

31
2023

Música e Investigación

*Revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”
Buenos Aires – Argentina*

ISSN 0329-224X (impreso)

ISSN 3008-878X (en línea)



Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) – Buenos Aires – Argentina.

Tel.: (54 11) 4361 6520 / 6013

e mail: info@inmcv.gob.ar

<http://inmcv.cultura.gob.ar>

Diseño de Tapa: Equipo de Diseño, Ministerio de Cultura

Foto de portadilla: Héctor Luis Goyena

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Propietario: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

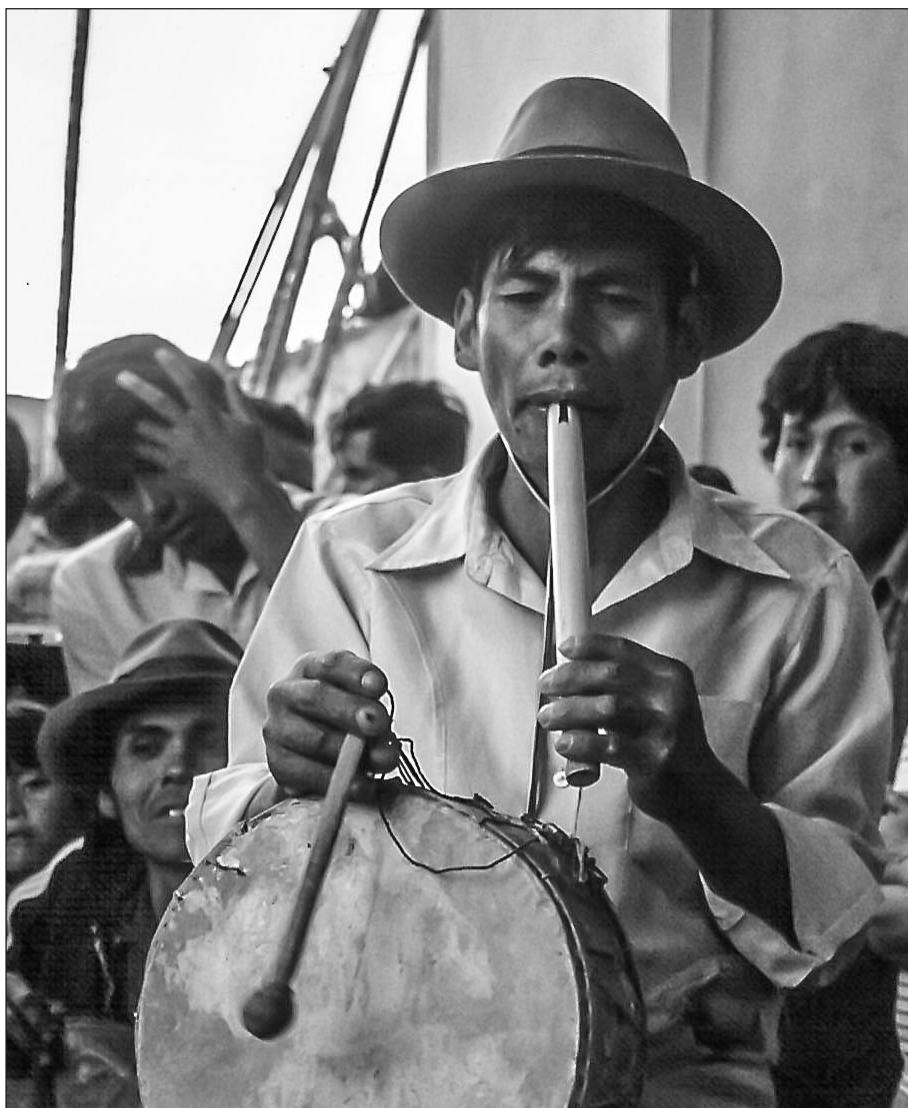
Ministerio de Cultura.

Diseño: Mario a. de Mendoza F.

Impresión: Duotono, Cordero 30, Remedios de Escalada, Lanús, Buenos Aires,
Argentina.

Abril de 2024

Esta tirada ha sido realizada con el patrocinio de la Asociación Amigos del
Instituto Nacional de Musicología.



AÑO XXII - NÚMERO 31 - 2023

Música e Investigación

*Revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Buenos Aires – Argentina*

Revista indizada en Latindex - (Caicyt-Conicet) y LatinREV

REVISTA

Música e Investigación

del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Director – Editor

Hernán Gabriel Vázquez

Editora Asociada

Romina Dezillio

Asistentes de Edición

Analía Verbitsky

Vera Wolkowicz

Comité Científico

José Emilio Burucúa (Universidad de Buenos Aires)

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España)

Susan Campos Fonseca (Universidad de Costa Rica)

Malena Kuss (Profesora Emérita de Musicología, University of North Texas,
Denton, EEUU)

Alejandro Madrid (Cornell University, EEUU)

Irma Ruiz (Profesora Consulta, Universidad de Buenos Aires – Asesora,
CONICET)

Paulo de Tarso Salles (Universidade de São Paulo)



Autoridades Nacionales

Presidente de la Nación

Javier Gerardo Milei

Vicepresidente de la Nación

Victoria Eugenia Villarruel

Ministra de Capital Humano

Sandra Viviana Pettovello

Secretario de Cultura

Leonardo Javier Cifelli

Subsecretaria de Patrimonio Cultural

Liliana Graciela Barela

Director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Hernán Gabriel Vázquez

Editorial	13
Cómo llenar de humo y lluvia una melodía	

Artículos

Música, técnica y tecnologías. Una estrategia de lectura acerca del uso del <i>autotune</i> en los emprendimientos musicales de principios del siglo XXI en Argentina	19
<i>Gonzalo Narpe Papaleo</i>	

Sección temática. Músicas y territorios.

Puentes, fronteras, prácticas musicales y escenas sonoras en Latinoamérica

El uso del <i>mapuzungun</i> en el canto: una práctica intercultural. Reflexiones sobre los alcances poéticos, narrativos y político-decoloniales de la voz <i>mapuche</i>	37
<i>Anahi Rayen Mariluan</i>	
La Banda de la Policía de San Juan (Argentina) como agente de difusión popular de la ópera	57
<i>Yanet Hebe Gericó</i>	
Músicas sin fronteras en San Juan, Argentina (1929-1944). Un estudio desde la prensa regional	89
<i>Fátima Graciela Musri</i>	
<i>Río Negro</i> : procesos de desterritorialización en la creación musical colectiva	125
<i>María Clara Lozada Ocampo y Nicolás Esteban Hernández Bustos</i>	

Reseñas

Krüger, Janine. <i>Heinrich Band. Bandoneón. Orígenes y viajes del instrumento emblemático del tango</i>	161
<i>Omar García Brunelli</i>	
Haddad, Rosario. <i>Música y niñez gom</i>	167
<i>Valeria Inés Bosio</i>	
Blake, Michael (coordinación general). <i>Bowscapes. In memory of Jürgen Bräuninger</i>	171
<i>Luis Pérez-Valero</i>	
Congreso Argentino de Musicología 2023	177
<i>Luisina García, Melisa Olivera y Pedro Augusto Camerata</i>	
IV Congreso Internacional MUSAM: Tras las prácticas y los relatos interconectados de las músicas iberoamericanas	183
<i>Iván César Morales Flores</i>	

Noticias

Eventos

Presentación del libro <i>Heinrich Band. Bandoneón</i>	191
Homenaje a la compositora uruguaya Carmen Barradas	191
Coloquio. El Serialismo en la Creación, Enseñanza y Discusión	
Estética Latinoamericana	191
Homenaje a Gerardo Huseby	192
Simposio. Teoría Tópica y Música Argentina.....	192
Congreso Argentino de Musicología 2023.....	192
Presentación del Catálogo Digital del INM.....	192
Presentación del libro <i>Gabino Ezeiza, payador nacional</i>	193
Simposio. El Tango entre 1920 y 1935.....	193
Presentación del libro <i>Sonografía de la pampa</i>	193
Ingreso de fondos y bibliografía	
Archivo	194
Biblioteca	194

Capacitación interna	195
Publicaciones	195
Colaboradores del presente número	199
Normas editoriales para la presentación de artículos	205

Editorial

Cómo llenar de humo y lluvia una melodía

Tal vez estemos equivocados si pensamos que algunas de las mayores atrocidades en la historia de la humanidad se cometieron en nombre de algún dios (o dioses). Es sencillo y hasta reconfortante adjudicar la responsabilidad a alguien que, con suerte, veríamos cuando logremos atravesar a otro plano de existencia (por no mencionar esa palabra que tanto dolor produce a la medicina). Es muy probable que, más allá de las creencias predominantes en cada época, la razón de realizar cualquier daño hacia otro ser humano esté motivada por cuestiones mucho más materiales. Al menos desde el punto de vista occidental —que hasta el momento es el lugar desde donde puedo hablar—, Oriente fue el primer punto de conflicto y, por ende, de deseo.

Dejemos el problema de los orígenes a la astronomía, una ciencia dedicada a cosas mucho más eternas que la humanidad, y ubiquémonos a comienzos del siglo XI de la era cristiana. En ese entonces fueron las Cruzadas una de las herramientas por las cuales la humanidad realizó intercambios culturales, además de algunos golpes (para no entrar en detalles). Precisamente hacia el final de esas luchas un comerciante veneciano expandió las relaciones hacia un oriente más lejano. Marco Polo —demos veracidad a los relatos de Rustichello de Pisa— es un ejemplo del establecimiento de puentes y comunicación entre distintos espacios geográficos que albergan culturas variadas. Cualquier viaje implica un necesario intercambio y resulta en una transformación —en algún punto— de la persona que protagoniza la travesía. Esto seguramente le sucedió a Cristóbal Colón en su viaje malogrado hacia “las Indias”: un genovés que, tal vez inspirado por el veneciano, en lugar de tomar hacia oriente se dirigió hacia occidente y formó parte del cambio de la Edad Media a la Edad Moderna (además de favorecer no pocas salvajadas a los pobladores de la futura América).

En todo ir y venir se transita por costumbres, lenguas, sonidos y lo que entendamos como música. Si viajamos en el tiempo un poco más atrás, Occidente (o Europa) debe gran parte de su música a la comunidad judía, cuyas prácticas

musicales, en sus continuos y bíblicos desplazamientos, se transmitieron y se transformaron en los cantos e himnos de las diversas variantes del cristianismo.

El objetivo no es hablar de religiones, sino de prácticas culturales y espacios relacionados por medio del sonido. Aquí no me interesan las “vociferaciones religiosas” ni los “gritos de los faquires” o aquellos “alaridos de los fanáticos” ni, mucho menos, esa manera tan colonial con la que Julio Verne se refirió al enfrentamiento con una procesión ritual de la India por parte de los protagonistas de *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873). Este texto del francés ilustre que impulsó los relatos de ciencia ficción nos habla principalmente del desplazamiento en el espacio, del tiempo y los modos de prever y controlar su avance. Esos son los elementos que pone en juego cualquier persona que se desempeñe con sonidos, que intente lograr algún tipo de intercambio por medio de los sonidos (al producirlos, percibirlos o estudiarlos). Lo llamemos música, melodía, ritmo, arte sonoro o como gustemos, la forma en que la humanidad difunde y consume los sonidos es una manera de acercarnos a las constricciones que regulan una cultura, en un tiempo y espacio determinados: de forma oral, mediante escritura sobre papel pautado, con el registro de un cilindro de cera, al escuchar gracias a un *walkman* o “subiendo temas” (*upload*) a alguna plataforma *online*.

En alusión directa a Verne, otro Julio escribió *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) obra en la que juega, nos divierte y ostenta su conocimiento sobre artes, política y espacios diversos (y de donde proviene el título de esta editorial). Cortázar —desde cierto realismo mágico más que desde la ciencia ficción— nos habla del jazz, de las costumbres de su gato, Teodoro W. Adorno, de cronopios, de famas, de músicas y de lo terribles que pueden ser los rioplatenses afrancesados. Asimismo, casi cien años después de Verne y prácticamente en simultaneidad con The Beatles, Cortázar nos acerca a la India como ese espacio culturalmente atrayente y exótico para la sociedad occidental. También hubo compositores que desde Latinoamérica visitaron o tuvieron un fuerte contacto con la India durante la década del sesenta, como Héctor Tosar o Hans-Joachim Koellreuter. Tal vez, y vuelvo parcialmente a la religión, los aspectos espirituales y filosóficos llamaron la atención de las experiencias desarrolladas en la India, donde no siempre la práctica musical y la religiosa se diferencian.

En las situaciones que enumeré hay tentativas individuales de acercamiento hacia otras culturas. Una práctica grupal y un poco más actual que pretende romper ciertas barreras culturales y religiosas es la Orquesta West-Eastern Divan. El proyecto, iniciado en 1999 por Daniel Barenboim y Eduar Said, partió de promover el contacto de jóvenes provenientes de Israel y de países árabes mediante

la práctica musical en un ambiente de convivencia y enriquecimiento intercultural.

Los párrafos anteriores se refieren a algunos ejemplos —históricos, ficcionales y actuales— de posibilidades e imposibilidades, de puentes y barreras que funcionan a través o mediante las prácticas culturales que involucran lo que entendemos como música. En este número 31 de *Música e Investigación* también se encontrarán textos que nos hablan sobre los modos en que los sonidos, las prácticas culturales y los medios tecnológicos aplicados a las músicas actúan en el establecimiento de lazos entre regiones, grupos sociales y procesos de identificación. Resulta grato que los trabajos de este número aborden aspectos tan diversos como el uso de tecnologías analógicas y digitales de producción y mediación del sonido, la vinculación territorial, los procesos decoloniales, la interculturalidad y el uso de agrupaciones para producir y difundir distintas músicas.

El editor

artículos



Música, técnica y tecnologías. Una estrategia de lectura acerca del uso del *autotune* en los emprendimientos musicales de principios del siglo XXI en Argentina

Gonzalo Narpe Papaleo*

Recepción: 14-04-2023

Aceptación: 25-09-2023

Resumen

El siglo XXI abrió un proceso de cambios con relación a las prácticas musicales. Tras los hechos ocurridos en Cromañón en 2004, se produjo un quiebre en los formatos de circulación de música que abrió un proceso de impulso de los movimientos culturales que querían reconstruir la golpeada escena. Con la autogestión como eje rector surgieron movimientos musicales como el *indie* en la primera década de los 2000 y luego la cultura rapera tomó la posta de gestación de nuevos circuitos musicales. Un cambio de época con continuidades de luchas culturales pasadas anunciaba un cambio de paradigma en la música popular.

En ese contexto sociocultural, el aumento en la implementación de tecnologías digitales en la composición y producción de música contribuyó a la formación de nuevos paradigmas estéticos y de construcción identitaria en relación con las prácticas musicales. Lo que nos ocupa tratar en este artículo es el uso del *autotune* para aproximar una mirada que permita dilucidar la especificidad de su implementación en las nuevas prácticas musicales, en el marco del crecimiento de la cultura rapera y trapera en el país.

Palabras clave: *autotune*, trap, rap, música popular, prácticas culturales, mediatizaciones.

Music, Technique and Technologies: A Reading Strategy on the Use of Autotune in Musical Practices from the early 21st Century in Argentina

Abstract

The 21st century set the scene for a process of change in musical practices. Following the events at Cromañón in 2004, the formats in which music circulated experienced a disruption, launching a process that inspired cultural movements, whose aim was to rebuild the shattered scene. With self-

* Saxofonista y armonicista, Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Técnico Profesional en Música, egresado de la Escuela de Música de Buenos Aires (EMBA).

management as a cornerstone, musical movements such as indie arose in the first decade of the 2000s, and later, rap culture took over the development of new musical circuits. A time-shift with continuities from past cultural struggles announced a paradigm change in popular music.

In this sociocultural context, the increased implementation of digital technologies in the composition and production of music contributed to the formation of new aesthetic paradigms and identity construction of musical practices. This article discusses *the use of autotune* to understand the specificity of its implementation in these new musical practices, within a growing context of rap and trap genres in Argentina.

Keywords: *autotune*, trap, rap, popular music, cultural practices, mediatizations* or processes through which contents are conveyed.

Introducción

El cambio de siglo inauguró una nueva etapa (o capa)¹ para la circulación de música. Desde el consumo, el acceso a una vasta cantidad de contenidos musicales se amplió diversificando las opciones estilísticas. Desde la composición, el principal factor de cambio fue la profundización en la implementación de nuevas tecnologías digitales.

Durante los años posteriores a Cromañón,² la estructura del circuito de los emprendimientos artísticos alrededor de la música popular en Argentina entró en un proceso que incluyó varios cambios. Se alteró, por un lado, el concepto de género musical a la hora de definir los gustos y usos musicales, y por otro, la noción del músico como un actor que expande sus habilidades hacia nuevas prácticas que van más allá de lo musical en sí. Se abrió un panorama donde proliferan nuevas maneras de relacionarse y de experimentar con la música.

En ese contexto, emergieron nuevas “formas de involucrarse con la música tanto para públicos como para productores” (Gallo y Semán, 2015: 16). Se produjo una diversificación estilística desde la producción, la gestión y el consumo

- 1 La utilización de este concepto —a diferencia de la idea de “etapas”— es implementada según lo que sostiene José Luis Fernández (2018), quien lleva a pensar las transformaciones en las mediatizaciones musicales en forma acumulativa e interconectada, y no sucesivas una de otras y de forma aislada. Es decir, no sucede una a la otra, sino que una capa se engancha con cuestiones que la otra capa ya había desarrollado para seguir abriendo nuevas posibilidades. Una nueva mediatización no emerge de la nada.
- 2 El 30 de diciembre de 2004, en el local República de Cromañón, mientras transcurría el show de la banda Callejeros, una bengala colisionó contra el techo del lugar lo que provocó un incendio que culminó en una tragedia. Este hecho provocó un quiebre en el circuito. Una ola de clausuras cerró las puertas para la mayoría de las bandas y los artistas locales, lo cual redujo los espacios para salir a tocar en vivo (Corti, 2009). El hecho marcó un cambio en la escena musical en Argentina, donde emergieron nuevas maneras de producir, compartir y gestionar los emprendimientos musicales (Gallo y Semán, 2015).

musical, que generó “una serie de transformaciones en las preferencias musicales, cuyas posibilidades habían venido madurando desde un tiempo atrás” y que “se combinaron con los efectos de un panorama social y tecnológico pluralizando los vínculos posibles con la música” (Gallo y Semán, 2015: 17).

Para pensar esta cuestión del cambio de época, Gallo y Semán brindan una definición desde donde observar estas prácticas: “A los géneros musicales que en otros tiempos fueron músicas de uso, no les sucede un nuevo género musical, sino una nueva forma de producir y usar la música, una nueva relación con los medios de producción de música” (Gallo y Semán, 2015: 21). Si bien no nos interesa discutir aquí el descentramiento del género musical como categoría estética, resulta central para comprender su lugar en las nuevas prácticas musicales. En primera instancia, por la variedad y heterogeneidad de la oferta musical en internet, y en segunda instancia, por las posibilidades de experimentación sonora que brinda el uso de tecnologías, como por ejemplo el *autotune*. Dos factores que contribuyen a que el concepto de género musical como criterio estético se vea alterado.

Lo que nos ocupa tratar en este artículo es el uso del *autotune* dentro del rap y el trap en Argentina como ejemplo para aproximar una mirada que permita dilucidar la especificidad de su implementación en las nuevas prácticas musicales. Este trabajo se desprende de una investigación previa que describe nuevos modos de producción de sentido en las prácticas musicales dentro de la música popular del país (Narpe Papaleo, 2022). La delimitación geográfica radica en el propósito de analizar los cambios que se sucedieron en las prácticas musicales en Argentina, comprendiendo a estas como parte de la cultura popular y sin ampliar el espectro hacia otros territorios socioculturales.

Una estrategia de lectura para observar el uso de tecnologías en las prácticas musicales

Para observar el uso de una determinada tecnología hay que tener en cuenta que se trata de un elemento que se nutre de sentido en la práctica donde se la utiliza. Tal es el caso del hip hop, una música nacida ante la posibilidad de la manipulación digital de sonidos. Si bien el auge de las tecnologías digitales colaboró como elemento central para el crecimiento de la cultura rapera en Argentina, ambos procesos (el crecimiento de la cultura hip hop en el país y el desarrollo tecnológico) venían en desarrollo desde hace tiempo para confluir en una época donde su implementación predominó no solo en los contextos

musicales, sino también en otras prácticas sociales y culturales. La “explosión”³ del movimiento se da en un contexto donde los diferentes consumos culturales presentan —desde las instancias de producción, circulación y consumo— una fuerte presencia de prácticas en plataformas digitales. Sin embargo, esta vida digital en plataformas no pierde su condición dialéctica con los espacios físicos, ya que los niveles de sociabilidad atraviesan ambos campos y se conforma así un espacio articulado donde se desarrollan las relaciones sociales concernientes a la música (Fernández, 2018).

El vínculo entre música y tecnología debe hacerse desde esa articulación, donde se produce el sentido según las diferentes prácticas culturales. Un fundamentalismo de la esencia de la música dejaría de lado los sentidos producidos que se dan bajo los diferentes tipos de mediatizaciones.⁴ En primer lugar, porque no hay una naturaleza de *ser* de la música, ni de los géneros, las prácticas o los usos musicales; sino que esta cobra sentido según los elementos que conforman, en determinados momentos de la historia, los modos de experimentar el arte mediante una cierta tecnología y en circuitos socioculturales específicos. En segundo lugar, porque la música a lo largo de la historia siempre estuvo mediada por la aplicación de técnicas y el uso de tecnologías.

En este punto, es crucial reparar en que el vínculo entre música y tecnología no es característico de las últimas décadas únicamente (Lasén y Fouce, 2010). Desde la primera mitad del siglo XX, las tecnologías y las técnicas en relación con la grabación y circulación de músicas se han desarrollado de forma muy veloz, haciendo del avance en esta materia una característica que vertebró el siglo con el auge de las comunicaciones y la posterior era digital.⁵

3 Sebastián Muñoz sostiene que el rap “emergió en tiempos de crisis económico-social y de una paulatina democratización de las tecnologías digitales” (Muñoz, 2018a: 114). Amparo Rocha argumenta que el fenómeno del *freestyle* no podría haber adquirido tanta potencia y expansión si no mediaran las redes sociales. Las tecnologías jugaron un rol fundamental en el campo de la música popular después del 2004, produciendo cambios en las lógicas discursivas que imperaban tanto en la producción de música como en su circulación. Argumenta que “el *freestyle* en Argentina hace uso de toda la batería de recursos hipermediáticos de que se dispone en la actualidad, de tal modo que genera fenómenos de consumo que involucran a miles de seguidores y que generan efectos conductuales” (Rocha, 2020: 4).

4 “Una mediatización es, para nosotros, todo sistema de intercambio total o parcialmente discursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de dispositivos técnicos que permiten la modalización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio (directo, grabado, presencia o no del cuerpo, indicialidad, iconicidad o simbolicidad, posibilidades, pero también restricciones en esos campos)” (Fernández, 2018: 31).

5 José Luis Fernández destaca cómo en la década de 1920 la aparición del gramófono, en la búsqueda de mayor fidelidad, moldeó la duración de las canciones, sistematizó la producción y

Desde la Edad Media la técnica fue parte de las acciones humanas, como prender fuego o afilar una piedra para utilizarla como herramienta. Del mismo modo, hacer música tocando un instrumento es y fue aplicar una técnica determinada para producir sonidos a través de un objeto elaborado con cierta tecnología que facilita su ejecución. Es decir que la emisión de sonidos, culturalmente reconocidos como música, siempre precisó de una mediación técnica o alguna tecnología; “es una actividad social y cultural mediada por tecnologías” (Lasén y Fouce, 2010). Es por eso que, se propone observar la música desde su vínculo con la técnica a lo largo de la historia.

No hay entonces un estado puro de las prácticas musicales donde no estén “afectadas” por la tecnología. En esta línea, Amparo Lasén y Héctor Fouce posicionan la tecnología como un elemento más entre otros a la hora de pensar las prácticas musicales y no como un factor con mayor influencia, como así también, exclusivo de una época. Estos autores sostienen que cuando se habla de tecnología, hay que tener en cuenta lo que la gente hace con ella y no “lo que la tecnología hace por sí misma” (Lasén y Fouce, 2010).

Desde ese punto hay que observar la tecnología y la técnica como instancias mediadoras entre el ser humano y la música. Una tríada —humano, tecnología y música— desde la cual se producen diferentes tipos de significados según los contextos y las prácticas en las cuales interactúan estos tres elementos. La tecnología carece de sentido autónomo. Es en la instancia sociodiscursiva donde radica el sentido producido por el uso del *autotune* en la música. No desde su cualidad fáctica, sino en su implementación específica en determinado circuito musical.

En segunda instancia, para pensar el uso del *autotune* debemos resaltar que entre los desarrollos tecnológicos en relación con la música, sucedidos en el siglo XX, hay uno que es central para la gestación de la música hip hop: el procesamiento digital del sonido. La digitalización, según Fernández, “permite la manipulación de lo grabado y que los archivos de sonido puedan ser reproducidos, reeditados y distribuidos” (Fernández, 2018: 96). Cada desarrollo

circulación de la música popular marcando esa década como el “gran período fundacional de lo musical mediatizado [...] en que se conforman los grandes géneros de la música popular” (Fernández, 2018: 91). Lo mismo sucedió en décadas posteriores, como por ejemplo en la década de 1960, cuando con el desarrollo de la estereofonía —fuertemente usada en la música popular en busca de nuevas experiencias sonoras— se produjeron obras musicales grabadas con efectos sonoros o detalles estilísticos, tal como las búsquedas psicodélicas en la música de *The Beatles* o *Pink Floyd*. La composición musical pasó a estar mediada por tecnologías que, aplicadas a la grabación, convertían el estudio en un factor de construcción de sentidos.

tecnológico impulsa nuevas estéticas musicales: ¿qué sería del rock sin el efecto de distorsión en la guitarra eléctrica? o ¿qué sería del hip hop sin la posibilidad de manipular los discos de vinilo con música ya grabada? o ¿qué sería del trap sin el *autotune*? En la era digital, “surgen nuevas estéticas basadas en la manipulación de grabaciones preexistentes, desde el hip hop y la música electrónica” (Lasén y Fouce, 2010). La implementación de cada nueva tecnología aplicada a la música destila nuevas prácticas que en la performance musical producen nuevos sentidos.

En los inicios del hip hop, los DJ comenzaron a manipular la música contenida en discos compactos creando pistas o bases sobre las que improvisaban. En ese camino, “las tecnologías digitales de grabación y mezcla han posibilitado no solo el surgimiento de géneros enteramente basados en la manipulación de material ya grabado, sino el uso de este como un elemento más de la canción, como sucede en el hip hop y su uso del sampler” (Lasén y Fouce, 2010). El trap nació en Estados Unidos como un desprendimiento de la cultura hip hop y la música rap, y así abrió un camino distinto en cuanto a la búsqueda estética del sonido.

