad Nacional de Cuyo. Participó de diversas formaciones como Arácnido en tu Pelo y 10 PM con el cual grabó el disco *Hora Local*. Integra Abecasis Petetta Dúo, con el cual editaron el álbum *Caminos Cruzados*, en 2022. Es directora musical, pianista y corista de SIEMPREVIVAS. Integra como 2do Fagot la Orquesta Sinfónica Juvenil UNR.

CV. Marcelo Petetta es Licenciado en Música, UNR. Docente titular de Armonía Aplicada a la Guitarra I y II, Guitarra Funcional y Análisis y Composición de Arreglos Corales I y II. Estudió armonía y composición con Jorge Horst, y armonía e improvisación con Pino Marrone. Es director y arreglador del “Coro de la Mutual de la Asociación Médica de Rosario” y del “Coro del Colegio de Abogados de Rosario”. Es director invitado en el 2024 del Coro Polifónico de la UNR. Integra Abecasis - Petetta dúo y el Dúo Petetta - Bozzano. Ha dictado seminarios de Arreglos Corales, Trabajos de análisis de Música Popular en Congresos, eventos de extensión universitaria. Ha Participado como jurado en concursos de composición de Música Coral y en Concursos docentes en la UNL y UNR. Es autor de más de cien arreglos corales-instrumentales. Su discografía está en las [plataformas digitales](#).



14:30 horas

SESIÓN 17. Historiografía musical y análisis en el siglo XX

123

Agustín Domínguez Pesce (Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: Nuevas poéticas compositivas en el Centro de Música Experimental de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina, 1965-1971).

Resumen. Se presenta un resumen mi tesis doctoral, abocada al análisis de la producciones artísticas y estéticas del CME y su posteridad artística e institucional más inmediata en la música de concierto de Córdoba, Argentina. El análisis del entramado cultural de la época evidencia que el CME se sustentó en el valor de lo nuevo como categoría de legitimación histórico-estética. Aunque se radicó en la Escuela de Artes de la UNC, el colectivo estético del CME logró desbordar los límites institucionales, estableciendo relaciones con otros colectivos artísticos e instituciones de su tiempo.

Las producciones del CME han contribuido a ensanchar la pluralidad aural de la estética de la música de concierto actual en Córdoba. Según los medios empleados, se distinguen manifestaciones de vanguardia muy diversas que, respecto a la década anterior, incluyen obras para medios electrónicos que combinan técnicas concretas y electrónicas, obras de música instrumental con partituras gráficas y procesos electrónicos en vivo, y manifestaciones escénicas de «teatro musical» que incorporan rasgos hoy asociados a la *performance* y la improvisación libre. La taxonomía propuesta, derivada del objeto de estudio, no implica categorías excluyentes: las piezas de teatro musical integraban grabaciones de audio, mientras que las obras acusmáticas eran estructuradas según el principio formal del *happening*.

El objetivo es destacar el carácter histórico de estas manifestaciones de la vanguardia experimental sin caer en historicismos, para identificar su devenir en la escena de concierto actual. Esto permite problematizar la relación entre ciertas



expresiones contemporáneas y el envejecimiento inherente a la Nueva Música introduciendo este debate en la escena actual.

CV. Agustín Domínguez Pesce es compositor, docente e investigador. Profesor titular de Composición II y Fuga, y asistente de Audioperceptiva II/III en la Facultad de Artes (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Estudió guitarra en la Escuela de Música «La Colmena» y continuó su formación en canto, piano y composición. Es Doctor en Artes y Licenciado en Composición Musical. Fue becario doctoral del CONICET, la Fundación Carolina (Universidad Complutense de Madrid) y la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (Universidad de Granada). Es integrante de los equipos de investigación «Poéticas de la música contemporánea argentina post-CLAEM (Di Tella)» (UBA, dir. Pablo Fessel) y «Modernidad estética y Teoría crítica» (UNC, dirs. Verónica Galfione y Esteban Juárez). Es miembro del Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura (UNComahue) y la Asociación Argentina de Musicología. Su área de interés son las prácticas, poéticas compositivas y debates estéticos de la música contemporánea y su liminalidad con las artes intermediales.

124

Hernán Gabriel Vázquez (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” - Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Cuando Varèse le habló a Buenos Aires. Huellas de la recepción productiva en Gandini y su entorno compositivo.

Resumen. El compositor Gerardo Gandini (1936-2013) se formó inicialmente en la ciudad de Buenos Aires y, gracias a distintos subsidios y becas, se vinculó con distintos círculos de la creación musical internacional. Entre estos últimos, se destacan sus estadías durante la década de 1960 en los Estados Unidos de América y en la ciudad de Roma (Italia), donde tomó clases con Goffredo Petrassi. Un espacio que posibilitó parte de la formación tanto como compositor y como intérprete de Gandini fue su labor en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires. Allí, junto a trabajar como auxiliar de Alberto Ginastera e impartir principalmente las clases de Análisis Musical, Gandini participó como intérprete en casi todos los conciertos que se desarrollaron entre 1962 y 1971, donde también presentó sus obras. En la



última etapa de existencia del CLAEM, entre 1969 y 1971, por iniciativa de Gandini se creó el Grupo de Experimentación Musical (GEM). Este grupo estuvo constituido por los compositores becarios del CLAEM, quienes cumplían el doble rol de intérpretes-compositores tanto en las sesiones de improvisación como en la presentación de las obras ante el público. Si bien Gandini cumplió el rol de guía principal, la dirección del GEM o las pautas sobre las cuales se organizaban las obras fue una función que se ejerció de manera tanto grupal como rotativa entre los miembros del grupo.

125

Tanto la existencia del GEM como los textos que se produjeron para explicar los objetivos del grupo y las características de las obras dan cuenta de un proceso de recepción productiva de otros grupos similares, los cuales surgieron en los Estados Unidos y en Europa. Esta recepción productiva estuvo mediada principalmente por Gandini. En los textos de presentación del GEM y en testimonios orales de los protagonistas se pueden rastrear los vínculos entre los grupos extranjeros y algunos compositores particulares, como Iannis Xenakis y John Cage. A partir de estas fuentes escritas, entrevistas y publicaciones contemporáneas y posteriores a la existencia del GEM, esta presentación se adentra en las huellas que permiten indagar y sostener la recepción productiva del pensamiento estético de Edgard Varèse tanto en la producción musical del GEM como en Gandini y compositores de su entorno. Junto a herramientas derivadas de la llamada Teoría de la Recepción y al análisis del discurso, este trabajo pone en relación los discursos verbales con los discursos sonoros. Para esto, se recurrirá a una aproximación analítica tanto de las obras surgidas mediante la improvisación guiada que tuvo lugar en el GEM como en una selección de obras de Gandini, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídis.

CV. Hernán Gabriel Vázquez es Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (Universidad Nacional de Cuyo) y Licenciado en Música y Profesor en Piano (Universidad Nacional de Rosario). Además de intérprete, es docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario. Desde 2011, se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y, desde junio de 2018, fue designado director de dicho instituto. Sus investigaciones –desarrolladas tanto en Universidades Nacionales como en el INM– abordan procesos de recepción crítica y análisis musical en la producción



latinoamericana de la década de los sesenta. Publica artículos en revistas especializadas y es autor de un libro sobre entrevistas a compositores latinoamericanos. Es miembro activo de la International Musicological Society (IMS), de su Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC) y de la Asociación Argentina de Musicología, de la cual es presidente desde 2023.

126

Luciana Orellana (Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Título de la ponencia: Los ex becarios del CLAEM: sus rasgos estéticos y su legado generacional.

Resumen. La presente comunicación aborda los rasgos estéticos de los compositores que fueron becarios del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) y sus influencias en la generación posterior, con un enfoque particular en la compositora María Cecilia Villanueva (1964). Algunos de los compositores que integran esta generación son Gerardo Gandini (1936-2013), Coriún Aharonián (1940-2017), Graciela Paraskevaídis (1940-2017), Mariano Etkin (1943-2016) y Cergio Prudencio (1955). El objetivo principal de esta ponencia es demostrar que no solo existen preocupaciones compartidas que se transmiten de una generación a otra, sino también rasgos estéticos comunes que definen la creación latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Se destaca como uno de los temas o ejes fundamentales que se presenta en este trabajo la preocupación por el material sonoro como base de la creación musical. A través de la interpretación hermenéutica de diversas entrevistas, ponencias, artículos y libros; se observa que compositores como Mariano Etkin se interesaron por la derivación del material sonoro, considerando las propiedades intrínsecas del sonido y la creación de contrastes dentro de una continuidad de eventos sonoros. Esto se observa en piezas como *Música ritual* (1988) de este compositor y *Birlibirloque* (1989) de su colega, Villanueva, que presentan una convergencia de estéticas entre generaciones.

Por otro lado, el timbre y la textura desempeñan un rol central en estas propuestas, lo que las distingue de la prioridad tradicional dada a la altura en la música occidental. En este contexto, la percepción de la consonancia o la disonancia



parece indicar que los compositores latinoamericanos ex becarios, y en particular María Cecilia Villanueva, se enfocan en el registro y el timbre, dotando a la narrativa musical de una nueva dimensión.

Asimismo, se examina la concepción del tiempo en la música latinoamericana entre 1970 y 1990, que se aleja de la progresión lineal tradicional y adopta una dimensión más estática y circular. Este “tiempo no lineal” se encuentra vinculado a las culturas latinoamericanas precolombinas, en las que la repetición variada y la abstracción temporal poseen un papel estructural. Esta perspectiva puede fundamentarse en los aportes de la generación de ex becarios, especialmente desde la visión de compositores como Cergio Prudencio.

De manera transversal, el debate sobre la identidad latinoamericana en la música es una preocupación relevante en los años 1970. Mientras que algunos compositores, como Gandini, destacan la importancia de la “sintaxis” musical, otros, como Francisco Kröpfl buscan integrar elementos de la tradición cultural latinoamericana junto a los dispositivos europeos, para lograr una identidad sonora propia. Sin embargo, se observa un alejamiento de las referencias identitarias explícitas en otros como Etkin, Aharonián y Paraskevaídis.

Finalmente, para sustentar estas hipótesis presentadas, se emplearán como marco de referencia las teorías desarrolladas por los propios miembros de la generación de ex becarios del CLAEM, así como las propuestas de otros autores como las de E. Martín Criado (2009), quien, además, adhiere a las ideas de Pierre Bourdieu (1989) y Karl Mannheim (1990).

CV. Luciana Orellana Lanús es profesora de Grado Universitario de Teorías Musicales y Magister en Arte Latinoamericano por la Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional de Cuyo-. Se desempeña actualmente como profesora titular de los espacios Análisis de la música del Siglo XX I y II, pertenecientes al grupo de carreras musicales de la misma facultad. Es doctoranda en el Doctorado en Música, especialidad musicología, de la Universidad Católica Argentina. Posee categoría V como docente investigadora y en la actualidad se encuentra con una beca para la finalización de doctorado otorgada por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo y el Centro Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.



17:00 horas

MESA TEMÁTICA 7. Prácticas musicales comunitarias e identidades indígenas en clave interseccional

128

Expositoras

1. Gimena Pacheco (UBA, CMF)
2. Andrea Pérez Mukdsi (Georgia State University)
3. Alejandra Vega (UNA)
4. Interpeladora: Adil Podhajcer (UBA -UNDAV).

Resumen. En las últimas décadas, la Argentina y gran parte de Latinoamérica han experimentado el surgimiento de nuevos colectivos con identidades múltiples y heterogéneas, como parte de procesos emergentes de reexistencia cultural y resistencia territorial, en el marco de un capitalismo avanzado y la expansión de la colonialidad del poder. El cuestionamiento a los modos de concebir las alteridades y las experiencias que Occidente había definido como parte de las certezas del saber-poder, replanteaba nuestras relaciones intersubjetivas y afectivas, así como las experiencias con las “cosas” del mundo habitado, sus materialidades como parte de un ecosistema holístico y mítico, antes que “recursos” a extraer y espiritualidades a evangelizar. En este sentido, numerosos estudios han destacado la importancia de la pervivencia, la recuperación y la creatividad de prácticas musicales de matrices indígenas frente a los procesos de invisibilización y negación, así como de racismo avanzado reafirmados con el mito de “crisol de razas”, que han ligado a la Argentina con una idea de nación homogénea y blanca, que dista mucho de su realidad actual, transcultural, intercultural y diversa.

En la actualidad, la transnacionalización y pregnancia de estas músicas se combinan con distintos movimientos indigenistas, ecologistas, decoloniales, feministas, post-feministas y de las disidencias, según las poblaciones y sus contextos situados. En las grandes urbes, observamos a diario nuevas estrategias, debates y posicionamientos significativos que reafirman la performance sikuri (andina) ligada a lo campesino, lo indígena y lo periférico, mientras que en el ámbito musical es asociado a lo popular, lo no especializado y por tanto fuera de los



cánones estéticos y deslegitimado, reconocido meramente por su exotismo. Este lugar marginal crea una atmósfera propicia para asimilarlo a la precariedad de los cuerpos no-hegemónicos y para la reflexión y el debate en torno a la subordinación sexo- genérica y la interculturalidad. En el presente, estos grupos de mujeres y disidencias tienen un rol fundamental en el concierto de los feminismos decoloniales, aportando estrategias, saberes, teorías y prácticas liberadoras que sin duda merecen ser escuchados e incorporados en la lucha contra las desigualdades sexo-genéricas. Por otra parte, disputan saberes vinculados a una “ancestralidad”, la “espiritualidad” y los territorios “originarios” que invierten la gran paradoja de la modernidad colonial, en la cual surgen nuevos procesos de subjetivación que contribuyen a repensar la sociedad y el mundo de la experiencia del Buen Vivir con un horizonte utópico más simétrico y con perspectivas de transformación social.

Desde una perspectiva interseccional focalizada principalmente en la diversidad de género y las diversidades culturales, la Mesa recupera los debates sexo-genéricos actuales en el campo de las músicas andinas (indígenas, mestizas y campesinas de los Andes Centrales), y sus prácticas musicales lideradas por mujeres y disidencias, caracterizadas por promover y experimentar lo sonoro como una experiencia musical performática multidimensional y multisensorial. Todas las presentaciones focalizan especialmente, en cómo la participación en conjuntos musicales de arraigo comunitario deconstruye los estereotipos de género reafirmando una identidad femenina revalorizada y fortalecida desde su dimensión política; aunque no exenta de tensiones y disputas de poder. Por otra parte, propone repensar estas deconstrucciones sexo-genéricas en tanto recomposiciones de experiencias vividas, en el marco de políticas de corte multiculturalista/colonial/global. Por último, hace hincapié en los espacios ritualísticos y performáticos de los ensambles musicales para indagar en la materialidad de los lenguajes estéticos y expresivos y su vínculo afectivo con otras dimensiones socioculturales.

Gimena Pacheco (expositora). Universidad de Buenos Aires.



Título de la ponencia: Formas de ser y resistir: lo “vallisto” y lo “quebradeño” en prácticas músico-performáticas en el NOA.

CV. Etnomusicóloga y Profesora de Artes en Música (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla). Doctoranda en Antropología Social por la UBA, FFyL. Música, compositora y autora. Sus investigaciones se centran en las prácticas musicales vinculadas con procesos de (re)definiciones identitarias en Argentina, enmarcados en el área de los estudios etnomusicológicos contemporáneos con perspectiva antropológica. Ha abordado el género baguala en el NOA y la práctica musical sikuri en contextos devocionales y el género lonkomeo en Patagonia. Asimismo, prácticas músico-performáticas como el Malambo en Argentina y el Festejo y Zapateo en Perú. Miembro del equipo de investigación de Etnohistoria del Instituto de Ciencias Antropológicas (UBA, FFyL) y del equipo CIUNSa 2732 “Territorios e identidades en producciones estéticas de frontera” del ICSOH (Conicet-UNSA). Participa en proyectos de Investigación UBACyT, PICT y PIP. Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integrante de RIEDAI (Red Intercultural de Equipos de Acompañamiento Indígena).

130

Andrea Pérez Mukdsi (expositora). Georgia State University.

Título de la ponencia: Ensamble Warmi: el *canto con caja* en la articulación y circulación de compositoras académicas del siglo XX y XXI.

CV. Nacida en Salta (Argentina), Andrea Pérez Mukdsi obtuvo su doctorado en Dirección de Orquesta en la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires. Estudió dirección sinfónica y de ópera en Florencia y Roma (Italia) con los maestros Gianluigi Gelmetti y Piero Bellugi. Obtuvo su doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo. Enseña Música, Lengua y Cultura Latinoamericana en la Universidad Estatal de Georgia. Su investigación académica se centra en los paisajes sonoros latinoamericanos del siglo XXI y las raíces africanas del tango. Actualmente, la Dra. Pérez Mukdsi dirige el Ensemble Warmi (Argentina) y el Proyecto de Mujeres Compositoras Latinoamericanas, una iniciativa enfocada en rescatar y promover las obras de compositoras latinoamericanas de los siglos XX y XXI.



María Alejandra Vega (expositora). Universidad Nacional de las Artes

Título de la ponencia: El Jujeñazo y la warmización de la lucha en los ensambles sikuris devocionales. Notas de campo en torno a los Sikuris Autoconvocados de Jujuy.

CV. Licenciada en Folklore con especialidad en Instrumentos Criollos por la UNA, Magister en Cultura y Sociedad por la UNA y docente de la cátedra Población Aborigen Americana y Argentina del Departamento de Folklore de la UNA. Directora del proyecto PIACyT "Las prácticas de canto colectivo tradicional en la construcción de identidades y redes de reciprocidad entre mujeres del NOA. Los jueves de comadres" desde 2018 hasta la fecha. En el área de la etnomusicología, investiga la música de migrantes bolivianos y de bandas de sikus de Buenos Aires desde 2003 en su contexto, con especial interés en los procesos de reetnización y las narrativas de mujeres sikuris. En 2011 comienza su etnografía con las bandas de sikus en la peregrinación de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, con un enfoque comparativo entre las bandas de Tilcara y las de Buenos Aires, para luego orientarse hacia la agencia de las mujeres en la construcción de roles de representación social en el contexto de las bandas de sikus y de la práctica de las coplas de los Jueves de Comadres. Paralelamente, realiza estudios de musicología histórica sobre la milonga rural pampeana. Conformó la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris.

131

Adil Podhajcer (coordinadora e interpeladora)

CV. Adil Podhajcer es Profesora, Licenciada y Doctora en Ciencias Antropológicas y ha realizado un PhD en Ciencias Antropológicas, cuya tesis consistió en analizar las prácticas de "música andina" en la ciudad de Buenos Aires, ambas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Especializada en antropología de la música, la religión y lenguajes visuales. Posee numerosas publicaciones en estas áreas. Coordina, asesora y dirige proyectos de investigación en distintos ámbitos educativos, dictando conferencias y seminarios especializados. Es performer de música andina desde 1996, destacándose en distintos conjuntos de música tradicional y folklórica; desde entonces se dedica a estas temáticas. Ha recibido becas del Fondo Nacional de las Artes, de la Universidad Nacional de Buenos Aires y del CONICET. Actualmente, coordina junto



a Silvia Citro el “Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance” y es investigadora de la Red de Investigación de y desde los cuerpos, donde trabaja en nuevas metodologías de performance- investigación/creación, incorporando la dimensión ritual y política propia de sus etnografías colaborativas, en vínculo con las materialidades sonoras y visuales. Es docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, siendo Profesora adjunta en la cátedra “Antropología de la performance y la corporeidad” y del Seminario de Grado “Ontologías y materialidad en las prácticas musicales amerindias”. Además, coordina el Seminario de Tesis Anual y es docente en la cátedra Lenguajes Artísticos III (Artes plásticas/del fuego), ambos de la Carrera de Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Coordina la Red Latinoamericana de Mujeres y disidencias sikuris y co-coordina la Red de Sikuris Investigadores/as.

132

17:00 horas

SESIÓN 18. Culturas musicales, territorios e identidades 4

Ana Romankiuk (Universidad Nacional de Cuyo).

Título de la ponencia: Entramados sonoros y reclamos por la justicia ambiental en la provincia de Mendoza: “Cantares en la laguna” y la agrupación musical “Batucagua”.

Resumen. El objetivo de esta propuesta es reflexionar sobre ciertas prácticas musicales vinculadas con los reclamos por la justicia ambiental, el cuidado del agua y los bienes comunes en la provincia de Mendoza. En esta oportunidad me ocuparé de los encuentros “Cantares en la Laguna” que se realizan desde octubre de 2022 en la Laguna de la Paloma -ubicada en la intersección de los departamentos de Maipú, Lavalle y Guaymallén. Sin un calendario fijo, con una frecuencia que oscila entre los dos o tres meses artistas, vecinos y assembleístas se auto convocan para llevar adelante políticas de resistencia a través del canto comunitario, tareas de limpieza y de vigilancia en relación con proyectos inmobiliarios y otras obras que afectan directamente el ecosistema de la laguna. Para estos encuentros se ha armado un cancionero impreso que va creciendo con el aporte de los participantes en cada edición, nutriéndose de las creaciones



colectivas -bajo la forma de parodias y contrafactas- que aporta la agrupación musical Batucagua perteneciente a la Asamblea maipucina por el agua, y del amplio repertorio de músicas populares mendocinas y de circulación nacional que abordan cuestiones vinculadas con el agua. La variedad de géneros y estilos musicales reunidos e interpretados encuentran unidad en la especificidad de los mensajes y operan como expresión simbólica de lo vivo y de lo remanente: por un lado, la explícita y urgente resistencia en contra de la megaminería, y por otro la evocación de imaginarios que reivindican el buen uso del agua para el riego, el consumo humano y la defensa de los bienes comunes.

133

Algunas de las preguntas disparadoras y cuyas respuestas estructuran el presente trabajo son las siguientes: ¿De qué manera “Cantares en la laguna” habilita la construcción de un espacio simbólico que condensa experiencias transitadas individual y colectivamente, y que actualizan en cada encuentro y con cada canción el sentido de la lucha? ¿Es posible pensar que las creaciones colectivas de la Batucagua colaboran con esta decisión de habitar la laguna para su defensa y cuidado fortaleciendo esta forma de resistencia que se ejerce cantando? ¿De qué manera esta forma de activismo micro político que permite expresar, verbalizar e interpelar emociones -creando nuevas canciones y proponiendo la ampliación del repertorio- se inserta en el marco de luchas más generalizadas? Como punto de partida de este trabajo y para responder a estos interrogantes sitúo estas prácticas de resistencia en el marco de la ecología política, como un campo que incluye las múltiples formas de acción colectiva en torno a conflictos ambientales y territoriales, incluidas las artísticas (Merlinski y Serafini, 2020). Tomo como herramienta para el análisis y la interpretación el concepto de *praxis sonora* propuesta por Samuel Araújo (2013) y retomado por Alan Granados (2019), que me permite articular los discursos, acciones y políticas vinculados a lo sonoro manifestados en la vida cotidiana de los individuos, grupos e instituciones y aplicarlos al estudio de los movimientos sociales y de protesta, en este caso a las siete ediciones que lleva Cantares en la Laguna.

CV. Ana Romaniuk es Doctora en Historia y Teoría de las Artes. Docente e investigadora. Es Profesora Titular de las Licenciaturas en Música de la Facultad de Artes y Diseño y Profesora Adjunta en la Facultad de Educación de la UNCuyo. Está



vinculada a proyectos de investigación en estas Facultades, y en la Facultad de Humanidades de la UNLPam. Sus investigaciones se enmarcan entre la Etnomusicología y los estudios de Música Popular, con el aporte de la Musicología, la Historia social y la Sociología de la cultura.

Yoanna Díaz Vázquez (Universidad de la República, Uruguay).

Título de la ponencia: La Asociación Coral de Salto y la Federación de Coros del Litoral del Río Uruguay como casos de participación colectiva durante el siglo XX.

Resumen. Durante la década de 1950, se funda la Federación de Asociaciones Corales en las regiones Centro, Este y Litoral de Uruguay. Fue una iniciativa del entonces Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, que tuvo como objetivo incrementar las agrupaciones corales en los Departamentos del país y promover, extender y apoyar una cultura coral en los distintos territorios.

El Departamento de Salto, situado en el noroeste de Uruguay, jugó un papel fundamental con la creación en 1952 de la Asociación Coral de Salto¹, adjunta a la Federación de Coros del Litoral, ambos referentes culturales de este movimiento en las décadas de 1950 a 1960.

Este trabajo tiene como antecedentes las investigaciones realizadas por Correa y Díaz, sobre la Federación de Coros del Litoral; de Fornaro sobre los archivos musicales de programas de mano en el Teatro Larrañaga de Salto y de Malán, sobre los valdenses y su práctica coral en el Uruguay.

En esta investigación se ubicaron fuentes documentales, fondos institucionales y personales, se realizaron entrevistas a coreutas y se llevó a cabo la organización, procesamiento, catalogación y el análisis de los documentos, lo que nos permitió caracterizar el desarrollo del movimiento coral en el Uruguay de 1950 a 1960, identificando el repertorio de autores e intérpretes, nacionales y extranjeros de la música académica y popular. En el análisis realizado se identificó también, que la Asociación Coral de Salto funcionó como gestora y difusora de la cultura musical, al crear la Sociedad Pro Actos Culturales, entidad que financió y organizó conciertos, espectáculos de danza, espectáculos de Cine-Arte, conferencias y exposiciones en la ciudad, cumpliendo así una función social a través de la cultura.



La investigación pone en valor la memoria histórica, musical, cultural, social y administrativa del movimiento coral en el Uruguay. La creación de la Federación de Coros del Litoral facilitó un período de intensa actividad musical amateur reflejada en los conciertos y festivales organizados en los Departamentos del Litoral y en Montevideo, lo cual constituyó un ejemplo de actividad artística que generó pertenencia, sentido de identidad y acceso de la comunidad a espacios culturales colectivos, con espectáculos masivos que involucraron a miles de coreutas y ciudadanos de la región. La divulgación de este movimiento coral olvidado en el tiempo, permitió el rescate de una parte sustancial del patrimonio histórico-documental de las artes musicales que se conserva en la zona del Litoral y la ciudad de Salto en el Uruguay.

135

CV. Yoanna L. Díaz Vázquez es Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana, UH, Cuba (2024). Es Licenciada en Información Científico-Técnica y Bibliotecología, Facultad Comunicación, UH, Cuba (2004). Profesora Adjunta del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN) (2011-actual), Departamento de Ciencias Sociales, CENUR Litoral Norte, Sede Salto, Universidad de la República de Uruguay. Sus principales campos de trabajo son el estudio de documentos musicales y teatrales en archivos y bibliotecas. Ha desarrollado investigaciones en Cuba, Venezuela y Uruguay y participa en programas, proyectos y grupos de investigación nacional e internacional. Ha trabajado en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana en La Habana, Cuba en el Departamento de Investigación (1994-2008) y ocupó el cargo de Jefa de Documentación, Archivo y Digitalización (2009-2011). Miembro de la IASPM-AL, el Study Group (RIIA) y la AUA (Uruguay).

Analía Cherñavsky (Universidade Federal da Integração Latino-Americana).

Título de la ponencia: “Cuando canta, uno habla y chau”: breve estudio sobre la cantautoría en el Uruguay.

Resumen. Esta ponencia enfoca el tema de la cantautoría en el Uruguay, destacando a los músicos de la llamada “Generación del 77”, cuya producción inicia en el período de la dictadura cívico-militar en dicho país. De ese *movimiento*,



grupo, frente nombrado muchas veces simplemente como “canto popular” en gran parte de la historiografía de la música del Uruguay, hicieron y hacen parte músicos célebres que aún siguen llenando los teatros de Montevideo. Muchos de ellos tuvieron amplia proyección nacional e internacional, como Jaime Roos, Fernando Cabrera y Rubén Rada, por ejemplo.

El campo de escucha para esta investigación se conformó a partir de un interés en especial que apuntaba específicamente para el canto de aquellos que, como bien menciona Coriún Aharonián, rompieron “intencionalmente” con la emisión practicada por las generaciones anteriores de cantautores y que enfatizaron la aproximación entre el cantar y el hablar, tomando los casos de Leo Maslíah y Fernando Cabrera como ejemplares. Por esa razón, escapan del escopo del trabajo voces como las de Alfredo Zitarrosa, Pepe Guerra, Daniel Viglietti y otros iconos de la canción popular uruguaya, con voces bellísimas, pero cuyos cantos comparten otros perfiles. Aprovecho para añadir que la escucha y apreciación tampoco se centró en el canto y las voces de “Los que iban cantando” o del grupo de Tacuarembó.

Este estudio nos hace reflexionar sobre cómo el propio cantar –el mero timbre de la voz y la conducta vocal asociada– articula características estéticas que son producto de elecciones vinculadas a aspectos de la vida social y a los procesos que pautan la política y la cultura del momento histórico en que se concentra la creación musical. El objetivo principal es contribuir para ampliar los estudios sobre esa producción cantautor, más allá del análisis poético, literario o del contenido social y político tematizado en sus letras, invitando a una primera escucha de las vocalidades en general y de algunos gestos vocales en particular que no solo “interfieren” con los mensajes textuales, sino que, al participar de su expresión, “intervienen” en ellos y en su relación con el público.

Más allá de los diferentes tipos de acercamiento al cantar que son referentes en los estudios académicos, desde los estudios de la performance, de la fisiología vocal o de la semiología, de nuestra parte, entendemos que, si hay una estética o estéticas del canto o de los cantos, hay posibles explicaciones socio-históricas (y políticas) de sus procesos de conformación y de sus significados. Por lo tanto,



reflexiones en torno a las prácticas culturales, hábitos, herencias, tradiciones, condiciones y constricciones sociales son fundamentales en su estudio.

En paralelo a la discusión que parte de la narrativa contemporánea de la historiografía de la música popular del Uruguay y a la orientación de Aharonián, esta investigación utiliza las opiniones de los mismos músicos – Rada, Maslíah, Roos – y de críticos, como Alencar Pinto, Tapia, Torrón y otros, publicadas, principalmente, en la prensa especializada, destacando artículos y entrevistas de los periódicos *Jaque*, *Espectacular*, *Página 12*, *Rolling Stone*, *El país* y *Brecha*.

137

CV. Analía Cherñavsky es docente de canto e historia de la música en la UNILA, Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Brasil) y co-responsable del catálogo on-line (OPAC) y de la catalogación del archivo de música de la Catedral de México, dentro del marco del proyecto Musicat, de la UNAM (México). Es graduada en Historia y en Música por la UNICAMP, con maestría en Historia Social y Doctorado en Música por la misma universidad. En el 2021 realizó una estancia postdoctoral en la UDELAR, Universidad de la República del Uruguay, para profundizar sus estudios sobre la cantautoría en ese país, aunados a la retomada de sus trabajos artísticos, con la grabación y lanzamiento del disco *Movimiento* (2022) y la realización de la serie audiovisual “Arriba la mezcla: recitales didácticos sobre la cantautoría en el Uruguay y otras cositas más”, ambos proyectos basados en repertorio uruguayo de las décadas de 1970 a 1990.

Alexis Ramírez (IF). Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Título de la ponencia: Voces del Litoral: Estudio comparativo del canto de la Guaranía en ‘Ñane Aramboha’.

Resumen. Esta ponencia presenta los resultados de la realización de un estudio exhaustivo sobre la música litoraleña, con un enfoque específico en la guaranía y su transformación vocal a lo largo del tiempo. Mediante herramientas de análisis técnico-vocal aplicadas al repertorio popular, se realizó el estudio comparativo de distintas versiones de la canción “Ñane Aramboha”, producidas en tres períodos históricos distintos: 1930-1970, 1980-1990 y 2000-presente. El objetivo es identificar cómo los comportamientos vocales e interpretativos de la guaranía han



evolucionado a lo largo de las décadas, describiendo cómo estos elementos se mantienen, transforman o desaparecen. El marco teórico de la investigación está sustentado fundamentalmente en 3 ejes temáticos; que abarcan la construcción de las identidades nacionales latinoamericanas a través de la música; la fundamentación teórica de las herramientas que van a ser utilizadas en los análisis de técnica vocal; y la justificación del valor histórico y sociocultural de la Guaranía para el Paraguay y sus países vecinos. Sobre el primer punto, se tiene como autor referente al investigador Evandro Higa, que posee estudios consolidados sobre la música fronteriza entre Brasil y Paraguay en la región de Mato Grosso do Sul que hablan sobre las identidades nacionales y nacionalismos latinoamericanos que se construyeron a partir de los géneros musicales más consistentes de esa región. La parte que corresponde a los análisis vocales se apoya en las herramientas propuestas por Adriana Piccolo y Regina Machado, que tienen catálogos de terminologías que utilizaron en la realización de análisis técnicos de repertorio popular brasileiro y que son exclusivos de la parte vocal. Finalmente, el estudio integral del contexto histórico de la Guaranía es fundamentado con los relatos dejados por Florentín Giménez, Agustín Barboza y Max Boettner.

Los resultados preliminares revelan diferencias significativas en los vibratos y algunos ajustes tímbricos y de sonoridad, observándose una transición hacia estilos más abiertos en las grabaciones de las décadas más recientes. Además del aspecto musical, se busca construir una narrativa que dialogue con los procesos históricos y socioculturales que llevaron a la guaranía a su consagración como género emblemático del Paraguay y establecer conexiones directas entre las transformaciones ocasionadas por los intérpretes de cada época y los acontecimientos coyunturales que envolvieron sus carreras. Y reflexionar sobre la importancia de que la literatura y los estudios investigativos de la música tradicional también permanezcan en constante movimiento y renovación, profundizando en el estudio de la guaranía y explorando otros géneros litoraleños, y animando a la producción de conocimientos actualizados, que servirán de aporte para nuevas investigaciones y para la creación de contenidos didácticos que auxilien a actividades formativas en el área de la música popular.



CV. Alexis Ramirez es originario de Ayolas – Paraguay, aunque pasó mayor parte de su infancia y juventud en la ciudad de Caaguazú, dónde comenzó sus estudios musicales practicando el violoncello en el proyecto de Orquestas Sociales “Sonidos de la Tierra”. Actualmente es estudiante en la Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA (Brasil), cursando la carrera de Música en el énfasis de Pesquisa Musical.

139

17:00 horas

SESIÓN 19. Música y género 2

Rosa Chalkho (Universidad de Buenos Aires).

Título de la ponencia: Sinfonismo litoraleño y tensión sexual en el río. La música de Gilardo Gilardi para el filme *Tres hombres del río* (1943).

Resumen. La presente ponencia se centra en el análisis de la partitura compuesta por Gilardo Gilardi para la película *Tres hombres del río* (1943), dirigida por Mario Soffici. El estudio se focaliza en dos ejes principales: por un lado, la integración de elementos folclóricos litoraleños a la partitura orquestal, en coincidencia con el argumento del filme que transcurre en un viaje en barco a lo largo del río Paraná y, por otro, la forma en que la música articula la tensión sexual y la violencia subyacente en la trama.

La película comienza con una obertura orquestal que acompaña las imágenes de una leyenda guaraní en la que una joven es perseguida y abusada, y luego se transforma en la flor de aguapé, en un entorno natural con imponentes planos de las Cataratas del Iguazú, el río y la selva. Aunque esta secuencia mítica de seis minutos no está directamente vinculada a la trama principal, su carga simbólica anticipa el conflicto narrativo del filme, marcado por el acoso y la tensión sexual que los tres hombres ejercen sobre una joven pasajera. La obertura, por su duración y desarrollo, es la parte más significativa del *score*, cuyos materiales retomó Gilardi posteriormente para su *Poema fluvial*.

La obra de Gilardi ha sido objeto de estudios previos centrados en su producción para piano (Espert, 2015), su biografía (Pickenhayn, 1966) y su inserción en la música argentina (García Morillo, 1984). Sin embargo, su labor cinematográfica ha



sido escasamente analizada, pese a que sus partituras para cine recibieron reconocimientos y premios. Este trabajo busca reponer esta vacancia, proponiendo un análisis de *Tres hombres del río* desde el enfoque crítico de la *New Musicology*. Esta perspectiva busca trascender los aspectos técnicos y formales de la música, incorporando, por ejemplo, las perspectivas de género, decoloniales y la teoría crítica. Específicamente consideramos como marco teórico los trabajos de Susan McClary (2023), Esteban Buch (2023) y Heather Laing (2007), entre otros.

En este sentido, se analiza cómo la partitura de Gilardi no solo acompaña la tensión dramática de la trama, sino que también funciona como un dispositivo simbólico que articula los discursos sobre lo masculino, lo femenino y la violencia implícita en la narración cinematográfica.

Metodológicamente, se realizó un relevamiento de fuentes inéditas, incluyendo documentos del Archivo San Miguel, que reúnen reportajes al compositor y gacetillas de prensa. Además, se llevó a cabo un relevamiento hemerográfico en la prensa periódica dedicada al cine. Estos materiales se combinaron con un análisis fílmico y musical de la película, centrado en tres aspectos: las relaciones entre la música y la narrativa fílmica, el encuadre nacionalista de la partitura a través de referencias sinfónicas a los ritmos litoraleños y la representación de la tensión sexual. De este modo, la ponencia aporta un nuevo análisis de la música del compositor a partir del estudio de su producción para cine y de un marco teórico que pone en foco las relaciones entre música y sexualidad representadas en la narrativa cinematográfica.

CV. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (FSOC – UBA), Magister en Diseño por la Universidad de Palermo y Profesora de Artes en Música por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es Investigadora Principal y Coordinadora de la Sección de Teoría, Historia y Crítica de los Diseños (SID) del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi” (FADU – UBA). Es docente de Historia y dirige el proyecto de investigación acreditado PIA “Vestuario, escenografía, sonido... Los diseños en el cine argentino clásico (1933-1956)” en la misma facultad. Recibió las becas Fulbright en la UCLA (USA) y UBACYT (UBA) para culminación de doctorado y se desempeña como Supervisora de Educación Musical del Ministerio de Educación de la Ciudad Autónoma de Buenos



Aires. Ha publicado artículos y presentado ponencias en Argentina y el exterior como resultado de sus investigaciones.

Martín Farías (Universidad de Chile).

Título de la ponencia: Género y trabajo en la música del cine silente en Chile (1907-1932).

141

Resumen. Esta ponencia se enmarca en un estudio acerca de la actividad musical y los sonidos aplicados al cine silente en Chile. A través del análisis de fuentes hemerográficas, así como partituras y grabaciones sonoras del periodo, esta pesquisa ha buscado comprender las principales características de esta actividad musical, cuáles eran las exigencias específicas por parte de los cines respecto de la música y sus intérpretes, y cómo percibían esta labor tanto la crítica especializada como el público general (Farías, 2023).