Teniendo en cuenta esa idea no esencialista de la música y de las prácticas musicales antes mencionada, hay que ver las *nuevas mediatizaciones* como productoras de procesos discursivos, usos y gustos, que en términos de José Luis Fernández (2018) producen nuevas vidas de lo musical. El autor propone una perspectiva sociosemiótica⁶ que permite descubrir las marcas que las nuevas tecnologías dejan en la música. Fernández (2014) realiza dos periodizaciones para comprender esa relación. Por un lado, denomina como “*periodización interna* a la que se enfoca en las relaciones entre producción y mediatización musical, es decir, a la que se centra específicamente en las relaciones de la música con los medios de sonido” (Fernández, 2014: 33). Allí el autor señala el desarrollo de dispositivos de mediatización con relación al sonido y cómo afectaron a los modos de producción y circulación de la música popular. Y por otro lado, una “*periodización cultural* a la que relaciona las mediatizaciones musicales con el resto de la vida de lo musical en la sociedad” (Fernández, 2014: 33).

6 Este concepto es clave para ubicar y definir el objeto de análisis. No será entonces ni dentro de los discursos (musicales) ni fuera de ellos; sino que los objetos a estudiar para la sociosemiótica “son sistemas de relaciones que todo producto significante mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 1987: 128). Se trata de descubrir los condicionamientos de los intercambios, las prácticas y los usos, tanto en la producción como en el reconocimiento. Un proceso que se da entre ambos conjuntos de condiciones, de producción y reconocimiento, en el cual circulan los discursos sociales (Verón, 1987).

Se debe tener en cuenta especialmente, al menos las tres series en la que se construye lo semiohistórico[:] [...] la de los dispositivos técnicos que mediatizan, es decir, que producen ciertas vidas de lo musical; la de los géneros y estilos musicales involucrados, y, por último, la de los usos y costumbres de lo musical, es decir, sus relaciones con públicos y audiencias, procesos, industriales o no tanto, de fabricación y distribución (Fernández, 2018: 92-93).

Lo que busca señalar el autor es que, debido a la dinámica —en constante cambio— de los fenómenos musicales mediatizados, hay que tener en cuenta estos múltiples enfoques para observarlos dentro del contexto en el que se producen; entendiendo que cada dispositivo técnico puesto en uso deriva a diferentes tipos de intercambios entre los/las músicos/as y, a su vez, entre músicos/as y públicos. Desde su instancia comunicacional, los diferentes dispositivos técnicos “modalizan el intercambio discursivo cuando este no se realiza ‘cara a cara’” (Fernández, 2018: 33). La modalidad de uso de determinada herramienta tecnológica dispone las limitaciones y posibilidades de la interacción comunicacional.

Es preciso entonces observar lo que los/las músicos/as y públicos hacen con la tecnología y no lo que, por así decirlo, la tecnología permite realizar fácticamente. Se trata de rescatar la particularidad y la especificidad que hay en las nuevas prácticas musicales mediadas por el uso del *autotune*, desde el lugar en que se lo utiliza. Su implementación cobró mayor notoriedad con el crecimiento del trap,⁷ un circuito musical donde, como se verá más adelante, el uso de esta tecnología es valorada como una herramienta que permite experimentar nuevas líneas de sonido.

Para el análisis se considera oportuna la implementación del concepto de *circuito* que propone Amparo Rocha para estudiar los fenómenos musicales dentro de sus contextos discursivos. La autora sostiene que “la noción de circuito nos es útil en relación con la música y otras prácticas artísticas para dar cuenta de cómo se producen, circulan, son consumidos, comentados, ponderados y analizados determinados discursos. Lo que los agrupa no es tanto un conjunto de rasgos estilísticos o genéricos comunes, sino su participación en una red interdiscursiva que implica determinados espacios, conductas, modalidades de factura y de recepción, valoraciones y una sensibilidad compartidos” (Rocha, 2016: 40).

7 Ya en 1998 la cantante estadounidense Cher utilizó esta tecnología en la canción *Believe*. Desde el trap, su implementación comenzó en los 2010 en Inglaterra y Estados Unidos, lo que impulsó un cambio de paradigma basado en la experimentación sonora e hizo del uso de esta tecnología una construcción identitaria y trasgresora (Mackintosh, 2022).

Entonces, si lo que se busca es dar cuenta de los sentidos producidos —con relación al fenómeno social y cultural— desde el uso del *autotune* en el rap/trap, pensando a estas músicas como procesos discursivos, arribamos a la teoría de Eliseo Verón (1987). Si queremos comprender la música como un proceso social, es desde lo discursivo donde se deben observar las prácticas musicales y no desde su inmanencia, porque “solo en el nivel de las discursividades el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa” (Verón, 1987: 126).

El sentido producido en las prácticas musicales es el lugar al que apuntamos, a partir de considerar “los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (Verón, 1987: 124). Cuando analizamos los productos, estamos descubriendo las huellas que el sistema deja en ellos para dar cuenta del vínculo que estos tienen con la red de significantes que conforman dicho sistema productivo, ya que “toda producción de sentido [...] tiene su manifestación material” (Verón, 1987: 126). Es decir, una práctica musical específica tiene determinados condicionamientos que fundamentan los usos con relación al sistema productivo (discursivo) del que ella forma parte.

Con la teoría del análisis discursivo aplicada a la música, se propone tomar como herramienta de lectura para observar el uso del *autotune*, por un lado, las *tres series* que propone Fernández (2018) —dispositivo técnico, géneros/estilos y usos—, y por otro, las observaciones de Gallo y Semán (2015) detalladas más arriba, que señalan que ante un panorama tecnológico cada vez más incipiente y una nueva estructura de escenas musicales desde principios del siglo XXI, se suceden *nuevas formas de producir y usar la música*. Los cambios de paradigma laten al ritmo de las prácticas musicales que se van alterando ante nuevas mediatizaciones; como sostiene Mackintosh, “la nueva tecnología siempre anuncia la muerte próxima de algún estilo establecido” (Mackintosh, 2022: 37).

El uso del *autotune* como una nueva línea de sonido: un nuevo paradigma

Según lo descrito hasta aquí, la lógica de las acciones de los sujetos que participan en un circuito musical está amparada por un conjunto de condiciones sociales y culturales, determinadas por ciertas reglas para la construcción de los textos discursivos, en este caso, de la música. Es por ello que la especificidad de un circuito musical se ve en lo discursivo, en las diferentes tomas de posición

(simbólica) frente a lo que es aceptable o no dentro de un sistema de relaciones sociales (Díaz, 2009).

Un caso que ejemplifica esta cuestión es lo que sucedió en la edición 2018 en la ceremonia que celebra a la música popular en Argentina, conocida como los Premios Gardel. Allí, Charly García, luego de la presentación de Duki, sostuvo sobre el escenario que “hay que prohibir el *autotune*”.⁸ Desde esa frase, Charly García toma posición en representación de un circuito musical con distintas lógicas discursivas al que estamos analizando, desde otro sistema productivo, en términos de Verón (1987). Se posiciona como sujeto de un discurso musical que no se corresponde con el mismo al que pertenece Duki.

Para Charly García el *autotune* perturba la creación musical; para Duki es una herramienta más a la hora de hacer música. La cuestión allí está en la instancia discursiva desde la cual cobra sentido el uso del *autotune*, porque ambos artistas (como sujetos del discurso) pertenecen a contextos sociodiscursivos distintos, a circuitos musicales con reglas y lógicas diferentes, sostenidas a su vez por diferentes condiciones de producción y de reconocimiento. Ambos seleccionan y ordenan los elementos para legitimar acciones dentro del campo simbólico al cual pertenecen. Para Charly García, el *autotune* debería estar prohibido porque corrompe la creación musical y para Duki es un elemento que la enriquece, potenciando nuevas líneas estéticas con relación al sonido. Tres años después, Duki sostuvo lo siguiente:

Yo soy muy fanático de Charly. También soy melómano, soy una persona que entiende de música. Por eso entiendo que una persona de oído absoluto de repente se sienta y... lo mate el *tune* [el *autotune*]. Pensá que yo de repente, a veces agarro el *autotune* y estoy haciendo notas que no existen. [...] Lo re entiendo, porque aparte es otra línea de sonido, hay mil motivos por los cuales por ahí te molesta el *autotune*. Hasta que no te acostumbrás y no lo digerís, es normal, es una línea de sonido distinta. Es algo digital, no es tan analógico. Era normal que lo afecte.⁹

La lógica discursiva-musical del trap, a la cual pertenece Duki, pone al *autotune* como un elemento que abre a la exploración de sonidos y a la

8 TheKingTrap (30-05-2018). *Charly García critica a Duki*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aISAYqXvz0g>

9 Caja Negra. [Filo News] (05-05-2021). *Duki: “Duko acaba de llegar, puse los pies sobre la tierra y puede pasar lo que sea”* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ERibMTLO3Rs>

experimentación musical que cuestionan la categoría de género y hasta los propios límites de la música (“notas que no existen”). Se trata del uso de una herramienta de edición digital que difiere del campo discursivo-musical al cual pertenece Charly García. Ambos, considerados como sujetos del discurso, toman posición respecto al uso del *autotune* desde diferentes campos simbólicos, por lo tanto, su uso adquiere diferentes significados.

Entonces, lo que se desprende del ejemplo citado es que las acciones de los sujetos que participan de determinado circuito musical deben ser comprendidas dentro del campo sociodiscursivo al cual pertenecen. De esa forma, “se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en el texto, realizadas por un agente social en función del lugar que ocupa en un sistema de relaciones” (Díaz, 2009: 30). Ese lugar está situado dentro del sistema productivo (Verón, 1987), desde el cual un discurso adquiere sentido: el campo simbólico que hace comprensibles las prácticas sociales. El sentido del uso del *autotune* en el trap no está en la música, ni en su capacidad para modificar, alterar o editar los sonidos, sino en su lógica de uso como herramienta para la experimentación sonora y búsqueda de identidad estética.

El uso del *autotune* se materializa en la música como una marca dentro del discurso que da cuenta de su pertenencia a determinado sistema productivo. Por eso, el objeto para describir los sentidos producidos de estas prácticas musicales está en los “sistemas de relaciones que todo producto —por caso, una obra musical, cualquiera sea el soporte material a partir del cual realizamos el análisis— mantiene con sus condiciones de generación, por una parte, y con sus efectos por la otra” (Corti, 2016: 146). El uso del *autotune* se inscribe en relación con la producción y el consumo de música como un elemento que contribuye a la construcción identitaria. Los músicos/públicos reconocen en su uso la pertenencia a un circuito musical, que a su vez los interpela como parte de un espacio sociocultural articulado alrededor de estas músicas (Gallo y Semán, 2015).

Sin embargo, la música procesada en programas de edición digital no sólo es característico de este circuito musical, sino también de otros géneros y épocas, como veremos en el siguiente testimonio sobre las influencias de Bizarrap. El músico y productor descubre en la música electrónica de los 2000 la utilización de programas que permitían componer por fuera del formato tradicional con músicos grabando en un estudio de grabación:

Quando yo descubrí lo que era la producción musical, me acuerdo que escuchaba producción de música electrónica y no entendía. Yo pensaba que la música se

hacia, viste, tocando... todos tipos tocando al mismo tiempo, lo grababan e iban. Después cuando empecé a escuchar sonidos viste que... más electrónico, voces *shopeadas*, editadas, *autotune*, dije: “¡Uh!... ¡Qué cosa más rara!”. Ponele, escuchando *Daft Punk*.¹⁰

La principal diferencia que posee el circuito analizado frente a otros es la implementación marcada de tecnologías digitales en las prácticas musicales, que alteran los modos de percibir y comprender la música en su circulación. La instancia de reconocimiento (recepción/públicos) también debe ser pensada teniendo en cuenta esta perspectiva, y lo que venimos describiendo hasta aquí en relación con el uso del *autotune*, vinculada a la mirada sociosemiótica planteada por Fernández (2018) sobre las tres series que atraviesan lo semiohistórico (dispositivo técnico, los usos sociales y los géneros/estilos involucrados). Es decir, el *autotune* como dispositivo técnico es utilizado en el rap y el trap como herramienta de producción musical para la exploración sonora hacia nuevas identidades musicales.

Como sostiene *Ca7riiel*, “yo quiero hacer música del futuro, quiero estar conectado siempre con las máquinas”.¹¹ La tecnología se inscribe dentro del contexto sociocultural al cual pertenecen los músicos/públicos como parte del sistema productivo en el cual *habitan* y se presenta como elemento crucial a la hora de construir las identidades musicales. La variable tecnológica facilita el acceso a la producción musical como una puerta hacia nuevos espacios creativos, donde la *mezcla* detona la categoría de género como centro a la hora de construir una identidad musical (Gallo y Semán, 2015).

La música trap y el uso del *autotune*, producen sentido desde su relación con el sistema productivo al cual pertenece, sus condiciones de generación. Siguiendo a Verón (1987), el objeto no refleja nada en sí mismo, no tiene sentido inmanente, sino que es solo un punto de pasaje del sentido. Su pertenencia está dentro del momento histórico que atraviesa esta generación de músicos/públicos que habitan un movimiento, que hace de sus prácticas de composición y escucha una experimentación sonora mediatizada digitalmente y una identidad estilística (Gallo y Semán, 2015).

10 Caja Negra. [Filo News] (07 de octubre 2020). *Bizarrap: “Las Bzrp Music Session me cambiaron la forma de verme a mí y a la industria”*. [Archivo de video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=o7T6flU8xUY>

11 Caja Negra. [Filo News] (23-12-2020). *CA7RIEL: “La música que hago no tiene género”* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KNsY-4NB-Q>

No se intenta aquí elaborar una especie de taxonomía de lo que es o no es el trap, ni definirlo conceptualmente. Además, estaríamos contradiciendo lo que sostenemos en este artículo. Tampoco enarbolar un testamento de características positivas del uso del *autotune* en la música justificando su implementación. Pero sí delinear algunas aproximaciones a lo que significan ese tipo de prácticas musicales para quienes las utilizan (las cuales varían según las experiencias y sensibilidades dentro del circuito mismo).

Se trata de un modo específico de sensibilidad sonora que articula nuevas tecnologías con la versatilidad que estas permiten a la hora de explorar y experimentar caminos nuevos, con relación a las prácticas de composición y producción de música. Es una línea estética sonora que nace de nuevas prácticas de lo musical conectadas con el uso del *autotune*. Una variante estilística dentro de la música y cultura hip hop que permite crear una identidad basada en el sonido, una distinción. Siguiendo a Pablo Vila (1996), podríamos decir que la música mediatizada por el *autotune* se convierte en un artefacto cultural¹² particular que permite a los sujetos elaborar sus identidades musicales.

Desde una perspectiva similar, Corti (2016) argumenta que las músicas pueden ser consideradas como discursos socioculturales; siguiendo a Eliseo Verón sostiene que “cuando hablamos de música nos referimos también a ‘estructuras significantes de superficie (la materialidad sonora) que, vinculadas con las prácticas que la subyacen, pueden dar cuenta de sus propiedades como discursos y de la especificidad de la producción de significaciones” (Corti, 2016: 145). En la música que nos ocupa, se trata de poner el uso del *autotune* con algo que no está en la música, de vincular su utilización con las condiciones sociales productivas del circuito musical del cual forma parte.

No es en el sonido donde hay que prestar atención para dar cuenta del sentido producido en el uso de esa tecnología, sino en el “sonar” al cual hace referencia Madrid (2009) para referirse a la capacidad que tiene la música de “decir” sonando. De esa forma, no es la posibilidad fáctica de edición sonora del *autotune* lo que da sentido a su uso, sino su función como artefacto de apropiación simbólica desde donde se construye la identidad estilística.

Se trata de una determinada manera de vivir esas experiencias y prácticas musicales. Tanto en producción, composición o en consumo, relacionarse con la música implica un acto de apropiación de sentido, a partir del cual los grupos

12 Pablo Vila (1996) utiliza la noción de *artefacto cultural* para hacer referencia a un conjunto simbólico que interpela a los sujetos sociales, desde donde estos últimos seleccionan determinados elementos argumentativos para construir las tramas narrativas que le dan sentido a sus acciones.

sociales conciben su construcción identitaria a través de la experiencia (Frith, 1996). En este sentido, “lo simbólico es el espacio donde leer una infinidad de juegos de posiciones, donde los actores discuten, negocian, luchan [...] en torno a significantes y significados, para así disputar posiciones de hegemonía” (Alabarces, 2008).

Desde esta perspectiva, la apropiación que hacen del *autotune* los actores del circuito se presenta como un proceso activo, dependiendo de los contextos dentro de los cuales los sujetos entran en contacto y vivencian sus experiencias culturales. La implementación de tecnologías adquiere sentido según la manera específica en que se las utiliza y valora desde determinados circuitos musicales. Así, la práctica musical comprendida como matriz simbólica de aprehensión, construye sentido desde la experiencia y elabora las identidades socioculturales en relación con ella.

Un ejemplo ilustrativo es lo que Simon Frith (1996) sostiene retomando debates del siglo XVIII, cuando en la música se aplicaba la distinción entre lo alto y lo bajo desde una concepción romántica del arte. Argumenta que esa distinción no era indicativa de cualidad o realidad del objeto artístico mismo, sino de una determinada manera de percepción de la obra musical. En ese sentido, las diferencias entre Charly García y Duki respecto al uso del *autotune*, no deberían cerrarse problematizando o cuestionando el uso fáctico de esa tecnología, sino que como se trata de diferentes modos de experiencia frente a la obra de arte, de distintas maneras de experimentar la música, debería observarse el lugar desde donde se conciben ambos artistas para comprender sus respectivas prácticas musicales y puntos de apreciación.

La propuesta es entonces observar la manera en que ambos artistas, partícipes de distintos circuitos musicales, comprenden el uso de esa tecnología en las prácticas musicales, en donde la identificación “actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos” (Hall, 1996: 15). No hay un significado objetivo en la utilización del *autotune*, se trata de una distinción que marca respecto a un otro la apropiación simbólica que cada sujeto hace de esa tecnología. Es decir, esa diferencia entre el deseo de prohibición del *autotune* y su uso como herramienta enriquecedora del sonido es la afirmación de una identidad musical arraigada en aspectos simbólicos que determinan su utilización. Así, la construcción identitaria se afirma en el uso del *autotune*, pero también en la demarcación de la diferencia de apropiación de sentido respecto de otros circuitos musicales que lo consideran una tecnología que corrompe la creación artística.

Conclusión

En conclusión, para dar cuenta de la apropiación que realizan los grupos sociales de las tecnologías ante determinadas músicas hay que tener en cuenta dos cuestiones que ya se describieron más arriba. Por un lado, los dispositivos técnicos, los géneros y los estilos involucrados, y los usos sociales de la música por parte de los sujetos en determinados contextos culturales (Fernández, 2018). Y por otro, siguiendo a Gallo y Semán (2015), hay que observar las maneras de experimentar los contenidos culturales. Es decir, el modo en que dentro de cada circuito musical se presentan las diferentes maneras de producir y usar la música, como punto de distinción clave a la hora de describir el sentido producido en la circulación de ciertas músicas en determinados grupos sociales, ubicados en contextos históricos específicos.

La propuesta hasta aquí se enfoca entonces en observar la capacidad performática de la música (Madrid, 2010) para construir sentido, la cual se da según los elementos que entran en consideración a la hora de componer o escuchar música, y que no están en lo que se emite desde su sonido o sus líricas. El uso del *autotune* es parte de esa capacidad de comunicar más allá de lo que se dice musicalmente. Es apropiarse de un elemento desde su uso e identificarse con un movimiento que tiene ciertos parámetros estéticos y de sonido que sin él sería otro tipo de música, otro tipo de campo musical-discursivo.

La búsqueda estética y la experimentación sonora mediante el uso del *autotune* es considerada como una nueva línea de sonido. El uso de esta tecnología fue tomado para el análisis debido a la relevancia que adquirió en estas primeras décadas del siglo en el trap y además porque este tipo de herramientas de edición digital parece marcar una notoria distinción identitaria respecto a otros circuitos musicales. Con estas tecnologías digitales se abre una nueva relación de los/las músicos/as con los elementos a implementar en las prácticas musicales. A su vez, se debe considerar que, como existen ilimitados modos de experiencias musicales que funcionan como productoras de significaciones, el uso del *autotune* en otro circuito musical (otros géneros/estilos y usos) desembocará en nuevos sentidos producidos en las prácticas musicales que lo utilicen.

No es entonces lo que produce el *autotune* o lo que esta tecnología permite hacer por sus características fácticas, sino lo que produce a partir de su implementación dentro del campo discursivo-musical del rap y el trap. Volviendo al ejemplo mencionado más arriba, Charly García ve al *autotune* desde su cuestión técnica, desde su capacidad fáctica para editar voces y sonidos. En cambio, para

los/las músicos/as/públicos del circuito analizado, el *autotune* se considera un elemento que contribuye a la creación musical como una nueva línea de sonido, como una posibilidad más para experimentar con la música adquiriendo estéticas que desbordan y cuestionan la categoría de género. Se trata de nuevas maneras de relacionarse con la música, que abre caminos hacia la experimentación. Una búsqueda estética de ampliación de las posibilidades creativas. El uso de este tipo de tecnologías de edición digital en la música, moldea una sensibilidad y una experiencia musical, que definen un nuevo paradigma (Mackintosh, 2022).

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 2008. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 12*.
- Corti, Berenice. 2009. *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente*. Ponencia inédita presentada en la VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR (RAM).
- . 2016. “Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino”. En *Música y discurso, aproximaciones analíticas desde América Latina*, compilado por Berenice Corti y Claudio Díaz, 139-169. Villa María: Eduvim.
- Corti, Berenice y Claudio Díaz. 2016. *Música y discurso, aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Eduvim.
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Fernández, José Luis. 2014. *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: Crujía Futuribles.
- . 2018. *Plataformas Mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires: Crujía Futuribles.
- Frith Simon. 1996. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, coordinado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2015. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- Hall, Stuart. 1996. “¿Quién necesita ‘identidad’?”. En *Cuestiones de identidad cultural*, coordinado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona, Buenos aires, México: Paidós.
- Lasén, Amparo y Héctor Fouce. 2010. “Música, tecnología y creatividad – Presentación del dossier”. *Trans - Revista Transcultural de Música* 14: 1-4.
- Madrid, Alejandro. 2009. “¿Por qué música y estudios de *performance*? ¿Por qué ahora?: una introducción al Dossier”. *Trans - Revista Transcultural de Música*. *Trans* 13.
- . 2010. *Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música*. *Revista Argentina de musicología* 11: 17-32.
- Mackintosh, Kit. 2022. *Gritos de neón. Cómo el drill, el trap y el bashment hicieron que la música sea novedosa otra vez*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Muñoz, Sebastián. 2018a. “Entre nichos y masividad. El T(r)ap de Buenos Aires entre 2001 y 201”8. *Resonancias*, Vol. 22, N° 43: 113–131.
- . 2018b. “¿Cuándo va a ‘explotar’? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001”. *Question* 60 (1): 1–18.
- Narpe Papaleo, Gonzalo. 2022. *Rap, trap y freestyle: una aproximación hacia nuevos modos de producción de sentido desde la composición y recepción en la música popular en Argentina*. Tesina de grado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Rocha, Amparo. 2016. “Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires”. *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* 15: 35-48.
- . 2020. “De la plaza a las redes sociales: el *freestyle* en Argentina y su retoma virtual”. En *Medios y retomas. Reescrituras y encuentros textuales: el campo de los efectos*, compilado por María Rosa del Coto y Graciela Varela. Buenos Aires: Biblios.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 2008. “La música y los jóvenes en los sectores populares”. *Trans - Revista Transcultural de Música* 12
- Verón, Eliseo. 1987. *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- . 1993. *La Semiosis Social*. Barcelona_ Gedisa.
- Vila, Pablo. 1996. “Indentidades, narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans - Revista Transcultural de Música*. *Trans* 2.

**Sección temática
Músicas y territorios. Puentes,
fronteras, prácticas musicales y
escenas sonoras en Latinoamérica**

*sección
te-
mática*

El uso del *mapuzungun* en el canto: una práctica intercultural. Reflexiones sobre los alcances poéticos, narrativos y político-decoloniales de la voz *mapuche*

Anahi Mariluan*

Recepción: 14-04-2023

Aceptación: 15-09-2023

Resumen

El *mapuzungun* es la lengua del pueblo *mapuche* que hoy se encuentra distribuido entre Argentina y Chile. En este artículo reflexionamos y exploramos sobre los alcances poéticos, narrativos y político-decoloniales que propone el uso del canto en esta lengua.

El análisis particulariza su enfoque en la expresión cantada del pueblo mapuche, denominada *ül*. Acudimos a la observación de la resistencia al silenciamiento al que esta lengua fue sometida desde finales del siglo XIX y entrado el XX, cuyas consecuencias llegan hasta el presente. La historización del silenciamiento que adoptamos como perspectiva permite configurar los regímenes audibles y no audibles. Sumamos la práctica etnográfica de una experiencia intercultural dentro de un ámbito de enseñanza que destaca la valorización de lenguas indígenas en ámbitos formalizados como herramienta metodológica necesaria para desilenciar. En el presente, la inclusión de las lenguas originarias en distintos espacios didácticos opera como una emergencia de doble demanda que involucra tanto a las instituciones como a la comunidad educativa evidenciando un nexo posible entre distintas escenas musicales interculturales del canto.

Palabras clave: *mapuzungun*, *ül*, canto *mapuche*, pueblo *mapuche*, restitución sonora.

The use of *mapuzungun* in singing: an intercultural practice. Reflections on the poetic, narrative and political-decolonial scope of the *mapuche* voice

Abstract

Mapuzungun is the language of the *Mapuche* people, who today are based between Argentina and Chile. This article reflects and explores the poetic, narrative and political-decolonial scope of singing in this language.

- * Licenciada en Folklore por la Universidad Nacional de las Artes, Cantora mapuche. Doctoranda en Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es becaria del CONICET, con sede en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCA) de la Universidad Nacional de Río Negro. Se desempeña como docente de la Diplomatura y Seminario de Posgrado de Músicas en Territorio de la UNA.

The analysis focuses on the sung expression of the *Mapuche* people, called *ül*. We observe resistance to silencing this language as it has been subjected from the end of the 19th century and into the 20th century, whose consequences we can still see today. Historicizing this silencing allowed us to configure the configurations of the audible and the inaudible. We also incorporate the ethnographic practice of intercultural experience within a teaching environment to highlight the valorization of indigenous languages in formalized environments as a necessary methodological tool to unsilence.

The inclusion of native languages in different didactic spaces works as an emergency of double demand that involves institutions and the educational community, evidencing a possible bridge between different musical scenes of singing.