En este contexto, uno de los hallazgos más significativos ha sido la considerable presencia de mujeres dedicadas a la interpretación musical en este medio durante todo el periodo estudiado. Este hecho permite cuestionar las narrativas historiográficas que, ya sea por omisión o desconocimiento, han construido un relato acerca de estas prácticas en donde la figura central sería “el pianista”, es decir un intérprete de género masculino. A su vez, estos resultados coinciden con investigaciones recientes enfocadas en las mujeres músicas del cine silente en Reino Unido (Porter, 2019) y en los Estados Unidos (Leonard, 2019) que han relevado el importante rol desempeñado por las intérpretes en la configuración las prácticas musicales cinematográficas dentro de sus contextos particulares.

En esta ponencia reflexiono sobre el rol desempeñado por las mujeres músicas en la exhibición cinematográfica realizada en Chile y cómo estos hallazgos contribuyen a problematizar relatos historiográficos que han llegado incluso a afirmar que las mujeres no realizaban funciones de dirección de las orquestas (González y Rolle, 2005: 324) cuando la revisión de fuentes evidencia que sí hubo mujeres dirigiendo o co-dirigiendo orquestas tanto en Santiago como en Valparaíso durante las décadas de 1910 y 1920.

Desde una perspectiva comparativa con los estudios sobre Reino Unido y Estados Unidos se observan algunas importantes diferencias. Una de ellas es el fenómeno



conocido como la “feminización de la música para cine” (Porter, 2019). En el contexto de la Primera Guerra Mundial, los músicos hombres fueron forzados a sumarse al ejército, generando así vacantes ocupadas posteriormente por intérpretes mujeres. En contraste, en el caso chileno no se registran periodos donde los músicos hombres abandonaran sus puestos de trabajo en una magnitud equiparable a la observada en los países directamente involucrados en la guerra. Por esta razón, la presencia femenina en la escena fue mucho más limitada y se manifestó mayoritariamente a través de una sola mujer en orquestas predominantemente masculinas, o bien mediante mujeres pianistas actuando como solistas en los cines más pequeños o de menores recursos económicos. En paralelo, siguiendo las perspectivas propuestas por los estudios sobre música y trabajo (Williamson y Cloonan, 2016; Karmy, 2021) considero el ámbito musical-cinematográfico como un espacio laboral donde tanto hombres como mujeres pudieron ganarse la vida haciendo música. Sin embargo, este trabajo estuvo determinado en buena medida por significativas diferencias de género.

142

CV. Martín Farías es musicólogo y realizador audiovisual. Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. Su investigación se centra en los vínculos de la música con el cine y el teatro, así como en la relación entre música y política. Su pesquisa se ha plasmado en libros, artículos, podcast, documentales y archivos digitales. Actualmente trabaja como investigador postdoctoral en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

María Alejandra Carrillo Fídel (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Título de la ponencia: Grabaciones, modernidad y género. La escena musical andina y la resignificación de la mujer andina.

Resumen. La representación de la mujer andina en el Perú cobró un nuevo significado a inicio de la década de 1960. Luego el éxito de los coliseos, las disqueras empezaron a grabar a los cantantes de huayno más exitosos. Gracias a este fenómeno, saltan a la palestra del disco y, posteriormente, a la radio personas musicales (Auslander, 2006) que construirán, a partir de su performance y su ejecución musical, nuevos significados sobre la representación de la mujer andina (Carrillo, 2023).



Inspirados en ideal de pureza femenina andina, representada en el personaje histórico de Cori Ocllo, el indigenismo de 1920 construye un discurso ideal sobre la mujer andina basado en la decencia y a partir de su relación con la pureza, ser noble, casta y siempre relacionada con el campo (de la Cadena, 1997). Dicha imagen condensa la representación hegemónica de la mujer andina. Cincuenta años más tarde, en un espacio de nueva modernidad, esta misma mujer migrante encuentra en la música un espacio de resignificación de aquel símbolo creado desde la intelectualidad.

143

La presente ponencia busca demostrar que cantantes como Pastorita Huaracina, Flor Pucarina o Princesita de Yungay emprenden, a través de su actividad musical, una resignificación de la representación de la mujer andina moderna. Lo hacen en contraposición a otras escenas musicales contemporáneas, como la de la música criolla, donde se mantienen los valores indigenistas de 1920. A partir de su práctica musical, deconstruyen el imaginario intelectual que sostiene que la sierra (centro – sur) es el lugar natural del indio (Mendez, 2011).

Propongo que esta deconstrucción que se da en la escena musical andina urbana se sostiene en cuatro ejes: la fuerza de trabajo, como cantantes dentro de una industria; el mestizaje, en el uso mismo del huayno como género emblema; la migración; y la modernidad de las nuevas tecnologías musicales. De esta manera, se dejan de lado las definiciones en torno a la decencia de la mujer andina. Cuatro elementos que constituyen la posibilidad de definir su propio significado que contradicen los discursos intelectuales donde ellas son un sujeto que solo pertenecen al espacio rural.

CV. María Alejandra Carrillo Fídel es magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú y licenciada en Literatura Hispanoamericana por la misma casa de estudios. Ha colaborado en la revista ANTEC de la Universidad Nacional de Música y durante el 2018 al 2021 con las revista virtual Malquerida y Maleza. Asimismo, desde el 2012, trabaja en la producción de conciertos y en la difusión de la música clásica en la Sociedad Filarmónica de Lima. En 2019 lideró el Bach Project Lima del chelista Yo-Yo Ma. A partir del 2022 trabaja desde la producción de eventos junto a cantantes independientes como la cantante peruana Killary y el violonchelista FILUno. Actualmente investiga la relación entre la



imagen y la producción sonora de sujetos femeninos en la historia de la música peruana. Es vicepresidenta de la Asociación Peruana de Musicología. Además, se desempeña como predocente en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

María del Rosario Mena Larraín (Universidad de Santiago de Chile).

Título de la ponencia: Prohibido soplar: ideologías, simbologías y tabúes andino en torno a los roles de género musicales.

Resumen. Compilando y vinculando aportes dispersos en torno a la configuración de los roles de género musicales en el mundo andino, la ponencia intenta profundizar en las simbologías, las ideologías y el ordenamiento social que determina que “los hombres tocan y las mujeres cantan”, siendo éstas excluidas de la ejecución instrumental. Dicha convención se justifica en el principio de dualidad masculino-femenina opuesta y complementaria o *chacha-warmi* -al cual se adscriben todas las entidades del universo- y es funcional a la mantención del *status quo*. Este define el espacio privado del hogar como el dominio femenino, en tanto que asigna a los hombres el espacio público, donde se desarrollan las celebraciones -con sus desbordes y excesos- animadas por las bandas instrumentales. En base a investigaciones anteriores en torno al canto femenino aymara (Mena, 2021) presento algunos antecedentes sobre la importancia del canto en la identidad y socialización de la mujer andina, para luego exponer algunas creencias y circunstancias que determinan su asociación negativa a los instrumentos, originada en el tabú de que soplar aerófonos -propios de los Andes prehispánicos- atentaría contra su fertilidad y capacidad de amamantar (Fernández, 1997; Martínez, 2008; Sánchez, 2014). Se reseñan otras figuraciones adicionales que vinculan a los instrumentos con espíritus malignos o los definen como incompatibles con una supuesta naturaleza femenina. Por último, se plantean algunas reflexiones muy generales respecto del cuestionamiento de la norma por parte de las mujeres en la urbanidad, que, mediante su agencia, levantan nuevas construcciones de pensamiento tal como lo ha revelado el enfoque decolonial y la interculturalidad crítica, interrogando tanto el feminismo hegemónico como la patrimonialización y fosilización de las culturas bajo estructuras colonialistas neoliberales. Un caso emblemático de rompimiento con



el rol de género musical lo constituyen las bandas femeninas de zampoñas, o *warmi sikuris*, desplegadas en varias ciudades de Latinoamérica, cuyas prácticas y discursos han sido abordadas por la etnomusicología feminista a través de trabajos etnográficos de observación participante (Vega, 2012; Garcia y Vega, 2020; Podhajcer y Vega, 2024). Estas agrupaciones no sólo desafían la prohibición de soplar, sino que, a través de su performance colectiva y sus modos de organización, ponen en escena y explicitan en el espacio público sus demandas sociales y de género, incorporando nuevos repertorios, sonoridades, estéticas y discursos. Al mismo tiempo, relevan y actualizan valores originarios como el sentido de comunidad y el principio mismo de dualidad complementaria, que recrean y resignifican en la ejecución bipolar de los *sikus*, la cual requiere de pares de instrumentos que se complementan para conformar la melodía. (Vega, 2012). La ruptura, al unísono con la resignificación de los ideales andinos y en diálogo con imaginarios modernos, aparece, una vez más, como estrategia de recreación y revitalización cultural en los actuales procesos de interculturalidad, hibridaje y reetnificación. La *performance*, entendida como un “locus de poder” (Koskoff, 2014), permite a las mujeres instrumentistas transgredir la norma, trascender el ámbito de lo privado y reformular roles de género y musicales, asumiendo su vocación ancestral de conservadoras y transmisoras de la memoria cultural.

CV. Cantautora y periodista chilena titulada por la Universidad Complutense de Madrid. Gestora cultural y asesora en patrimonio cultural con más de dos décadas de experiencia liderando proyectos, editando publicaciones y como directora de comunicaciones en instituciones públicas y privadas, entre ellas la Subsecretaría del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, el Centro Cultural La Moneda y la Corporación Patrimonio Cultural de Chile. Colaboradora en periódicos de circulación nacional y Premio Periodismo de Excelencia 2012. Magister en Musicología Latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado, actualmente cursa el Doctorado en Estudios Americanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago. Su trabajo se centra en mujeres, música y roles de género desde el enfoque decolonial y la interculturalidad crítica, abordando aspectos relativos al cruce entre modernidad y tradición: nuevas construcciones



de pensamiento, rupturas, recreaciones y resignificaciones de valores e imaginarios tradicionales a través de la práctica musical.

Viernes 29 de agosto

146

9:00 horas

SESIÓN 20. Archivos musicales e historia

Esperanza Aponte Candela (Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali).

Título de la ponencia: Acciones para la preservación y difusión del fondo patrimonial musical del compositor Álvaro Ramírez Sierra.

Resumen. La ponencia que aquí se plantea pretende dar a conocer la obra del maestro caleño Álvaro Ramírez Sierra y las acciones que para su preservación y difusión se han venido llevando a cabo en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Conviene indicar que Bellas Artes es una institución universitaria pública que ofrece formación en música, artes escénicas, artes plásticas y diseño gráfico. Ubicado en la ciudad de Santiago de Cali, en el Valle del Cauca, inició labores como Conservatorio de Cali en 1933.

El compositor sobre el cual se realiza esta propuesta es Álvaro Ramírez Sierra (1932–1991), que realizó piezas académicas en formato vocal, coral, música de cámara y música sinfónica. Luego de su muerte, sus obras fueron donadas al Conservatorio del Tolima en Ibagué (Colombia) donde permanecieron sin ninguna intervención por largos años. En 2023 se logra que este material manuscrito regrese a Bellas Artes, para lo cual se realizó todo el trámite legal correspondiente a la donación, lo cual permitió desarrollar acciones de inventario, clasificación, limpieza, restauración y correcto almacenamiento.

En relación con el marco teórico y estado de la cuestión podemos indicar que dotar a la obra musical de sentido patrimonial es reconocer la función que esta tiene como puente de conexión entre pasado y presente, así como la función que tiene de guardiana de la memoria de los pueblos y las naciones, de su identidad, saberes,



conocimientos y costumbres, estéticas, valores y simbologías. Para la conservación de estos patrimonios se hace necesario tanto el trabajo de bibliotecología (o en general de las ciencias de la documentación y la información) como del trabajo musicológico.

Entidades como el Archivo General de la Nación han generado una serie de normativas para orientar y coordinar la función archivística como la “Ley de Archivos, 594 de 2000” y otros documentos como la Guía para la elaboración e implementación del Sistema integrado de conservación SIC, que orientan tanto la organización de los documentos como las estrategias adecuadas para su conservación. A esta entidad se une la Biblioteca Nacional de Colombia, que desde hace varios años ha venido trabajando en la implementación de la Política para la Gestión del Patrimonio Bibliográfico y documental, que contempla la planeación, recuperación, procesamiento, conservación, acceso, difusión y apropiación social de este tipo de patrimonio, contemplando las prácticas que tanto el Estado como la sociedad deben contemplar para asegurar la salvaguardia y circulación de los bienes bibliográficos y documentales para el beneficio de todos los colombianos, como lo estipula la Constitución Política de nuestro país .

Como algunos referentes podemos mencionar a Ellie Anne Duque, quien en 2011 lideró un proyecto de ordenamiento y clasificación de la colección de partituras pertenecientes a Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), Julio Quevedo Arvelo (1829-1897) y Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964), que reposaban en el archivo musical de la Casa Museo Quevedo Zornoza en Zipaquirá. De igual manera se cita el trabajo de catalogación y digitalización de la obra musical de Blas Emilio Atehortúa, que fue realizada en conjunto por la Fundación Blas Emilio Atehortúa FUBEA y el CEDIM de la UNAB.

En cuanto a la metodología, la ponencia que se plantea se desprende de los resultados de tres convocatorias de investigación ganadoras en 2023 y 2024 que fueron desarrolladas bajo las premisas de una metodología de tipo descriptivo – cualitativo. Como herramientas se hizo uso de la entrevista documental y la observación directa donde la partitura misma es la fuente primaria de información. Así mismo se trabajó bajo las premisas de dos disciplinas: las ciencias de la información y la documentación y la musicología.



El proceso de inventario y catalogación de las partituras manuscritas de Ramírez Sierra permitió tener importantes avances, principalmente que se determinó un inventario real de las partituras manuscritas del compositor y otros materiales con los cuales se impacta a la comunidad académica interesada en investigar, interpretar y/o conocer la música de este compositor vallecaucano.

148

CV. Esperanza Aponte Candela es magíster en Historia, línea de Investigación (2022), Licenciada en Música (2006), y Maestro en Música con énfasis en Musicología (2018) de la Universidad del Valle. En la actualidad se desempeña como docente en la Universidad del Valle y en el Conservatorio “Antonio María Valencia” de Bellas Artes, donde además lidera el grupo de investigación “Ars Vitam” y la línea de Musicología, Patrimonio y lenguaje, además de tener a su cargo la Coordinación de Investigaciones de la Facultad de Música. Gestora y organizadora del Festival “Maestros Colombianos” de música andina colombiana, en 2004, de las Jornadas de Musicología (2015-2019), del Encuentro de Investigación Universitaria de Bellas Artes (desde 2018); también ha sido jurado y tutor de diversos trabajos de grado en las universidades del Valle, del Cauca y el Conservatorio Antonio María Valencia. En 2023 publica el libro *La música de cámara en la obra de Mario Gómez-Vignes* del Fondo Editorial Bellas Artes; el capítulo de libro “Procesos creativos aplicados a la academia: el caso ‘expresiones populares’”; “Libro de investigación: pedagogía y educación Ciped 2022-2”; artículos en revista especializada AMV y otras publicaciones no especializadas.

Ana María Portillo (Universidad Nacional de San Juan).

Título de la ponencia: La colección de partituras “Música latinoamericana para piano a cuatro manos”.

Resumen. En el Instituto de Estudios Musicales de la FFHA de la UNSJ se radica el Proyecto de Investigación “Música latinoamericana para piano a cuatro manos y dos pianos: relevamiento y sistematización con fines pedagógicos. Segunda Etapa”. Esta investigación se propone localizar, relevar, identificar partituras y analizar características musicales y técnico-pianísticas de música para piano a cuatro manos y para dos pianos de compositores nacidos o extranjeros residentes en Latinoamérica. Con el propósito general de acrecentar el repertorio disponible



se espera incorporar las composiciones al plan de estudios vigente en los diferentes años del programa de estudios de Piano de la carrera de Intérprete Musical del Nivel Pre-Universitario de la citada facultad.

El relevamiento, a febrero de 2025, ha arrojado un total de 229 composiciones para piano a cuatro manos, entre obras originales y arreglos, pertenecientes a 135 compositores y 21 arregladores, de 12 países latinoamericanos. Dentro de este corpus encontramos diversos géneros y estilos, así como diferentes niveles de dificultad: obras referidas, o inspiradas, en músicas tradicionales, géneros en varios números o movimientos como sonatas y suites; música de salón del siglo XIX; numerosas piezas agrupadas en libros de varios números referidas a juegos, canciones y músicas tradicionales destinadas a pianistas en formación.

De acuerdo con la ciencia Archivística, este corpus recopilado se constituye en una colección, definida por ISADG como “Conjunto artificial de documentos acumulados sobre la base de alguna característica común sin tener en cuenta su procedencia (2000:16).

La formación de esta colección se origina en el relevamiento de obras en diversas fuentes e incluso, donaciones de compositores. Luego continúa con la revisión de las partituras identificadas en su estado de conservación, la impresión y/o digitalización, ordenamiento alfabético por compositor en carpetas digitales en un archivo con sus respectivas obras; registro en tablas con la clasificación por país de los compositores, estado y origen de las partituras. Finalmente, se realizan fichas técnicas de cada una de ellas.

Actualmente se realiza su descripción archivística a través de la aplicación de normas internacionales de catalogación (ISAD G - RISM) que permitirá extraer y ordenar sistemáticamente la información obtenida, ponerla al servicio de este proyecto en la selección de las obras para su análisis y nivelación con fines pedagógicos, y también a disposición de pianistas, docentes, investigadores y alumnos.

En este trabajo se muestran las metodologías y resultados del relevamiento y su catalogación, que permitirá su difusión digital e inclusión al futuro Archivo del IEM.

CV. Ana María Portillo es Maestra de Música, Profesora en Piano (Universidad Nacional de San Juan), Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del



siglo XX (UNCuyo) y Diplomada en Archivos Musicales (ALA- Universidad de Guadalajara). Realiza conciertos como solista y en conjuntos instrumentales. Participa de congresos musicológicos y pianísticos, cursos y diversos encuentros pedagógicos pianísticos. Ha integrado distintos proyectos de investigación en la UNSJ y actualmente dirige proyecto sobre música latinoamericana para piano a cuatro manos y dos pianos con fines pedagógicos. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales con referato. Es profesora titular de la cátedra de Apreciación Musical y profesora adjunta en la cátedra de Piano, ambas del Departamento de Música de la FFHA de la UNSJ y pertenece al Instituto de Estudios Musicales (UNSJ). Es miembro de la IMS, del GTMP de la IMS/ARLAC y de la AAM.

150

Pablo Daniel Wallinger (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”).

Título de la ponencia: “Desde un concierto de Bach hasta un tema norteamericano, música vienesa, centroamericana y nativa”. Una aproximación a la biografía de Vieri Fidanzini.

Resumen. Vieri Fidanzini fue un violinista, director orquestal y compositor nacido en Florencia (Italia) en 1904 y emigrado a la Argentina en la década de 1920, donde residió hasta su muerte en 1963. Como intérprete y compositor se desempeñó tanto en el ámbito académico como en el popular, en particular en el jazz y en la denominada “música ligera”, desarrollando una activa trayectoria en la radio y en la industria de grabación como director de diferentes conjuntos durante las décadas de 1940 y 1950. A modo ilustrativo, es posible mencionar que su orquesta de jazz estuvo integrada por figuras de la talla de Enrique “Mono” Villegas y Esteban Eitler; y, en el ámbito académico, estrenó y grabó obras de Virtú Maragno, Astor Piazzolla y Ángel Lasala, entre otros compositores. Además, fue contratado por uno de los sellos más importantes de la época, RCA Victor, y dirigió conjuntos que actuaron en Radio Splendid y Radio El Mundo (posteriormente Radio del Estado). Para finalizar este breve recorrido por su carrera, cabe destacar que algunas de sus composiciones fueron interpretadas en la Facultad de Derecho de la UBA, bajo las batutas de Teodoro Fuchs y Manfredi Argento. Sin embargo, al día de hoy Fidanzini resulta una figura poco conocida: el *Diccionario de la música española e*



hispanoamericana no incluye ninguna entrada sobre su persona; y las menciones que pueden encontrarse en trabajos recientes se refieren puntualmente a su participación en el estreno o la grabación de obras de Carlos Guastavino (Mansilla, 2011; Manso, 2015). La única reseña biográfica de Fidanziini que se ha publicado se encuentra en el libro *Memorias del jazz argentino*, de Risetti. Aun teniendo en consideración este último antecedente, numerosos aspectos de su personalidad y trayectoria musical resultan una incógnita que amerita una indagación más profunda.