Keywords: *mapuzungun*, *ül*, *mapuche* song, *mapuche* people, sound restitution.

Introducción. Del umbral del silenciamiento, reflexiones sobre los alcances poéticos y narrativos¹

Por medio de las políticas que aplicaron los Estados argentino y chileno en las denominadas “Campaña al desierto” (1878-1885) y “Pacificación de la Araucanía” (1861-1883) respectivamente, el pueblo *mapuche* (cuya traducción es gente de la tierra) sufrió su desterritorialización. De esta manera, perdió su soberanía territorial a partir del fin del siglo XIX y comienzos del XX, lo que acarrea consecuencias hasta el presente.

Por entonces, los horizontes estatales daban por sentada la inminente extinción de los pueblos a los que se arrebató el territorio para anexarlo a sus dominios. En forma simultánea, se realizaron tareas que comprometieron el apropiamiento de bienes culturales para su análisis y catalogación (Mariluan, 2022).

Es en este período histórico donde se utilizaron dispositivos de cautiverio y reducción de las poblaciones originarias en diversos puntos de lo que hoy constituye Argentina (Delrio, Lenton, Musante, Nagy, Papazian, Pérez, 2010). Estas acciones militares condenaron a muchos sobrevivientes a pasar sus últimos días en La Plata, Martín García y Valcheta, entre otros lugares de confinamiento. De esta manera, se instala el debate acerca de los métodos de aniquilamiento o desaparición sistemática por motivos económicos y raciales que recae en el término “genocidio” (Delrio, Lenton, Musante, Nagy, Papazian, Pérez, 2015).²

1 Una primera versión del contenido de este escrito fue presentada en las I Jornadas Internacionales de la Voz en Escena y V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral en la Universidad Nacional de Río Negro en septiembre de 2022. El artículo se inscribe en el proyecto PICT 2019-03870 Interacciones entre lenguas y territorios. Ecología lingüística en Fuegopatagonia, financiado por la ANPCyT y radicado en el IIDyPCa-UNRN-CONICET.

2 La Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio es una herramienta del derecho internacional sancionada en 1948, que entró en vigor tres años más tarde. Esta establece

Luego de las mencionadas campañas militares, mucha evidencia —archivos, artefactos, cultura material— engrosó la cantidad de pruebas sobre la existencia de los pueblos libres antecesores a la conformación de los Estados argentino y chileno. A su vez, es en esta época advertimos el inicio de la patrimonialización de las lenguas originarias como dejos de culturas en vías de desaparición (Malvestitti, 2020).

Grabaciones y otras expresiones de la cultura material *mapuche* fueron encargadas, donadas o vendidas a museos y colecciones extranjeras por sus colectores (García, 2009). El papel que jugaron Estados, coleccionistas, políticas públicas y museos en estos años fue determinante para justificar el conjunto de prácticas científicas de acumulación para su dominación. Tal es así, que luego de las citadas acciones militares de la Conquista del Desierto y la Pacificación de la Araucanía, las comunidades *mapuche*³ fueron reducidas y reubicadas en ambos países con destinos diversos.

Por estas prácticas es que se da lugar a la idea de rompecabezas también en torno a la memoria sonora. Es decir, el confinamiento que sufrió el pueblo mapuche reubicó a las poblaciones en sitios asignados marginalmente lo que produjo una escisión cultural que admitió una readaptación en distintos sectores del territorio mapuche. Jorge Spíndola (2022) agrega:

Estudiosos del mundo mapuche aluden a la idea de historicidad interrumpida. Históricamente por la conquista y luego por la perpetuación de la conquista de los Estados argentino y chileno que convierten a la cordillera en una frontera, partiendo el *Wallmapu* (territorio mapuche) en dos y divorciando la relación del *puel mapu* (territorio del este) con el *ngülumapu* (territorio del oeste) y de la gente *ngüluche* con la gente *puelche* (testimonio tomado del documental Mankewentüy | amiga del cóndor, de María Manzanares, 2022).

Por lo anteriormente expuesto, distintas agencias han contribuido a la fragmentación tanto de las expresiones sonoras como de la lengua del pueblo *mapuche*. En consecuencia, nos permitimos también reflexionar, desde este escrito,

que es el genocidio un delito “con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso”. Fuente: <https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/Genocide%20Convention-FactSheet-SP.pdf>.

- 3 En este artículo se consignan en cursiva las palabras en mapuzungun, la lengua del pueblo *mapuche*. También se respeta la no castellanización que muchas veces agrega “s” final para uso plural. Por eso la expresión *comunidades mapuche* respeta el sentido de su traducción: comunidades de gente de la tierra.

acerca de lo que el régimen colonial determinó como audible y lo no audible históricamente (Estévez Trujillo, 2016) a partir de este contexto.

Los pueblos sometidos fueron construidos desde el discurso estatal como ausentes, marginales o extintos, lo que dio lugar a la idea de silencio en un lugar estereotipado y estigmatizado como desierto y vacío (Delrio *et al.*, 2015). El silencio historiográfico al que aluden los autores de la Red de Investigadores sobre Política Indígena y Genocidio,⁴ se hace extensivo a las expresiones sonoras del pueblo mapuche en *mapuzungun*,⁵ lengua del pueblo mapuche, cuya traducción literal es “habla de la tierra”. De esta manera, también es posible explicar el principio de un silenciamiento que condujo a postergar su voz muchas veces como cometido de supervivencia. Las expresiones orales de la lengua madre fueron cediendo ante “el castilla” y el idioma originario quedó relegado a un plano secundario. La representación instaurada del “desierto” condujo a la invisibilización de personas humanas y sus expresiones culturales. Se consolidaron así discursos hegemónicos que perduran hasta el presente por medio de diversos dispositivos estatales.

Son incontables los relatos *mapuche* de apremios por expresarse en la lengua materna o castigos dentro de las escuelas para quienes hablaban en “paisano”, es decir, en *mapuzungun*. En este sentido, cito las palabras de la *pillankuze* (anciana depositaria de la sabiduría) de Chachil Mapu, Raquel Felipin, quien en su *lof* (comunidad) decía:

Tanto sufrimiento que contaron los abuelos [...]. Hoy se habla el castellano nomás, pero *inche ta kimniekan, kimniekan ta chemu tañi nütxayem ta mapuche montulñmageal* [yo tengo sabido porque nuestra gente ha conversado siempre de cómo fueron sacados de su mundo y sobrevivido] (comunicación personal con la autora, 19-01-2022).

Raquel se refiere a ancestros sobrevivientes de la isla Martín García en Buenos Aires, que forman parte de su familia según le han contado sus mayores. Esos

4 La Red de Investigadores sobre Política Indígena y Genocidio en Argentina es una unión informal y horizontal de personas comprometidas con el esclarecimiento de los modos en que se ha dado la llamada política indigenista en la Argentina en los últimos 150 años. La Red tiene su dirección institucional en la FFyL de la UBA, en la que sus coordinadores desarrollan actividades docentes y de investigación. Su foco de interés radica en la presentación de demandas judiciales bajo la figura de genocidio contra el Estado nacional, a partir de las masacres producidas en Napalpí y en La Bomba, en 1924 y 1947 respectivamente.

5 *Mapuzungun* o *mapudungun* son denominaciones correspondientes a la lengua *mapuche* que varían de escritura de acuerdo a su grafemario. En el presente artículo se cita al denominado Grafemario unificado.

abuelos llegaron hasta el espacio territorial en Neuquén que aún conserva la familia, pero reconocen que fueron reubicados desde la zona de las pampas húmedas.

Muchos son los testimonios y escritos que referencian esta época. En ese sentido, el escrito poético de la poeta *mapuche* Liliana Ancalao es casi una cita obligada de la literatura propia de este pueblo para definir el proceso del *winka malón*⁶ “cuando se perdió el mundo”:

Solo fue hace cien años, sin embargo, para mi generación parece que hubiese sido en un tiempo mítico. El pueblo *mapuche* se movía con libertad en su territorio, la gente se comunicaba con las fuerzas de la *mapu*. *Mapuzungun* significa el idioma de la tierra. La tierra habla, todos sus seres tienen un lenguaje y todos los mapuches lo conocían. El *mapuzungun* era la primera lengua y se enseñaba y aprendía en condiciones óptimas. A la sombra de los ancianos crecían los nuevos brotes, el verde perfecto que luego estaba delante de los rituales. Cerca del agua. Las mujeres cantaban los *tayüles* que transmitían la fuerza, y el orgullo de ser quien se era no era un tema filosófico en cuestión. Pero la muerte, que desde 1492 venía cercando a los pueblos originarios de América, cerró su círculo en el sur. La guerra del desierto, el malón *winka*, significó la derrota militar, la ocupación del territorio por parte del Estado argentino. “Cuando se perdió el mundo” hace cien años. El *mapuzungun* se volvió el idioma para expresar el dolor, el idioma del desgarrar cuando el reparto de hombres, mujeres y niños como esclavos. Un susurro secreto en los campos de concentración. El idioma del consuelo entre los prisioneros de guerra. El idioma para pensar. Fue el idioma del extenso camino del exilio, la distancia del destierro. La larga marcha de nuestros bisabuelos hacia las reservas. *Ka Mapu*. A nuestros abuelos les tocó ir a la escuela rural y hacerse bilingües a la fuerza. Aunque fue el proscripto de la escuela y los maestros enseñaron a los niños a avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar, el *mapuzungun* siguió vigente. La lengua de la tierra estaba en el aire de la oralidad y “la castilla”, en la escritura borroneada de los cuadernos [...]. (Ancalao, 2018: 66)

En este fragmento de “El idioma silenciado” se circunscribe el inicio del silenciamiento a la vida de un abuelo longevo. Es decir, la autora identifica el período histórico donde comienza el intento de borramiento de un idioma. Tal

6 *Winka malón* o *Awkan* es la manera *mapuche* de designar a la Campaña al desierto.

cometido se dio en un lapso veloz con respecto a la perdurabilidad que ha tenido en el tiempo la lengua del pueblo *mapuche*. Se alude además a las prácticas de cautiverio y cercenamiento de las expresiones orales con ahínco en el papel de las escuelas, que operaron como agente principal de castellanización.

El *mapuzungun* tiene improbables años en la latencia de un pueblo vivo. En el período anterior a las citadas campañas, la lengua operaba con eficacia comunicativa asumiendo la condición bilingüe o plurilingüe de los integrantes del pueblo *mapuche* (Malvestitti, 2012). Hoy se trata de una lengua en riesgo, sí, pero con muchísimos hablantes a ambos lados de la cordillera y también con espacios de revitalización que traccionan más gente bilingüe en el territorio *mapuche* en el presente.

¿Y el canto?

El *ül* (denominación de canto mapuche) destaca el *mapuzungun* como eslabón identitario fundamental de la memoria, del relato musical y de la fortaleza comunicacional que posibilita. “El *mapuzungun* se encuentra en niveles muy refinados de abstracción y profundidad al interior de la tradición cultural mapuche, o para expresar nociones y aspectos de la vida que otras lenguas no han categorizado”, detallan Elisa Loncon y Francesco Chiodi (1995: 98).

Por estas valoraciones, pero también por las discontinuidades históricas devenidas del silenciamiento provocado por el genocidio, el plano sonoro del canto del pueblo *mapuche* quedó reducido solo a espacios familiares, comunitarios, de militancia y resistencia que cobran numerosas formas expresivas en la actualidad. El sistema educativo que estuvo al servicio de la homogeneización y sirvió a una desestructuración simbólica de la lengua y la cultura *mapuche* a ambos lados de la cordillera, produce y encuentra en estos ámbitos diversos, excepciones.

El *ül* define tanto al arte poético como al del canto; en este sentido es que en este análisis destacamos la voz en hilo melódico *mapuche* tanto de la palabra estrictamente cantada como también de la poetizada. La persona que hace del *ül* su oficio se denomina *ülkantufe*. Señalamos aquí un fragmento del poema del poeta mapuche Jorge Spíndola (2012) que complementa estas líneas sobre los alcances poéticos, narrativos y políticos desde la contemporaneidad.

...maldita boca
 enamorada de todas las lenguas
mapuzungun quisiera

y este español que me come
 que me come el spanglish que te come
 maldita lengua en que he nacido
 ya quisiera yo hablarte en
kaweskar alacalufe
 un verso en lengua *selknam*
 uno que tuviera la huella azul de los que murieron, lola

Observamos en este escrito poético la alusión a lenguas hegemónicas y a otras en pugna pertenecientes a pueblos originarios del sur del continente. El poema anhela la voz de la tierra, evidencia su silenciamiento, procura resurgir. Estas expresiones revelan la importancia de las lenguas originarias, que sufrieron y sufren marginalización y que en este artículo pretendemos valorizar como herramientas político-decoloniales. Promover las proyecciones artísticas coadyuva a la vivificación de las lenguas con horizontes musicales.

Las expresiones cantadas están presentadas aquí como un conglomerado denominado *ül*, que además del canto incluye la poesía. Sin embargo, son muchas las clasificaciones históricas realizadas de este arte. Las categorizaciones incipientes tuvieron como objetivo dar un orden occidental a estos cantos cuya lengua era en gran parte desconocida por los colectores. Razón de ello fue dar por títulos los que los ejecutantes brindaban. Los albores de estas publicaciones le corresponden al filólogo Rodolfo Lenz, quien, en 1897, caratuló las propias como “Canciones en *mapudungun*”⁷. Sin embargo, las escenas sonoras se suceden regularmente escritas en libros de viajeros y religiosos desde el siglo XVI. Cien años antes, el religioso Havestadt (1777) habría escrito lo que interpretó como “Himnos de *machi*” (autoridad religiosa mapuche). Fueron muchos los religiosos atraídos por este género de cantos particular al encontrar un punto de interés devocional. Especial tratamiento y circulación tuvo el “Canto de amor” que Nolzco Prendez divulgó en Chile en 1884. Ya entrado el siglo, se sucedieron las investigaciones del alemán José Félix de Augusta (1908) y Tomas Guevara, en Chile (1911). En lo que a Argentina respecta, Robert Lehmann-Nitsche,⁸ fue

7 Existen varias maneras de escribir el *mapuzungun*. Esas formas se denominan “grafemarios” por esas razones es usual que se reemplaza la Z por D.

8 Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) fue un investigador alemán con una formación múltiple —ciencias naturales, antropología, medicina— que desarrolló su tarea científica durante más de veinte años en el Museo de La Plata (provincia de Buenos Aires). Vivió más de treinta años en Argentina desempeñándose en tareas antropológicas, pero con intereses en lingüística y estudios de folclore.

quien realizó las primeras grabaciones de cantos que se conozcan hasta el momento (García, 2009). En adelante, estudios de clasificaciones específicas de estos autores dan lugar a la interpretación desde la antropología, la musicología y el folclore⁹ favorecidas por el desarrollo de las tecnologías de grabación, sumada la transcripción musical que fue la herramienta europea para numerosos registros.

Del apresamiento de la voz a la continuidad de las voces: reflexiones en clave político decolonial

Mayra Estévez Trujillo (2016) denomina régimen colonial de la sonoridad a las continuidades y discontinuidades, convergencias, rupturas, fisuras, vínculos entre poder, representación y conocimiento, que sitúan al ámbito sonoro como herramienta de dominio y control. Esta categoría es intrínseca al análisis del poder que desarrolla Michel Foucault (1969), quien repara en lineamientos irregulares como la evidencia de sistemas de dispersión reglamentados. Por efecto del genocidio, que tiene como consecuencias directas el silenciamiento y la discontinuidad sonora, es que retomamos la idea de rompecabezas sonoro anteriormente mencionada.

Esta categorización sirve a los efectos de reflexionar respecto de las primeras grabaciones de cantos *mapuche* que permitieron las tecnologías de grabación del siglo XX y el posterior silencio que las confinó en archivos extranjeros. La cultura material tangible o intangible del pueblo mapuche fue desmembrada sistemáticamente para servir a otros procesos de patrimonialización o construcción hegemónica. Resultado de ello, por ejemplo, fueron los cilindros grabados por Lehmann-Nitsche en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, hoy alojados en el Humboldt Forum como parte del Archivo Fonográfico de Berlín. El fonógrafo le permitió registrar entonces las voces *mapuche* de Juan Salva y Regina, quienes se expresaron sobre cantos de *machi* en 1905 y 1907 [Imagen 1 y 2]. El interés de la temática en que se expresaron los *mapuche* por entonces se repitió entre otros investigadores con la finalidad de comprender el sistema de creencias indígena también desde el canto.

En el marco temporal mencionado, los sonidos y voces *mapuche* se entremezclaban en ámbitos urbanos, sumados a los idiomas extranjeros que dominaban los científicos del museo. Estos, además, manejaban las tecnologías de grabación. Ese particular cúmulo sonoro de lenguas hegemónicas que

9 Se consigna aquí la palabra folclore en vez de folklore en alusión al uso de las fuentes citadas.

retrataron a las indígenas rodeó la transformación de poblaciones originarias que se reinsertaban como mano de obra para la nueva configuración social de las ciudades.

El punto de vista que los coleccionistas usaron como método para la obtención de estos *üil* y la distancia de acceso que tiene esta colección en Alemania motivan la reflexión acerca de la continuidad en el silenciamiento de los acervos y su dispersión. Estos registros fueron tomados en condiciones desiguales a integrantes de los pueblos investigados a principio del siglo XX y es materia de análisis el procedimiento de encapsulamiento en instituciones que las albergan lejos de sus lugares de procedencia. El acopio de estas informaciones tuvo la perspectiva americanista que colectaba datos en pos de reconstruir el pasado de una región (Malvestitti, 2020). Por esta razón es importante reflexionar sobre la suspensión de la palabra perpetuada en estos archivos sonoros.

La idea de rompecabezas sonoro aquí se expande en alusión concreta a la confinación de archivos en otros continentes. El archivo y su traslado a otros países supone un alejamiento territorial que pronuncia la discontinuidad cultural del pueblo mapuche. Observamos estas prácticas del positivismo, por un lado, como apresamiento de memorias sonoras trasladadas a otro espacio territorial —mar de por medio— y, por el otro, marcando un silenciamiento de la voz del pueblo retratado en las grabaciones al no prestarse a otro uso más que el almacenamiento durante muchos años. Tales modos operaron en el dominio de las voces de personas *mapuche* convertidas en objetos de estudios por entonces valorizados occidentalmente.

La confección de archivos masivos que posibilitaron los museos son la evidencia del patrón colonial hegemónico que persiste hasta nuestros días. Lo que reverbera insoportablemente es la ausencia de sonidos que, por el contrario, modifican la ecología sonora de un pueblo que supo ser soberano en su territorio y que aún lo demanda, así como el reconocimiento estatal del genocidio perpetrado.

Sostiene Estévez Trujillo (2016) que las memorias sonoras que contienen las crónicas coloniales en dispositivos literarios e históricos operaron como tecnologías de inscripción de lo sonoro. Una forma común caracteriza la forma colonial en que se inscribieron, describieron, catalogaron y detallaron los eventos sonoros, lo que dio por resultado una evidencia en las prácticas hegemónicas que modificaron subjetividades, sonoridades y prácticas. Es elocuente que el registro tenía finalidades científicas propias de la época para reconfigurar el espectro sonoro de los mundos en vías de extinción. La ciencia, por entonces, avizó la

discontinuidad de los paisajes sonoros conocidos hasta el momento. Sin embargo, el pueblo *mapuche* nunca dejó de cantar a pesar del empobrecimiento económico que significó el arrebato territorial y las consecuencias sobre sus manifestaciones culturales. Actualmente existen espacios de revitalización sonora que se basan en la memoria de las abuelas tanto como en los registros que quedaron de ellas.

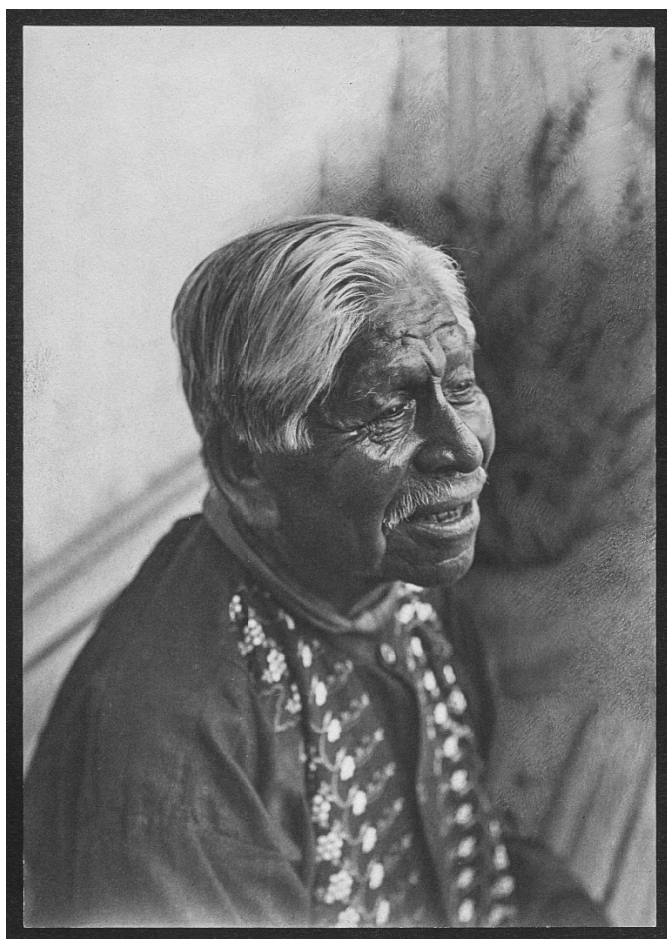
En el caso presentado en este artículo se visualiza una forma hegemónica de abordar y contener el registro de voces; no obstante, surge el interrogante acerca de lo que los mapuche que “entregaron *ül*” [grabaron sus cantos], entendieron de esa coyuntura.


Hoy en día la puesta en valor de las investigaciones de de Lehmann-Nitsche —que se distribuye entre el Museo Etnológico de Berlín, el Instituto Iberoamericano de la misma ciudad, el Archivo Fonográfico y el Museo de Ciencias Naturales de La Plata— permite el acceso a los audios por medio de la digitalización que se hizo de los cilindros. En el año 2009, parte de las grabaciones fueron incluidas en un disco compacto denominado *Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann-Nitsche 1905-1909*, curaduría a cargo de Miguel Ángel García (2009), que transparenta el dilema epistemológico y la discusión ético-política que presentó esta investigación. Asumiendo la fragmentación de saberes y territorios, el vínculo con estos archivos lo lleva a reflexionar acerca de las muchas agencias por las que pasan estas informaciones para finalmente volverse públicas.

Concibiendo el espectro sonoro como campo de interacción, es que el canto y la voz de estas grabaciones estuvieron mucho tiempo archivadas sin destino, privadas de uso. En esta línea, la violencia que compromete la prisión de estas voces que condensan memoria se efectivizó como parte de las prácticas autorizadas por las agencias estatales en pos de capturar los restos de un pueblo en vías de exterminio. Ese cometido colonial fracasó en tanto los pueblos supieron sobrevivir y atesorar sus voces por medio de la memoria oral y más tarde el uso de tecnologías de grabación.

Estas cintas de *ül* del pueblo *mapuche* fueron posteriormente analizadas e incluidas en diversos materiales decoloniales y también editadas, por ejemplo, bajo la perspectiva de sobrevivientes del genocidio en el libro de la investigadora *mapuche* Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares: *Historia y conocimiento Oral Mapuche - Sobrevivientes de la “Campana al Desierto” y “Ocupación de la Araucanía”* (2013). Esta edición logró reunir todos los intereses del investigador alemán en Argentina, lo que posibilitó cohesionar toda la obra y sus puntos de interés como científico y también como coleccionista. De esta

manera, los autores nos revelan la reapropiación *mapuche* desde el afecto y otras subjetividades que se hicieron sobre ese legado y que conforma una nueva mirada sobre el material literario y sonoro. El libro se acompaña de un CD que contiene los cinco cantos registrados en 1905 y 1907, a la vez que pone al alcance la voz de quienes brindaron testimonios cantados: Juan Salva y Regina.



 Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz

<http://resolver.iai.spk-berlin.de/AIAI000007700020000/>

Imagen 1: Juan Salva según Lehmann-Nitsche.

Fuente: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/860456811/51/>



Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz

<http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000607700020000/>

Imagen 2: Regina sentada vestida de negro.

Fuente: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/860456811/55/>

La expropiación territorial encuentra eco en el despojo sonoro de estos cantos de *machi* que se tomaron a Regina y Juan Salva, ambos cercanos al círculo de indígenas que se acercaban al Museo por pedido de los científicos. En ese marco contextual, los coproductores poco entenderían el objetivo de estas inmortalizaciones de la voz, pero queda claro que, de haber comprendido la finalidad de los cilindros, probablemente los inundara un deseo de perdurabilidad de los cantos. En efecto, esos archivos refuerzan hoy los ámbitos sonoros en donde nuestros antepasados dejaron un rastro del *ül* que hacen que aquellas voces hayan sido valoradas como “las últimas” aunque en realidad estaban contribuyendo a la continuidad de la voz de un pueblo.

Interculturalidad en espacios formales: el reto de la reparación

La revitalización de las lenguas trae de por sí la vivificación de las formas de conocimiento del universo sonoro *mapuche*. El uso del *mapuzungun* valida la palabra hablada y cantada como un conglomerado complejo que involucra “el decir”. Es dicho cantando lo que no se puede decir hablando.

Este apartado pretende dar cuenta de la importancia de la inclusión de prácticas interculturales en espacios sonoros de la palabra.

Durante el año 2021, acompañé las clases de Educación Vocal III de la Licenciatura en Teatro perteneciente a la Universidad Nacional de Río Negro. La participación me comprometió semanalmente bajo la figura de profesora adscripta. La motivación o el aporte original consistió en la vinculación y mediación de las prácticas musicales, es decir, trabajar con la voz cantada. Por demanda de la profesora a cargo del curso, Flavia Montello, confeccionamos estímulos bajo la metodología de brindar disparadores de cantos de distintos pueblos. En ese contexto y dada mi condición de investigadora *mapuche*, sumé cantos en *mapuzungun* derivados del trabajo de restitución de los archivos sonoros hoy alojados en Berlín y mencionados en este escrito.

Esta herramienta intercultural, puesta en las clases de práctica vocal, derivó en el afloramiento de valiosos interrogantes por parte de los estudiantes. Las primeras exposiciones enfrentaron a la clase a un espectro sonoro desconocido. La perspectiva de un archivo sonoro dista de la música en que fuimos educados y la que escuchamos cotidianamente. Se sumó el desconocimiento del *mapuzungun* y la historia de las grabaciones que presentamos. Esta experiencia motivó reflexiones surgidas durante esos meses de manera colectiva: ¿cómo se configura la escucha bajo la lógica de una lengua que es desconocida en su propio territorio? ¿Por qué desconocemos melodías del pueblo *mapuche*?