151

A partir del trabajo con las fuentes documentales que integran su fondo personal, resguardado en dos archivos diferentes (el del Instituto de Investigación en Etnomusicología y el del Instituto Nacional de Musicología), se intentará presentar una biografía de Vieri Fidanziini que aborde las múltiples y a menudo heterogéneas facetas de su actividad musical sin que ello implique renunciar a la búsqueda de una identidad cohesionada. Tal como señala Waisman (2009), “En lugar de buscar la unidad irrenunciable de una psiquis, deberíamos investigar la evidencia de un yo que es actuado para dar la impresión de coherencia y que suele variar de acuerdo a frente a quién está actuando”. Esta concepción de los modelos identitarios es pertinente en el caso estudiado, dado que la adscripción a las categorías y oposiciones tradicionales (por ejemplo, música académica versus música popular), resulta insuficiente. En consecuencia, se articulará la perspectiva de la musicología histórica con los aportes de Dosse (2007) al analizar las modalidades que surgen de la que él denomina la “edad hermenéutica” de la biografía. Parafraseando a Waisman, no se trata de una biografía definitiva sino de entrever uno de los “yo” de Fidanziini.

CV. Pablo Wallinger es licenciado en audiovisión con orientación en sonido por la Universidad Nacional de Lanús. Su tesina de grado aborda la vinculación entre el tango y las tecnologías de grabación y reproducción de sonido. Realizó cursos y capacitaciones en archivística (AGN, Fundación Bunge y Born), preservación de fotografías (CIFHA, aRGra) y preservación de soportes de audio (FM La Tribu). Desde 2022 se desempeña en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” como auxiliar en la sección Archivo y luego en la Fonoteca, donde actualmente es una de las dos personas que se encuentran a cargo de la sección. Integra el Grupo de



Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF), coordinado por la Dra. Lisa Di Cione.

152

Fabricia Malán Carrera (Universidad de la República, Uruguay).

Título de la ponencia: Música en escena. Una investigación a partir de los registros sonoros de la Comedia Nacional de Uruguay entre las décadas de 1950 y 2000.

Resumen. En 2019 se inició un proyecto de investigación de la Universidad de la República sobre los registros sonoros de la Comedia Nacional de Uruguay resguardados en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís: “Ha quedado la voz: recuperación y análisis de los registros sonoros históricos de la Comedia Nacional”. El proyecto, enmarcado en una línea de trabajo que resalta el valor patrimonial de las grabaciones, se lleva a cabo a partir de un estudio interdisciplinario con otros/as profesionales provenientes de áreas como archivología, musicología, sonido y estudios teatrales, vinculados/as al Teatro Solís, a Radiodifusión Nacional del Uruguay, a la Comedia Nacional y el Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE).

Las grabaciones de audio se encontraron en cintas de carrete abierto y se trata de puestas en escena en vivo y ambientaciones sonoras (más de 400 títulos de obras teatrales) realizadas entre las décadas de 1950 y 2000. El proyecto trabajó los aspectos técnicos referentes a la conservación de las cintas y la recuperación del contenido de estos soportes, vinculándolos con programas de concierto, fotografías, bocetos de vestuario, bocetos de escenografía, libretos, prensa periódica y testimonios de algunos y algunas protagonistas, evocando así la memoria a partir de la experiencia registrada y materializada. El marco teórico para la investigación se basa en la utilización de la interdisciplina para dotar de corporeidad a las voces y la música. El acercamiento al objeto de estudio es a través de estas huellas materiales, este patrimonio tangible de la grabación de voces y música para lograr la reconstrucción de la obra teatral.



Los registros contienen las grabaciones de obras completas, en muchos casos los sonidos que componían la ambientación sonora de las obras y entre ellas algunas piezas que posteriormente resultaron obras autónomas. Los antecedentes de la investigación vinculados al tema se ocupan de las primeras experiencias y creación de obras de música electroacústica en el Uruguay e investigaciones sobre compositores y compositoras nacionales.

153

En los procesos del trabajo se definió la estrategia de focalizar la investigación en las piezas musicales y sonoras creadas por compositores y compositoras de Uruguay. En algunos casos se realizaron indagaciones biográficas con el fin de conocer la relación entre la obra musical y la o las obras teatrales, también se estudió la relevancia de estas creaciones en la producción general del compositor o compositora. La propuesta se centra en una escucha y revisión de las músicas y las composiciones sonoras a partir de la vinculación entre las diferentes fuentes pertenecientes a la Comedia Nacional -elenco residente dependiente del gobierno departamental de Montevideo- y de un análisis en el que relaciono la música, el sonido, la puesta en escena, los actores y actrices, la producción musical nacional y las técnicas compositivas.

CV. Licenciada en Musicología por la Universidad de la República de Uruguay, realizó el Diplomado Iberoamericano en Patrimonio Sonoro y Audiovisual (Fonoteca Nacional y Centro de Capacitación Televisiva de México). Realizó el curso Escuela de Archivos para Iberoamérica en Madrid. Trabajó en el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (MEC), en el Archivo Zitarrosa, actualmente trabaja en el Acervo Musical Valdense y en Radiodifusión Nacional del Uruguay como coordinadora del Archivo Fonográfico y como programadora. Ha participado en diversos proyectos de investigación en la UdelaR desde el año 1996, donde es investigadora del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (CIAMEN), Facultad de Ciencias Sociales, Centro Universitario Regional Litoral Norte. Participa del Grupo I+D “Artes Performáticas y Sociedad” (GIDMAPS).

11:30 horas



MESA TEMÁTICA 8. Bajo la lupa: intérpretes, conciertos e instituciones musicales en la Buenos Aires de la década de 1920, a través de tres estudios de caso

Expositores:

1. Luisina Inés García (UBA, CONICET).
2. Silvina Martino (UNA).
3. Emiliano Turchetta (UNA).

Interpeladora: Silvina Luz Mansilla (UBA, UNA, UCA).

154

Resumen

Esta mesa temática propone tres estudios que examinan, cada uno, distintos eventos musicales, con sus personas e instituciones involucradas, sucedidos en Buenos Aires hace aproximadamente un siglo. Momento histórico en que convivían una incipiente modernidad artística y una hegemónica corriente a favor de consolidar una identificación cultural, la mirada general sobre estos trabajos evidencia la fluidez con que circulaban repertorios musicales europeos y locales y la prosperidad económica que permitía organizar estos espectáculos. Enfocados en audiciones puntuales o en ciclos o temporadas, los tres aportes consideran la visión multidimensional que conlleva todo concierto, al ponerse en juego —a veces incluso, en competencia— las presencias de los compositores, intérpretes e instituciones intervinientes. Sin duda que las dinámicas sociales de la época favorecieron estas propuestas que, desde luego, contaban con un público interesado. Mediante metodologías cualitativas, de reconstrucción documental a partir de fuentes hemerográficas, estos trabajos permiten un seguimiento detallado, casi al modo micro-histórico, y confluyen en su interés por dilucidar la cultura musical de la capital argentina de hace un siglo. Así, un concierto-homenaje, una mecenaz-cantante de cámara y una integral pianística se vuelven objetos de estudio polifacéticos, que manifiestan una multiplicidad de consumos culturales conviviendo en sintonía, en un clima de notoria pujanza artística. García analiza una de las primeras acciones conmemorativas al cumplirse el primer año del fallecimiento del compositor argentino Julián Aguirre. Iniciativa de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, el concierto tuvo lugar el 13 de agosto de 1925 y reunió



a compositores de ese momento que le dedicaron sus obras, interpretadas por relevantes figuras de la música académica. Con la finalidad adicional de recaudar fondos para la realización de un monumento al compositor, podría leerse aquel evento en clave ideológica nacionalista y como un mecanismo de construcción canónica. Martino aborda la actividad de Enriqueta Basavilbaso de Catelín (1880-1945), soprano que, además de estrenar canciones de varios compositores argentinos, perteneció a la elite de Buenos Aires y llevó a cabo importantes tareas de gestión cultural. Por caso, integró la Asociación Cultural Diapasón —espacio que promovía la música de cámara argentina y el intercambio entre intérpretes—. Considerada en su momento en un rol de “aficionada” —que servía para alejarla de los prejuicios de género hacia las cantantes líricas, vigentes en algunos círculos sociales—, su figura apenas aparece mencionada en relación con otros artistas de su época. Se propone una reconstrucción de su actividad a través de, principalmente, fuentes hemerográficas. Asimismo, desde los estudios de género, se revisa el concepto de profesionalización de las mujeres músicas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX para reconocer su importancia en espacios de creación, formación y difusión musicales. Turchetta estudia la recepción crítica de los recitales en los que Édouard Risler interpretó en el Teatro Avenida, en los meses centrales de 1922, las treinta y dos sonatas para piano de Ludwig van Beethoven. Precedido por un ciclo en el que ese corpus había sido asumido por distintos intérpretes —por iniciativa de la Asociación Wagneriana, en 1916—, la integral llevada a cabo por Risler llamó la atención de la crítica y del público al tratarse de la primera versión interpretada por un único pianista. Así, los tres trabajos —relacionados con tesis doctorales en curso— evidencian la necesidad de profundizar en el análisis de la circulación de los discursos musicales y de los intérpretes, algo que la musicología argentina parece haber postergado por inclinarse hasta ahora más hacia el estudio de la producción, de los repertorios. Se considera posible, desde una perspectiva sociocultural de la historia musical, añadir una mirada crítica y complementaria a los enfoques musicológicos tradicionales.



Luisina Inés García (coordinadora y expositora). Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas.

Título de la ponencia: El concierto-homenaje como ritual de canonización. Una conmemoración sonora a la memoria de Julián Aguirre (1925).

CV. Becaria Doctoral del CONICET, tiene su investigación radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”, de la UBA. Licenciada y Profesora Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue Becaria UBACyT de Estímulo entre 2017 y 2019 y Becaria UBACyT de Doctorado entre enero-marzo de 2021. Integra proyectos grupales UBACyT y FILOCyT. Ha expuesto en congresos nacionales (UNL, UNLP, UBA) e internacionales (ARLAC-IMS, Università di Pavia). Publicó artículos en Argentina, Ecuador y Venezuela. Durante enero-febrero de 2025 realizó una estancia de investigación en España y Escocia, patrocinada por el programa Ibermúsicas. Es socia de la AAM, en cuya revista colabora como integrante del Comité Editorial; y Adscripta a la asignatura ‘Historia de la Música – América Latina y Argentina’, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

156

Silvina Martino (expositora). Universidad Nacional de las Artes.

Título de la ponencia: Enriqueta Basavilbaso de Catelín: una “aficionada” en el mundo de la lírica argentina de la primera mitad del siglo XX.

CV. Licenciada en Artes Musicales, Orientación Canto, graduada de la Universidad Nacional de las Artes. Egresó como Cantante Lírica del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Doctoranda en Música, Área Musicología, en la Universidad Católica Argentina, es allí investigadora invitada del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Profesora Titular Ordinaria de la cátedra de Canto, en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes y docente-investigadora categorizada por la Secretaría de Políticas Universitarias. Ha codirigido y codirige proyectos UNA. En 2023 realizó masterclasses y conferencia en la Escuela Superior de Canto de Madrid y se presentó en los congresos MUSAM y MUSPRES (España), entre otros. Como intérprete, obtuvo becas de perfeccionamiento y realizó giras europeas y por Argentina. Fue miembro Fundador de Argentmúsica y actuó como cantante solista



en conciertos y en registros fonográficos dedicados a compositores argentinos. Es socia de la AAM.

Emiliano Turchetta (expositor). Universidad Nacional de las Artes.

Título de la ponencia: Las treinta y dos sonatas para piano de Ludwig van Beethoven. La versión integral de Édouard Risler en Buenos Aires en 1922.

CV. Pianista argentino, medalla de oro del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Licenciado en Artes Musicales, especialidad piano (UNA). Realizó sus estudios pianísticos con Juan Carlos Arabián. Continuó su formación en Italia, con Daniel Rivera y Stefano Cucci y participó en clases magistrales de Lazar Berman y Oxana Yablonskaya. Desde 1991 ofrece conciertos como solista, camarista y con orquesta, en distintas salas del país y de Europa, destacando sus primeras audiciones de obras de Alberto Williams. Actualmente es docente en UCALP, en el Seminario Mayor de La Plata y en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes, donde integra un proyecto PIACyT de la programación 2023-2025. Desde 2022 realiza el programa de Doctorado en Música, área Musicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Silvina Luz Mansilla (interpeladora). Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes - Universidad Católica Argentina.

Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora de Musicología, graduada de la Universidad Católica Argentina. Profesora Nacional de Música, especialidad Piano, por el Conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo”. Es Profesora Titular Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes. Directora del Área Musicología del Doctorado en Música UCA y Coordinadora del Área Música del Instituto de Artes del Espectáculo UBA, donde trabaja como investigadora. Autora de varios libros, editora de *dossiers* y volúmenes colectivos, ha publicado más de un centenar de colaboraciones en diversas revistas especializadas. Actualmente coedita la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Es



socia fundadora de la AAM, se desempeñó como secretaria, fiscalizadora y a cargo de la presidencia y miembro de la International Musicological Society.

11:30 horas

SESIÓN 21. Teoría, análisis y estética musical 4

158

Gabriel Germanó (Universidad Nacional de Cuyo)

Título de la ponencia: Imaginarios sonoros respecto a los orígenes andaluces de la tonada cuyana como puntos de partida para la creación de arreglos de percusión.

Resumen. Introducción. La tonada cuyana es un género popular de base tradicional que no incluye percusión en sus formas originales de interpretación. En este contexto, decidimos buscar herramientas que enriquezcan nuestra práctica artística y, al mismo tiempo, aborden diferentes dimensiones de la expresión cultural en la que trabajamos.

Así, el objetivo de esta investigación es proponer la creación de arreglos de percusión a partir de músicas y sonoridades andaluzas, que se desprenden de imaginarios que explican la conformación de la tonada teniendo en cuenta sus orígenes españoles.

Estas representaciones forman parte de un caudal simbólico que se transmite en el tiempo y que, si bien suelen operar de manera interrelacionada, hemos optado por delimitarlas para sistematizar su uso como herramientas para la creación de arreglos musicales. A partir del análisis y la comparación de la bibliografía documental y musicológica identificamos cinco imaginarios que explican los orígenes y la conformación de la tonada cuyana: el español/andaluz, el huarpe/incaico, el de culturas fronterizas, el del paisaje sonoro local/regional y el africano/afroamericano. Para este trabajo nos centramos en las ideas que asocian el nacimiento de la tonada cuyana con raíces andaluzas y españolas, utilizando para el desarrollo de nuestros arreglos de percusión, elementos rítmicos de músicas que se desprenden de este imaginario.

Estado de la cuestión, marco teórico y metodologías. Respecto a la inclusión de la percusión en arreglos de tonadas cuyanas, solamente hallamos un método que explica la inclusión de la batería en este género (Herrera, 2023). Por otro lado, no



existen trabajos musicológicos en donde se analicen los diferentes discursos que circulan respecto a los orígenes de la tonada cuyana, en búsqueda de similitudes o diferencias que sustenten el planteo de la existencia de diversos imaginarios. En el mismo sentido, no pudimos hallar metodologías que incluyan el uso de elementos de músicas relacionadas con los orígenes de un género en particular para el desarrollo de arreglos musicales.

159

Con todo lo anterior, en busca de un marco teórico pertinente, abordamos textos en los que a través del uso de la categoría de imaginarios, se reconstruyen aspectos relacionados a la identidad, las prácticas y el consumo de músicas o artistas (Sánchez, 2004; García, 2006; Spencer Espinoza, 2009, 2021). En segundo lugar, apoyados en categorías que se desprenden de estos textos, analizamos y comparamos textos y discursos de carácter musicológico para poder delimitar los imaginarios existentes con relación a los orígenes de la tonada (Draghi Lucero, 1938 [1992], 1964; Rodríguez, 1938 [2002], 1972; Carreras de Migliozi, 2023; Martí, 2004; Piastrellini, 2023). En tercer lugar, investigamos acerca de las músicas andaluzas de la época de la conquista y el primer siglo de la ocupación española en América y sus posibles ramificaciones y modificaciones a lo largo de la historia. De este modo, establecimos un ascendente en común con la tonada y profundizamos sobre las características musicales y rítmicas de la seguiriya andaluza, género establece un punto de contacto con la tonada cuyana, según lo evidenciado en el imaginario español/andaluz (Nuñez, 2024; Mildemberger, 2020; Jiménez de Cisneros, 2019; Epalza, 1992; Buendía, 2012; Álvarez Caballero, 1981).

Finalmente, utilizamos como guía metodológica la propuesta “Puntos de partida para la composición y el arreglo” (Madoery, 2000), para sistematizar nuestra propuesta de creación de arreglos sobre dos versiones de tonadas cuyanas, utilizando los elementos rítmicos de la seguiriya española.

CV. Gabriel Germanó, es Licenciado en Música Popular recibido en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, docente, músico percusionista e investigador. Formó parte de los proyectos de investigación SIIP tipo 1 “El estudio de interpretaciones y versiones en la música popular argentina y su incidencia en torno a la circulación. Propuestas para su análisis y sistematización, partes 1 y 2”, dirigido por la Dra. María Emilia Greco y codirigido por la Dra. Ana Romaniuk.



Recibió la beca EVC-CIN, del Ministerio de Ciencia y Técnica de la Nación en el año 2022-2023, lo que le permitió iniciarse en la investigación académica y concluir sus estudios de grado, además de participar como expositor en algunas jornadas y mesas de estudios musicológicos tales como las “XXVIII Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo” realizadas en octubre de 2024.

160

Ignacio Gassmann (IF) (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Elementos de altura y timbre en *Aure* de Kaija Saariaho.

Resumen. Este trabajo tiene como objetivo analizar la obra *Aure* (2011) de la compositora finlandesa Kaija Saariaho, enfocándose en los aspectos de altura y timbre en la versión para violín y violoncello. La elección de esta obra responde a la relevancia de la compositora dentro del repertorio de la música contemporánea y a su vinculación con la música de cámara. Además, *Aure* es la primera obra de Saariaho que he escuchado de la autora, lo que motiva el análisis en profundidad. Kaija Saariaho es una compositora reconocida por su exploración de la materialidad sonora, utilizando diferentes formas de ataque y toque. Su obra se caracteriza por la inspiración extramusical y la invitación a una escucha sensorial, en lugar de una aproximación estrictamente técnica. La obra *Aure*, escrita como un homenaje al compositor Henri Dutilleux, se inserta dentro de su estilo post-serialista, desarrollado a lo largo de sus estudios con destacados músicos. Aunque su estilo se ha estudiado extensivamente, el análisis de *Aure* en particular y sus aspectos específicos de altura y timbre no ha sido ampliamente tratado.