Aquí es donde anclaron numerosos interrogantes, dado que la puesta en valor de la voz cantada a partir de archivos sonoros nos topó con el desconocimiento del *mapuzungun* y las melodías *mapuche* en su condición de la lengua y los sonidos de la tierra que pisamos. Debe aclararse aquí que la ciudad en la que residimos está reconocida como intercultural desde el año 2015; así lo establece la ordenanza N.º 2641-CM-15.¹⁰ Sin embargo, las políticas públicas en beneficio de su difusión son insuficientes. Así, reconocer y favorecer acciones interculturales no lograron en este caso siquiera que estudiantes de grado supieran de esta promulgación.

En general, durante las clases, los y las estudiantes aseguraban no conocer expresiones sonoras *mapuche*, no haber oído melodías, no reconocer el nombre de sus instrumentos o artefactos musicales ni sus significados. Todos estos saberes no forman parte de la currícula de los niveles educativos con que se llega a los estudios de grado. Este perfil o diagnóstico surgido de la clase impulsó a brindar

10 Fuente: <https://concejobariloche.gov.ar/index.php/informacion-institucional/bariloche-municipio-intercultural>.

una contextualización mayor. El *racconto* expuesto en este artículo surgió de esa necesaria explicación para comprender las escuchas que realizamos en los encuentros semanales.

La demanda de la comunidad educativa fue la de la incorporar contenidos interculturales musicales. A su vez, asumimos las ausencias en identificaciones étnicas cuando la reflexión giraba acerca del conocimiento de palabras en *mapuzungun*. La no asociación a la toponimia *mapuche* local puesta en el nombre de la ciudad en que vivimos y las aldeañas fue evidente. Por esa razón, realizamos juegos vocales donde afloraron los nombres de localidades vecinas como *Bariloche*, *Neuquén*, *Comallo*, *Pilcaniyeu*, *El Foyel*, *Picun Leufu*, *Maquinchao*, *El Chocon*. Fue efectiva, por ejemplo, la asociación en relación con los nombres propios de la geografía cercana como lago *Nahuel Huapi* y ríos *Ñireco*, *Ñirihuau*, *Limay*, *Pichi Leufu*. También emergieron los nombres propios de familiares, conocidos y amigos tales como *Rayen*, *Nahuel*, *Antu*, *Newen*, *Ayelen*. Finalmente, el desconocimiento o el significado de apellidos de los estudiantes permitió comprender los procesos de silenciamiento que tienen consecuencias hasta en la propia procedencia originaria familiar. Algunas intervenciones reconocieron que la pérdida territorial conlleva migraciones forzadas de los pueblos originarios, lo que provoca rupturas en la continuidad de la identidad. Se suman las políticas de omisiones y desapego cultural llevadas a cabo por agencias estatales que habilitan la emergencia de racismos. Muchas familias dejan de hablar de sus orígenes por propio cuidado de sus hijos.

La ordenanza intercultural de la ciudad de Bariloche advierte específicamente sobre estas problemáticas:

La construcción del Estado argentino sobre el intento de exterminio al pueblo mapuche a fines del siglo XIX generó el desmembramiento de las familias y por lo tanto de la cultura, se impuso una cultura hegemónica rompiendo los lazos que nos unen con nuestro ser y nuestra pertenencia a un pueblo distinto que fue invisibilizado. Este proceso de autonegación de la identidad no es casual, actualmente un alto porcentaje de quienes habitan los distintos barrios de la localidad son de origen mapuche, aunque las estadísticas no lo contemplan como indicador a relevar. Muchos de nuestros hermanos (pu peñi, pu lamngen) no reconocen su identidad pese a que su apellido, su historia familiar, sus prácticas culturales y su relación con la tierra lo indiquen.¹¹

11 Fuente: <https://rionegro.gov.ar/download/archivos/00007587.pdf#1494507711> .

En este marco de clases, trabajamos semanalmente en pos de ampliar contextos históricos elaborando estímulos que comprometieran la realidad de los estudiantes. Conforme a que el perfil del egresado incluye trabajar y producir con un profundo sentido crítico, estético y ético, contemplando tanto su profesión como su contexto social, y reflexionar sobre el rol del arte y su función social,¹² los estudiantes asociaban estas sonoridades a un eco lejano que pronto empezaron a cohesionar con la realidad diaria.

La voz cantada en la lengua del territorio *mapuche* sirve de nexo para amalgamar múltiples pensamientos y maneras de articular las músicas. En ese sentido, replantear el modelo del régimen audible y no audible conlleva la escucha y la puesta en valor de la voz cantada en *mapuzungun*. Ampliar espacios de escucha por medio de un elemento articulador como la voz permite la revitalización minúscula de la palabra cantada. En el acto enunciativo y colectivo de cantar o poetizar con otros se entretejen comunidades de afectos que permiten su desilenciamiento.

El derecho a la lengua, a la voz *mapuche*, parece estar repitiendo la relocalización, la búsqueda de un asiento permanente que la legitime. Estas luchas, señala Claudia Briones (2002), se dan fundamentalmente en el nivel de la construcción de aboriginalidad. La reelaboración identitaria que hace el territorio *mapuche* por medio de acciones que parten de trabajos militantes poco a poco ganan sentido de pertenencia e indispensabilidad.

Los ámbitos indígenas no tienen hoy poder real de oficializar sus conocimientos, pero sí ejercen poder desde las esferas autónomas o como agencia en resistencia que, en definitiva, son el sello identitario del pueblo *mapuche*. Existe un ejercicio de la autodeterminación desde una institucionalización propia. Tal es el caso de talleres de esa lengua que, después de años de persistencia, logran formalizar espacios de enseñanza. Así tal vez, sucederá con los espacios de la voz cantada porque las sonoridades del pueblo *mapuche* escapan a un disciplinamiento musical concebido occidentalmente. Observamos así la demanda de uso del *mapuzungun* como otro saber en el entrenamiento cantado y la práctica intercultural crítica que en palabras de Walsh:

debe ser entendida como herramienta pedagógica. La que pone en cuestionamiento continuo la racialización, deshumanización, subalternización, inferiorización y sus patrones de poder, visibiliza maneras distintas de ser, vivir y

12 Fuente: <https://www.unrn.edu.ar/carreras/Licenciatura-en-Arte-Dramatico-44> .

saber, y busca el desarrollo y creación de comprensiones y condiciones que no solo articulan y hacen dialogar las diferencias en un marco de legitimidad, dignidad, igualdad, equidad y respeto, sino que también —y a la vez— alientan la creación de modos “otros”⁸⁹ —de pensar, ser, estar, aprender, enseñar, soñar y vivir que cruzan fronteras. (2013: 177).

Por su parte, la ordenanza citada en este artículo agrega que:

Se entiende al concepto de interculturalidad, como herramienta de descolonización y transformación de un Estado monocultural y homogeneizante, hacia un Estado pluricultural, apuntando al ejercicio de los derechos humanos, derechos colectivos y de la Ñuke Mapu (Madre tierra), involucrando a la sociedad entera.¹³

Una manera de dar voz es escuchar a personas *mapuche* cuyos relatos representen saberes posibles para distintos espacios educativos formales, porque queda claro que —por fuera de cualquier sistematización— es el pueblo mismo quien se encarga y se ha encargado de seguir cantando. Otras posibilidades las constituyen la implementación de políticas de valorización de la historia de los pueblos originarios, lo que sin duda enriquecería el panteón de las voces cantadas más allá de las lenguas hegemónicas. Como aseveran los autores de la Red de Investigadores sobre política indígena y genocidio, es posible saber que se ha instalado la necesidad actual de explicar qué sucedió históricamente y eso es parte de un cambio (Delrio *et al.*, 2015).

Los grupos de enseñanza de lenguas indígenas autogestionados logran espacios formales haciéndose lugar de manera lateral en instituciones. Alcanzan espacios así, las voces de un pueblo oprimido pero no doblegado. Logro de las muchas militancias que se han sostenido por derecho propio, las voces se insertan de maneras disímiles y ejercen una fuerza que busca crecer también por demandas de la comunidad educativa. La contrahegemonía que suponen estos movimientos permite un crecimiento en la demanda o al menos en la evidencia de la permanencia de cantos silenciados como una latencia pendiente. En este punto es importante resaltar que la voz cantada en *mapuzungun* desafía formas de conocimiento occidental al abordar su uso colectivo. La voz *mapuche* demanda presencias colectivas y presencia territorial más allá de la adscripción étnica de quien las evoque.

13 Fuente: <https://rionegro.gov.ar/download/archivos/00007587.pdf#1494507711> .

A modo de conclusión

A lo largo de este artículo desandamos la noción de silenciamiento como consecuencia de un genocidio perpetrado contra el pueblo *mapuche*, aún no reconocido, cuyas consecuencias llegan hasta la actualidad. Ese silenciamiento se hace extensivo en tanto las expresiones sonoras *mapuche* son desconocidas en su propio territorio por la sociedad argentina. En esa discontinuidad histórica, muchos archivos sonoros permanecen lejos de los territorios de origen dando lugar a la idea de rompecabezas sonoro. Sin embargo, muchos de los *ül* o cantos *mapuche* se siguieron manteniendo en marcos herméticos que posibilitaron la permanencia y una reemergencia de la palabra cantada en las comunidades *mapuche*.

En esta línea, en este artículo destacamos los alcances poéticos, narrativo y político decoloniales de la voz *mapuche* valorando los procesos de revitalización sonora que revierten los modos que hacen que la lengua cantada en *mapuzungun* sea desconocida aun en territorio *mapuche*.

En este mismo sentido, abordamos reflexiones que apuntan a distinguir una escasez de contenidos formalizados en lengua cantada del pueblo mapuche en ámbitos educativos, sumada a la falta de voluntad de inserción oficial como práctica reparadora de silenciamientos históricos. Sin embargo, las acciones devenidas de las militancias y de las propias agencias indígenas funcionan como resistencia frente al racismo y los discursos de odio operando como nexo posible entre distintas escenas musicales del canto en marcos interculturales.

La revitalización del *ül*, del canto del pueblo *mapuche*, implica logros más allá de la recuperación estrictamente grafo-fonética porque amplía el punto de vista con que adoptamos habilidades como territorios interculturales.

Referencias bibliográficas

- Ancalao, Liliana. 2018. *Resuello*. Chubut: Marisma.
- Augusta, Felix de. 1903. *Gramática araucana*. Valdivia: Imprenta Central Lambert.
- Briones, Claudia. 2002. “Viviendo a la sombra de naciones sin sombra: poéticas y políticas de (auto) marcación de ‘lo indígena’ en las disputas contemporáneas por el derecho a una educación intercultural”. En: *Interculturalidad y Política: desafíos y posibilidad*. Editado por Norma Fuller, 381-417. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

- Chiodi, Francesco María y Elisa Loncon Antileo. 1995. *Por una nueva política del lenguaje. Temas y estrategias del desarrollo lingüístico del mapudungun*. Chile: Programa Interinstitucional Maquehue, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera.
- Canio Llanquinao, Margarita y Gabriel Pozo Menares. 2013. *Historia y conocimiento Oral Mapuche. Sobrevivientes de la “Campaña al desierto” y “Ocupación de la Araucanía” (1899-1926)*. Santiago de Chile: LOM.
- Estévez Trujillo, Mayra. 2016. “Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación”. Tesis Doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Foucault, Michel. 1969. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Guevara, Tomas. 1911. *Folklore Araucana. Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*. Santiago de Chile: Cervantes.
- Havestadt, Bernardus. 1777. *Chilidugu sive Tractatus Linguae Chilensis*. Leipzig: Monasterii Westphaliae.
- Delrio, W., D. Lenton, M. Musante, M. Nagy, A. Papazian, P. Pérez. 2010. “Del silencio al ruido en la Historia. Prácticas genocidas y pueblos originarios en Argentina”. En *Actas III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*, Buenos Aires, C.C. de la Memoria “Haroldo Conti”. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-36/delrio_lenton_musante_nagy_papazian_perez_mesa_36.pdf (último acceso: 11-12-2023).
- . 2015. “Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en argentina”. *Conceptos* 493:119-142. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/52773> (último acceso: 11-12-2023).
- Lenz, Rodolfo. 1897. *Estudios araucanos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Malvestitti, Marisa. 2012. *Mongeluluchi zungu Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preubischer Kulturbesitz.
- Malvestitti, Marisa. 2020. “El mapuzungun en Puelmapu, entre 1885 y 1945. Territorios eruditos y territorios sociales”. *Boletín de Filología* vol. 55, N° 1: 51-81. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032020000100051> (último acceso: 11-12-2023).
- Mariluan, Anahi. 2022. “Sonidos del pueblo mapuche en colecciones sonoras: apresamientos bajo el color del resguardo y el camino de la restitución”. En *Patagonia Literaria VI*. Berlín: Inolas, en prensa.

- Prendez, Nolasco. 1884. *La Araucanía. Una excursión de verano de Angol a Villarica i Valdivia en los primeros meses de 1883*. Valparaíso: *La Patria*.
- Spíndola, Jorge. 2013. *Perro lamiendo luna*. Buenos Aires: El jinete.
- Walsh, Catherine. 2013. *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad. Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Fuentes video y audio documentales

- García, Miguel Ángel. 2009. *Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann-Nitsche 1905-1909*. [CD] Berlín: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.
- Manzanares, Maria. 2022. *Mankewenüy, amiga del cóndor*. Entrevista a Jorge Spíndola.

Entrevista inédita

- Felipín, Raquel. 2022. Entrevista realizada por Anahi Mariluan. [VIDEO] Archivo personal. Chachil Mapu, provincia de Neuquén, 19 de enero.

Fotografías documentales

- Lehmann-Nitsche, Robert. 1885. Juan Salva [Fotografía] Colección “Nachlass (Sammlungen/Fotografien Aus Südargentinien-)”. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz.
- Lehmann-Nitsche, Robert. 1903. Regina [Fotografía] Colección “Indigene Gruppen in Südargentinien: Araukaner in La Plata”. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz.

Documentos oficiales

- Ordenanza 241CM15 Municipio de San Carlos Bariloche intercultural <https://rionegro.gov.ar/download/archivos/00007587.pdf?1494507711> .

La Banda de la Policía de San Juan (Argentina) como agente de difusión popular de la ópera

Yanet Hebe Gericó*

Recepción: 13-04-2023

Aceptación: 10-10-2023

Resumen

A través de diversas mediaciones, la ópera circuló por distintos espacios fuera del teatro. Este trabajo hace foco en la banda como agente de difusión popular del género lírico. Específicamente, aborda la inclusión de arreglos musicales basados en fragmentos operísticos en el repertorio de la Banda de la Policía de San Juan (Argentina) durante la primera mitad del siglo XX y busca contextualizar su ejecución en retretas realizadas al aire libre. Para ello, se profundiza en estos eventos como espacios de sociabilidad, en la relación de la agrupación con la audiencia y en los modos en que la prensa periódica moldeó ese vínculo.

Se detalla el trabajo de relevamiento y clasificación de los arreglos musicales de ópera localizados en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan. Estas creaciones *ad hoc* se consideran como una adaptación de las obras originales a las especificidades del conjunto y a las necesidades y prácticas de consumo locales. Las fuentes empleadas incluyen artículos hemerográficos y partituras manuscritas e impresas.

Esta investigación permite avanzar en el estudio de los efectos de la recepción socioestética de la ópera llegada a Argentina gracias a la inmigración y a la itinerancia de compañías líricas italianas.

Palabras clave: ópera, banda, arreglos musicales, San Juan, siglo XX, recepción socioestética

The San Juan Police Band (Argentina) as an agent for the popular diffusion of opera

Abstract

Opera circulated in different spaces outside the theater. This paper focuses on bands as agents that contributed to the dissemination of this lyrical genre. Specifically, it analyzes the inclusion of

* Profesora de Grado Universitario de Teorías Musicales y Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como Profesora en las cátedras de “Apreciación Musical” e “Historia de la Música II” pertenecientes al Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Realiza el programa de doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires con una beca interna doctoral de CONICET.

musical arrangements based on operatic fragments in the repertoire of the Police Band of San Juan (Argentina) during the first half of the twentieth century and seeks to contextualize their performance in open-air events. In this sense, the study delves into these events as a space for sociability, in the relationship between the band and the audience, and the ways in which the press shaped this link.

This paper also let us show our classification of opera musical arrangements located in the Historical Archive of the San Juan Police Band. We understand that these *ad hoc* creations have been adapted to the specificities of the ensemble and to local needs and consumption practices. The sources studied here include newspaper articles, as well as manuscript and printed musical scores.

This research allows us to continue studying the effects of the socio-aesthetical reception of opera in Argentina thanks to immigration and the itinerancy of Italian opera companies.

Keywords: opera, band, musical arrangements, San Juan, XXth century, socio-aesthetic reception

1. Introducción

Entre 1880 y 1920 Argentina transitaba un proceso de construcción del Estado, así como de crecimiento y modificación demográfica debido a la inmigración masiva. En ese contexto, al igual que sucedió en otros países de Latinoamérica, la ópera ocupó un lugar central en el proceso de construcción de identidades colectivas. Esto fue posible gracias a la llegada de compañías itinerantes, en su mayoría italianas, y por la radicación de inmigrantes, quienes oficiaron como público que consumía el género con la intención de conservar su identidad cultural o como músicos profesionales que poseían una sólida formación.

Tanto en Italia como en Argentina, la ópera —objeto cultural complejo capaz de adaptarse a condiciones diferentes de las que motivaron su creación— circuló por fuera del espacio del teatro a través de diversas mediaciones. Este trabajo hace foco en la banda como agente de difusión popular del género lírico. Tomando como referencia los tres tipos de agrupaciones que Melanie Plesch identifica con el término “banda”, en esta oportunidad se adopta la acepción que define a estos grupos como “conjuntos militares o civiles en los que prevalecen aerófonos y membranófonos de tipo europeo, cuya actividad se encuentra tradicionalmente ligada a actividades al aire libre, tales como movimientos de tropas, ceremonias y celebraciones religiosas, cívicas y militares, conciertos y otros eventos” (1999: 137).

Específicamente, este estudio aborda la inclusión del género lírico en el repertorio de la Banda de la Policía de San Juan (Argentina) durante la primera mitad del siglo XX y contextualiza su ejecución en retretas realizadas al aire libre.¹

1 María Antonietta Sacchi de Ceriotto afirma que primeramente el término “retreta” se utilizaba para nombrar a “los desfiles de los batallones apostados en las ciudades que marchaban a los cuarteles al atardecer, precedidos por su banda de servicios y provistos de faroles de velas”, pero que con el tiempo “la palabra designó los conciertos al aire libre, una suerte de *promenade*”

Para ello, se profundiza en estos eventos como espacio de sociabilidad, en la relación de la agrupación con la audiencia y en los modos en que la prensa periódica moldeó ese vínculo.

El escrito detalla el trabajo de relevamiento y clasificación de los arreglos musicales basados en fragmentos operísticos, localizados en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan. Las fuentes empleadas incluyen artículos hemerográficos y partituras manuscritas e impresas existentes en el mencionado repositorio.²

Esta investigación plantea como supuesto inicial que es posible considerar estas creaciones *ad hoc* como una de las modalidades de adaptación de las obras originales a las especificidades del conjunto y a las necesidades y prácticas de consumo locales, tomando a San Juan como sociedad receptora de este género migrante.

2. Antecedentes

2.1. Nociones teórico-metodológicas

Teniendo en cuenta la ampliación de horizontes que experimenta la musicología desde finales del siglo XX, se propone para este estudio un enfoque teórico-metodológico que toma en préstamo y asimila conceptos de diversas disciplinas para posibilitar el análisis de distintos aspectos del objeto de estudio. Se plantea un abordaje desde la mirada de la historia transnacional como un campo académico que se ocupa del viaje de ideas, bienes y personas a través de las fronteras nacionales. Desde la visión de Axel Körner (2015), se busca reconceptualizar el espacio a partir de una noción de nacionalidad que no está fuertemente ligada al Estado, sino a conexiones que se dan entre grupos nacionales confinados por fronteras lingüísticas, culturales o históricas. Al comprender que el significado cultural de una obra artística no está fijado en su creación, sino que es determinado por las condiciones locales de los agentes receptores —auditorio, intérpretes, directores, críticos y comunidad en general— se parte de este enfoque para el estudio de los modos particulares de recepción, adaptación y asimilación de la ópera como género migrante.

A su vez, este trabajo se posiciona en la historia local de la música, dominio híbrido que, en palabras de Graciela Musri (2013), circunscribe la perspectiva

(paseo), costumbre arraigada durante todo el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En estos conciertos, que tuvieron su origen en Inglaterra, el público permanecía de pie rodeando los quioscos en los que se ubicaba la banda o paseando al aire libre en parques y plazas” (2014: 86). En esta oportunidad, el concepto es entendido bajo la segunda definición.

2 Se advierte la posibilidad de profundizar, en próximas etapas, el estudio de la popularización de la ópera por fuera del ámbito teatral mediante el análisis de los catálogos de partituras y discos.

situada en y desde la localidad y enfoca múltiples procesos histórico–musicales ocurridos en el lugar que afectan a músicas propias y ajenas, apropiadas, aculturadas o exportadas. Esta mirada permite revelar “lo particular, lo específico para esa localidad dentro de grandes procesos o fenómenos, para confirmarlos o para establecer diferencias” (Musri, 2019: 2). Focalizar en las experiencias musicales de un sector de la sociedad sanjuanina en el recorte temporal seleccionado permite interpretar los efectos de la recepción social y estética de la ópera.

Por otra parte, se apela a la reducción espacial que propone la microhistoria como rama de la historia social aplicada a la musicología, entendiendo lo local no solo a partir de las fronteras físicas, sino también culturales. El recorte sociogeográfico en estudio permitirá observar las posiciones y oposiciones ocupadas por los músicos, las instituciones, la circulación de géneros y las obras. El énfasis de la microhistoria puesto en el estudio de prácticas musicales situadas y en el consumo de géneros musicales en distintos ámbitos sociales permite reconstruir la historia de la recepción estética en la comunidad y los sentidos que adquirió en ella.

Las metodologías y los préstamos propios de la nueva historia cultural posibilitan centrarse en los individuos y sus singularidades y comprender cómo los sujetos se reapropiaron simbólicamente del universo sociomusical en el que vivieron. Siguiendo la línea propuesta por Roger Chartier, interesa estudiar cuáles fueron los usos y las apropiaciones que los distintos grupos hicieron de un mismo material. Chartier afirma que “lo importante es entonces comprender cómo los mismos textos pueden ser diversamente captados, manejados y comprendidos” (Chartier, 1992: 54). Esta visión propuesta por la nueva historia cultural pone el foco de atención en las redes de práctica “que organizan los modos, histórica y socialmente diferenciados, de relación con los textos” para la reconstrucción de las formas de consumo, adaptación y uso por parte de la comunidad receptora (*Ibidem*). Así, esta perspectiva resulta un ámbito propicio para estudiar la relación entre la ópera y la apropiación que hicieron los distintos grupos que estuvieron en contacto con ella.

Para estudiar la circulación, las diversas mediaciones y las recepciones de la ópera resultan de utilidad los aportes de la sociología musical y la teoría de la mediación musical. El enfoque sociológico permite estudiar los procesos de interacción entre el hecho musical y la sociedad, para comprender cómo el contexto lo dota de valor y funcionalidad. Se aplica el concepto de mediación de Antoine Hennion, que contempla que la música existe en los intersticios de sucesivas mediaciones que pueden revelar efectos no previstos: “No existe por un lado la música, por el otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: todo se desarrolla en cada ocasión en el medio” (2002: 19).

2.2. La ópera italiana en Argentina³

La llegada del siglo XX encuentra a nuestro país en un clima social agitado. Las políticas liberales de las presidencias históricas (1862-1880), y de la Generación del 80 (1880-1916), influenciadas por las corrientes europeas del positivismo y otras teorías como el evolucionismo, implementaron un proyecto inmigratorio masivo, con el objetivo de poblar el territorio en vías de unificación, persiguiendo una voluntad modernizadora y aspirando a homologarse con una supuesta superioridad europea.

Entre 1880 y 1920, Argentina ambicionaba construir un Estado capaz de estar a la altura de las potencias del mundo. Tal como afirma Aníbal Cetrangolo, se buscaba dialogar “de igual a igual con las naciones que se consideraban modélicas, es decir, las de la Europa no ibérica” (2015: 31). El ámbito de la cultura, y en particular el género operístico, fueron considerados canales propicios hacia el progreso anhelado y para la construcción de identidades colectivas.

Para el caso de Buenos Aires, Ricardo Pasolini (1999) advierte que diversas causas locales posibilitaron la hegemonía de la ópera italiana. Por un lado, el interés económico de empresarios italianos en difundir el género lírico asumiendo la totalidad de la producción artística. Por otro, la presencia de un público aficionado que asistía a la ópera por sus connotaciones sociales y culturales. Se intentará dilucidar si estas condiciones se replicaron en San Juan o si el fenómeno se presentó con otras particularidades.

En este contexto la ópera circuló en distintos estratos sociales y resultó un género musical interclasista que respondía a distintos intereses de diferentes grupos sociales, despertaba la nostalgia de los inmigrantes y al mismo tiempo cumplía con las ansias de “progreso” de un sector del público local (Cetrangolo, 2015). John Roselli (1990) advierte que el público del género lírico estaba compuesto por dos grupos principales correspondientes a distintos sectores de producción: una audiencia a la moda, denominada *fashionable* por el autor, no italiana y perteneciente a la aristocracia; y otra popular, proletaria, en su mayoría italiana.

3 Las migraciones italo-argentinas con foco en la ópera italiana son objeto de estudio del musicólogo Aníbal Cetrangolo. De su tesis doctoral se desprenden *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (2015) y *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata* (2018), dos publicaciones que resultan modélicas para la presente investigación ya que los problemas abordados focalizan en la dimensión simbólica que adquiere la ópera para la cultura receptora y, a su vez, distinguen los ámbitos de inserción de esta música, que trascienden el espacio del escenario teatral para adentrarse y expandirse capilarmente en otros ámbitos y sectores sociales ajenos al teatro.