El análisis se apoya en la teoría de *Pitch Class Set* (PCS) para estudiar las combinaciones de intervalos en la obra. Saariaho utiliza intervalos recurrentes, como la segunda mayor y las terceras mayor y menor, que forman la base de sus motivos. Además, se considera la modulación tímbrica como un concepto clave en su música, en el que se exploran transiciones entre sonido y ruido, un eje que organiza su trabajo instrumental. El concepto de modulación tímbrica se complementa con los recursos de instrumentación, como las posiciones de arco, las dinámicas y los modos de ataque.

El análisis se centra en la identificación y exploración de las relaciones de altura a través de PCS y cómo la compositora manipula estos grupos de notas mediante



transposiciones, inversiones y expansiones. Además, se realiza un estudio detallado de la modulación tímbrica en la obra, observando cómo los instrumentos de cuerdas realizan transiciones graduales entre sonidos puros y ruidos. La metodología combina la teoría de conjuntos y un enfoque detallado de los recursos tímbricos y de instrumentación en la partitura.

Este trabajo contribuye a la comprensión de *Aure* al mostrar cómo Saariaho emplea técnicas de expansión y contracción de motivos, utilizando intervalos recurrentes que crean una sensación de permanencia del motivo inicial a pesar de sus transformaciones. Además, se destaca la complejidad de la modulación tímbrica y cómo la compositora utiliza diversas combinaciones de recursos para lograr una atmósfera sonora particular. El análisis subraya el uso refinado del timbre y su capacidad para generar una rica gama de colores sonoros dentro de la breve extensión de la obra.

La obra *Aure* muestra la destreza de Saariaho para desarrollar un material sonoro complejo basado en intervalos preferidos, mientras que su dominio de la modulación tímbrica crea una atmósfera única. A través de su análisis, se resalta la profundidad en la escritura instrumental de Saariaho y el homenaje musical que, al mismo tiempo, invita a una exploración sensorial del sonido.

CV. Ignacio Juan Gassmann, nacido en Rosario, Argentina, en 1985, es un pianista, docente, e investigador. Inició su formación musical de manera autodidacta en piano a los 10 años, y más tarde continuó sus estudios en diversas instituciones, incluyendo la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, donde se graduó como pianista en 2015. A lo largo de su carrera, Gassmann ha combinado la interpretación musical con la docencia, desempeñándose como profesor de Piano, Teoría Musical e Historia de la Música en varias instituciones de Rosario. Su labor educativa también incluye su rol como docente en el Conservatorio Superior de Música "Carlos Giraudo" en Marcos Juárez, donde imparte cátedras de Música Contemporánea, Historia de la Música, Piano y Música de Cámara.

Edgardo J. Rodríguez (Universidad Nacional de La Plata).

Título de la ponencia: Aspectos estructurales de *Otros tiempos* (1981) y *Aquello* (1982) de Mariano Etkin.



Resumen. Luego de formar parte del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, Mariano Etkin (1943-2016), junto con C. Aharonián y G. Paraskevaídís, entre otros, desarrolló una poética compositiva basada en la necesidad de la diferenciación estética y técnica que tomó como eje argumentativo algunos aspectos abstraídos de ciertas concepciones de las culturas precolombinas (principalmente los relacionados con las ideas de tiempo y espacio).

162

En ese marco general Etkin concibió, entre mediados de los años setenta y fines de los noventa del siglo pasado, la mayor parte de sus obras más ejecutadas, reconocidas y estudiadas musicológicamente junto con sus artículos teóricos más influyentes.

A partir del estudio de toda esa producción han quedado claramente establecidas algunas de sus premisas estéticas más importantes: la búsqueda de una temporalidad estática concebida como opuesta a la centroeuropea (a la Escuela de Viena y sus desarrollos posteriores, específicamente), la primacía de la materia (el timbre) por sobre la estructura (es decir, por sobre el control sistemático, el sentido dado por las vanguardias europeas de los años cincuenta), el trabajo sobre los límites perceptuales y la variación mínima de los materiales que son el origen de la ambigüedad sintáctica asociada (opuesta, de nuevo, a la causalidad derivada de la variación como mecanismo para el logro de la forma), etc. Dicho en términos más generales y abstractos, el proyecto consistió en la deshistorización de los materiales y procedimientos musicales.

Las obras que analizaremos en este trabajo (*Otros tiempos* para orquesta de cuerdas de 1978 revisada en 1981 y *Aquello* para dos pianos de 1982) constituyeron, esta es nuestra hipótesis, un desvío a la exhaustividad de esa lógica inicial, descrita sucintamente más arriba. En efecto, las concepciones y los procedimientos típicos no están presentes o no son estructurales. Las sonoridades, mecanismos y configuraciones relevadas son deliberadamente cosmopolitas, es decir, en cierto sentido relevante, opuestas a las concepciones estético-técnicas sostenidas en esos años. Por el contrario, son músicas que están en fase con las preocupaciones presentes en obras que, en esa misma época, se podrían haber escuchado en cualquier concierto de una capital europea.



También resulta atípico, por otra parte, el hecho de que ambas obras estén intensamente vinculadas, puesto que comparten: un mismo material muy saliente perceptivamente e igual modo de articulación aditiva de la forma, con secciones extensas y claramente integradas y a la vez, fuertes discontinuidades entre ellas.

En ese marco, este par de obras son una isla en términos estéticos y de su concretización técnica, un experimento estilístico que no parece haber tenido otras manifestaciones.

CV. Profesor de armonía, contrapunto y morfología musical (Fac. de Artes, UNLP). Licenciado en Composición Musical (Fac. de Artes, UNLP). Doctor en Artes (Fac. de Filosofía y Letras, UBA). Docente e investigador en la Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente de la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Compositor, guitarrista y arreglador musical.

163

14:30 horas

SESIÓN 22. Investigaciones en pedagogía musical

Julián De Micheli (Consejo Federal de Folklore de Argentina).

Título de la ponencia: La música para violín para altares familiares (Misachicos) en el Valle de Lerma, Salta. Su origen, presente y desarrollo estilizado.

Resumen. Nos proponemos constatar que la música de violín para altares familiares (Misachicos) presente en los alrededores de la Ciudad de Salta Capital, Argentina; Encuentra su génesis en la tradición evangelizadora introducida por las órdenes Jesuitas y Franciscanas presentes en la zona durante los siglos XVI y en adelante. Luego intentaremos sistematizar las formas musicales de este repertorio de violín para altares familiares (Misachicos) partiendo del marco teórico de la Bimusicalidad. Y posteriormente estilizaremos tales piezas para su ejecución en guitarra española.

Nuestro trabajo se centrará en la Provincia de Salta, Argentina, donde existe la antigua ceremonia de los altares familiares (Misachico) que consiste en la celebración ritual de imágenes de Cristos, Marianas y de Santos que permanecen bajo custodia de familias referentes en la zona.



La génesis de los altares familiares y su musicalidad, en acuerdo a investigaciones realizadas sobre la historia de la música colonial hispanoamericana constatan que el proceso cultural europeizante estuvo signado por la formación en el estudio de la música por parte de los nativos.

Sobre los altares familiares es oportuno indicar que la posesión de las imágenes religiosas por parte las familias encuentran su origen en las instancias de la política Virreinal de secularización del credo que en tándem con la iglesia; Propugnaban e incentivaban la formación de Cofradías, protagonistas en la sociedad de castas en las ciudades virreinales a partir del siglo XVIII.

Nuestra metodología de investigación y relevamiento de las piezas musicales en violín para altares familiares se enmarca en el ideario de la “observación participante” y se localiza en el conglomerado urbano de la Villa de San Lorenzo y en Finca “Las Costas” lindantes a la ciudad de Salta. La zona se caracteriza por albergar distintivas expresiones litúrgicas familiares: Altares domésticos de Cristos, Santos e imágenes Marianas que se celebran y veneran durante el calendario santoral en forma de Misachico. En este contexto de celebraciones se hace presente la musicalidad del violín Misachico, instancia en la que desarrollamos nuestro trabajo de registro y sistematización del repertorio sobre el cual basamos nuestra posterior estilización.

Para dicha estilización partimos del marco teórico de la Bimusicalidad, que guía nuestro método de trabajo por pertinencia y practicidad educativa. En 1960 el musicólogo estadounidense Mantle Hood acuñó este término que engloba toda una filosofía de la experiencia para el aprendizaje musical intercultural. Se trata de la búsqueda de un método, dentro de la etnomusicología, para la eficiente incorporación de la práctica instrumental propias de otra cultura

El modelo híbrido Bimusical para contextos tradicionales, se postula como un intento de abordaje superador en el aprendizaje de los saberes de la música no occidental. Partiendo de este marco teórico intentamos esclarecer los principios y las pautas para el aprendizaje de las piezas musicales de Misachico en este caso estilizadas para guitarra clásica a modo de *suite*.

CV. Julián De Micheli es docente de música Folklórica y Licenciado en Folklore (UNA). Se dedica a la formación docente en el sistema educativo formal de la



Provincia de Salta. Es docente en la Escuela Superior de Música “José Lo Giuidice” y en el Instituto Superior de Profesorado del Arte (ISPA 6004). Su especialidad en investigación y producción científica remite a la Música Litúrgica. Formó parte de diferentes proyectos de salvaguarda patrimonial dependientes de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta. Su investigación se desarrolla en el ámbito del Violín, como instrumento fundamental para el proceso de evangelización en el NOA.

165

Gerardo Guzmán (Universidad Nacional de La Plata).

Título de la ponencia: La formación docente y técnica en los instrumentos y el canto en la actualidad situada.

Resumen. Tema a desarrollar. El propósito de este trabajo consiste en examinar críticamente las concepciones pedagógicas y didácticas actuales de la enseñanza instrumental y vocal, surgidas a partir de rasgos culturales y marcas epistemológicas que dan origen, condicionan y en ciertos casos determinan, tanto dicha concepción pedagógica como la redacción de diseños curriculares. Los imaginarios sociales, las referencias estilísticas vigentes y los alcances profesionales configuran un mapa cultural artístico sobre los que la educación pública o privada construye sus bases epistemológicas y pedagógicas.

A tal fin inmediatamente la cuestión se dirige a preguntar sobre las posibles vinculaciones entre estas instancias, esto es, concretamente la pregunta por los diseños curriculares y el perfil de los egresados: qué es lo que se enseña y evalúa en la formación de los futuros músicos profesionales técnicos y docentes, sobre qué territorio cultural se explicitan los objetivos y contenidos, y luego, de qué modo y bajo qué condiciones se establecen posibles transferencias al campo laboral.

Estado del arte. El corpus de análisis se efectuará sobre las carreras de los niveles terciarios y universitarios en particular de la Provincia de Buenos Aires, cuya historia y caudal institucional representa el 40% de toda la Argentina. En este ámbito la Dirección de Educación Artística ha llevado a cabo un estudio pormenorizado sobre las carreras de música de canto e instrumento en los 18 Conservatorios provinciales: Diagnóstico y Análisis de los Planes de Estudio Vigentes. Al mismo tiempo se están efectuando consultas y borradores en la UNLP – Facultad de Artes,



en las carreras de piano y guitarra. El corpus de análisis se justifica por ser estas las carreras que poseen más matrícula y a su vez por la tradición cultural e institucional que implica su implementación en la Argentina.

Marco Teórico. En esta investigación se han tomado en cuenta marcos de orden estadístico, así como los provenientes del campo social y musical: tales como la pedagogía, la didáctica, la psicología de la música, la sociología descolonial y la estética musical.

Metodología y Aportes. Se generará una descripción crítica del trabajo referenciado con aportes interpretativos. El mismo consiste en un relevamiento y análisis de encuestas y entrevistas efectuadas a estudiantes, docentes y directivos de los conservatorios consignados. Los tópicos consultados refieren a: contenidos técnicos y pedagógicos, criterios de evaluación, tecnologías, desempeños ponderados, las cuestiones de género y diversidad, repertorios, la interdisciplina, entre otros.

El aporte es significativo ya que genera una mirada panorámica, general y a su vez concurrente en la detección de los imaginarios artísticos y pedagógicos que subyacen en las diferentes praxis de los docentes, directivos y estudiantes. El estudio aporta datos valiosos sobre los contenidos existentes y ausentes, las necesidades de formación, las vinculaciones entre el mundo institucional y el mundo externo/laboral y los desafíos a la hora de optimizar o redactar nuevos diseños que atiendan tanto a la realidad global como situada de América del sur y Argentina.

CV. Gerardo Guzman nació en La Plata. Es pianista, Profesor y Licenciado en Composición y Doctor en Artes por la Facultad de Artes de la UNLP. Investigador y docente titular de Historia de la Música en esa casa de estudios. Profesor en la Maestría en Interpretación de Música de Cámara de la UNR. Conferencista, compositor, ejecutante y ponente en congresos nacionales e internacionales. Miembro de la SACCoM. Fue director de la Escuela de Arte de Berisso y del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de La Plata hasta 2023. Escritor de Ficción por Editorial Biblos de Buenos Aires.

Estefanía Urqueta Contreras (University of Western Ontario).



Título de la ponencia: Cancionero como artefacto musical: posibilidades para la Educación Ciudadana.

Resumen

Tia DeNora (2004) analiza las implicancias que tiene la música en acción en la vida cotidiana de las personas. A través de la sociología de la música de DeNora, este trabajo pretende discutir un modelo pedagógico exploratorio basado en la creación de cancioneros para construir un diálogo productivo entre ciudadanía y educación musical en el sistema formal de educación chileno. El actual currículo nacional busca implementar contenidos educativos para la ciudadanía en distintos niveles sociopolíticos. Así, esta propuesta pedagógica busca aportar a posibles metodologías de enseñanza para la reciente asignatura obligatoria de Educación Ciudadana en 3° y 4° medio.

Los cancioneros fueron creados para cumplir con el objetivo de aprender música y compartir el mensaje musical con otros, mayormente utilizados en contextos de aprendizaje informal. En los últimos 20 años, la democracia chilena ha intentado superar su pasado dictatorial, como quedó expuesto en nuestra última movilización social de 2019. Al mismo tiempo, estas manifestaciones mostraron cómo la música se ha consolidado como una estrategia popular de ejercicio ciudadano (Pinochet, 2021). Existe un cambio en la comprensión de la participación ciudadana principalmente en instancias políticas no convencionales como las protestas y el activismo en redes sociales (PNUD, 2021). En este sentido, entiendo la práctica artística como un elemento relevante a considerar en los ámbitos educativos formales que podría ofrecer nuevas herramientas pedagógicas. Así, planteo que la creación de cancioneros, como un artefacto artístico, por parte de los estudiantes puede materializar posibles relaciones entre las asignaturas de Educación para la Ciudadanía y Música.

A partir de este contexto, me pregunto cómo podría la educación musical contribuir al desafío de la educación ciudadana para desarrollar competencias ciudadanas (Massip & Santiesteban, 2020) en el sistema educativo formal chileno. Si bien en Chile la música es una estrategia popular del ejercicio ciudadano, trasladar estas prácticas activistas a un escenario educativo con propósitos pedagógicos es un desafío. Por un lado, la didáctica en ciencias sociales utiliza la música como



herramienta metodológica, centrándose en el análisis lírico de canciones (Martínez & Pagès, 2017), debido a la accesibilidad de los docentes de ciencias sociales para profundizar en otro tipo de abordaje. Por otro, en la educación musical el debate de la ciudadanía artística (Elliot *et al.*, 2016; Baker, 2021) revela algunas tensiones metodológicas y filosóficas. No obstante, algunos proyectos actuales de aprendizaje basado en el arte profundizan en un diálogo productivo entre la práctica musical y las implicaciones socioeconómicas y políticas de la ciudadanía en nuestra sociedad global (Ho, 2019; Bylica, 2020).

168

En esta ponencia compartiré el modelo piloto de cancionero que consta de tres secciones centradas en analizar: 1) contenido lírico de los textos de las canciones, 2) contenido sonoro que incluye fotografías de los instrumentos musicales utilizados para interpretar dichas canciones, y 3) contenido performativo, o escenarios socio-musicales, donde es más común que esta música entre en acción. Así, siguiendo el argumento de Christopher Small (1998/2012), entiendo los cancioneros como una representación material que ofrece a los músicos no formales -estudiantes de secundaria y profesores de ciencias sociales- una manera de musicar. Con esto último pretendo fomentar la reflexión entre las afectaciones de la música en la vida social y los objetivos de aprendizaje de los contenidos en la asignatura de Educación para la Ciudadanía.

CV. Estudiante del PhD en Educación Musical de la University of Western Ontario. Magister en Artes mención Música de la Universidad Católica de Chile. Profesora de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Católica de Valparaíso. Se dedica al desarrollo de la investigación en música comunitaria, las organizaciones laborales de músicos y políticas culturales en Chile. Además, ha centrado su actividad profesional en la mediación cultural y artística tanto en espacios culturales como a través de proyectos pedagógicos que vinculando las artes, humanidades y formación ciudadana. En su trayectoria académica ha formado parte de los equipos de investigación del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo, Memoria Musical de Valparaíso y Canción obrera. En estos últimos proyectos, liderados por la musicóloga Eillen Karmy, han publicado el “Archivo Pedro Césari” y el podcast “Canción obrera”.



Lía Zilli (Universidad Nacional del Litoral).

Título de la ponencia: La escucha en las relaciones pedagógico-musicales: un modo de investigar la formación de docentes de música.

Resumen. En esta ponencia se presentarán algunos avances de una investigación en curso que se realiza dentro del doctorado en Sentidos, Teorías y Prácticas de la Educación (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral - UNL), y que tiene como objeto de estudio explorar y analizar la Escucha como gesto en las relaciones pedagógico-musicales. Dicha investigación, se circunscribe a prácticas educativas y de formación universitaria que se desarrollan en la formación de docentes de música, y particularmente relevadas desde el Profesorado de Música del Instituto Superior de Música (ISM - UNL).

La intención de analizar y explorar los modos de la Escucha surgió a partir de indicios y dimensiones que la conciben como gesto constitutivo y contingente de los saberes profesoraes. Esto dicho, nos permitió problematizar que aquello que la Escucha en la formación musical universitaria tensiona, posibilita, ofrece y pone en juego son saberes, que, en tanto gestos profesoraes, no están por fuera de las dimensiones sonoras, musicales y artístico-culturales que un profesor de música debiera disponer.

Por ello, mediante un estudio cualitativo y una serie de entrevistas a estudiantes avanzados y recientes graduados del Profesorado de Música (del ISM), se intenta dar cuenta de algunas problemáticas que desafían la formación universitaria desde la escucha musical cuando la misma se inscribe como gesto en el marco de la formación docente; pero que en la voz de los estudiantes aparece sesgada o escindida de consideraciones relacionales, afectivas y socio-culturales que le inscribe sentidos diversos, y que se consideran estructurante como modo de enseñar y aprender las músicas al presente.

En relación con la *Escucha como gesto* en el marco de las relaciones pedagógicas, y exploradas desde diversos autores como G. Simmel (1878), M. Ponty (1945), R. Barthes (1982), M. Bardet (2012 – 2018 - 2019), Le Breton (1997 - 2006); J. Nancy (2002, 2007); G. Frigerio y otros (2017), C. Skliar (2020-2022); indagamos su interrelación, en tanto *escuchas sonoras y musicales*, que recuperamos desde los aportes de P. Schaeffer (1966), R. Murray Shafer (1965- 1969), P. Oliveros (2005), R.



Barbanti (2017), M. Rocha Iturbide (2014), V. de Gainza (1992-2003), C. Aharonian, (2011), F. Shifres y M. I. Burcet (2013), I. Martínez (2016). Por ello, y entendiendo la misma como *significante*, desprendida de todo concepto elaborado a priori, cerrado y pautado de antemano, y con el fin de compartir algunos sentidos como saberes profesoraes, sostendremos la pregunta que nos interpela acerca de cuáles son los sentidos de la Escucha como gesto en las relaciones pedagógico-musicales.

170

De esta manera, dicha ponencia compartirá: algunos antecedente y contextualizaciones que orientaron la profundización y la escritura de esta investigación; algunos indicios previos, preocupaciones y problemas que sostuvieron el estudio en torno a la escucha musical; los propósitos que guiaron el desarrollo de la misma y que recuperó episodios de voces escuchadas en la formación universitaria; como así también, algunos aspectos relevados y analizados hasta el momento de la presentación. Con esto dicho, desarrollaremos que aquello que se presentó en el inicio como objeto de estudio de esta tesis, también se convirtió en un marco metodológico para investigar en pedagogía musical.

CV. Lía Zilli es Profesora de Música egresada del Instituto Superior de Música (UNL). Magíster en Didácticas Específicas (FHUC –UNL) y doctoranda en Sentidos, Teorías y Prácticas de la Educación (FHUC - UNL). Ha desarrollado su actividad profesional en Nivel Inicial, Primario, Secundario y Especializado de la Educación Musical santafesina. Actualmente es profesora del Instituto Superior de Música (UNL) en las cátedras de Didáctica de la Educación Musical III y Práctica de la Educación Musical III del Profesorado de Música. Se desempeña como docente en materias afines a la música en los Institutos de Nivel Superior N°8, 32 y 9105 de la ciudad de Santa Fe. Además, forma parte del equipo técnico de escritura del diseño curricular del Nivel Primario del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe.

14:30 horas

SESIÓN 23. Teoría, análisis y estética musical 5

Daniel Halaban (Universidad Nacional de Córdoba).



Título de la ponencia: Sobre el carácter espectral de la vanguardia musical.

Resumen. Más allá de los distintos usos históricos del término “vanguardia”, la categoría teórica “vanguardia musical” entra en cortocircuito con las prácticas, los debates y las tradiciones del mundo de la música en particular y del arte en general. Hay un desajuste entre esa vanguardia que, con matices, consiste en elaborar los límites de las instituciones y convenciones artísticas (Longoni, 2017) y la *experiencia* musical. Decimos *experiencia* en cursiva porque hay obras relevantes que objetivamente pueden leerse a la luz de la vanguardia y, sin embargo, no fueron experimentados como tal por una sensibilidad musical recostada principalmente en la “idea de la música absoluta”. 4’33” es paradigmática en este sentido: en las interpretaciones más extendidas se insiste en la escucha, el problema del silencio/sonido y del sonido (no)musical o, en el otro extremo, se interpreta la obra de Cage como una fuga hacia el “arte sonoro” atravesando la frontera de la música sin cuestionar la autoridad aduanera que custodia los límites que organizan el arte y las artes (Kim-Cohen, 2009). Mientras tanto, un movimiento también-musical tan importante como Fluxus había sido expulsado de la “institución música de concierto” y apropiado por el arte de galería. Hubo que esperar al siglo XXI y el surgimiento del Nuevo Conceptualismo para recuperar una vanguardia musical que retorna de manera espectral y reclama elaborar el malestar de la vanguardia no realizada. Este trabajo busca escuchar ese síntoma.

Para ello, comenzamos por reconstruir someramente el debate teórico en torno a la vanguardia en general, especialmente su crítica a la institución arte y el lugar de la música en torno a ella: el retorno “como farsa” en la neo-vanguardia (Bürger, 2010) y su reivindicación como “acción diferida” (Foster, 2001). Luego, analizamos algunos de los usos históricos del concepto de vanguardia musical (Borio, 1993; Danuser, 1984; Juárez, 2007) y nos concentramos en las dificultades con las que se topan estos estudios al enfrentarse a una institución que se constituyó históricamente reforzando su autonomía. A continuación, nos detenemos en la invocación de la vanguardia en el siglo XXI: el Neo Conceptualismo re-escucha a Fluxus y recupera las posibilidades del arte conceptual como respuesta a las crisis del progreso del material y su reacción posmoderna (Lehmann, 2012). Este rescate que realiza el conceptualismo, en línea con el “arte contemporáneo en general”,



permite a algunos teóricos y compositores repensar las cesuras históricas que ordenan la música de los siglos XX y XXI y postular un concepto normativo de “música contemporánea” (Lehmann, 2012; Giunta, 2012). Finalmente, nos preguntamos por las implicancias estéticas actuales de la vanguardia musical reaparecida.

CV. Daniel Halaban (1988) es licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Doctorando 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. Se desempeña como Profesor Titular en Filosofía y estética de la música y como Profesor Asociado de Análisis Musical I y II en la Facultad de Artes, UNC. Es integrante del colectivo artístico *SUONO MOBILE* argentina, dirigido por Eduardo Spinelli.

172

Pablo Jaureguiberri (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: ¿Sin pudores ni recatos?: *Eretge* (1995), para tres contrabajos, de Jorge Horst.

Resumen. El compositor docente y teórico Jorge Manuel Horst (Rosario, 1963) ocupa un espacio destacado en la escena de la música contemporánea argentina, cuyos cimientos pueden rastrearse hasta fines de la década del ochenta. En esta línea, su poética ha devenido, principalmente, mediante diversas modalidades de interrelación entre lo estético y lo ideológico-político. O sea, el uso de distintas estrategias compositivas, asociadas con lo transdisciplinar, lo transtextual, lo indeterminado, lo criptológico y lo numerológico, se funde con una copiosa propia interpretación que suele enfatizar sentidos contestatarios. En consecuencia, las laberínticas tensiones propio-ajeno, explícito-implícito, unívoco-ambiguo, autónomo-simbólico, e inherente-contingente, entre otras, se establecen como rasgos cardinales de su producción.

En este marco, *Eretge* puede ser comprendida a modo de precursora y parteaguas dentro de la poética horstiana por varias razones. Por un lado, mediante su premiación en el Primer Concurso de Composición de la Asociación EDITAR, *Eretge* es el primero de los únicos dos trabajos horstianos que han sido publicados en grabación y partitura. Asimismo, en *Eretge* los posicionamientos ideológico-



políticos de Horst llegan a primer plano de manera relativamente explícita, cuestión que hasta el día de hoy se mantiene como característica persistente. Es decir, además del rótulo en occitano/provenzal que se traduciría como hereje, para *Eretge* juega un papel destacado la temática, y el intenso tono, del comentario autoral correspondiente; lo cual apunta a un trabajo que permitiría repensar, o al menos matizar, determinadas líneas historiográficas sobre la música contemporánea argentina.

173

En paralelo, este eje se entronca con el hecho de que parte de las implicaciones referidas suelen involucrar ciertas condiciones de circulación y/o recepción. Así, *Eretge* fue estrenada, el 1 de julio de 1996, en Buenos Aires, en la Universidad Católica Argentina, dentro de un espacio religioso que se vuelve un contexto casi insoslayable para potenciales interpretaciones. A su vez, pero en una dimensión que tiende a lo simbólico, el distintivo orgánico puede ser comprendido como modo extremo de representar y establecer el registro grave, otra predilección que ha ido ganando peso dentro de los rizomas horstianos.

Desde otra perspectiva, *Eretge* presenta un caso temprano en el cual varios de los materiales y técnicas utilizadas tienden más a las dimensiones físicas y espaciales del sonido que a sus cualidades referenciales. Asimismo, en reiteradas ocasiones, lo compositivo destaca aspectos de *performance* por sobre lo sonoro en términos paramétricos. A saber, Horst propone acciones relativamente específicas cuyos resultados, principalmente en términos de frecuencias y duraciones, son variables, lo cual sugiere afinidades con la poética de Helmut Lachenmann y su *musique concrète instrumentale*. Entonces, mediante la convergencia de herramientas analíticas, semióticas y hermenéuticas, entre otras, nos abocamos a mostrar cómo *Eretge* dio pie a parte de las idiosincráticas agencias horstianas, dado que allí las mediaciones y fricciones entre lo estético y lo ideológico-político se problematizan recursivamente.

CV. Pablo Ernesto Jaureguiberry es Pianista, Profesor en Piano y Licenciado en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Además, mediante una beca del CONICET, obtuvo su grado de Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Actualmente se desempeña en la UNR como titular de Análisis Musical I y II. Fue miembro de la comisión directiva de la Asociación



Argentina de Musicología (2017-19) y del comité editorial de la *Revista Argentina de Musicología* (2022-25). Ha integrado equipos de investigación radicados en diferentes universidades argentinas y forma parte de instituciones y redes musicológicas transnacionales. Suele presentar trabajos en reuniones científicas con alcances globales, desempeñarse como revisor externo y publicar artículos en revistas especializadas de distintos países. Asimismo, su ponencia sobre la recepción productiva de *Liebeslied* (1954) por parte de Jorge Horst (Rosario, 1963) fue galardonada con el 2022 Gerardo V. Huseby Memorial Award.

174

Pablo Fessel (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de Buenos Aires).

Título de la ponencia: El concepto de *superficie sonora* en el pensamiento musical alemán.

Resumen. El desarrollo del concepto de *superficie sonora* [*Klangflache*] en el pensamiento musical alemán despliega aspectos que exceden los intereses de una mera reconstrucción terminológica. Estos aspectos ponen de relieve elementos de continuidad y ruptura en la música de concierto de los siglos XIX y XX distintos de los armónicos, que ocuparon durante buena parte del siglo XX el centro de las narrativas historiográficas tradicionales. Entre los atributos centrales que caracterizan el concepto de superficie sonora se incluyen tanto la idea de una configuración compleja, en la que se pierde o desdibuja la identidad (y consecuentemente la posibilidad de distinción) de los elementos más simples que la componen, como una condición estática que pone en suspenso la direccionalidad del proceso musical. Ese estatismo no implica inmutabilidad. Como observa Ligeti, las superficies sonoras pueden ser vibrantes en sí mismas, y ser objeto también de modificaciones graduales que al cabo del tiempo las transforman.

La ponencia revisa algunas de las estaciones del desarrollo del concepto en el pensamiento musical alemán, tales como su formulación en escritos de György Ligeti, Theodor W. Adorno, Monika Lichtenfeld, Gernot Gruber y Hans Winking. Este corpus textual aplica el concepto a obras o pasajes de Wagner, Mahler, Debussy, Ravel, Bartók y Stockhausen así como, naturalmente, del propio Ligeti. Carl



Dahlhaus lo extiende por su parte a pasajes de obras de Beethoven, Verdi y Gounod, donde ese tipo de configuraciones musicales son empleados al servicio de la evocación de paisajes o escenas naturales.

En la extensión del concepto de superficie sonora a materiales de la música del pasado, éste incorpora contenidos que lo relacionan con el de *técnica sonora* [*Klangtechnik*]. La ponencia estudia la vinculación entre estos conceptos en escritos de Roswitha Tramer, Monika Gorezycka y Josef Chomiński, dedicados a la música de Bartók y Liszt.

El concepto de *superficie sonora*, junto con los de *textura*, *técnica sonora*, *Klang*, *forma sonora primaria* e incluso *heterofonía*, integra una constelación, conceptual y terminológica, que confluye en atributos como el estatismo, la concreción como atributo decisivo de los materiales musicales, y su carácter no reductible a principios lineales. No se trata de aspectos inconexos; cada uno de estos atributos representa una forma de negación determinada de aspectos decisivos del lenguaje tonal.

La metodología de trabajo articula una revisión crítica de fuentes con el análisis musical. La discusión se orienta a una revisión de las herramientas conceptuales y analíticas involucradas en el conocimiento de la música del pasado, que tiene implicancias para una crítica de las representaciones historiográficas armónicamente centradas.

CV. Pablo Fessel es profesor titular regular de Historia de la música en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, e investigador de CONICET.

Diego Madoery (Universidad Nacional de La Plata).

Título de la ponencia: Análisis de corpus en música popular. Hacia un análisis musical colaborativo.

Resumen. En un contexto donde el análisis musical sigue siendo percibido como una herramienta positivista en los estudios de música popular con enfoques sociológicos y relativistas, el aprendizaje automático y las IA generativas han marcado un cambio significativo. Este cambio ha generado una doble opacidad en el reconocimiento y la composición de géneros y estilos. Por un lado, se desconoce



con precisión qué fuentes utilizan las IA generativas para componer en estilos específicos; por otro, estas tecnologías permiten la creación musical sin un conocimiento explícito de los rasgos que configuran cada estilo. A esta doble opacidad se suma el escaso interés por el análisis musical en el campo de los estudios de música popular, condicionado por la caracterización antes mencionada.

176

Un artículo reciente del musicólogo estadounidense John Covach “Corpus Formation in Popular Music Scholarship: History, Style, Form, and Data” (2023) muestra el impacto que los estudios de análisis musical estadísticos, ya sea estos provenientes del mundo MIR como del de la musicología. Covach es uno de los analistas pioneros de la música popular en EE. UU. y en su trabajo manifiesta dos cuestiones que caracterizan a muchos manuales para estudiantes o estudios de género/estilos tradicionales: la falta de mención tanto de las fuentes (solo los ejemplos) como del porqué de la inclusión de tal o cual música.

En este sentido, los estudios estadísticos sobre corpus extensos, con intervención humana en los análisis y la categorización, constituyen una alternativa que permite abordar el estudio de géneros y estilos de manera transparente y con métodos verificables, produciendo cierta claridad en el contexto planteado al comienzo.

El reconocimiento de diversos niveles y particularidades de los rasgos musicales que constituyen géneros y estilos es un objetivo central del análisis musical en la música popular. Independientemente del grado de dominio de la teoría musical, tanto cultores como oyentes establecen categorías genérico-estilísticas como forma de conocimiento y reconocimiento de las músicas. Una obra musical está constituida por rasgos genéricos (derivados de cierta estabilidad histórica) y rasgos estilísticos, asociados a distintos estratos temporales y espaciales. Algunos de estos últimos incluso, pueden vincular diferentes géneros como ocurre con ciertos patrones armónicos en el folclore argentino.

El análisis estadístico de estos atributos permite establecer proporciones y, a partir de ellas, determinar los vínculos genérico-estilísticos que caracterizan la especificidad o generalidad de una música. Asimismo, posibilita la comprensión del estilo como una relación entre rasgos de mayor y menor recurrencia, donde la proporción entre ellos señala distintos grados de particularidad y estandarización.



Así, la categorización de los rasgos musicales en diferentes niveles permite identificar características particulares de artistas, períodos y obras específicas.

Finalmente propongo la creación de una plataforma colaborativa de modo contribuir al análisis de corpus extensos para desarrollar una base de datos estadística que muestre los resultados de los músicos estudiados con el objetivo de aportar claridad a la opacidad de ciertos avances tecnológicos.

177

CV. Es Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de la cátedra “Historia de la Música Popular” del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Litoral. Egresó de la Facultad de Artes de la UNLP con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Es Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Su tesis se tituló: “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del período 1972-1996”. En el año 2021 publicó el libro *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)* por la editorial Gourmet Musical. Cumplió una pasantía de posdoctorado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro, junto al Grupo de Pesquisa MusMat bajo la supervisión del Dr. Carlo de Lemos Almada desde septiembre de 2022 hasta abril de 2023.

17:00 horas

MESA TEMÁTICA 9. Musicología de la Producción Fonográfica

Expositores:

1. Sergio Paoletti (LAIA) y Gastón Ezequiel Lema (UBA) (en coautoría)
2. Cristian Villafañe (UNR - UNL)
3. Lucía Yanzón (UHB)

Interpeladora: Lisa Di Cione (UBA / UNAJ / INM Carlos Vega).

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XXI se consolida un área de investigaciones que vincula la musicología con la producción de grabaciones de música, asociada a dos instituciones inglesas: el Centro de Investigación para la Historia y Análisis de la Música Grabada (*Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*



- CHARM) y la Asociación para el Estudio del Arte de la Producción de Grabaciones (*Association for the Study of The Art of Record Production* - ASARP). Ambas definieron proyectos comunes orientados a la sistematización de discografías, la organización de reuniones científicas, y el desarrollo de herramientas de análisis. También se presentaron propuestas tóricas y metodológicas distintivas que aún se encuentran en debate como el carácter ontológico de las grabaciones y su dimensión procesual u objetual. El trabajo sostenido ha dado reconocimiento social a un área de investigación específica abocada al estudio del proceso de conversión de la música en fonograma. Quienes integramos este colectivo, reconocemos que tal proceso es solo una parte de la composición musical general. Una de las premisas más importante de este enfoque es que “en el estudio, las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas esas decisiones son musicales”. La experiencia institucional de la ASARP ha inspirado la conformación de grupos de investigadores interesados sobre el proceso de producción de grabaciones en el ámbito académico iberoamericano. Tal es el caso del Grupo de Trabajo en Producción Musical en la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) y el Grupo de Estudios de la Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF) del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. En coincidencia con Allan F. Moore (2005), destacamos la importancia "estructural" de las decisiones de producción y la necesidad de pensar las grabaciones en su contexto histórico. También coincidimos en la necesidad de pensar la producción fonográfica histórica y geográficamente situada y perseguimos el desarrollo de enfoques teórico-metodológicos ajustados a las condiciones de producción, circulación y consumo musical en los contextos iberoamericanos.

Esta mesa temática está integrada por tres panelistas y un interpelador. El trabajo en coautoría de **Sergio Paoletti y Gastón Ezequiel Lema**, titulado "Producción con Máquinas ¿Inteligentes?: El Arte de la Mezcla en la Era de la Inteligencia Artificial", estudia una etapa central del proceso de conversión de la música en fonograma a la luz de las aceleradas transformaciones del sector. **Cristian Villafañe** propone, en cambio, un caso de estudio. Su trabajo titulado “Análisis fonográfico del álbum ‘Hijos del mundo’ de Todo Aparenta Normal”, está focalizado en el análisis del trabajo mencionado con producción de Santiago Bilinkis. La propuesta de **Lucía**



Yanzón titulada “Presencialidad y portafolio digital. De las producciones auditivas (y visuales) de semiprofesionales de música orquestal para aplicaciones a festivales internacionales de música académica” aborda la redefinición de las estrategias de exposición y producción digitales para la inclusión laboral del músico.

179

Sergio Paoletti (Laboratorio Abierto de Inteligencia Artificial) y **Gastón Ezequiel Lema** (Universidad de Buenos Aires) (expositores en coautoría).

Título de la ponencia: "Producción con Máquinas ¿Inteligentes?: El Arte de la Mezcla en la Era de la Inteligencia Artificial.

CV. Sergio Paoletti coordina el área de Audio y Música en LAIA, Laboratorio Abierto de Inteligencia Artificial, de la cual es miembro fundador desde enero del 2023. Técnico en Sonido dedicado a la grabación, mezcla y producción musical, se desarrolló como educador en diversas instituciones terciarias y es técnico residente en Estudio Urbano del Ministerio de Cultura GCBA desde el 2010. Forma parte también del equipo de educadores y desarrollo de la Fundación Sociedades Digitales, en el área de IA Arte, Música y Sonido. Ha presentado disertaciones acerca del audio y la IA en eventos.

CV. Gastón Ezequiel Lema es Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Música por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Estudia el Programa de Actualización de posgrado en Inteligencia Artificial desde una perspectiva humanística en la misma facultad. Se desempeña en el sector privado como analista e ingeniero de datos. Miembro de LAIA (Laboratorio Abierto de Inteligencia Artificial) en el área de Sonido & Música y del Grupo de Estudios sobre Musicología de la Producción Fonográfica del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Participó del grupo de investigación FiloCyT “Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)”, estudiando el Boletín Latino Americano de Música de Francisco Curt Lange.