El espectáculo escénico-musical en Argentina, y en el resto de Latinoamérica, estuvo sujeto a la llegada de compañías, predominantemente italianas, que recorrían el país mediante giras. Si bien en un comienzo presentaban las obras de manera fragmentaria, hacia fines del siglo XIX los estrenos de óperas completas se daban casi contemporáneamente a Europa y estaban a cargo de elencos de gran reconocimiento.⁴ También existían compañías constituidas por cuerpos reducidos que, sin estar integradas por grandes artistas, realizaban sus presentaciones en pequeñas localidades del territorio nacional y algunas capitales de provincias.⁵

2.3. La ópera fuera del teatro

La ópera, entendida como un objeto cultural complejo, mutante, capaz de develar la dinámica social y con capacidades para adaptarse a condiciones distintas para las que fue creada (Musri, 2019), transitó diversos espacios por fuera del teatro. Roberto Leydi (1988) estudia en el texto “Diffusione e Volgarizzazione” los caminos por los cuales el melodrama italiano salió de los lugares que determinaron su existencia para masificarse entre quienes —por condición geográfica, económica o social— fueron excluidos de los encuentros directos con la ópera en los teatros. Frente a este panorama, la circulación de la ópera entre las vastas masas en Italia durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX es un claro ejemplo, para Leydi, de la permeabilidad de las esferas sociocultural y económicas y de la viscosidad de los procesos innovadores del capitalismo, en un

4 Las giras de estas compañías de ópera excedían a Buenos Aires y alcanzaban también el interior del país. El libro *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Río de la Plata* (2021), compilado por Aníbal Cetrangolo y Matteo Paoletti, aborda la circulación de espectáculos líricos, importados de Europa, por provincias de la Argentina, Brasil y Uruguay a través de las vías navegables internas de los ríos Paraná y Uruguay. Puntualmente, el trabajo de José I. Weber, Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)” estudia la itinerancia de las compañías por el litoral argentino entre 1908 y 1910, enfocándose en las ciudades de San Nicolás de los Arroyos, Rosario, Santa Fe, Paraná, Concepción del Uruguay, Gualaguaychú, Gualaguay y Concordia. El escrito expone la composición y organización de los elencos, las relaciones que tuvieron con los nuevos trusts teatrales (STIA, La Teatral), el repertorio incluido en las giras y la movilidad entre compañías de los artistas contratados (2021: 64-107).

5 Además del ya citado trabajo de Weber, Martinovich y Camerata que aborda elencos de estas características, la ponencia “Estudio microhistórico y translocal de la compañía lírica del Puente en Mendoza y San Juan (1904)” presentada por esta investigadora en el Congreso Argentino de Musicología 2023 (XXV Conferencia de la AAM y XXI Jornadas Argentinas de Musicología del INM) estudia el paso por la región de Cuyo (Argentina) de la compañía dirigida por Antonio Marranti.

fenómeno que involucra a grupos sociales diferentes, y muchas veces opuestos, en un resultado unitario.

Cetrangolo (2010, 2018) advierte que, tanto en Italia como en Argentina, la ópera extendió su presencia más allá de los teatros a través de un complejo sistema de mediaciones con infiltraciones en muchos espacios. Este fenómeno de divulgación puede verse reflejado en el repertorio para bandas, las actuaciones de músicos ambulantes, la adaptación de melodías de arias de ópera a danzas —tanto para el salón burgués como para fiestas paisanas—, el uso de argumentos o de versiones parodiadas en teatro de prosa y en la sátira gráfica, adaptaciones para la liturgia sacra, arreglos musicales para el cine, representaciones de óperas con marionetas, la actividad coral y la adecuación del melodrama a arreglos para instrumentos no habituales en el repertorio académico.

Dentro de los diversos ámbitos mencionados en los cuales, a través de diversas mediaciones, circuló el melodrama, en este trabajo haremos foco en la banda como un grupo con funciones polivalentes, con una gran adaptabilidad a diversos objetivos y como un agente de difusión popular de la ópera.

2.4. Bandas musicales

La presencia de estos grupos instrumentales en Argentina data de los tiempos de la conquista. En el recorte temporal que comprende hasta el período revolucionario, las bandas tenían una activa intervención en la cotidianeidad del cuartel a través de la ejecución de los toques y señales, así como en las campañas guerreras y en la lectura de proclamas y bandos. Además, cumplían “funciones sociales, culturales y de participación activa en la vida de la comunidad” (Fernández Calvo, 2009: 32). En el ámbito militar, la cantidad de músicos dependía de las características y la jerarquía de cada regimiento. Si bien predominaban las “bandas lisas” integradas por tambores, pífanos o trompetas, no existió uniformidad en cuanto al instrumental utilizado ni tampoco una estructura de banda normalizada (Plesch, 1999).⁶

Durante el siglo XIX se observa una gran proliferación de estas agrupaciones pertenecientes a nuevos ejércitos creados en el marco de las invasiones inglesas. Estaban compuestas por integrantes que generalmente no contaban con formación musical previa y pertenecían a clases sociales bajas. La banda era vista

6 Al estudiar este proceso en Brasil, Machado Neto (2019) afirma que esta época en la cual predominaron las bandas militares y milicianas sentó un precedente y preparó el gusto del público para los desfiles y los conciertos de las bandas musicales.

como un lugar de refugio para quienes eran delincentes o no encontraban un buen rumbo de vida: allí eran acogidos y recibían instrucción musical.⁷

En la segunda mitad del siglo XIX, la consolidación de las fuerzas policiales, militares y de bomberos producto del período de organización nacional, junto a la llegada de una gran cantidad de músicos profesionales inmigrantes,⁸ ocasionaron la creación de nuevos conjuntos instrumentales en cada uno de los pueblos.⁹ Además de nuevos músicos y repertorios, la inmigración también trajo consigo nuevos instrumentos técnicamente perfeccionados (Lange, 1997).¹⁰

Las bandas de música eran las encargadas de realizar actuaciones en reuniones de la alta sociedad y conciertos al aire libre. Al igual que lo observado por Leydi en Italia, también en Argentina las actuaciones en las retretas y conciertos en las plazas, los desfiles en las fiestas patrias y los bailes representaron en muchos casos la única posibilidad —para ciertos sectores de la sociedad— de acceder a estos espectáculos en vivo, así como de escuchar ciertos repertorios musicales. En ellos se podían oír marchas militares, oberturas y fragmentos operísticos, pasodobles, valsos y otras especies populares de aquel entonces (Plesch, 1999: 139-140).

-
- 7 El libro *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825* hace referencia a estos avances: “Las bandas de música que integran los regimientos han hecho notable progresos: hace tres años no se les podía oír. Desgraciadamente, las autoridades militares no nos proporcionan muchas oportunidades de apreciar estos talentos. Tenían costumbre, en las noches hermosas de verano, salir del Fuerte a las nueve (en invierno a las ocho) y atravesando la Plaza situarse en una de las calles adyacentes, por lo general la calle Victoria. Allí nos entretenían una hora o más, y he tenido el placer de escuchar melodías que me encantaron en Europa [...]” (citado en Gesualdo, 1961: 329).
- 8 Cejas (2019) recopiló las biografías de músicos italianos que integraron bandas militares argentinas desde mediados del siglo XIX hasta la mitad del XX. Asimismo, su publicación puso en relieve las canciones patrióticas compuestas por músicos inmigrantes y sus aportes a la construcción de la Nación Argentina.
- 9 Francisco Curt Lange comenta que, en Brasil, estas agrupaciones se movilizaban a pie para tocar en poblaciones vecinas. También se movilizaban en ferrocarril a poblaciones más distantes para participar en festejos religiosos y cívicos (1997: 32). El musicólogo remarca que cada uno de estos conjuntos poseía un local propio en el que se ensayaba regularmente y se alojaba su archivo de música y la colección de instrumentos, propiedad inalienable de cada entidad (*Ibidem*: 29).
- 10 Según Vicente Gesualdo a finales del siglo XIX las bandas militares del ejército nacional estaban integradas por: “Fanfare: 4 cornetas, 4 saxhorn, 4 trombones, 2 bombardines, 1 bajo, bombo y platillos. Banda: 1 octavin, 1 requinto, 3 clarinetes, 3 pistones, 4 saxhorn, 3 trombones, 2 bombardines, 1 bajo y bombo y platillos” (1961: 776). En 1883, el maestro italiano Crisanto del Cioppo propone una reorganización de las bandas militares de Buenos Aires y Mendoza: “1 flautín, 1 clarinete en Mi bemol, 7 clarinetes en Si bemol, 2 bugles, 4 saxhorn, 1 trombón de canto, 4 trombones, 3 barítonos, 2 bajos en Mi, 2 bajos en Si y 4 instrumentos de percusión” (*Ibidem*: 777).

3. Materiales y método

Con el objetivo de avanzar en la interpretación de los efectos de la recepción social y estética de la ópera como género migrante, se recurrió a la consulta de fuentes hemerográficas en repositorios locales —conservadas en formato papel o microfilm— y al trabajo con partituras, manuscritas e impresas, existentes en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan.

La lectura y el análisis de los artículos se realizó desde lineamientos que entienden a la prensa periódica como fuente de información histórica, como portavoz de grupos sociales y como un actor social que modela la escena local (Kircher, 2005; Artundo, 2010; De Luca, 2005; Cascudo, 2017).¹¹ Los títulos consultados fueron *La Provincia*, *La Unión*, *La Ley* y *El Heraldito*.

A su vez, se acudió al Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan para corroborar si se conservaban partituras del período en estudio y si algunas de ellas correspondían a arreglos del género lírico.¹² Cabe mencionar que el material musical —presentado en la tabla 2— no había sido estudiado hasta la actualidad y se encontraba sin clasificar. Se implementaron dos etapas: la primera de ellas consistió en el relevamiento, clasificación y descripción de los materiales musicales manuscritos e impresos existentes en el archivo;¹³ en un segundo momento se procedió al estudio de las estrategias empleadas para la adaptación de las obras originales al repertorio de banda.

11 Algunos de los artículos hemerográficos utilizados en este trabajo fueron cedidos por la Dra. Fátima Graciela Musri, relevados en el marco de su tesis de Maestría en Historia (FFHA- UNSJ) defendida el 15 de mayo de 2003 y publicada en formato de libro en 2004 con el título *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1889-1910)*. Todas las citas textuales extraídas de la prensa periódica mantienen la ortografía de la época usada en los diarios.

12 El trabajo realizado en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan se desarrolló entre setiembre y diciembre de 2021 en el marco de la investigación doctoral en curso titulada “Historia translocal de las compañías italianas de ópera y su recepción en Cuyo (Argentina, 1900-1910)”, que contempla como objeto de estudio la recepción socioestética de la ópera en localidades de paso y terminales en la itinerancia de las compañías dramático-musicales europeas, durante la primera década del siglo XX en Argentina. Si bien el recorte temporal planteado para dicha investigación abarca los primeros diez años del siglo, se decidió recopilar y clasificar todos los arreglos de ópera existentes en el archivo, para luego analizar y sacar conclusiones que permitan comprender los efectos ocasionados a largo plazo por la llegada a comienzos del siglo de estos elencos.

13 Una vez localizados y clasificados los documentos, se entregó la información analizada a las autoridades del repositorio para que especialistas en archivística realizaran un ordenamiento de los materiales *in situ*. Se agradece la colaboración del Cabo Víctor Oscar Vidable, Numerario de División Banda de Música, quien acompañó el proceso y, al ser técnico en Archivística y alumno avanzado de la Licenciatura en Archivística (FFHA-UNSJ), proporcionó los elementos y conocimientos necesarios para la preservación y el cuidado de los materiales en estudio.

La clasificación y descripción de la documentación hallada se llevó a cabo utilizando una ficha creada *ad hoc*, confeccionada de acuerdo con los objetivos específicos del trabajo y ajustada a las características del acervo. Este instrumento metodológico adecuó las normas ISBD (PM) (Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para música impresa) y RISM (Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas) ya que se localizó documentación impresa y manuscrita. De un total de ciento tres arreglos hallados sobre géneros líricos —considerando la siguiente clasificación: ópera, *grand opéra*, ópera cómica, *opéra comique*, *opéra lyrique*, *singspiel*, opereta y zarzuela— el cincuenta y cuatro por ciento es documentación manuscrita y el cuarenta y cinco es música impresa. Dentro del primer grupo se encontraron adaptaciones realizadas por directores o subdirectores de la banda, mientras que los arreglos pertenecientes al segundo grupo fueron editados y publicados por casas de música italianas, como Ricordi.¹⁴

La ficha diseñada para la sistematización contiene cinco apartados que se subdividen en campos creados según las características de las fuentes halladas (Tabla 1). Se priorizó reflejar la información de manera clara y útil para su posterior análisis.¹⁵

Título y menciones de responsabilidad	
Título	
Información complementaria al título	
Mención de responsabilidad (nombre y función)	
Compositor normalizado	
Género musical	
Descripción física	
Descripción general del material (música impresa o manuscrito)	
Descripción específica del material y extensión (partitura/partes)	
Sellos	
Publicación	
En caso de ser música impresa:	
Lugar de publicación	
Nombre del editor	

14 Esto pone de manifiesto los dos mecanismos, retomados más adelante en este escrito, que hicieron posible que la banda funcionara como un agente de difusión de la ópera: por un lado, la transcripción y creación de arreglos *ad hoc* a cargo de los directores de cada conjunto; por otro, las operaciones comerciales llevadas a cabo por las casas de música *Ricordi* y *Sonzogno* que publicaron en Italia adaptaciones de las óperas más populares para el orgánico de banda.

15 Se agradece al Dr. Diego Jesús Bosquet la colaboración y el asesoramiento para el armado de la ficha en pos de confeccionar un instrumento que se ajuste al material en cuestión y a los interrogantes planteados por la investigación mayor de la cual este trabajo forma parte.

Fecha de publicación
Número de plancha
En caso de ser manuscrito:
Fecha
Copista
Localización
Signatura vieja
Signatura nueva
Notas

Tabla 1: Ficha para la sistematización de arreglos de ópera para banda

El primer apartado denominado “Título y menciones de responsabilidad” está integrado por cinco campos: el título del arreglo, información complementaria a este, los nombres de quienes contribuyeron a su realización y sus funciones y la identificación del género musical considerando la clasificación mencionada. Dentro de las menciones de responsabilidad, se ingresaron los datos tomados textualmente del documento y también normalizados junto a la fecha de nacimiento y muerte.

En el segundo apartado, referido a la “Descripción física del material”, se clasificó la documentación diferenciándola entre música impresa o manuscrita y se describió el material hallado especificando si eran partituras o partes y la extensión de cada una. Finalmente, se dedicó un campo a los sellos detectados en los documentos para estudiar posteriormente su circulación por distintas bandas e instituciones.

En el tercer apartado, se indicaron, en caso de ser documentos impresos, los datos de la edición y, en el caso de ser manuscritos, la fecha y el nombre del copista. En el apartado titulado “Localización”, como algunos de los materiales contenían indicaciones en lápiz que podrían hacer alusión a un número de caja, se incorporó el campo “Signatura anterior”. El campo “Signatura nueva” se incluyó para una futura catalogación a cargo de los especialistas en archivística designados por las autoridades del archivo.

En último lugar, la ficha contó con un apartado libre llamado “Notas”, donde se incorporó información que completa la descripción de la documentación: el estado de conservación, indicaciones agregadas con lápiz, descripciones de dibujos u ornamentaciones incluidas en las portadas manuscritas, firmas, análisis de caligrafías, entre otras especificaciones que se consideraron de interés.

Finalmente, se procedió a la captura de fotografías digitales de los arreglos musicales para su posterior estudio. Estas, además de ser fuente valiosa para la

presente investigación, fueron puestas a disposición de las autoridades de la institución policial. A través de esta acción se busca difundir la información y ponerla, en un futuro cercano, al alcance de otros investigadores. A su vez, el trabajo realizado posibilitó la puesta en valor de un patrimonio que, si bien fue conservado durante todos estos años, no había sido estudiado y del cual no se conocía su importancia. Se espera que, tomando como puntapié las actividades realizadas, el personal especializado del archivo continúe con el ordenamiento, la clasificación y la descripción de las partituras.

Cabe destacar que parte del material localizado pertenece al período en que el músico abruces Francisco Colecchia fue director de esta agrupación musical, desde 1891 hasta su muerte en 1926, por lo cual estas acciones permitieron ampliar el fondo documental Colecchia, alojado en el Instituto de Estudios Musicales.¹⁶

4. Hallazgos

Del total de partituras halladas correspondientes a los géneros líricos explicitados, más de la mitad corresponden a arreglos de óperas, mientras que se ubican en segundo lugar los correspondientes a zarzuela (española) y *grand opéra* (francesa). En cuanto a los compositores predominantes, sobresalen Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini y Pietro Mascagni por la cantidad de arreglos localizados. En un segundo plano, se encontraron arreglos de obras líricas compuestas por Giacomo Puccini. El resto de los compositores apareció con menor frecuencia; se destacan dos arreglos de creaciones argentinas que siguen las convenciones estilísticas de la ópera italiana: fragmentos de la ópera *Gli Eroi* de Arturo Berutti y de *El Matrero* de Felipe Boero.

En general, los materiales se encuentran completos, de la mayoría de los arreglos se hallaron la partitura y las partes, y de una minoría solo la partitura. De un total de cincuenta y seis adaptaciones de óperas, treinta y dos son documentos íntegramente manuscritos y catorce completamente impresos. De los restantes, seis contaban con la partitura impresa y las partes manuscritas —lo cual se contabilizó como música impresa porque el arreglo original fue realizado en la versión editada y las partes son transcripciones de esa versión— y otras cuatro contenían algunas partes impresas y otras manuscritas (grupo que también se

16 El IEM pertenece a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la UNSJ. El *corpus* fue ingresado por la Dra. Fátima Graciela Musri, producto de un hallazgo de documentos abandonados por la familia Colecchia y de su propio relevamiento en el Museo de la Banda de la Policía de San Juan.

consideró como música impresa, ya que la mayoría de las partes forman parte de una versión impresa editada y las partes manuscritas pueden haberse creado ante la pérdida o el deterioro de la parte impresa original).

En cuanto al recorte temporal, la mayoría de los documentos no especifica su fecha de creación. Sin embargo, los que contienen ese dato permiten delimitar un período que abarca desde 1901 a 1960. Entre los arregladores y copistas que firmaron de manera autógrafa las partituras figuran los nombres de Francisco Colecchia, J[osé] A[ntonio] Colecchia, Luis Sorrentino, Vicente D'Angelo, José Orecchio, Juan S. Rigone, M. F. Caballero, O. J. Varrella, Giuseppe Mariani, Luis Cicchitti, Giuseppe Corra, S. Tripodi, Juan Echavarría y Joaquín Clemente.

En lo que respecta a las ciudades a las que se hace referencia en las partituras manuscritas como lugares en los que se crearon los arreglos, se menciona, además de San Juan, a Río Cuarto, La Rioja y San Luis. Estos datos y la aparición de sellos pertenecientes a otras instituciones en las partituras dan cuenta de la circulación de los materiales, del repertorio y de los músicos por las distintas agrupaciones de estas características.

Una vez localizadas las partituras, se procedió al estudio de las características y los procedimientos empleados para la creación de estas nuevas versiones. Estos aspectos, según los lineamientos planteados por la nueva historia cultural, permiten reconstruir sus formas de consumo, adaptación y uso por parte de la sociedad receptora. De esta manera, se avanzó en el análisis de las estrategias aplicadas como una de las modalidades de adaptación de las obras originales a las necesidades y prácticas de consumo locales y a las especificidades de esta agrupación. Estos aspectos posibilitan dilucidar algunas características puntuales de cómo se dio el proceso de difusión popular de la ópera en una agrupación en particular en la ciudad de San Juan (Argentina), y así reconstruir parte de la historia local de la música de esta provincia. A continuación, se detallan algunos de los hallazgos.

Del conjunto de arreglos encontrado, se observa que se trataba, en general, de piezas de corta y de mediana duración que, si bien eran considerablemente más breves que las óperas originales, tenían una extensión suficiente como para requerir que los músicos fueran capaces de leer las partituras al momento de ejecutarlas. A su vez, al considerar el uso que se le daba a estos fragmentos musicales y los ámbitos en los que se ejecutaban, resulta razonable advertir que estos no hayan sido muy extensos.

En cuanto a la dificultad de las obras, si bien los recursos técnicos utilizados por los arregladores son diversos y varían en los ejemplos hallados, se podría considerar que la mayoría de ellos requiere de un buen manejo del instrumento

por parte de los intérpretes. Esto permitiría afirmar que la banda en estudio estaba integrada por instrumentistas que contaban con una buena formación y que también los músicos encargados de realizar las nuevas versiones contaban con sólidos conocimientos.

Entre los fragmentos seleccionados para su elaboración se escogieron secciones puramente instrumentales —oberturas también tituladas sinfonías o preludios, *intermezzi*, danzas y marchas— y números vocales-instrumentales —arias, dúos, cuartetos o algún acto completo de la ópera—. Estos se presentaban de manera aislada o se agrupaban en obras mayores que adquirirían denominaciones como “selección”, “popurrí” y “fantasía”. A su vez, podían contener extractos de una misma ópera o de varias.

En lo que respecta a la escritura instrumental, se observan recursos propios de este tipo de agrupación con predominio de la textura de monodía acompañada. La instrumentación que predomina en los arreglos encontrados integra: clarinete requinto; clarinetes 1, 2 y 3; pistón 1, 2 y bugle; fliscorno 1 y 2; genis 1, 2, 3; trombón tenor, trombones de acompañamiento 1, 2 y 3; bombardino 1 y 2; bajos y percusión (a veces contenía dos partes, una para bombo y otra para tambor, y en otros casos aparece como batería). Estos datos permiten aproximarnos a la conformación de la banda en cuestión.

A continuación, se expone en un cuadro el procesamiento de los datos y el ordenamiento de los arreglos de óperas para banda hallados hasta el momento en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan (Tabla 2):

Compositor	Ópera	Título del arreglo¹⁷	Observaciones del material encontrado¹⁸
Arrieta, Emilio	<i>Marina</i>	<i>Marina. Terceto</i>	Partitura y partes manuscritas. Partitura firmada por Luis Sorrentino. “Río Cuarto, Diciembre de 1928”.
Bellini, Vincenzo	<i>Norma</i>	<i>Reminiscenze nell’Op. Norma</i>	Partes impresas.
Berutti, Arturo	<i>Gli Eroi</i>	<i>Gli Eroi</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: “Repertorio musical Luis Sorrentino”.
Bizet, Georges	<i>Carmen</i>	<i>Gran Fantasía nell’ Op. Carmen</i>	Partitura y partes impresas.

17 Los datos de esta columna se ingresaron en cursiva por tratarse de los títulos de los arreglos. A su vez, se respetó la ortografía que figura en los materiales con los cuales se trabajó.

18 Las referencias ubicadas entre comillas fueron copiadas textualmente de las fuentes halladas.

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Bizet, Georges	<i>Carmen</i>	<i>Carmen. Pout pourrí</i>	Partes manuscritas incompletas.
Boero, Felipe	<i>El Matrero</i>	<i>Fantasia sobre la ópera El Matrero</i>	Partitura y partes manuscritas.
Boito, Arrigo	<i>Mefistofele</i>	<i>Mefistofele. Fantasia</i>	Partes impresas. Sellos: "Repertorio musical Luis Sorrentino" y "Orchestra della Rosa".
D'Angelo, Vicente	<i>Poot pouri de óperas de autores varios</i>	<i>Poot pouri de óperas de autores varios</i>	Partes manuscritas. "D'Angelo, 1952".
Donizetti, Gaetano	<i>Don Pasquale</i>	<i>Don Pasquale. Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia). Anotación en lapiz "Adquirida 16/8/956".
Donizetti, Gaetano	<i>Don Pasquale</i>	<i>Sinfonia nell'Op. Don Pasquale</i>	Partes impresas.
Donizetti, Gaetano	<i>La figlia del reggimento</i>	<i>Fantasia. La figlia del reggimento</i>	Partitura manuscrita. "La Rioja. Mayo de 1919. Copió O. J. Varrella. Sub Director 15 de Infanteria".
Donizetti, Gaetano	<i>La figlia del reggimento</i>	<i>Selección de la ópera La figlia del reggimento</i>	Partitura y partes manuscritas. En una hoja agregada: "Instrumentación del Maestro: Giuseppe Mariani. Agosto de 1929". Al final de la partitura: "San Luis, Mayo 1° de 1922".
Donizetti, Gaetano	<i>La figlia del reggimento</i>	<i>Selection of Donizetti's Opera, The Daughter of Regiment</i>	Partes impresas. Impreso en Nueva York.
Donizetti, Gaetano	<i>Lucia de Lammermoor</i>	<i>Romanza para trombón de la Opera Lucia de Lammermoor</i>	Partitura y partes manuscritas. Propiedad de Luis Sorrentino. Marquesado, Julio 26 de 1932, San Juan. Subdirector Banda R. 1".
Von Flotow, Friedrich	<i>Martha</i>	<i>Martha. Sinfonía</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia), partes manuscritas. Copista: Luis Cicchitti, 11 de diciembre 1944.
Von Flotow, Friedrich	<i>Martha</i>	<i>Rosa del jardín de invierno de la Opera Martha</i>	Partitura manuscrita. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Von Flotow, Friedrich	<i>Martha</i>	<i>Selección Martha</i>	Partes impresas. Impreso en Nueva York. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".
Franchetti, Alberto	<i>La figlia di Iorio</i>	Suite en cuatro tempos. <i>La figlia di Iorio. 4° tempo finale</i>	Partitura general y partes manuscritas. "Río cuarto, 17 de agosto de 1931. Luis Sorrentino".
Gomes, Carlos	<i>Il guarany</i>	<i>O Guarani</i>	Partes impresas. Impreso en Nueva York. Sellos: "Luis Sorrentino San Juan", "Luis Sorrentino Director Banda de Policía" y "Repertorio musical Maestro Luis Sorrentino".
Gomes, Carlos	<i>Il guarany</i>	<i>Sinfonía nell'opera Il guarany</i>	Partitura y partes impresas por Ricordi (Italia).
Händel, Friedrich	<i>Xerxes</i>	<i>Aria de la ópera Xerxes</i>	Partes manuscritas. Copista: Vicente D'Angelo, 1952.
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Fantasia Cavalleria Rusticana (A, B y C)</i>	Partes manuscritas. La mayoría firmada por Luis Sorrentino, marzo de 1945. Otras con distinta caligrafía, puede deberse a que se habían extraviado y se repusieron.
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Brindis</i>	Partes manuscritas.
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Cavalleria Rusticana (D)</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Cavalleria Rusticana. Intermezzo</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino San Juan".
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Cavalleria Rusticana. Preludio</i>	Partitura y partes manuscritas.
Pedrotti, Carlo	<i>Tutti in maschera.</i>	<i>Sinfonía dell'opera. Tutti in maschera</i>	Partitura impresa en Ricordi (Italia). Partes manuscritas. "San Juan, 24 diciembre 1947. Juan S. Rigone".
Petrella, Errico	<i>Ione</i>	<i>Ione. Marcha fúnebre e Finale 3° dell' Opera</i>	Partes manuscritas.