Cristian Villafañe (expositor). Universidad Nacional de Rosario – Universidad Nacional de Litoral



Título de la ponencia: Análisis fonográfico del álbum *Hijos del mundo*, de Todo Aparenta Normal.

Cristian Villafañe es Músico, docente e investigador. Profesor y Licenciado en Composición musical, egresado de la Escuela de Música (Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario), y Técnico en grabación y postproducción musical (Escuela TECSON – Buenos Aires). Docente responsable de las cátedras de Bajo eléctrico, Producción musical y de Educación Audio perceptiva en UNR. Profesor Adjunto de las cátedras de Lectoescritura musical II y de Percepción Musical y Entrenamiento Auditivo II en el Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral). Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (Facultad de Humanidades y Ciencias – Universidad Nacional del Litoral). Director del Centro de Estudios de la Producción Fonográfica (FHUMyAR - UNR). Integrante del Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (INMCV).

180

Lucía Yanzón (expositora). Universidad Humboldt de Berlín

Título de la ponencia: “Presencialidad y portafolio digital. De las producciones audiovisuales de semiprofesionales de música académica para aplicaciones a festivales de música internacionales.

CV. Lucía Yanzón es Licenciada en Ciencias de la Música y la Educación y Magister en Musicología por la Universidad Humboldt de Berlín. Como Violinista se formó en el Conservatorio Superior de Música “Astor Piazzolla” y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. En Alemania trabajó en el Departamento de Información Científica del Centro de Ciencias Sociales de Berlín, Departamento de Archivo de Partituras Orquesta y Coros de la Radiodifusión de Berlín e integró el Proyecto de Investigación “Mitos Educativos sobre la RDA – una dictadura y su legado” DIPP Instituto Leibniz para la Investigación y la Información en Educación. Como música independiente en Argentina participó en diversos y variados proyectos musicales como agrupaciones de música medieval, conjuntos de música de cámara, repertorio operístico vinculado con Ópera Periférica y bandas rock como Las Mil de Zafiro, The Beats y Carajo.



Lisa Di Cione (coordinadora e interpeladora). Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional “Arturo Jauretche” - Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

CV. Lisa Di Cione es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Prof. Adjunta de la Cátedra de Estudios de Músicas Populares del Departamento de Artes en la misma institución y Adjunta Regular de Prácticas Culturales del Instituto de Estudios Iniciales de la Universidad Nacional “Dr. Arturo Jauretche”. Integra el equipo científico-técnico del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, donde coordina el Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF) integrado por académicos e investigadores latinoamericanos. Ha publicado en revistas académicas y libros en colaboración. Ha dictado seminarios y cursos de posgrado en universidades nacionales e internacionales (UBA, UNRaf y UAH) y ha integrado proyectos de investigación UBACyT, FONCyT Y MINCyT.

181

17:00 horas

SESIÓN 24. Música y género 3

Marcela Perrone (Universidad de Buenos Aires).

Título de la ponencia: Algunas consideraciones sobre la producción electroacústica de Hilda Dianda y Nelly Moretto.

Resumen. En esta propuesta de ponencia se ofrece una reseña de dos compositoras argentinas: Hilda Fanny Dianda (Córdoba, 1925; Buenos Aires, 2014) y Nelly Moretto (Rosario, 1925; Buenos Aires, 1978), poniendo el foco en sus producciones con medios electroacústicos y mixtos. Se han consultado archivos en Buenos Aires (Fondo Personal Nelly Moretto, INMCV; Fondo Agrupación Nueva Música, BNMM); Montevideo (FAAP) y Belo Horizonte (FEA).

Dentro de la investigación se relaciona dicha producción con los laboratorios donde compusieron sus obras, su ubicación y tipo de vínculo institucional (laboratorios de nuestro país, del extranjero, estatales, universitarios, municipales, privados). Notamos la dificultad para acceder al equipamiento durante los años



sesenta, por lo novedoso de las tecnologías y por su coste. A la vez, observamos que los lugares en que fueron compuestas estas piezas electroacústicas y mixtas influyeron en las condiciones de producción, ya que en algunos casos funcionaron también como lugares de formación, de sociabilidad y de difusión de estas músicas.

En cuanto a Hilda Dianda y Nelly Moretto, tuvieron inicialmente una formación pianística y de composición con instrumentos acústicos, pasando luego a componer con medios electroacústicos. Todo esto llevó a un doble desafío: asumirse como compositoras, tratando de insertarse en su medio, y a la vez, la necesidad de adquirir las herramientas para el manejo de las nuevas tecnologías, desafiando los prejuicios de género de la época.

El documental *Sisters with Transistors* (2020) de Lisa Rovner trajo una tentativa de reparación frente a la escasez de nombres de mujeres y disidencias en la historia de la música electroacústica *mainstream*. En dicho documental se observó una voluntad por dar a conocer la producción de las llamadas “pioneras”, término que apunta hacia las primeras compositoras que utilizaron medios electroacústicos hacia mitad del siglo XX, pero en este caso, la mirada centroeuropea dejó de lado las figuras y obras de mujeres y disidencias de otras procedencias.

La preocupación por estudiar la producción de las primeras compositoras que trabajaron con medios electroacústicos en Argentina y América latina está creciendo, asumiendo una perspectiva feminista y decolonial. En ese marco, dos recientes publicaciones se hacen eco de este interés: *Switched On - The Dawn of Electronic Sound by Latin American Women* (Contingent Sounds, 2024) y *Eléctricas - Mujeres que trabajaron con tecnologías sonoras en Argentina (1958-1976)* (Dobra Robota, en prensa). Las acciones reparatorias incluyen también la recuperación de partituras y cintas, su digitalización, ocasionalmente su edición y disponibilización en línea. En algunos casos y a partir del uso de las plataformas, se han constituido listas de reproducción colaborativas y listas especialmente curadas con esta temática para dar a conocer a las compositoras/+s y sus obras. Sin embargo, advertimos que las acciones positivas para fomentar la equidad de género no apuntan a solamente a constituir un repertorio complementario al repertorio con medios electroacústicos institucionalizado y/o consagrado, sino que, como sugirió



Andrea Giuta refiriéndose a la producción de las/+s artistas visuales, interpelan al canon establecido y a la historia del arte occidental en general para una revisión de los mismos.

CV. Marcela Laura Perrone es Profesora de Armonía, Contrapunto y Morfología y Licenciada en Composición (FA-UNLP); Magister en música (PPGM-UNIRIO, 2010, con beca de CAPES) y Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA). Desarrolló proyectos como compositora residente en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM-CCR, Buenos Aires) y en el EME-IVL de UNIRIO (RJ, Brasil). Estudió piano y percusión latinoamericana, participando en proyectos musicales como compositora, letrista, arreglista e instrumentista. Se desempeña en distintas asignaturas vinculadas a la creación e interpretación. Ha recibido la beca de investigación científica de nivel inicial del FONCyT y participa habitualmente en congresos y simposios nacionales e internacionales. Sus composiciones han sido programadas en varios festivales de América Latina. Está interesada en la investigación / creación transdisciplinaria y los estudios de género. Ha colaborado con el proyecto *Grove Music Online Women, Gender, and Sexuality* (Oxford Music). Integra la Red de Compositoras Latinoamericanas (redcLa).

183

Romina Dezillio (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” – Universidad Nacional de las Artes – Universidad de Buenos Aires).

Título de la ponencia: Circuitos integrados: mujeres, música y tecnología en Buenos Aires. El caso de Nelly Moretto.

Resumen. Música y tecnología resultan términos históricamente marcados por el dominio masculino. Como señala Tara Rodgers, “la asociación con estereotipos de género gana fuerza cuando estos campos convergen en la música electrónica” (2010: 15). Sin embargo, trabajos anteriores han demostrado que, desde las primeras experimentaciones sonoras en Buenos Aires hacia finales de la década de 50, las compositoras incorporaron las prácticas con medios electroacústicos a sus búsquedas creativas a la par de los compositores, permitiendo dar visibilidad a su agencia con relación a las tecnologías y su contribución a los imaginarios de modernidad de la época (Novoa, 2020; Perrone, 2024; Dezillio, 2025).



Representadas por al menos dos generaciones anteriores de compositoras profesionales que practicaron el oficio mayormente apegadas a la tradición, aquellas que acompañaron el signo de las vanguardias de los años 60 integraron – aunque en un número minoritario– colectivos de referencia como la Agrupación Nueva Música (ANM) y otros nucleados en torno a los sucesivos laboratorios –el de Fonología Musical en la Facultad de Arquitectura de la UBA, el del CLAEM, el CICMAT– que jalonaron la institucionalización de la experimentación sonora en Buenos Aires. Estas experiencias de participación femenina nos permiten considerar que colectivos como estos, aunque liderados por varones, pudieron funcionar como “espacios para sinergias comunes”, como lo advierte Susan Campos Fonseca (2016: 147).

184

El caso de Nelly Moretto (Rosario, 1925-Buenos Aires, 1978) reúne algunos de los rasgos más característicos de la época: su acción como creadora y promotora en la ANM; su participación pionera en los distintos laboratorios antes mencionados; el empleo de medios electroacústicos para procesamientos en tiempo real en fechas tempranas (1965); su integración a las primeras composiciones colectivas de música electrónica en vivo; el registro fonográfico de una de sus obras electroacústicas en una edición de época. Al mismo tiempo, su condición actualizada en materia tecnológica acercó sus prácticas musicales a las de sus hijos (el trompetista, pianista y compositor Gustavo Moretto y la bailarina y coreógrafa, Marcia Moretto) lo que los llevó a compartir proyectos creativos en el marco de las realizaciones en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella hacia fines de los 60, posibilitando una negociación, poco frecuente, de los límites generacionales y de los roles familiares.

A partir de fuentes documentales relativas a la obra de Moretto –partituras, fotografías, registros sonoros– presentes en distintos repositorios (INM, BNMM, Universidad T. Di Tella) y de entrevistas *ad hoc*, y a la luz de los aportes de la teoría tecnofeminista propuesta por Judy Wajcman (2006), me interesa analizar las mutuas configuraciones entre los géneros y las tecnologías mediante dos preguntas principales: ¿produjo, el advenimiento de la música electrónica, modificaciones en las relaciones de género al interior del campo musical? Y, parafraseando a Sandra Harding, ¿es posible considerar fines emancipatorios para



las mujeres en la creación con medios electrónicos, una tecnología tan íntima y manifiestamente inmersa en los proyectos militaristas, bélicos y masculinos del siglo XX? (Fischetti y Tarrano, 2024: 37).

CV. Romina Dezillio es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y Licenciada y Profesora en Artes por la misma facultad. Su tesis doctoral se titula *Primeras compositoras profesionales: historias, mundos poético-musicales y legados feministas* y fue dirigida por la Dra. Silvina Luz Mansilla. Es investigadora en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" donde también se desempeña como editora asociada de la revista *Música e Investigación*. Es docente auxiliar de la asignatura Historia de la música argentina y latinoamericana en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Integra equipos de investigación en la UBA y en la UNA, ha publicado artículos en revista especializadas, capítulos de libros a nivel nacional e internacional y compiló dos libros electrónicos con la edición crítica de sonatas para piano de Lita Spena y Celia Torrá.

185

Mariana Signorelli (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas- Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Quilmes).

Título de la ponencia: Boyeras, donosas, matreras... *Las mujeres de Ginastera* de Mariana Sirote (2003).

Resumen. *Las Mujeres de Ginastera* es una obra de danza contemporánea de la coreógrafa argentina Mariana Sirote estrenada en el Teatro El ombligo de la luna, CABA, en diciembre de 2003 que luego se repuso en varias ocasiones con diferentes elencos. Fue comisionada por Oscar Araiz para el Elenco de Arte XXI a los veinte años de la muerte de Alberto Ginastera. La música utilizada para esta coreografía es *Tres danzas argentinas para piano* op. 2 (1937) de dicho compositor. Los mecanismos de comportamientos estereotipados se materializan en "coreografías de género" (Foster, 1998) cuyas prácticas corporales pretenden ser estables, sin embargo, los cuerpos danzantes las subvierten coreográficamente a veces intencionalmente. En esta obra la coreógrafa visibiliza tres personajes femeninos que expresan algunas incomodidades acerca de los mandatos femeninos y sobre cómo deben comportarse los cuerpos sexuados, especialmente



los de las mujeres. El rol asignado por su sexo biológico impone que deben ser donosas pero no matreras. En términos de Butler (2002: 18): “el ‘sexo’ es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas.” De modo que los ideales de género anudados a los de la nación se ponen en crisis desde la coreografía.

Por su parte, la música de Ginastera refuerza los imaginarios de nación y género a través de procedimientos sonoros – topos de danzas folklóricas argentinas - (Plesch, 2002 y 2019) y de los títulos relacionando a cada pieza con personajes arquetípicos del ámbito rural: el “viejo boyero”, la “moza donosa” y el “gaucho matrero”. Esta música no fue creada para ser escenificada, no obstante, se recurre a Ginastera con esos fines por ejemplo en estos antecedentes: *Pampa´s* de Miguel Robles (2003) encargada para el Ballet del TGSM con la misma intención conmemorativa hacia el compositor utilizó *Pampeana* Nº 2 y *Triste*; y *Tres danzas argentinas* de Mauricio Wainrot (1985) que dispone del mismo material sonoro que *Las mujeres de Ginastera*. A todos estos ejemplos se los pueden considerar como reapropiaciones del repertorio en términos de Hennion (2003), sin embargo, solo la propuesta de Sirote es crítica al ser abordada desde la perspectiva de género. Esta nueva función que adquiere la música ginasteriana alcanza diferentes representaciones culturales, construcciones del deseo y del placer y metáforas de género (McClary, 2023) que diversifican los sentidos performativos sedimentados del ideario nacional.

El objetivo de este trabajo es examinar cómo dialogan ambos discursos –el musical y el dancístico – y cómo se resignifica la música en este nuevo contexto temporal-escénico. Nuestra hipótesis es que desde el cuerpo y la danza la coreografía planteada por Sirote desafía los mandatos de género y sexualidad heteronormativos (Foster, 1998) que predetermina el modo correcto de ser mujer (y argentina).

Para este trabajo nos proponemos una metodología de análisis que combina la observación videofilmada y descripción de la obra de danza, una entrevista con la coreógrafa y la reflexión teórico-hermenéutica a partir de categorías provenientes de los estudios de danza, las teorías feministas y la sociología de la música.



CV. Licenciada y Profesora en Artes, orientación Música de la Facultad de Filosofía y Letras en Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teorías de las artes en la misma facultad, becaria CONICET, área Artes Performativas del IAE-UBA. Profesora de Danza Clásica de la EMD José Neglia, Morón, Buenos Aires. Profesora de Historia de la danza, Apreciación musical para la danza y Técnica de la danza clásica en Institutos de Formación Docente de Danzas de CABA y provincia de Buenos Aires. Integra los equipos de investigación: Proyecto “TEMAC, etapa 2” UNQ; MyGLa, “Músicas y género. Grupo de estudios latinoamericanos”; Proyecto “Danza y Política: Intervenciones de la danza moderna y contemporánea en la historia argentina (1960-2015)” UPC; Grupo de estudios “Danzas, cuerpo y nación” UNQ; PID 2023 “En busca del ballet español (1952-1982)...”, Universidad de Oviedo. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y de la ICTMD/Lat Car.

187

Sábado 30 de agosto

10:00 horas

SESIÓN 25. Culturas musicales, territorios e identidades 5

Maite Gil De Muro (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional del Nordeste).

Título de la ponencia: Presencias y ausencias: la música y el ritual en dos comunidades religiosas afrobrasileñas del nordeste argentino.

Resumen. En Argentina, la denominación *religiones afrobrasileñas* hace referencia a un conjunto de prácticas vinculadas a las religiones de la diáspora africana, particularmente a aquellas transnacionalizadas desde Brasil (Frigerio, 2002). Estas conforman una serie de manifestaciones diversas que se aglutinan en templos, también llamados *terreiros* o casas de santo, como la umbanda, la quimbanda y el batuque. Comparten la práctica de rituales de iniciación, incorporación y un conjunto de divinidades y entidades, que se manifiestan en los hijos e hijas de santo. Cada templo está dirigido por un jefe o jefa, también llamados padre (*pai*) o



madre (*mãe*) de santo, y se conforma alrededor de una jerarquía fundamentada en los años de trayectoria, rituales de pasaje y un proceso de aprendizaje extendido en el tiempo (que varía de un templo a otro).

En la mayoría de estas expresiones religiosas, la música tiene una función central para convocar a las entidades y promover su manifestación en el plano terrenal. Alejandro Frigerio plantea que la música, acompañada por danzas, gestos, vestimentas, ofrendas culinarias, accesorios y colores codificados, se integra al ritual como una “*performance* multidimensional” (Frigerio, 2000: 147), es decir, como una práctica que se realiza en distintos niveles y que se expresa a través de todos ellos. Autores como Aída Bueno Sarduy (2022) y Jesús García (1994) explican cómo la música viajó a través del Atlántico con los/as esclavizados/as africanos/as, para luego reproducirse en los “espacios religiosos” generados en América Latina. Este movimiento se dio en una “primera diáspora religiosa” hacia Brasil, para luego extenderse y adquirir nuevas características en un “segunda diáspora religiosa” hacia los países del Río de La Plata (Frigerio, 2004).

En línea con lo planteado, investigadores como Lühning (1990), Segato (1995), Birman (1985) y Côrrea (1992), entre otros, aportan características y ejemplos que reflejan la centralidad musical en los rituales religiosos afrodiaspóricos.

Sin embargo, en el proceso de transnacionalización y relocalización, se generaron nuevas configuraciones en las que los aspectos rituales, performáticos y musicales se modificaron respecto de sus equivalentes brasileños. La propuesta de este trabajo es indagar en las variaciones resultantes de este proceso en la región del nordeste argentino, tomando el caso de un templo de la ciudad de Corrientes, cuya “identidad religiosa” (Frigerio, 2007) se constituye en función de una línea “conservadora” (en términos de su propia comunidad) del batuque, y otro templo de las décadas del 90 y 2000 de la ciudad de Resistencia (Chaco), cuya “identidad religiosa” se configuró en torno a la convivencia de una práctica umbandista de “línea blanca” y prácticas provenientes del catolicismo, ninguna de las cuales involucraba música.

A través de estos dos casos, se puede reflexionar sobre el contraste de las diferentes perspectivas adoptadas para llevar adelante una expresión religiosa de ascendencia afrodiaspórica relocalizada. Para este propósito, se recurrió al



relevamiento de trabajos realizados por otros investigadores, en diversos puntos geográficos relacionados, a la observación participante en consultas privadas, ceremonias y grandes festividades, y a la realización de entrevistas con miembros de los templos mencionados.

CV. María Teresa Gil de Muro. Becaria doctoral CONICET (IGHI CONICET/UNNE), es licenciada en Artes (Música) de la UBA, magíster en Ciencias Sociales y Humanidades (Sociología) de la Universidad Nacional de Quilmes. Miembro del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA), del grupo de investigación de la cátedra Introducción a una Antropología de la Música y del proyecto UBACyT “Nuevas políticas de almacenamiento y distribución de la música en el entorno virtual”, a cargo del Dr. Miguel Ángel García y la Dra. Juliana Guerrero (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Desarrolló su investigación en el ámbito de las prácticas musicales de religiones afrobrasileñas tanto en Brasil como en Argentina. En el marco del Doctorado en Antropología (UBA), desarrolla investigación sobre las nuevas configuraciones de comunidades religiosas afrobrasileñas en las ciudades de Resistencia (Chaco) y Corrientes (Corrientes), como consecuencia de las migraciones transnacionales y las negociaciones y adaptaciones promovidas por la relocalización.