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Ponchielli, Amilcare	<i>La Gioconda</i>	<i>Gioconda. Fantasía</i>	Partitura impresa y partes manuscritas con distintas caligrafías. Sello: "Luis Sorrentino. San Juan". Copista: D'Angelo, San Juan, Julio 1944.
Ponchielli, Amilcare	<i>La Gioconda</i>	<i>La Gioconda. Danze delle ore (Atto III)</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia).
Puccini, Giacomo	<i>La Boheme</i>	<i>Boheme. 3° acto</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Repertorio musical Maestro Luis Sorrentino". "Río Cuarto, Invierno de 1929".
Puccini, Giacomo	<i>La Boheme</i>	<i>Atto 4. Boheme</i>	Partitura manuscrita. Copista: Giuseppe Corra, 19/09/1917.
Puccini, Giacomo	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Madama Butterfly. Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia) y partes manuscritas. Sello: "Repertorio musical Banda de Policía San Juan". Copista: S. Tripodi, 10/09/1919.
Rossini, Gioachino	<i>El Barbero de Sevilla</i>	El Barbero de Sevilla. Obertura	Partes manuscritas. Sellos "Banda de música, ciudad de Caucete" y "Director José Orecchio".
Rossini, Gioachino	<i>L'inganno felice</i>	<i>L'inganno felice. Sinfonia</i>	Partitura impresa. Sello: "Luis Sorrentino Director Banda de Policía".
Rossini, Gioachino	<i>La gazza ladra</i>	<i>Sinfonia de la Opera La Gazza Ladra</i>	Partitura general y partes manuscritas. "1901, enero. Francisco Colecchia".
Rossini, Gioachino	<i>Mosé</i>	<i>Marcha militare sopra motivi dell'opera Mosé</i>	Partitura general impresa por Ricordi (Italia), partes manuscritas. Copista: Juan S. Rigone, 1947.
Rossini, Gioachino	<i>Semiramide</i>	<i>Sinfonía Semirámide</i>	Partitura y partes manuscritas. Copista: Luis Sorrentino, 14 de marzo de 1945.
Saint-Saens, Camile	<i>Enrique VIII°</i>	<i>Danza gitana del ballet de la ópera Enrique VIII°</i>	Partes manuscritas. "Arreglo de Vicente D'Angelo. San Juan, 1955".
Verdi, Giuseppe	<i>Aida</i>	<i>Aida. Scena, dueto e finale atto 4°</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino San Juan". Firma autógrafa de Luis Sorrentino, 1931.

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Verdi, Giuseppe	<i>Aida</i>	<i>Aida. Selection</i>	Partes impresas en Nueva York. Sello: "Repertorio musical Luis Sorrentino". Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas.
Verdi, Giuseppe	<i>Oberto, Conde Di San Bonifacio</i>	<i>Sinfonia de la ópera "Conde de San Bonifacio"</i>	Partitura y partes manuscritas. Sello: "Luis Sorrentino. San Juan". Copista: Vicente D'Angelo, julio 1946
Verdi, Giuseppe	<i>Giovanna d'arco</i>	<i>Giovanna d'arco. Sinfonia</i>	Partitura y partes impresas por Ricordi (Italia). Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas. Copista: Vicente D'Angelo, 1946.
Verdi, Giuseppe	<i>Il trovatore</i>	<i>Fantasia dell'opera Il trovatore.</i>	Partitura y partes manuscritas. Algunas firmadas por O. J. Varrella.
Verdi, Giuseppe	<i>Il trovatore</i>	<i>Il trovatore. 2º Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia). Sellos: "Banda de Música Ciudad de Caucete San Juan"; "Intendencia Municipal Ciudad de Caucete San Juan". Aclara con lápiz "Adquirida el 16/8/1956".
Verdi, Giuseppe	<i>Il trovatore</i>	<i>Il trovatore. Scena ed aria</i>	Partitura general manuscrita.
Verdi, Giuseppe	<i>La forza del destino</i>	<i>La vergine degli Angeli. La forza del destino</i>	Partitura y partes manuscritas.
Verdi, Giuseppe	<i>La forza del destino</i>	<i>Ouberture. La forza del destino</i>	Partes impresas en Nueva York. Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas. Sello: "Luis Sorrentino, Director Banda de Policía".
Verdi, Giuseppe	<i>La traviata</i>	<i>La traviata. 1º Fantasia</i>	Partitura impresa por Ricordi (Italia). Sello: "Luis Sorrentino Director Banda de Policía".

Compositor	Ópera	Título del arreglo	Observaciones del material encontrado
Verdi, Giuseppe	<i>La traviata</i>	<i>La traviata. 3er acto</i>	Partitura manuscrita. Sello: "Luis Sorrentino. San Juan".
Verdi, Giuseppe	<i>La traviata</i>	<i>La traviata. 3° acto</i>	Partes manuscritas. Copistas: Luis Sorrentino y Vicente D'Angelo. Fecha: 1944 y 1948.
Verdi, Giuseppe	<i>Rigoletto</i>	<i>Rigoletto (Preludio- Quartetto- tempesta e finale)</i>	Partitura y partes impresas por Ricordi (Italia). Algunas partes manuscritas, se cree que por extravío de las originales impresas. Copista: Vicente D'Angelo, 1945.
Verdi, Giuseppe	<i>Nabucodonosor</i>	<i>Nabucodonosor. Sinfonía</i>	Partitura y partes manuscritas. Copista: Juan Echavarría, febrero 1949.
Wagner, Richard	<i>Lohengrin</i>	<i>Lohengrin (Preludio Atto III)</i>	Parte manuscrita. Copista: J. Orecchio.
Wagner, Richard	<i>Tannhäuser</i>	<i>Tannhäuser. Fantasía</i>	Partitura impresa y partes manuscritas. Algunas copió: Juan S. Rigone, 1947. Otras: Vicente D'Angelo, 1960.
Weber, Carl Maria von	<i>Oberon</i>	<i>Oberon</i>	Partes manuscritas. Firma: Joaquín Clemente

Tabla 2: Arreglos de óperas para banda existentes en el Archivo de la Banda de la Policía de San Juan.

Dadas las características del corpus hallado y las reflexiones que emergen de él, se ordena el escrito de la siguiente manera: 4.1) La banda en San Juan, 4.2) La ópera en la retreta sanjuanina.

4.1. La banda en San Juan¹⁹

La llegada de inmigrantes a la provincia de San Juan durante las últimas décadas del siglo XIX favoreció la conformación de nuevos conjuntos musicales.²⁰ Estos músicos se incorporaron a bandas de barrio y de las propias

¹⁹ Para el caso de Mendoza, se cuenta con las investigaciones de María Antonieta Sacchi de Ceriotto plasmadas en los capítulos "La diversión popular: las bandas mendocinas" del libro *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX* (2006) y "La Banda de Policía y su repertorio" de *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912* (2014).

²⁰ Machado Neto (2019) estudió a la banda como un espacio que permitió a los inmigrantes

colectividades extranjeras, como a las pertenecientes a distintos batallones y de marina. La radicación de extranjeros y su participación en puestos jerárquicos y relevantes en la escena musical estimuló el arribo de más músicos, en su mayoría italianos.²¹ El siguiente extracto, publicado en 1895, ejemplifica esta situación en la Banda de la Policía de San Juan: “El sr. Colecchia, director de la banda, ha recibido aviso telegráfico de haber llegado á Buenos Aires, procedentes de Italia, tres buenos músicos para nuestra banda, los que estarán mañana o el viernes en esta”.²²

De acuerdo con las investigaciones realizadas por Fátima Graciela Musri (2004), plasmadas en su libro *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan 1880-1910*, entre 1885 y 1890 se registró en la provincia la existencia de las siguientes bandas: Italiana (Dir. Sandoni), La Sanjuanina (Dir. Bottari), del 2 de Línea (Dir. Colecchia), 2 de Mayo (Dir. Colecchia), de Desamparados (Dir. Flores) y de Policía (Dir. Bottari, luego Colecchia). Más adelante, desde 1896, llegaron a San Juan otros regimientos con sus bandas.

Como en las demás ciudades del país, estas agrupaciones cumplieron funciones dentro de los ámbitos militares y, a su vez, establecieron un vínculo con la comunidad civil a través de actuaciones en retretas semanales en plazas o parques, fiestas ceremoniales y eventos no oficiales para amenizar acontecimientos familiares, actos religiosos, banquetes y bailes (Musri, 2004).

El repertorio de estos conjuntos estaba compuesto por una gran diversidad de géneros musicales. Para el caso de la Banda de la Policía, Musri presenta un detallado catálogo de obras²³ donde este aspecto se ve reflejado: danzas, marchas, himnos, fragmentos de óperas y zarzuelas, entre otros (2004: 267-271).²⁴

italianos que se radicaron en São Paulo (Brasil) lograr la formación de núcleos sociales y configurar procesos de afirmación de pertenencia. En este sentido, la ópera resultó un punto de apoyo importante porque ya estaba establecida en la cultura local.

- 21 Sacchi de Ceriotto (2014) afirma que esta situación también se dio en Mendoza desde 1880 y menciona que en 1907 Felipe Colecchia (1877-1950), director de la Banda de la Policía, contrató músicos italianos para mejorar el plantel de instrumentistas.
- 22 “Para la banda”, *La Unión* (San Juan) 3164 (XVIII), 24-12-1895, 1. Cabe aclarar que el apellido Colecchia mencionado en esta cita hace referencia a Francisco Colecchia quien se desempeñaba en ese entonces como director de la Banda de la Policía de San Juan, al igual que Felipe, su primo, quien ocupó el mismo puesto en la respectiva agrupación mendocina.
- 23 Las partituras que conforman el mencionado catálogo se encuentran actualmente en el fondo documental Colecchia.
- 24 El repertorio habitual referenciado por Sacchi para las agrupaciones mendocinas es similar. La autora atribuye esta coincidencia a que generalmente los directores pertenecían al ámbito militar o del ejército y circulaban por varios regimientos a causa de los usuales traslados.

Analizando el ámbito de las retretas, la autora expresa que esta variedad puede responder a la multiplicidad de gustos musicales dada “la pluralidad demográfica reunida en la plaza. El público se formaba con grupos familiares de colectividades extranjeras y criollas” (2004: 129). En este sentido, se puede trazar un paralelismo, ahora analizando otro ámbito de circulación de la ópera, con los tipos de públicos identificados por Roselli en el teatro porteño. En San Juan, la retreta como espacio de socialización se constituyó en una instancia de convergencia de diversos grupos socioculturales, como también de sectores pertenecientes a distintas clases económicas.²⁵

Gracias a la información brindada por investigaciones previas, los datos recolectados en la prensa local y las partituras halladas en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan, se tiene la certeza de que los arreglos basados en fragmentos operísticos ocuparon un rol protagónico en el repertorio que esta agrupación ejecutaba en la capital sanjuanina durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

El análisis planteado por Pasolini acerca de las causas que posibilitaron la hegemonía de la ópera italiana en Buenos Aires, permite abrir caminos de reflexión en torno a cuáles fueron los factores presentes en el campo cultural sanjuanino que favorecieron el fenómeno descrito. Entre ellos se puede mencionar que, por un lado, la llegada de las compañías itinerantes de ópera y el asentamiento de algunos de sus músicos en la provincia pusieron al alcance nuevos repertorios y propiciaron la normalización de preferencias musicales ligadas a los repertorios operísticos en las clases media y alta sanjuaninas. Por otro, la radicación de músicos italianos que ejercieron la docencia para los jóvenes y su participación como intérpretes o directores de bandas favoreció la inclusión de estas obras en las ejecuciones de dichas agrupaciones.

La implementación de este repertorio por parte del grupo se encuentra documentado en diversos ámbitos:²⁶

25 En este sentido, Sacchi argumenta para el caso mendocino que las distintas plazas eran ocupadas por diferentes grupos sociales por lo que se establecía una relación entre la posición social del oyente y el lugar al que asistía para participar de la retreta: “El radio de acción de las bandas de la ciudad se amplía en 1910 y se patentizó la división de las clases sociales por el lugar elegido para las actuaciones: la élite concurría a las retretas de la rotonda del parque y de la plaza San Martín; las más populares se hacían en la Alameda y en las plazas Independencia y Buenos Aires” (2006: 90-91).

26 El subrayado de los títulos operísticos incluidos fue agregado por la autora de este trabajo.

[La Banda de la Policía] amenizó el gran banquete [en homenaje al Ministro de Guerra] ejecutando maestramente numerosos trozos de ópera que fueron estrepitosamente aplaudidos, sobre todo la ópera “Carmen” de Bizet, que fue tocada salvando diestramente todos sus escollos.²⁷

Así también en las retretas en la plaza a las que acudían las familias:

Es con verdadera satisfacción que oímos ayer, en la Plaza 25 de Mayo, los acordes melódicos de la banda bajo la hábil dirección del maestro Colecchia. Con toda corrección interpretaron varias piezas de ópera.²⁸

Para mañana los sres. Colecchia preparan el repertorio ejecutado por la banda de música: Passo doble sinfónico por el Maestro Francisco Colecchia. / As de Basto. Mazurca, Batle. / Rigoletto, Verdi / La Forza del Destino, sinfonía. / Bohème, Puccini. / El Reiseñol (*sic*), wal variado para flautin, Sullieve.²⁹

Bajo la dirección del maestro Colecchia. Programa: 1- Marcha “Monterey” – por Silva. 2- “Ricordo di Jesi” . masurka. 3- “Speranza de amor” – vals, por Francisco Colecchia. 4- Sinfonía “Opera Jone” – por Petrella. 5. “Recuerdo nocturno” – por F. Colecchia. 6. “Il Trovatore”, potpourri – por Verdi. 7- “Esta flor es para ti”, schottis – por Vidal. 8. Marcha de la ópera “Aída” – por Verdi.³⁰

Uno de los mecanismos que hizo posible que la banda resultase un agente de difusión popular de la ópera fue la transcripción (Cetrangolo, 2010: 79). El género se trasladó a sitios callejeros gracias a arreglos realizados *ad hoc* y creaciones originales elaboradas a partir de materiales operísticos por los directores de cada conjunto, quienes, gracias a la alta formación académica que poseían, eran grandes instrumentadores y copistas que conocían las capacidades de cada uno de los miembros a la perfección (Lange, 1997). Este repertorio canónico “puesto a circular al aire libre, fragmentado y en transcripciones [...], adquiriría visos de música popular” (Mansilla, 2012: 308).

27 “Día social”. *La Ley* (San Juan) 1094 (II), 10-06-1904,1.

28 “Nuestra banda de música”, *El Heraldo* (San Juan) 5 (1), 02 -08-1901, 5.

29 “Notas sociales. Retreta”, *El Heraldo* (San Juan) 27 (1), 31-08-1901, 5.

30 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 2416 (VII), 2-12-1901, 4.

4.2. La ópera en la retreta sanjuanina

Las retretas eran eventos muy concurridos que se llevaban a cabo en sitios, como la plaza 25 de Mayo, plaza Laprida y plaza Aberastain, generalmente de 5 a 7 p. m. en otoño e invierno y en horarios nocturnos en temporadas cálidas. Este habitual cambio de franja horaria se ve ejemplificado en la siguiente cita publicada por el diario *La Unión* en octubre de 1901: “La banda de música municipal ha empezado desde ayer á ejecutar sus retretas de noche, en la plaza 25 de Mayo. En adelante las continuará los días martes, jueves y domingos de 8 ½ a 10 ½ p.m.”.³¹ Si bien la frecuencia con la cual se realizaban fluctuaba a lo largo del año, en temporadas de gran demanda solían llevarse a cabo los días martes, jueves, sábados y domingos, alternando los sitios y las bandas que participaban: “Se anuncia la retreta de la banda de policía los martes, jueves y sábados de cada semana por la noche, los domingos por la tarde”.³²

Estos espectáculos —en su condición de espacio de socialización—³³ eran descritos en los diarios locales como un “aristocrático paseo”³⁴ cuyo público estaba integrado por “lo más selecto de la sociedad”³⁵ y por “elementos sociales distinguidos”.³⁶ A su vez, la asistencia de las señoritas era considerada un factor elemental para el éxito de estos eventos sociales:³⁷ “Esta noche la retreta es en la plaza Laprida. Esperamos que este aristocrático paseo se vea invadido por nuestras bellas, anhelosas de oír melodías musicales y respirar fresca brisa”.³⁸

Otra publicación se exploya al respecto:

31 “Retreta”, *La Unión* (San Juan) 4819 (XXIV), 11-01-1901, 1.

32 “En la Plaza de Mayo”, *La Provincia* (San Juan) 3243 (XI), 15-10-1907, 1.

33 La sociabilidad como categoría analítica se presentó en los trabajos de Maurice Agulhon sobre la sociabilidad meridional (1966). Luego, en el prefacio y el primer capítulo del libro sobre el círculo burgués (2009), “Definiciones, antecedentes y puntos de partida”, el autor profundizó en el concepto y complejizó sus alcances. Agulhon argumentó que esta categoría permite al investigador analizar las formas a partir de las cuales un grupo de individuos entra en relación y los modos particulares de relación que son fruto de actividades particulares e identificables (Agulhon en Becerra, 2018). Becerra (2018) agrega que esta noción “contribuye al estudio de las acciones colectivas, supone la existencia de reglas y valores compartidos por lo que se pretende estudiar la construcción de grupos” (p. 9).

34 “SOCIALES. Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34621 (XIX), 01-03-1910, 2.

35 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 3261 (XIII), 23-03-1909, 1.

36 “Sociales. Tardes de plaza”, *La Provincia* (San Juan) 4676 (XX), 05-04-1910, 2.

37 Al describir estos eventos en Brasil, Lange también los reconoce como un lugar propicio para el encuentro amoroso: “Ese aparato sonoro reducido pero estimadísimo, de un núcleo social del que era expresión filarmónica, júbilo patriótico o fondo sonoro en las vueltas por la plaza, en que se cambiaban miradas con las chicas en horas de la retreta dominguera” (1997: 27).

38 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34607 (XIX), 12-02-1910, 4.

El sofocante calor de anoche que saturaba el cuerpo de un hastío insoportable, hizo que numerosísimas [señoritas] acudieran á nuestra plaza principal ávidas de aspirar una brisa pura, benigna, empapada en embriagueses de aromas (...). Los paseos de la plaza 25 de mayo estaban atestados de ninfas primorosas que flirteaban con sus galanes, con sonrisa exquisita en sus labios hermosos como celajes purpúreos de crepúsculo muriente...y la animación inefable de nuestras bellas no se esfumaba, muy al contrario crecía más y más. La retreta duró hasta hora avanzada de la noche dejando salpicada al alma de los flirteadores de chispazos de eróticos amores!³⁹

Numerosas noticias publicadas en periódicos de la época dan cuenta de la exitosa aceptación de estos eventos y de la favorable recepción que tenían las actuaciones de la banda:

Concurridísima estuvo anoche la retreta en la plaza 25 de Mayo. El entusiasmo y la alegría se notaron en todos los momentos, no decayendo la animación sino después de las 12 de la noche, hora en que se retiraron los paseantes gratamente impresionados. La banda de música dejó oír escojidos [*sic*] trozos de su selecto repertorio.⁴⁰

Muchísima concurrencia se notó anoche en la plaza 25 de Mayo. La retreta resultó brillante, bajo todos los conceptos. Un ferviente entusiasmo reinó durante toda la retreta. La banda de policía ejecutó variados trozos de música.⁴¹

El interés por parte de quienes asistían también se veía reflejado en exigencias manifestadas en los diarios locales, donde se solicitaban mejoras en los espacios en los que estos eventos se realizaban: “Numerosas personas nos han señalado la necesidad de aumentar los bancos en la plaza 25 de Mayo [...]. A la retreta de Plaza Laprida concurre poca jente [*sic*], hay bancos de más. Sería bueno hacer uso de ellos, aunque temporariamente”.⁴²

Además de requerimientos en torno a la iluminación y los servicios de transportes, en otros artículos encontrados se solicitaba la construcción de instalaciones que optimizaran la acústica de las ejecuciones de la banda de forma que el público pudiese apreciarlas con una mejor calidad:

39 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34593 (XIX), 24-01-1910, 2.

40 “Sociales. Noches de plaza”, *La Provincia* (San Juan) 34587 (XIX), 10-01-1910, 2.

41 “Sociales. Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 34591 (XIX), 19-01-1910, 2.

42 “Los bancos”. *La Provincia* (San Juan) 3211 (XIII), 13-01-1909, 5.

Nos manifiesta el director de la banda de policía, sr. Colecchia, que el señor gobernador de la provincia ha prometido hacer construir un kiosko para la banda de policía. Creemos casi indispensable esa construcción á fin de que la concurrencia que acude á las retretas pueda apreciar debidamente las ejecuciones de la banda, que hoy pierden su mérito debido á que suena defectuosamente, por razón de que las notas se apagan, sin sonoridad ni colorido. La construcción del kiosko debiera [estar] terminada para el comienzo de las retretas del verano.⁴³

Se observa que la prensa local estaba muy atenta y ejercía un rol central en relación con estas actuaciones. Así como celebraba cuando los espectáculos resultaban exitosos y las ejecuciones eran correctas, también realizaba fuertes críticas cuando no se incluían nuevas piezas musicales en el repertorio, solicitaba la inclusión de determinadas obras que el público quería escuchar y requería una mayor cantidad de espectáculos.

Hemos oído observaciones de algunas familias respecto á los largos intervalos que impone la banda, de una pieza á otra, durante las retretas cuando las ejecuciones podrían sucederse con más frecuencia. Actualmente la banda sólo ejecuta dos o tres piezas durante la retreta, lo que es bien poco por supuesto. También se nos significa la conveniencia de que se renueve el repertorio de piezas pues no es halagador estar oyendo las mismas todo el año.⁴⁴

También se publicaban reclamos a las autoridades provinciales referidos al mejoramiento de las condiciones salariales de los músicos, el mantenimiento de los instrumentos, la cantidad de horas que les permitían estudiar a los miembros de las bandas, la realización de retretas en localidades alejadas, entre otros pedidos: “Creemos que el gobierno está cometiendo una injusticia, con no abonar á los músicos sus sueldos que están bastante atrasaditos según se dice [...]”.⁴⁵ A través de estos casos, podemos observar cómo la prensa periódica actuaba, no solo como portavoz de grupos sociales, sino como un actor social activo que moldeaba la escena local.

Por su parte, tanto las agrupaciones como las autoridades a cargo actuaban con condescendencia y trataban de cumplir con lo solicitado por la prensa y la audiencia.

43 “Un kiosko para la banda”, *La Provincia* (San Juan) 2600 (IX), 07-08-1905, 1.

44 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 3210 (XIII), 12-01-1909, 3.

45 “Los sueldos de los músicos”, *El Porvenir* (San Juan) 1729 (XII), 4-03-1911, 1.

Muy atrayente resultó la retreta de anoche, en la plaza 25 de mayo donde notamos la presencia de numerosas familias. La banda de policía ha subsanado las deficiencias que apuntamos, y anoche se notaba selección en el repertorio y menos intervalo de una pieza á otra. La falta de luz continua perjudicando a las retretas, pero parece que el mal desaparecerá pronto.⁴⁶

Al igual que en otras ciudades, la banda cumplía la función de anticipar en la plaza novedades que todavía no habían sido interpretadas por las compañías itinerantes en el teatro, así como también presentar fragmentos de óperas ya escuchadas en las salas de concierto. Generalmente, las novedades operísticas que se presentaban en los coliseos locales pasaban a ser un requisito obligado para los directores de las bandas, quienes debían incorporarlas en sus repertorios a la brevedad. Esto se ve ilustrado en el caso de la ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, la cual se interpretó por primera vez en la provincia el 15 de setiembre de 1904 en el Teatro Variedades por una compañía dirigida por el maestro Antonio Marranti.⁴⁷ Tan solo dos meses después, la obra fue incluida en el repertorio que la banda expuso en la plaza:

Después de una cantidad de vulgaridades que nos ha hecho oír estos días anteriores, la Banda de Policía ejecutó anoche el tercer acto de la “Tosca” de Puccini. / Está prolijamente instrumentada como que ha salido de las manos del maestro Colecchia, y si se notan algunas pequeñas deficiencias, ellas se deben más que todo á la carestía de buenos instrumentos. / La ejecución fue correcta á pesar de ser hecha en dos tirones por unas cuantas gotas que cayeron. Se notan algunos apresuramientos como pudimos observarlo especialmente en esa espléndida página musical que precede á la descarga de fusiles que tiene un tiempo largo con gravitá. / La romanza “E lucevan l’estelle” fue tocada sin amore y un poco apresurada en la parte: Oh dolci vacio [sic] etc. El final estuvo brillante. / Felicitamos muy de veras al maestro Colecchia y lo exhortamos á que siga ofreciendo al público trozos de ópera, dejando el repertorio ligero para otras ocasiones.⁴⁸

46 “Retreta”, *La Provincia* (San Juan) 3213 (XIII), 15-01-1909, 5.

47 AA. 1904. “Teatro Variedades. Pagliacci y Caballeria Rusticana”, *La Provincia* (San Juan) 2352 (VII), 14-09-1904, 1.

48 “Retretas”, *La provincia* (San Juan) 2401 (VII), 12-11-1904, 1. En este fragmento se observa un error en lo publicado por el periódico. La letra correcta de la romanza para tenor “E lucevan l’estelle” es “Oh! Dolci baci, oh languide carezze”.

Luego de la lectura y el análisis de los artículos hemerográficos hallados, se puede afirmar que la retreta, como espacio de sociabilización, se asoció a la idea de esparcimiento y era considerada un paseo de entretenimiento vinculado al encuentro social y amoroso. Allí, algunos sectores de la sociedad sanjuanina se ponían al día de las últimas noticias, lucían sus prendas y disfrutaban las novedades musicales que la banda llevaba a la plaza. Al igual que en otras ciudades del país, estas agrupaciones constituían en San Juan un emblema cultural de prestigio que simbólicamente la posicionaba y le otorgaba mérito como capital de provincia. Tal como expone Silvina Luz Mansilla, tomando palabras del intendente al Honorable Concejo Deliberante de la comuna porteña, toda gran ciudad debía contar con ese “elemento de cultura y sana diversión popular” (2012: 294).

Mediante estos eventos al aire libre, la Banda de la Policía de San Juan construyó un fuerte vínculo, mediado por la prensa periódica, con el público que asistía.⁴⁹ Allí, el conjunto tuvo un rol preponderante en la difusión popular del repertorio operístico, considerado civilizatorio, y se convirtió en un agente de mediación fundamental de la ópera.

5. Palabras finales

Los trabajos de ordenamiento y descripción de los materiales existentes en el Archivo Histórico de la Banda de la Policía de San Juan constituyeron procesos indispensables para el estudio de la recepción local de la ópera como género migrante. Las características del corpus hallado posibilitaron la reflexión en torno a distintos ejes que vinculan al género lírico y la banda musical, y que ponen en evidencia las mediaciones que permitieron que esta agrupación actuara como un agente de difusión popular del género.