189

Pablo Mantero (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Los Villancicos de la Catedral de La Plata de Juan de Araujo. Análisis de la relación texto-música del corpus para la celebración de la Navidad.

Resumen. El propósito de esta ponencia es proponer el estudio el estudio de los villancicos Navidad de Juan de Araujo (1649-1712), Maestro de Capilla de la Catedral de la Plata, actual Sucre, desde una perspectiva del análisis de la relación música-texto. Entendemos que la comprensión de esta relación es el motor principal para guiar la ejecución musical. Si bien existen diversas investigaciones musicológicas orientadas al estudio de la retórica en los villancicos, todavía no existen publicaciones al respecto sobre la obra de Araujo. Esta investigación se dio en el marco del Doctorado en Humanidades y Artes con mención en Música de la FHUMyAR.



Desde nuestra perspectiva, la función de los villancicos era potenciar el mensaje litúrgico en cada celebración. En este sentido, como principal objetivo de investigación partimos de la idea de que, para favorecer esta funcionalidad, Araujo busca reflejar el sentido poético en sus composiciones. Podemos observar dicho “reflejo” del texto tanto en el uso de las figuras propias de la retórica musical, como en la construcción de la rítmica conforme a la versificación de los poemas. En vista de estos objetivos planteamos la investigación en tres etapas.

190

En la primera instancia se seleccionaron los villancicos correspondientes a la fiesta de Navidad de Juan de Araujo. Para ello se cotejó el catálogo de manuscritos del Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia, como así también el catálogo que elaboró la Dra. Carmen García Muñoz en 1989. Esto nos dio por resultado 30 villancicos susceptibles de poder realizar una transcripción fiel a la idea plasmada en los manuscritos. En esta etapa nos basamos en los criterios de la edición crítica para recrear el texto musical a partir de los manuscritos seleccionados y realizar una transcripción moderna apta para su ejecución.

La segunda etapa se ha centrado en el estudio del corpus textual. Para ello, realizamos la retroescritura del texto, es decir, reconstruimos la presentación del texto dispuesto en versos y estrofas tal como el compositor debió haberlo recibido, hipotéticamente, antes de iniciar la composición.

El último eje de análisis consistió en dilucidar los mecanismos compositivos utilizados por Araujo desde la construcción de las rítmicas de las líneas melódicas y el estudio de los elementos de la retórica musical. Se analizó la construcción rítmica en estrecha relación con los textos y la importancia de los acentos que se producen en la lengua española y cómo estos se reflejan en la composición. Por último, se buscó las posibles relaciones entre la construcción de las líneas melódicas y el texto teniendo en cuenta los elementos de la retórica musical vigente durante toda la época Barroca.

Como conclusiones podemos afirmar que: Juan de Araujo utilizó textos y recursos poéticos de villancicos hispanos compilados en otros archivos catedralicios; las figuras retóricas musicales fueron empleadas como herramientas de composición para representar el texto poético; en la construcción del discurso musical se ha respetado la métrica de los textos para favorecer la declamación.



CV. Licenciado en Dirección Coral de la Escuela de Música de la FHUMyAR. Director e instrumentista de viola da gamba y flauta dulce del Ensamble Fiori Musicali. Investigador en el campo de la musicología aplicada a la interpretación históricamente informada de la música instrumental y vocal de los siglos XVII y XVIII, con especial énfasis en los estudios de los archivos musicales coloniales en Hispanoamérica. Actualmente está culminando el Doctorado en Humanidades y Artes con mención en Música, bajo la dirección de la Dra. Susana Antón Priasco, realizando una investigación sobre los villancicos de Navidad de Juan de Araujo. En el campo de la Gestión Cultural, me desempeño dentro del área de gestión y producción de la Orquesta Sinfónica Prov. de Rosario, Ministerio de Cultura, Gobierno de Santa Fe y como Docente Titular ordinario de las cátedras de Educación Audioperceptiva I y II de la Escuela de Música de la FHUMyAR.

191

Cecilia Argüello (Universidad Nacional de Córdoba).

Título de la ponencia: La importancia de Arturo Trigueros en la sociedad y cultura cordobesas de principios del siglo XX. El caso de su misa para voces masculinas.

Resumen. La ciudad de Córdoba es conocida como la ciudad “de las Campanas” por la gran cantidad de Iglesias que se encuentran en el casco céntrico. En este contexto, no es extraño que se construyeran números órganos de tubo en distintos templos. En una reciente entrevista, Miguel Puch –reconocido afinador y técnico de pianos– manifestó que en la capital cordobesa existen más de 20 instrumentos de ese tipo. Sin embargo, según dos organistas consultados, sólo tres o cuatro estrían en funcionamiento. En aquella nota, Puch refirió que el mejor órgano de la ciudad es el de la Iglesia del Carmen, perteneciente a la orden de los Carmelitas Descalzos. Se trata del Op 2056 de la casa E. F. Walcker y Cia. Según el catálogo *online* de la empresa, fue construido en 1924; allí mismo, el organista local Eduardo Gasparrini (en 1926) alaba sus características diciendo que “es maravilloso por los recursos y variados efectos que de él se pueden obtener”.

Este órgano fue estrenado con una *Misa para tres voces de hombre y órgano*, compuesta en 1924 por Arturo Trigueros. Esta composición se encuentra en el archivo de la familia Bosch Trigueros y constituye un conjunto documental de mucho interés pues se conservan seis manuscritos entre borradores, limpios en



lápiz y en tinta más las *particelle* de orquesta de cuerdas, agregada en la segunda partitura. Otro dato importante es el hecho de que la obra fue rearmonizada por el compositor en 1936. Las partituras (en adelante PRA) 1 a 4 corresponderían a la primera versión. Por otra parte, en PRA 3, 5 y 6 se encuentra una dedicatoria a su hijo fallecido en 1921 aproximadamente.

En trabajos anteriores, y como parte de la investigación más amplia que llevo adelante, he intentado mostrar la relevancia que este compositor tuvo en Córdoba. Hice referencia a partituras publicadas completas en el diario *Los Principios* y de obras especialmente compuestas para las celebraciones del 25 de mayo de 1928 en el Teatro Rivera Indarte. En esta oportunidad, considero que haber sido parte de la inauguración del órgano más importante de la ciudad es una muestra más de su inserción en el medio local. Mediante el análisis de estas partituras, puedo establecer el orden probable de escritura de las distintas versiones, como así también algunos detalles de la posible interpretación. Por otra parte, el estudio de las circunstancias del estreno –tanto del órgano como de la obra– mediante la consulta de los archivos de la orden religiosa y en la prensa periódica, aporta nuevos datos sobre la importancia que tenía el compositor español en la sociedad y cultura cordobesas.

CV. Cecilia Beatriz Argüello es Profesora en Composición por la escuela de Artes de la FFyH de la UNC. Titular de Historia de la Música: Barroco y Clasicismo y Adjunta en Práctica Instrumental I a IV. Facultad de Artes de la UNC. Integrante del Grupo de Musicología Histórica Córdoba, coordinado por Leonardo Waisman. Proyecto de investigación radicado en SeCyT: Contrapunto II: Juego de escalas. Historia de la música global / historia de la música local. Dir. Marisa Restiffo. Tesis doctoral en curso: El legado de Arturo Trigueros. Aportes a la construcción de una historia cultural de la música de la ciudad de Córdoba entre 1911 y 1939. Integrante del Proyecto de Producción Artística Residencias Compositivas 10 años - El temperamento ancho. CePIAbierto FA. UNC. Dir. Pablo Behm. Directora del Proyecto de Extensión El Conjunto de Flautas Dulces de la FA. Una herramienta para la inclusión áulica y comunitaria. FA. UNC.

10:00 horas



SESIÓN 26. Tecnologías y producción fonográfica 2

Catalina Basso (IF). (Universidad Nacional de Rosario).

Título de la ponencia: Si Hanslick conociera la *función seno*.

Resumen. “Si Hanslick conociera la *función seno*” busca matizar la tesis de Hanslick acerca de la autonomía musical. Se recontextualizan sus ideas en los tiempos actuales cuestionando la falta de modelos naturales en la música. Debido a la tecnología y el advenimiento de nuevas herramientas para la creación sonora, hemos podido cambiar la perspectiva con respecto a qué consideramos una “idea musical” y a partir de allí a la naturaleza como un referente en cuanto a la belleza musical. Hoy, la manipulación y generación de dos elementos —el timbre y la ambiencia— como nuevos elementos compositivos deliberados, nos invita a tomar postura: emular o rechazar aquellos patrones audibles que la acústica de las fuentes y los entornos naturales preestablecen como referencias.

Mucho se ha hablado de Hanslick, algunos teóricos escriben a su favor y otros refutan sus ideas. Sin embargo, el tema que más suele tener revuelo dentro de los tratados en su libro, por ser el principal, es el de los sentimientos. Aquí se plantea debatir no sobre si los sentimientos son, o no, materia de la música, sino sobre la relación de la música con la naturaleza. Se busca repensar la Estética tradicional desde un enfoque que involucre a la Producción Musical. El tema es aproximado entendiendo al productor como agente esencial en la actividad creadora musical. Incluyendo al timbre y a la ambiencia como nuevos elementos artísticos y que pertenecen deliberadamente al proceso de composición. Para argumentar sobre estos elementos y su relación inherente con modelos naturales se incluyen puntos de vista históricos, algunos autores que abordan el tema desde el lado biológico o evolutivo y estudios de física: acústica y psicoacústica.

Se examinan las características del timbre y se contrastan con las posibilidades que ofrece la manipulación digital, permitiendo no solo replicar sino transformar los parámetros inherentes a los sonidos naturales. Asimismo, se analiza la influencia de la ambiencia y la espacialidad en nuestra percepción, partiendo de estudios de acústica arquitectónica y psicoacústica. De esta manera se busca comprender cómo nuestra experiencia sensorial puede depender de qué tan cerca



o lejos se encuentra un sonido de los parámetros naturales. Desde el punto de vista estético esto es pertinente porque invita a replantear la experiencia auditiva, comprender que se ha configurado a partir de la interacción con entornos acústicos naturales y, más recientemente, artificiales y cómo esto modifica nuestra percepción de lo bello en la música. Se toman como antecedentes algunos usos y costumbres de siglos pasados, entendiendo que se estaba comenzando a experimentar con los elementos pero que aún tenían las herramientas para los límites que la naturaleza les imponía. Además, se incluyen en la investigación aquellos estilos musicales que hacen de lo artificial su identidad artística. El rechazo de los modelos naturales es también una manera de demostrar la existencia de los mismos.

194

CV. Catalina Basso obtuvo la Tecnicatura en Sonido y Grabación en la Universidad Nacional de Rosario en 2023. Actualmente está terminando la Licenciatura en Tecnologías Aplicadas al Arte Sonoro en la misma institución. También estudió violín en el Conservatorio de Música de Pergamino hasta el 2019. A lo largo del último año trabajó en VCA, empresa que ofrece soluciones técnicas audiovisuales para eventos en vivo. Fue encargada de escenario en Jaguar Haüs y se desarrolló como técnica en el montaje de sistemas en eventos en general: recitales, eventos corporativos y sociales. Ha tenido buen desempeño académico, con un promedio de 9.03. En el ámbito laboral se manejó siempre desde el profesionalismo y la pasión. Domina el inglés a nivel avanzado y posee competencias en Pure Data, Reaper, otros *software* de medición y predicción acústica como REW y en el uso de redes DANTE.

Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

Título de la ponencia: Del casete a la canción: los procesos creativos de Quilapayún durante los años ochenta.

Resumen. Esta ponencia se inscribe en la continuidad del trabajo desarrollado sobre los usos del archivo de casete del conjunto Quilapayún, cuyos resultados preliminares fueron presentados en la anterior versión del Congreso AAM (en 2023). En esta oportunidad queremos detenernos en examinar en mayor profundidad los



procesos creativos delimitados y facilitados por la tecnología portátil y versátil del casete. Ambas esferas, han sido generalmente abordadas de forma diferenciada: por un lado, los procesos de creación y por otro el uso de tecnología de grabación y difusión. Nuestra propuesta busca sobrepasar este marco de análisis, para comprender cómo los usos y maneras de agenciar la tecnología permitieron una serie de procesos creativo para el conjunto Quilapayún durante los años 80.

195

Para esto, analizamos una serie de 11 casetes (alojados en el *Fondo Quilapayún* del Archivo de Artes de la PUC) que conservan registros de ensayos y maquetas de canciones. Heurísticamente, entendemos el contenido de estos casetes desde una función prescriptiva, puesto que orientan y señalan caminos para el desarrollo de obras las piezas y musicales. Estos casetes, que conservan maquetas sonoras y ensayos grupales, no solo nos permiten acceder a las distintas fases de la creación musical, sino también despliegan un potencial activo como herramientas relacionales, actuando como eslabones de un proceso o gatilladores de acciones creativas posteriores. Cabría preguntarse, en este punto, ¿en qué medida el uso del casete casero transforma la obra musical e interfiere en el proceso creativo? ¿Es factible sostener que este uso potencia la creación colectiva? Siguiendo a Jonathan Sterne (2003), quien señala que a medida que las tecnologías sonoras devienen omnipresentes, su uso se vuelve banal, ¿eran conscientes los músicos chilenos del impacto que esta tecnología producía en sus intercambios artísticos? En síntesis, en esta ponencia nuestro foco estará puesto en el vínculo estrecho entre el uso de la tecnología y los procesos de creación de canciones y arreglos musicales, con el fin de sopesar las estrategias poéticas, las técnicas empleadas y sus interacciones en el contexto del exilio musical en Francia.

CV. Laura Jordán González es Académica del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha sostenido una línea de investigación sobre la relación entre música y política centrada en el periodo dictatorial, con una especial atención a la Nueva Canción Chilena. Es coautora junto con Andrea Salazar Vega del libro *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem* (Ariadna Ediciones 2022) y coordinó con Pablo Alabarces *Canción con todos: culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina* (CLACSO/CALAS 2024). Actualmente lidera el proyecto “Culturas del casete:



tecnología, escucha y participación” (FONDECYT 1230421, 2023-2026) que aborda usos pasados y presentes de este formato sonoro. Es investigadora principal del Núcleo Milenio CMUS e investigadora asociada al Anillo Género, biopolítica y creación (ATE2222035).

CV. Javier Rodríguez Aedo es Doctor en Musicología por Sorbonne Université (París). Actualmente se desempeña como investigador posdoctoral en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso e investigador asociado al Núcleo Milenio CMUS, desarrollando el proyecto "Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)". Su línea de investigaciones se centra en el estudio de la música popular y folclórica chilena en Europa, especialmente bajo el contexto del exilio durante la dictadura de Pinochet.

196

Esteban Calcagno (Universidad Nacional del Oeste, UNO - Universidad Nacional de Quilmes, UNQ); **Sofía Cecconi** (UNO - UBA); **Lucas Saramuga** (UNO – UNQ) y **Magdalena Felice** (UNO – UBA).

Título de la ponencia: Jóvenes vulnerables, territorio y nuevas tecnologías de la producción musical.

Resumen. La ponencia analiza la producción musical en jóvenes de barrios populares de Merlo y el impacto de las nuevas tecnologías en su desarrollo artístico. El auge de la música digital en entornos populares es un tema que ha recibido la atención de distintas investigaciones, que destacan el rol de la autogestión en la producción musical (Théberge, 1997; Muñoz Tapia, 2020). Estas investigaciones han mostrado que los procesos de digitalización han permitido que artistas de sectores vulnerables produzcan y distribuyan su trabajo de un modo más ágil que en el pasado, aunque con barreras de acceso tecnológico y en la formación que aun persisten (Benítez Larghi *et al.*, 2014). La investigación se apoya en los aportes de teóricos de los estudios sobre música, juventud y tecnología en Argentina y América Latina (Urresti, 2008; Vila, 1996), destacando la apropiación tecnológica en sectores populares (Mauro, 2015; Barriach, 2019) y la digitalización como democratizadora del acceso a la producción musical (Rodríguez Palchevich, 2008). También se consideran las desigualdades de género en la industria musical



(Ruano y Muñoz, 2021). Para abordar la cuestión de la producción musical en la población estudiada, se optó por una metodología de corte cuantitativa que permitiera recabar información comparable con otros contextos. Para ello, se diseñó una encuesta autoadministrada que indagó en diferentes dimensiones de análisis (formación, equipamiento y estrategias de distribución, etc.). La misma fue respondida por 88 jóvenes productores musicales de Merlo. En esta ponencia se presentan los principales resultados. Los datos recabados permiten identificar una brecha de género en la participación musical y una fuerte dependencia del autoaprendizaje (Gil Juárez *et al.*, 2011). También se evidenció la precariedad tecnológica de los estudios caseros y la necesidad de programas de formación y acceso a herramientas (Ferrari & Toledo, 2023).

197

CV. Esteban Calcagno es Técnico electrónico, Licenciado en Composición con Medios Electroacústicos y Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades. Desde 2009 dicta cursos de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Quilmes y la Universidad Nacional del Oeste. Su campo de estudio va desde el estudio de la percepción auditiva y visual, hasta el desarrollo de hardware y software aplicado a las artes, pasando por el impacto de las nuevas tecnologías en la producción musical moderna.

Sofía Cecconi es Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Cursó estudios de posgrado en la Freie Universität zu Berlin. Participa desde hace más de 25 años en distintos proyectos de investigación en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, que han versado sobre temáticas vinculadas a cuestiones culturales, teorías sobre la cultura, el tango, la juventud, el género y la sexualidad. Actualmente, es docente de la asignatura “Sociología de la Cultura” de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, y se desempeña como profesora-investigadora del Instituto de Cultura Popular y Pensamiento Nacional de la UNO. Ha recibido becas, premios y distinciones de organismos nacionales e internacionales, como el CONICET, la UBA y la Fundación Cultural Latin Grammy. Sus principales áreas de interés son la sociología de la cultura, el tango, los jóvenes, la temática del cuerpo y las cuestiones de género. He publicado diversos artículos en libros y revistas internacionales sobre estos tópicos.



Lucas Saramuga es Docente, investigador y compositor. Doctor de la Universidad Nacional de Quilmes y Licenciado en Composición de la Universidad Nacional de La Plata, docente en la UNA en la cátedra Laboratorio de Sonido I y en la UNQ en la materia Sonido Digital I. Ha realizado diversos cursos de posgrado sobre composición asistida, síntesis y análisis de sonido y técnicas de especialización. Para la realización de su Doctorado obtuvo las becas de posgrado tipo I y II y, posteriormente, la beca postdoctoral del CONICET. Complementariamente a sus estudios musicales estudió programación en la UNLP. Sus campos de conocimiento principales son la música electroacústica, el empleo de lenguajes de programación como medio de representación y producción musical, la composición algorítmica y la síntesis de sonido. Se especializa en el entorno SuperCollider y en el empleo de *software* libre para la producción musical.

Magdalena Felice es Socióloga por la Universidad de Buenos Aires, Magíster y Dra. en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín. Con experiencia en la indagación de la experiencia del habitar, y del cuerpo en las mujeres de diferentes generaciones, los modelos actuales de belleza y el rol de los medios de comunicación en la producción de modelos corporales y de belleza de las mujeres. Más recientemente ha investigado sobre música popular y cuestiones de género en el marco de una investigación en la UNO. Ha publicado artículos sobre estas temáticas en libros y revistas especializadas.