A través de arreglos y creaciones *ad hoc* —entendidas como adaptaciones de las obras originales a las necesidades y prácticas de consumo locales—, el melodrama circuló por nuevos ámbitos, entre ellos la retreta en la plaza. Este espacio vinculado a la idea de esparcimiento y al entretenimiento constituyó en la provincia de San Juan una instancia de convergencia de diversos grupos

49 En esta línea, Nicolás Ojeda (2023) en su artículo “Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)”, estudió los conciertos realizados en el Jardín Florida entendiéndolo como un espacio de recreo del centro porteño, y reconstruyó las formas de interacción con y en torno a la música según las prácticas sociales de la clase social que asistía.

socioculturales como también de sectores pertenecientes a distintas clases socioeconómicas.

El rol preponderante que la ópera ocupó en el repertorio de estas agrupaciones puede relacionarse con diversos factores presentes en el campo cultural sanjuanino. Por un lado, la llegada de las compañías itinerantes y el asentamiento de algunos de sus músicos en la provincia pusieron al alcance nuevos repertorios y posibilitaron la normalización de preferencias musicales ligadas a los repertorios operísticos en las clases media y alta sanjuanina. Por otro, la radicación de músicos italianos que ejercieron la docencia y su participación como intérpretes o directores de bandas favoreció la inclusión de estas obras en las ejecuciones de estas agrupaciones. Los efectos ocasionados por estos fenómenos ocurridos a fines del siglo XIX y en las primeras del siglo XX perduraron en la comunidad local hasta la década del sesenta. Este dato se puede constatar en los documentos musicales hallados en el mencionado archivo sanjuanino, los cuales pertenecen al período que abarca desde 1901 a 1960.

Por último, la mención en los arreglos de diversas ciudades del interior del país da cuenta de la circulación de los materiales, del repertorio y de los músicos por las distintas agrupaciones de estas características. Se confirma una vez más la versatilidad del género para migrar entre continentes y escenarios, músicos y públicos diferentes.

Bibliografía

- Agulhon, Maurice. 1966. *La sociabilité méridionale. Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du xviiiè siècle*. Aix-en-Provence: La pensée universitaires.
- . 2009. *El círculo burgués*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Artundo, Patricia. 2010. “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. Ponencia presentada en IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, 27 al 30 de abril. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf (último acceso 24-03-2023).
- Becerra, María Isabel. 2018. “Novedades no tan nuevas. La sociabilidad como categoría analítica y la condición social del hombre”. *Revista de Historia Universal* 19: 33-46.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa. 2017. “Introduction”. En *Nineteenth-Century Music Criticism*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco, ix-xxiv. Turnhout: Brepols.

- Cetrangolo, Aníbal E. 2010. “Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en argentina entre 1880 y 1920”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- . 2015. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 2018. *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia: Cosmo Iannone.
- Cetrangolo, Aníbal y Matteo Paoletti (eds.). 2021. *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*. Bologna: Università di Bologna.
- Cejas, Diego G. 2019. *Tiempo de marcha. Italianos en las bandas militares argentinas*. Buenos Aires: Ariel Claudio Pitrella.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- De Luca, Tania. 2008 [2005]. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. En *Fontes históricas* organizado por Carla Basanezzi Pinsky, 2.^a ed., 111-153. San Pablo: Contexto.
- Fernández Calvo, Diana. 2009. “La música militar en la argentina durante la primera mitad del siglo XIX”. *Revista Digital del INUM* 1: s/p.
- Gericó, Yanet H. 2023. “Estudio microhistórico y translocal de la compañía lírica del Puente en Mendoza y San Juan (1904)”. Ponencia presentada en el Congreso Argentino de Musicología (XXV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XXI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”), Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 16 al 19 de agosto.
- Gesualdo, Vicente. 1961. *Historia de la Música en la Argentina. 1536-1900*. Buenos Aires: Beta.
- Kircher, Mirta. 2005. “La prensa escrita: actor social y político, espacio de producción cultural y fuente de información histórica”. *Revista de historia* 10: 115-122.
- Körner, Axel. 2015. “From Transnational History to Transnational Opera. Questioning National Categories of Analysis.” [Online] Disponible en: https://www.ucl.ac.uk/centre-transnational-history/sites/centre-transnational-history/files/from_transnational_history_to_transnational_opera_english_version.pdf (último acceso: 24-03-2023).
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- IFLA. International Federation of Library Associations and Institutions. 1994 [1991]. *ISBD (PM): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Música*

- Impresa*. Ed. revisada por el Grupo de Estudio de la ISBD (PM) de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML). Traducido por Nieves Iglesias Martínez. Madrid: Arco/Libros.
- Lange, Francisco Curt. 1997. “Las bandas de música en el Brasil”. *Revista Musical Chilena*, 51: 27-36. [Online] Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13049> (último acceso 24-03-2023).
- Leydi, Roberto. 1987. “Diffusione e Volgarizzazione”. En *Storia dell’Opera Italiana*, coordinado por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, vol. VI, 301-392. Turín: EDT.
- Machado Neto, Diósnio. 2019. “Do outro lado da ópera: as bandas como fator de expressão dos núcleos de pertencimento dos imigrantes, na virada do século XX”. *Revista de Estudos Culturais* 4: 52-91.
- Mansilla, Silvina Luz. 2012. “La Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires. Su labor inicial y primera recepción crítica en el Centenario de la Revolución de Mayo”. *Revista Argentina de Musicología* 12-13: 291-314.
- Musri, Fátima Graciela. 2004. *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1889-1910)*. San Juan: EFFHA, UNSJ.
- . 2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de música”. *Revista del Instituto Superior de Música* 14 (1): 52-72. [Online] Disponible en: <https://doi.org/10.14409/ism.v1i14.4249> (último acceso 24-03-2023).
- . 2019. “Del teatro a la música de salón y de bandas en San Juan entre 1885 y 1900. Recepción local de la ópera italiana y la zarzuela”. Ponencia presentada IV Congreso de ARLAC/IMS, Buenos Aires, 5 al 9 de noviembre.
- Ojeda, Nicolás. 2023. “Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)”. *Revista Humanidades* 13 (1): s/p. [Online] Disponible en: <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.53210> (último acceso 11-04-2023).
- Pasolini, Ricardo. 1999. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo”. En *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II: La Argentina plural: 1870- 1930, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 227-273. Buenos Aires: Taurus.
- Plesch, Melanie. 1999. “Bandas”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio *et ál*, Vol. 2: 133-160. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- RISM - Répertoire Internationale des Sources Musicales. 1996. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Traducido por José V. Gonzalez Valle (*et. al.*). Madrid: Arco/Libros.
- Roselli, John. 1990. “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820- 1930: The Example of Buenos Aires”. *Past and Present* 127(1): 155-182.
- Sacchi, María A. 2006. *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*. Mendoza: EDIUNC.
- . 2014. *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza: EDIUNC.
- Weber, José I., Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata. 2021. “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908–1910)”. En *I fiumi che cantano. L’opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*, ed. por Aníbal E. Cetrangolo y Matteo Paoletti. Bologna: Alma Mater.

Fuentes hemerográficas

Artículos de los diarios *La Provincia*, *La Unión*, *La Ley* y *El Herald*; prov. de San Juan, Argentina, entre los años 1895 a 1910.

Fuentes musicales

Partituras localizadas en el Archivo de la Banda de la Policía de San Juan.

Músicas sin fronteras en San Juan, Argentina (1929-1944). Un estudio desde la prensa regional

Fátima Graciela Musri*

Recepción: 23-08-2023

Aceptación: 05-09-2023

Resumen

Desde la instalación de la radiodifusión en San Juan, región de Cuyo en el centro-oeste de Argentina, se incrementaron el ingreso y la circulación de músicas extranjeras novedosas para la provincia. Estos procesos culturales transfronterizos, amplificados por la industria cultural, se vincularon a diversos factores económicos, sociales y políticos. Dentro del amplio campo de estudios de las relaciones entre la música y los medios masivos de comunicación, este artículo profundiza el análisis de algunos aspectos de la llegada a San Juan de géneros procedentes de gran parte de América y de Europa en un lapso de quince años a partir de 1929.

Palabras clave: prácticas musicales, radiodifusión, industria cultural, estudios latinoamericanos.

Music without Borders in San Juan, Argentina (1929-1944). A Study from the Regional Press

Abstract

Since the installation of broadcasting in San Juan, in the Cuyo region of central-western Argentina, the appearance and circulation of new foreign music increased. These cross-border cultural processes, amplified by cultural industry, were linked to several economic, social and political factors. Within the broad field music and mass media studies, this article produces an in-depth analysis of some aspects related to the arrival of genres from a large part of America and Europe over a period of fifteen years beginning in 1929 onwards in the province of San Juan.

Keywords: music practices, broadcasting, cultural industry, Latin American Studies.

- * Doctora en Artes. Dirige el Instituto de Estudios Musicales (Universidad Nacional de San Juan) donde desarrolla investigaciones en musicología histórica. Desempeña actividad docente en Maestrías y Doctorados en universidades argentinas formando investigadores de grado, posgrado y becarias de CONICET.

Introducción¹

Desde la instalación de la radiodifusión en la provincia de San Juan, región de Cuyo en el centro-oeste de Argentina, se incrementaron tanto el ingreso como la circulación de músicas extranjeras novedosas para la sociedad. Estos procesos culturales transfronterizos, amplificadas por la industria cultural, se vincularon a diversos factores económicos, sociales y políticos. En la misma línea de algunos trabajos anteriores referidos a música y medios de comunicación y la ponencia registrada en video “*Cross-border cultural processes in the Argentinean press in the 1930s*” que se cuentan como antecedentes directos de esta investigación, este artículo avanza en el análisis de algunos aspectos de la llegada a San Juan de géneros procedentes de gran parte de América y de Europa en un lapso de quince años a partir de 1929.² Este periodo se enmarca entre dos hitos que establecieron un antes y un después en la historia cultural de San Juan. Esos hitos fueron el inicio de la radiodifusión comercial en 1929 y la interrupción de la vida cotidiana e institucional de la provincia por el catastrófico terremoto del 15 de enero de 1944.

El estudio de estos procesos se inscribe en la musicología histórica que se amplía gracias al aumento de cruces transdisciplinarios con las humanidades y se interesa en los estudios latinoamericanos desarrollados en América Latina desde la década de 1980.³ Se presta atención al giro epistemológico de las ciencias humanas, alentado desde entonces por el contacto con la antropología cultural, la crítica literaria, la semiótica y los estudios poscoloniales, entre otros.

-
- 1 Este escrito continúa la línea de investigación de mi tesis doctoral titulada “Música y radiodifusión en San Juan. Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944”, dirigida por Silvina Luz Mansilla y defendida en 2015 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Tuvo antecedentes en proyectos desarrollados en la Universidad Nacional de San Juan (Musri, 2007). Agradezco la lectura crítica de Pablo Palomino a este artículo, que surgió de nuestros diálogos en su seminario “El latinoamericanismo musical: prácticas e imaginarios regionalistas entre nacionalismo y globalizaciones (siglos XX y XXI)”, dictado en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de San Martín en 2022. También agradezco las sugerencias del/la evaluador/a de este artículo que contribuyeron a darle mayor interés de lectura.
 - 2 Un artículo aborda la instalación y temprana radiodifusión en San Juan (Musri, 2016), y otro, la música en la prensa local (Musri, 2021). En cuanto a la ponencia, se incluyó en la mesa temática Local / *global cultural processes of music in the periodical press*, coordinada por Miriam Escudero, en el 21st Congress of the International Musicological Society Atenas, 2022. Las temáticas proceden del Grupo de Trabajo Música y Periódicos de ARLAC / IMS. Disponible en: <https://www.academia.edu/video/jEdBBk>.
 - 3 Ampliar en González (2013).

Más específicamente y dentro del amplio campo de estudios que las relaciones entre la música y los medios masivos de comunicación generan, este trabajo se concentra en las *puertas de entrada* a estas músicas *sin fronteras*, cuya aparición fue favorecida por la radio y otros factores de diversa índole. Por *puertas de entrada* de las músicas extranjeras se entienden, metafóricamente, las vías y sus modos de acceso ligados a las acciones humanas, que son materialmente, el uso de los dispositivos o soportes que las transportaron —como los discos, películas y aparatos reproductores—; e históricamente, los factores socioeconómicos comprometidos con sus desplazamientos —como las migraciones y el comercio internacional—.

En una segunda instancia, se explora la recepción socioestética de tales músicas, que da cuenta de su aceptación socialmente parcelada en el medio y de su circulación por distintos espacios sociomusicales. En esta dirección, se identifican los grupos de músicos residentes en San Juan que incorporaron a su repertorio habitual de folclore cuyano y tango de la Guardia Vieja, los géneros y sonoridades novedosas del *jazz*, la música latinoamericana extranjera, el folclore norteño argentino y los nuevos estilos de tango. También se pone atención a las posiciones ideológicas —favorables o no— de distintos sectores de la población y de la prensa frente al ingreso de las novedades musicales, ya que tales posturas condicionaron su recepción.

San Juan en el contexto histórico-cultural de la nación

Para comprender los desplazamientos musicales focalizados es fundamental establecer las relaciones entre escalas espaciales, desde la transnacional a la local y viceversa. Con esta precaución metodológica se miran alternadamente las situaciones provinciales, nacionales e internacionales y así es posible contextualizar las singularidades musicales descubiertas en la localidad en las estructuras y los procesos macrohistóricos. El enfoque microhistórico aplicado no solo evita una “contemplación aislada del fragmento” (Fernández, 2015: 200), sino que facilita localizar los accesos de las músicas sin fronteras a la ciudad de San Juan y luego explicarlos en relación con lo sucedido en la capital del país.

En los años treinta, San Juan empezaba a insertarse en las redes comunicacionales de la telefonía, radiofonía y del transporte vial, ferroviario y aéreo. Con ello, iniciaba una lenta superación del aislamiento relativo de las ciudades intermontanas y marginales respecto de los centros metropolitanos. Hasta la década de 1920, el contacto cultural más estrecho y frecuente de la capital

sanjuanina había sido con zonas rurales y poblaciones aledañas, y ahora lo intensificaba con los núcleos urbanos más relevantes de Mendoza y Chile a través de viajeros particulares, compañías artísticas itinerantes y del paso fronterizo de los arrieros. Por lo tanto, a medida que las comunicaciones y la industria cultural se instalaban en la provincia, avanzaba un proceso beneficioso de mayor apertura.

Esta modernización de la provincia durante la década de 1930 estuvo fomentada por la salida de la crisis económica de 1929 en el país, que activó una incipiente industrialización de materias primas agrícolas. El desarrollo económico redundó en la modernización urbana y una correlativa movilidad social, la mejora de la sanidad, del bienestar general y un mayor consumo de productos culturales. No obstante, el progreso económico en algunas provincias —como ocurrió en Buenos Aires— no alcanzó a morigerar la migración de jornaleros rurales empobrecidos hacia las orillas de las ciudades en busca de trabajo. En San Juan, la población procedente de zonas campesinas se asentaba en la periferia de la capital haciendo notable el contraste de sus costumbres tradicionales con el modo de vida familiar del centro urbano en vías de modernización.

Luego del golpe cívico-militar de 1930 que instaló la primera dictadura en Argentina, las continuadas batallas discursivas y la violencia callejera dieron cuenta de la inestabilidad sociopolítica. En el contexto mundial de una creciente polarización de naciones en bloques liderados por Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética, la vigilancia y la censura de los poderes conservadores en Argentina se tradujo en rechazo y persecución —bajo el lema “Dios, Patria y Hogar”— de las ideologías anarquistas, socialistas y comunistas. La prensa argentina junto con algunos programas radiales e instituciones educacionales y eclesíásticas fueron escenarios del combate verbal de las distintas tendencias.

A pesar de las tensiones cotidianas, en San Juan varias instituciones artísticas generaron espacios de libertad creativa e ideológica en su interior. Mientras que hubo músicos que adhirieron a las ideologías hispanistas católicas por su origen o formación, y otros, a los salesianos apoyados por prósperas familias italianas, también hubo artistas que opusieron resistencia a los poderes dominantes. A Eugenio Dojorti, conocido artísticamente como Buenaventura Luna, esta actitud de confrontación le valió el exilio temporario. Entre tanto, muchos otros músicos y poetas navegaron por aguas agitadas tratando de mantener sus puestos de trabajo y de ubicarse socialmente en un lugar seguro para desarrollar sus prácticas.

Los acontecimientos internacionales en Europa —la Guerra Civil Española, los avances militares y políticos del fascismo, franquismo, nazismo y comunismo,

la Segunda Guerra Mundial— tanto como las disputas territoriales entre países latinoamericanos —como el conflicto entre Perú y Colombia en 1933, entre otros—⁴ ocuparon grandes espacios de los diarios nacionales y sanjuaninos. Sin embargo, la prensa local no se privó de sumar amplias secciones a la vida social, a la divulgación y publicidad de espectáculos. Ofrecía innumerables noticias y críticas sobre conciertos, recitales y festivales populares, representaciones escénicas, funciones circenses y proyecciones de películas.

Tal como ocurrió en el país, también en San Juan la cultura musical de masas se instaló sobre la base del desarrollo de las empresas nacionales e internacionales radiofónicas, cinematográficas, editoriales y sobre el impacto de la industria discográfica norteamericana. Es observable cómo la prensa siempre tenía un ojo puesto en Estados Unidos. Se recuerda que en San Juan la radiofonía adoptó el modelo norteamericano, es decir, el de empresa privada financiada por la publicidad. Estas industrias aparentemente diferentes entre sí, coordinaron alianzas y conformaron un mismo sistema de funcionamiento económico sincronizado, fuertemente vinculado a medios de comunicación gráfica y al mercado —en San Juan, particularmente, a la industria vitivinícola—.

Ahora bien, relevar la historia de la ciudad de San Juan de las primeras décadas del siglo XX se torna dificultoso por la pérdida de fuentes de información. Muchos rastros se extraviaron con los daños edilicios, demográficos y la interrupción de la normalidad de lo cotidiano debido al destructor terremoto de 1944. El sismo acabó con la vida de aproximadamente diez mil personas y casi con el ochenta por ciento de la construcción urbana.⁵ Por eso es que la hemerografía local conservada ha sido la principal fuente historiográfica para este trabajo. El relevamiento, análisis y sistematización de la información periodística de los quince años seleccionados permitió explorar el ingreso de las nuevas músicas y valorar el papel mediador de la prensa en su recepción. Para lograrlo se utilizaron técnicas de análisis de contenido provistas por las ciencias de la comunicación (Andréu Abela, 2002: 1-34; Colle, 2011; De Luca, 2008: 111-153).

Los diarios disponibles y relevados fueron ocho de San Juan y dos de la vecina provincia de Mendoza. Fue un periodo de inestabilidad política y social, donde

4 “Empezó la guerra entre Perú y Colombia. Ayer se libró el primer combate en Tarapacá. Por el asunto limítrofe de Leticia”. *Diario Nuevo*, 15-02-1933, 1.

5 En 1928, se habían anexado a la ciudad de San Juan algunas zonas de localidades contiguas (Concepción, Desamparados, Trinidad y Santa Lucía). La superficie de la capital provincial creció a “355,5 kilómetros cuadrados con una población cercana a los ochenta mil habitantes, equivalente al cuarenta y cinco por ciento del total de la población de la provincia” (Gironés de Sánchez, 2005: 72).

las pugnas entre ideologías antagónicas produjeron levantamientos civiles e intervenciones federales que interrumpieron los gobiernos constitucionales electos. Algunos periódicos respondieron a los partidos liberales conservadores (*Tribuna*, *La Acción* y, de Mendoza, *Los Andes*), uno fue el portavoz de la curia (*El Porvenir*), cuyos lemas subtitulados en la portada eran “Por Dios y por la Patria” y “La verdad os hará libres”. Los diarios opositores tendieron al socialismo (*La Reforma*) o al radicalismo, un partido de centro (*Diario Nuevo*). Otros periódicos consultados fueron *La Libertad* de Mendoza, *El Zonda*, *La Provincia* y *Debates* (Tabla 1).

Diario	Localidad	Afiliación o tendencia
<i>Tribuna</i>	San Juan	Graffignista, vinculado a una radio local LV1, afirmados en la economía vitivinícola de la provincia.
<i>La Reforma</i>	San Juan	Cantonista, de tendencia populista basado en el socialismo. Contrario a Hipólito Yrigoyen, al Partido Demócrata Nacional (PDN) y a los conservadores provinciales (graffignistas y maurinistas). Cercano al diario <i>Crítica</i> y <i>La Vanguardia</i> de Buenos Aires.
<i>El Porvenir</i>	San Juan	Católico, el diario de la curia, franquista. Lemas: “Por Dios y por la Patria” y “La verdad os hará libres”.
<i>Diario Nuevo</i>	San Juan	Anticantonista, aliado del radicalismo yrigoyenista. Opositor al oficialismo graffignista. Conservó cierta moral tradicional y denunció aquellos hechos públicos que perturbaran “las buenas costumbres”. Mostraba cierta sensibilidad social, sus opositores lo llamaban “el diario de los jesuitas”.
<i>El Zonda</i> . 3.º Época	San Juan	Fundado por Domingo Faustino Sarmiento en 1839.
<i>La Provincia</i>	San Juan	Radical anticantonista.
<i>La Acción</i>	San Juan	Anticantonista.
<i>Debates</i>	San Juan	Afiliación al radicalismo provincial y oponente al diario <i>El Porvenir</i> .
<i>Los Andes</i>	Mendoza	Diario conservador de la prestigiosa familia de Adolfo Calle.
<i>La Libertad</i>	Mendoza	Diario oficialista.

Tabla 1. Lista de diarios sanjuaninos y mendocinos consultados.

La información periodística —que no se encuentra en otras fuentes— fue densa en datos y polifónica en valorizaciones de la música. El relevamiento de

notas comerciales y culturales en la prensa local exhibe el acceso a un nuevo mundo musical con la instalación de dos radioemisoras, LVI Radio Graffigna y LV5 Radio Los Andes, de nuevos cine-teatros y comercios de música, que se relacionaron entre sí de distintas formas y prepararon la recepción y la comercialización de la música mediatizada. Igualmente, los datos relevados revelan las prácticas y los géneros vigentes, los sitios urbanos e instrumentos frecuentados por los autores e intérpretes involucrados y los posibles oyentes.

Se tiene en cuenta la posible subjetividad de las notas —noticias, crónicas, relatos, descripciones, publicidad—, ya que fueron escritas desde la mirada del redactor o desde las directivas ideológicas editoriales, siempre condicionadas por su contexto económico y sociocultural. Como advierte Ginzburg (2001: 9), son notas pasibles de imprecisiones o distorsiones por exageración, omisión, por la contemporaneidad o inmediatez de la noticia, que pueden obnubilar una perspectiva objetiva. Sin embargo, esto no anula la relevancia y utilidad de su contenido.

Los procesos musicales transfronterizos

La población de San Juan, ya conectada con la nación y el extranjero a través de los medios, participó de la masividad y la circulación de la música emitida desde más allá de las fronteras argentinas. Hubo múltiples puertas de entrada por donde las novedades musicales llegaron a la provincia. El tránsito de músicos, géneros, instrumentos y sonoridades antes no escuchadas y procedentes de Europa, América del Norte y Latinoamérica revela procesos culturales transfronterizos que diseminaron las músicas de norte a sur. Nuevas voces, ritmos y obras musicales arribaron a localidades cuyanas lejanas de los centros de poder. En consecuencia, esta circulación fue colocando a San Juan en los circuitos comerciales más fluidos de la industria discográfica nacional e internacional. A continuación, se examinan dos instancias de los procesos que interesan aquí: primero, la entrada de novedades y luego, su recepción social y estética.

A.) Accesos de novedades musicales a la ciudad de San Juan

Para comprender el ingreso de nuevos repertorios musicales, se analiza la incidencia de músicos inmigrantes y argentinos en giras artísticas, así como la acción de los medios de comunicación y el modo en que operó el comercio internacional.

A.1) La llegada de músicos argentinos y extranjeros

Las visitas de artistas y de compañías argentinas y extranjeras que realizaban giras fueron constantes desde el siglo XIX. En su mayoría, estos visitantes procedían de Mendoza, en su paso entre Buenos Aires y Santiago de Chile o viceversa. Estos músicos pusieron al público sanjuanino en contacto con nuevos sonidos musicales: en los teatros sobre todo con la clase media y desde los estudios radiales con casi todos los sectores sociales medios y populares.⁶ Estos dos escenarios constituyeron los espacios destinados a celebrar el canon musical europeo y recibieron intérpretes como el trío de bailarines rusos Orloff (1933), elencos de zarzuelas y operetas francesas o las compañías líricas como la de Abele Di Angeli (1932). Para los solistas cantantes o instrumentistas, tales como la soprano Hilde Reggiani y el tenor Bruno Landi (1938), la pianista suiza Emma Broguet y el violinista Jaime Tomasow (1939) entre muchos, los diarios reservaban un espacio para mostrarlos fotografiados en la sección de Espectáculos, en calidad de integrantes de un *star system*.

Para el entretenimiento, y en consonancia con el estreno de películas musicales, llegaban las compañías de *music-hall*, entre ellas la South American Tour S. A. (1930) y la ibérica Tapices Españoles (1934). Varios conjuntos centroamericanos entretuvieron al público con los ritmos caribeños conocidos como *música tropical*: rumbas, porros, pasillos colombianos, boleros en sus diferentes variantes, junto a canciones rancheras, vales y corridos mexicanos.⁷ Entre ellos se contaron la Orquesta Rumba Cubana en 1931, la compañía cubana de revistas de Josefina Meca —llamada “la alondra de Cuba”, con sus músicos “Los negros del Caribe” (1938) (Figura 1)—, la revista Melodía de Cuba de J. García Fernández en 1938, la muy prestigiada de Ernesto Lecuona y la Marimba salvadoreña Cuzcatlán.⁸

6 Se entiende como clase media aquel sector de la población con la capacidad de compartir los códigos de la música de tradición escrita —aunque no exclusivamente— y, en lo económico, con la posibilidad de comprar entradas para el teatro. El acceso a la compra de aparatos receptores de radio y reproductores de discos fue posible para los sectores populares ya en 1932. Como datos indicativos y comparables para apreciar el poder adquisitivo en 1938, se encontraron los siguientes valores: una radio a válvulas oscilaba entre \$145 y \$445 (*El Zonda*, octubre); un abono de platea para una temporada lírica en el Teatro Independencia de Mendoza, \$40 (*Los Andes*, octubre); sueldo mensual de un maestro de escuela primaria, \$312 (*Evolución de los salarios docentes*, 1976: 6).

7 La lectura de *El toque latino*, de Storm Roberts (1982), aportó una información relevante para conocer la entrada y asimilación de la llamada música tropical en el ámbito norteamericano. Se advirtió que los procesos musicales transfronterizos en la América sajona contrastaron con lo ocurrido en América Latina en el periodo que aquí interesa, la década de 1930.

TRIBUNA — San Juan Miércoles 5 de Octubre de 1938. Pág. 11

TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

la película titulada "Al caballito blanco", una divertida y pintoresca ópera vivesa, matizada con escenas de brillante colorido y destrallada en hermosos escenarios naturales.

En la función noche se completará el programa con el film documental "La visita de Hitler a Italia"

En función noche tendrá lugar en el Cervantes una función cinematográfica auspiciada por la colectividad italiana, figurando en el programa además de la película "Vivir", el film documental titulado "El viaje de Hitler a Italia", obra realizada con meticulosidad de detalles y donde se reflejan los festejos y las maniobras militares, realizadas para rendir honores a Hitler con motivo de su visita a Roma.

"Bloqueo", con Henry Fonda, y "Buscando marido" con Loreta Young, serán estrenadas el próximo viernes

Para el próximo viernes en contiguo de la tarde la pantalla del cine Cervantes hará conocer dos importantes estrenos: "Bloqueo" del cine Artistas Unidos, un film, se informa, de palpante actualidad y levada intención pacifista, desarrollado en el escenario de la surgimiento



"Los Negros del Caribe" integrantes de la Cia. cubana de revistas que encabeza la famosa cantante Josefina Meca, cuyo anuncio de debut tendrá efecto mañana en la noche en la sala del Teatro Estornell.

LA CARTELERA

Teatro Estornell

Figura 1. Compañía Cubana de Revistas de Josefina Meca y "Los Negros del Caribe". *Tribuna*, 05/10/1938.

Por otro lado, crecía el número de músicos españoles que se radicaban en el país, ya fuera en condición de inmigrantes, de exiliados o refugiados del franquismo. En poco tiempo se produjeron protestas de músicos por la "invasión de músicos españoles", a quienes percibían como una amenaza a sus fuentes de trabajo. *Los Andes* informaba que:

Las orquestas extranjeras, introducidas por las modas cinematográficas, logran las mejores temporadas, ausentándose del país después de haber realizado funciones de privilegio en las principales *broadcastings*, teatros, cabarets, cafés, etc. Estos músicos "golondrinas" hacen los grandes contratos en perjuicio del arte nacional, que se ve relegado a segundo plano y supeditado a los gustos pasajeros que el cinematógrafo impone.⁹

8 Hay investigaciones previas de interés para este tema, que fueron realizadas para otros contextos, como los abordajes de Luis Pérez Valero sobre industria cultural y música tropical, su historia y producción comercial (Pérez Valero, 2018 y 2022), así como la amplia información y reflexiones sobre el proceso de construcción histórica de la categoría estética y comercial "música latinoamericana" aportados por Pablo Palomino (2021).

9 "Tendrían el propósito de declarar una huelga en el país, los músicos argentinos", *Los Andes*, 11-07-1937, 9.

El redactor de la noticia culpaba tanto a los músicos extranjeros como a los empresarios de “esas condiciones inferiores de trabajo de los músicos argentinos”. Los reclamos surgieron impulsados por el ejemplo que dieron los “actores criollos desplazados en estos momentos por [...] compañías españolas que, sin campo de acción en la España revolucionada, han llegado en alarmante cantidad” y ocupaban los escenarios más concurridos.¹⁰ El proyecto de proteccionismo en defensa del trabajo de los actores teatrales argentinos se había presentado ante el Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires. Los músicos amenazados por circunstancias similares solicitaban un aumento de los impuestos municipales a las compañías extranjeras en beneficio de las nacionales. De estos proyectos proteccionistas se hizo eco el diario mendocino *Los Andes* a través de su corresponsalía signada como “ANDI. Derechos de Los Andes en Cuyo”. Esto es muestra de las tensiones entre grupos de artistas por ocupar los mejores puestos en el campo artístico (Figura 2).

... el estu de la bandera

Tendrían el propósito de declarar una huelga en el país, los músicos argentinos

Se exterioriza con ello la protesta de los mismos por las condiciones desfavorables en que se encuentran colocados frente a la música y artistas provenientes del extranjero

UN PROYECTO SOBRE PROTECCIONISMO

Buenos Aires, 7. (Esp.) — Los músicos de la capital federal, posiblemente aprovechando la favorable circunstancia que les ofrece el proyecto presentado en el Concejo Deliberante, por el cual se colocaría a los artistas teatrales extranjeros en condiciones desfavorables con respecto a los argentinos, están a punto de reiniciar una vieja campaña contra los músicos y la música importada. El programa inmediato es declarar una huelga, tanto de instrumentos de viento como de cuerda, que se prolongaría por espacio de cuarenta y ocho horas, gestiones de huelga sobre las cuales esta es la primera información.

Ha bastado la presentación de un proyecto de presentación al arte teatral argentino para que los músicos reanuncien una vieja campaña que en su momento tuvo honda repercusión.

PROTECCIONISMO ARTISTICO

Un empresario teatral expresa que es crítica la situación de los actores criollos, desplazados en estos momentos por los españoles. Sólo en tres o cuatro compañías

pañías extranjeras y esto se toma como una “traba a la importación del arte”. Sin embargo, en países europeos el arte argentino encuentra trabas.

En España, por ejemplo, por más “auténtica” que sea una orquesta de músicos argentinos sólo puede incluir a una cuenta parte de argentinos. En caso contrario nuestros connacionales se encontrarían en desventajosas condiciones para trabajar, ya que las reglamentaciones obligan a oblar contribuciones especiales a los músicos extranjeros.

Esto que sucede en España sucede también en la mayor parte de los países extranjeros. En casi todos ellos los artistas nacionales son protegidos. Sólo en la Argentina y en muy pocos países sudamericanos no se nos había ocurrido crear barreras aduaneras al arte.

HUELGA MUSICAL

Pero he aquí que la invasión de artistas españoles viene a modificar el criterio de las autoridades municipales de Buenos Aires y, apenas planteado el proyecto de proteger a nuestros artistas teatrales, reclaman el mismo derecho

Figura 2. *Los Andes*, Mendoza, 11-07-1937, 9

Otros ingresos de músicos fueron bien recibidos, como el del organista y compositor belga Julio Perceval, radicado en Mendoza, director del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, que visitaba San Juan para tocar por Radio Los Andes. Sin duda, su experticia como intérprete e improvisador despertó admiración en la ciudad e incentivó el estudio del órgano. Perceval formó al pianista y organista Alfredo Cimorelli, de frecuente actuación en conciertos del medio.¹¹ Según esta crónica:

Creemos que [el concierto en homenaje a Santa Cecilia de 1942] puede calificarse de suceso artístico. Fue, desde la catedral, irradiado un programa especial de música litúrgica y corales en honor de la Patrona de la Música, Santa Cecilia, gracias a la gentileza de Radio Graffigna y por el esfuerzo del prof. Alfredo Cimorelli y el maestro José Luis Chiesa director del Coro A. Pedrolini del Colegio Don Bosco. La audición duró una hora aproximadamente, tuvo una primera parte de ejecución al órgano de selectas composiciones de J. S. Bach a cargo del prof. Cimorelli. Este eximio cultor de la música es bien conocido en nuestro ambiente y ha sido aplaudido repetidas veces en conciertos al piano. Su inquietud artística le ha hecho entrever nuevos horizontes y, atraído acaso por la fascinación de ese mago del órgano que es Julio Perceval, se ha hecho su discípulo. [...].¹²

A su vez, Cimorelli formó alumnos pianistas, primero vinculado a la filial sanjuanina del Conservatorio “Beethoven ALPIN’S” y, desde la década de 1950, al Conservatorio provincial “Juan Sebastian Bach” como su fundador y director (Fernández, 2010: 51-52).

A.2) La acción de la industria cultural

Como se sabe, la cultura musical de masas en Argentina apoyó sus éxitos comerciales y comunicacionales en el desarrollo de las empresas radiofónicas, cinematográficas y en el impacto de la industria discográfica norteamericana.

Si bien en San Juan —ciudad periférica a la más populosa y progresista de Mendoza— no hubo producción cinematográfica ni discográfica, tampoco una

11 *La Reforma* anunció con detalle los programas interpretados como solista, a dos pianos con Hortensia Ferrer y en conjuntos de cámara en 1932. Véase como ejemplos: 25 de febrero, 4 y 9 de noviembre, 5.

12 “El concierto en homenaje a Santa Cecilia”, *El Porvenir*, 28-11-1942, 6. El subrayado es de la autora de este artículo.

alta densidad poblacional como en las grandes urbes,¹³ sí existió un gran voluntarismo en la instalación de algunas radioemisoras, cine-teatros y comercios de música. Las alianzas y los acuerdos publicitarios entre estas empresas, donde medió la prensa gráfica, incentivaron la escucha del disco y de las bandas sonoras del cine en versiones de los conjuntos locales. La radiofonía fue un operador fundamental en la renovación de prácticas musicales, la venta de partituras, los modos de escuchar música y, algo esperado en la provincia, la comunicación con otros ámbitos externos.

Para comprender el estilo radiofónico propiamente sanjuanino, entre otras variables analíticas, fue necesario comparar sus contenidos con las comunicaciones generadas en Buenos Aires que concentraron la programación de las cadenas nacionales radiales. Esta programación trasuntó la linealidad en abanico de la red de carreteras y de ferrocarriles originada en la metrópolis capitalina, además de la condensación del poder político con el económico y el cultural que gobernó el país.

Sin embargo, en los programas de radioemisoras sanjuaninas también se detectaron migraciones intracontinentales que, alentadas por la industria cultural, ingresaron a Cuyo sin pasar por Buenos Aires. En San Juan la comunicación con el extranjero se facilitó con la recepción de las transmisiones de Radio El Mercurio de Chile, de algunas de Estados Unidos y también, de Europa en onda corta. La Compañía Transradio Internacional instalada en Monte Grande, provincia de Buenos Aires, retransmitía conciertos desde el extranjero, que San Juan recibía ya que contaba “con el material necesario y un excelente cuerpo de ingenieros técnicos para quienes la radiotelefonía no tiene secretos”.¹⁴

Desde 1930 las *broadcastings* locales comenzaron sus transmisiones públicas, como leemos en este anuncio:

Con motivo de haber el Ministerio del Interior acordado el permiso correspondiente a la Sociedad Anónima Graffigna Limitada para funcionar la estación transmisora que acaba de instalar en la Bodega Colón, de Desamparados,

13 Hacia 1928 la población de la capital sumada a la de las cabeceras anexadas de los departamentos contiguos —que configuraban el Gran San Juan— sumaban una población de 86000 habitantes aproximadamente (Gironés de Sánchez, 2005: 72). Mientras el número total de habitantes que registró el cuarto Censo para la Ciudad de Buenos Aires ascendió a 2415142 personas (Dirección Provincial de Estadística del Gobierno de Buenos Aires, 2009).

14 “Las retransmisiones de radiotelefonía extranjera despiertan siempre inusitado interés. Una entrevista con el jefe técnico de la Transradio Internacional, ingeniero Pierre Noizeux”, *Caras y Caretas* 1839, 30-12-1933, 100. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004723968&search=&lang=es> (último acceso: 20-02-2023).

el Directorio de la mencionada sociedad ha enviado al Interventor Nacional una nota agradeciendo su apoyo eficaz en la tramitación de dicho permiso. [...] Su destino será principalmente propalar todas las cuestiones de interés público relacionadas con la producción y el consumo del vino, sin dejar de lado otros asuntos dignos de la transmisión. [...]”¹⁵

Desde sus primeros meses de experimentación, “las *broadcastings* locales, de González y Cía. y de G. Grezzi, interrumpieron sus transmisiones nocturnas para transmitir los conciertos del Teatro Colón de Buenos Aires y de la estación oficial de Montevideo”.¹⁶ Este podría ser un indicio de una audiencia aficionada a la música culta.

Por otro lado, las transmisiones desde el exterior eran captadas por las antenas de Buenos Aires y desde ese epicentro retransmitían en cadena hacia el interior del país.¹⁷ En este marco de información obtenido de la prensa, se afirma la idea de músicas sin fronteras que implica, a su vez, considerar la libertad de los oyentes para seleccionar los programas (Musri, 2008: 44-58).-

Desde 1929 con la retransmisión de las radios Cultura, Excelsior, Stentor desde Buenos Aires, y desde 1937 de la emisora cultural Radio del Estado, los diarios sanjuaninos anunciaron obras para piano, orquesta y música de cámara de los compositores que orbitaron en la centralidad austro-alemana.¹⁸ La emisora LSI Radio Municipal de Buenos Aires era la más dedicada a transmitir música de

15 “Broadcasting de Graffigna”, *Diario Nuevo*, 9-02-1930, 4. Entre los “asuntos dignos de la transmisión”, la gerencia consideraba los programas de interés cultural, especialmente de música de concierto.

16 “Radiomanías”, *Diario Nuevo*, 15-04-1930, 4.

17 “Jueves de gala”, *Diario Nuevo*, 4-03-1937, 5. Las retransmisoras mencionadas en este artículo fueron: LV10 Radio de Cuyo Mendoza, LT3 Radio Sociedad Rural de Rosario, LT9 Radio R. Soler de San Fe, LV3 Radio Córdoba, LU2 Radio Bahía Blanca, LU7 Radio Gral. San Martín de Bahía Blanca, LU6 Radio Atlántica de Mar del Plata, LV7 Radio Tucumán y LV1 Radio Graffigna de San Juan.

18 Desde Buenos Aires las ondas procedían regularmente de las emisoras mencionadas, así como de las cadenas nacionales, Radio Belgrano y El Mundo, retransmitidas por las sanjuaninas LV1 y LV5 respectivamente. Conviene recordar que “las cadenas nacionales fueron tres: la “Red de Emisoras Argentinas” de LR4 Radio Splendid, la “Primera Cadena Argentina de Broadcastings” de LR3 Radio Belgrano y la “Red Azul y Blanca de Emisoras Argentinas” de LR1 Radio El Mundo. Cabe aclarar que la Red de Radio Belgrano se autodenominó la “Primera cadena...” y se inauguró en marzo de 1938 (“Con la propagación de un programa extraordinario quedará inaugurada hoy la Primera Cadena Argentina de Broadcastings”, *Diario Nuevo*, 16-03-1938, 5). Sin embargo, la cadena El Mundo transmitió desde 1935 y antes, desde los años veinte, se habían retransmitido programas radiales desde Buenos Aires desde varias otras emisoras que se habían receptado en San Juan” (Musri, 2016: 102-103).

concierto desde el teatro Colón para todo el país.¹⁹ Este repertorio, junto con óperas europeas y la brasileña *Il Guarany* de Carlos Gomes, las interpretaciones de las Orquestas Filarmónica de Nueva York, de la Sinfónica de Milán y de la Asociación de Conciertos Lamoureux de París, parecía colmar el horizonte de expectativas del público local aficionado a tales géneros musicales.

Por otro lado, se escuchaba Radio El Mundo, que representaba el ideal de una radio “culta”. Se promocionaron las retransmisiones de su cadena con más de cinco horas de duración. La prensa fue receptora de la opinión pública y dio signos de conocer esta segmentación de la audiencia radiofónica. Los más aficionados a la escucha de música clásica demandaban mejoras en la acústica y en los contenidos musicales que fueron satisfechos por importantes emisoras de Buenos Aires que se hacían eco del canon musical. Por eso es que las programaciones radiales se publicaban detalladamente como noticias diarias.

La lectura de periódicos y folletines populares era accesible para todas las clases sociales —incluso hasta para el público infantil desde la década de 1920 (Chicote, 2016: 102-126)— por el bajo costo y porque ya las campañas nacionales de alfabetización, realizadas desde fines del siglo XIX, las habían provisto de herramientas para la lectoescritura.

Las emisoras sanjuaninas fueron ampliando y modernizando sus equipos de transmisión. La emisora LV5 de González y Compañía que había comenzado a transmitir en San Juan en 1929, ya en 1932 inauguraba una “nueva y más potente *broadcasting*” para el número creciente de oyentes domiciliarios:

En lo que va de transcurso de estos dos últimos años, es sencillamente enorme el número de aparatos receptores que se han instalado en la provincia, evidenciándose el interés con que éste modernísimo método de relación ha suscitado en todas las clases sociales, ya que el mismo no es privativo de los adinerados y hállase aun en los más modestos hogares un aparato de radio que ameniza los ratos de ocio con las transmisiones musicales, que ilustra con la conferencia científica, puramente literaria o que informa dando noticias de la más palpitante actualidad [...].²⁰

Interesa destacar este dato que se subraya en el artículo. Lo que en un comienzo fue una adquisición onerosa y propia de la clase media “de los

19 Había sido fundada en 1927 con el propósito de difundir óperas y conciertos. La primera emisión fue la ópera *Rigoletto* de Verdi (Ulanovsky *et al*, 2009: 42).

20 “L.V.5 inaugura hoy una nueva transmisora”, *La Reforma*, 18-09-1932, 3.

adinerados”, ya avanzado el año 1932 el diario leído por los sectores más populares daba cuenta de la divulgación de receptores de radio hasta en “los más modestos hogares” de San Juan, con una oferta de contenidos diversificada.

Desde 1938, la Cadena Argentina de *Broadcastings* conectó eficazmente Buenos Aires con el resto del país y del mundo. Así, en las provincias, se escuchó Radio Belgrano que, con su estilo popular, aumentó el número de programas en vivo con tangos, valeses y milongas, fantasías y foxtrots, canciones españolas y latinoamericanas, selecciones de óperas y operetas dedicadas a las audiencias de inmigrantes. La emisión de música popular mediatizada expandió su circulación por diferentes sectores de la población y tendió a modificar el horizonte de expectativas, lo que influyó en su aceptación.

Para los músicos que tocaban en los estudios, el público se transformaba en un oyente invisible, tácito, pero siempre era un polo activo de la recepción. Estaba allí, segmentado en grupos alrededor de un aparato receptor, discontinuos por la desigualdad económica y sociocultural, construyendo significados diferenciados según sus experiencias previas y referentes musicales.²¹

La cinematografía estadounidense inició una industrialización que, a finales de los años treinta, había producido la suma de siete mil quinientas películas aproximadamente. Como se sabe, numerosas producciones hollywoodenses fueron protagonizadas por músicos que dieron a conocer las novedades de la llamada “música tropical”, del *jazz*, del *music-hall* o de la música culta. *The Jazz Singer* [1927], dirigida por Alan Crosland, fue la primera comedia musical sonorizada y se estrenó en San Juan en 1931;²² de esta manera ingresaron las canciones Al Jolson. A lo largo de los años 30 aumentó la proyección de comedias musicales y óperas filmadas, lo cual puso de moda a famosos tenores como Enrico Caruso, Tito Schipa y Beniamino Gigli. Se proyectaron casi todas las filmaciones del cantante mexicano José Mojica, que llegó a la provincia en 1937 para cantar en el Teatro Cervantes y por radio antes de continuar su gira hacia Mendoza y Chile.²³

Ascendieron a la fama artistas internacionales como Fred Astaire y Ginger Rogers. Las canciones de Alberto Soifer con letra de Manuel Romero y las

21 De acuerdo con Adamovsky, los sectores populares no conformaron un grupo uniforme, sino múltiple y heterogéneo más bien fragmentado. Las distancias fueron de orden étnico, social y cultural si observamos los estratos de pueblos originarios, afroamericanos, criollos, de inmigrantes latinoamericanos y europeos de la sociedad de la época. Ampliar en “Primera parte (1880-1845)” (2012: 17-78).

22 “Cine Cervantes”, *La Provincia*, 09-01-1931, 5.

23 *Diario Nuevo*, 26-06-1937, 4.

orquestas de Dixie Pals (norteamericana), la típica de Elvino Vardaro, la colombiana de Efraín Orozco y la brasileña del Almirante Jones ganaron popularidad con la película argentina *Radio Bar*.²⁴ Su escucha puso en contacto a los músicos locales de orquestas de bailes con nuevas melodías, ritmos y timbres, de las que se apropiaron creativamente.

La proximidad de la radio y la prensa con el cine, tanto norteamericano y europeo como mexicano y argentino, contribuyó a instalar el *star system*. Esta alianza no solo aumentó el éxito de taquilla, sino también la venta de discos y partituras de uso doméstico. Las casas de comercio locales compitieron en el mercado con avisos de discos, victrolas y receptores, instrumentos musicales y partituras. La prensa captó el interés creciente por el cine que cautivó al público de todos los sectores sociales y entró en competencia con las representaciones teatrales, operísticas y de zarzuelas. En esta época de graves tensiones sociales y políticas, para algunos sectores sociales, el espectáculo resultó una vivencia compensadora de la violencia que acontecía en la vida pública.

La popularización progresiva del disco de papel *Durium* a comienzo de los 30 —y luego el disco de pasta de 78 rpm— permitió escuchar las canciones recién grabadas de Hugo del Carril, Carlos Butti, Osvaldo Pugliese emitidas por radio. Ya en 1924 dos comercios sanjuaninos vendían grabaciones de Libertad Lamarque. Sin embargo, la baja calidad en la transmisión radial de discos originó quejas de los oyentes en los diarios. Por esa razón, la audiencia demandaba más música en vivo a través de la prensa. La preferencia manifestada por el repertorio culto antes que el popular tenía que ver más con un signo de distinción social que con una opción artística. Un ejemplo elocuente del gusto de un sector de la población se lee en esta opinión de *El Zonda*:

En diversas oportunidades hemos señalado la falta de verdaderos valores en materia de audiciones radiotelefónicas. Los programas que actualmente se irradian adolecen de toda una serie de fallas que es largo señalar, pero que la prensa del país y los mismos Poderes han remarcado. El público nota esos defectos y sanciona su juicio moviendo el dial, o silenciando sus receptores, quebrándose así uno de los más importantes fines que debe cumplir la educación del gusto del público. Por suerte hay muchas excepciones muy honrosas y no en una sola o determinada estación. Todas tienen sus programas de interés. [...] Programas que

24 *Diario Nuevo*, 26-09-1936, 4.

demuestran que las firmas anunciadoras y las direcciones artísticas de las *broadcastings* se preocupan por dar a través de sus ondas la verdadera sensación del alto nivel artístico alcanzado por nuestro país.²⁵

Luego pondera la “gran repercusión, importancia y gusto” de los programas artísticos financiados por Ford Motor Company, el ciclo llamado “Grandes Conciertos Dominicales Ford” dirigidos por el húngaro Roberto Kinsky y transmitidos en cadena por LS1 Radio Municipal de Buenos Aires.

Hacia mediados de los años 30, la difusión del disco fue muy relevante en el interior del país para la recepción de los nuevos estilos de tango, para la entrada del bolero cubano y mexicano y otros géneros latinoamericanos. El aumento de la compra de discos y aparatos reproductores incentivó la audición doméstica y la afición a músicas diversas.

A.3) Circuitos comerciales de la música²⁶

Un ítem relevante para considerar es la promoción e importación de insumos musicales. Como vimos más arriba en el diario socialista *La Reforma*, en 1932 sorprendía el aumento de ventas de receptores radiales en todos los estratos de la sociedad. La popularidad de la radio crecía con el despliegue de sus funciones comunicacionales: informar la actualidad, amenizar los ratos de ocio con transmisiones musicales, ilustrar con conferencias científicas o literarias y divulgar sus auspiciantes.

La publicidad gráfica estimuló expectativas y promovió rápidamente la industria del entretenimiento, y con ello las ventas de instrumentos musicales, insumos, manuales, catálogos y partituras junto con anuncios de conservatorios, músicos, bailarines, pistas de baile y confiterías con shows. Las compañías discográficas Odeon, RCA Victor, Brunswick, Electra y Columbia rivalizaron por el mercado en todos los diarios provinciales. La elocuencia de la información iconográfica aportó las imágenes de ambientes musicales, desarrollo tecnológico y gustos sociales, otorgó rostros y dio proximidad a un pasado antes invisible para la musicología (Figura 3 a y b).

25 “La Orquesta Sinfónica del Colón en grandes conciertos radiales”, *El Zonda*, 14-10-1938, 5.

26 Este factor fue, sin duda, fundante y un antecedente temprano de la globalización —“proceso histórico de larga data”—, entendida en términos de interconexiones transnacionales, “impulsada por el comercio, la conquista, el colonialismo, el desarrollo capitalista, las migraciones y las innovaciones en la tecnología de los transportes y las comunicaciones [...]” (Karush, 2019: 15).

Componetas individuales de es- cos. Gramma con-
pado y sable. (Pasa a la pág. 1

**Abra sus puertas
a MERCEDES
SIMONE!**



SINTONICE todos los LUNES
DE 20 A 21 HORAS POR
L. R. 1 y L. R. X. - RADIO EL MUNDO DE BUENOS AIRES
A la Gran Revista Motors
UN PROGRAMA RADIOTELEFÓNICO EXTRAORDINARIO con estas estrellas:

MARIAN ANDERSON	
Iris Marga	Marcos Caplán
Maruja Gil Quesada	Pedrito Quartucci
Florindo Ferrario	Francisco Lomuto
Guillermo Bataglia	Juan D'Arienzo

Y MUCHOS OTROS DESTACADOS ARTISTAS
QUEDAREMOS MUY AGRADECIDOS A LOS SEÑORES OYENTES NOS HA-
CAN CONOCER SU OPINION O CRITICA SOBRE ESTAS AUDICIONES QUE

Figura 3 a y b. Avisos publicitarios. Diario *Tribuna*, San Juan, 1938.

La industria musical incidió progresivamente en la recepción de novedades musicales para la comunidad local con la promoción de figuras icónicas: el folclore porteño en la voz de Martha de los Ríos y el conjunto de Andrés Chazarreta, las sonoridades de las nuevas orquestas de tango de Julio de Caro y los astros de la canción porteña, como Carlos Gardel, la llamada música tropical con Ernesto Lecuona,²⁷ el bolero con Juan Arvizu, la ranchera y el corrido mexicano con Pedro Vargas, la canción norteamericana con el *crooner* Bing Crosby y la canción francesa con Lucienne Boyer. A esas novedades se sumó el alza de las canciones y danzas folclóricas locales provenientes del ámbito rural, revalorizadas en festivales urbanos por efecto del nacionalismo cultural.

Las industrias del entretenimiento habían sufrido la Crisis del 29. Una vez superada, el consumo de la música mediatizada incentivó su comercio internacional. Hubo desplazamientos sucesivos de mercados entre Nueva York y Londres, según qué costo resultara más barato para los países sudamericanos. La comercialización fue oscilante y dependió del acceso a la materia prima porque,

27 Como un ejemplo de la variedad de géneros y músicos que se escuchaba en San Juan por LRI El Mundo, se menciona la "Audición Selecta Griet", dirigida por Pablo O. Valle (director de la Radio) y animada por los conductores Chela y Fredy. Actuaban las orquestas de Ernesto Lecuona, Francisco Lomuto, Julio De Caro, Sinfónica de Posadas, marimba Cuzcatlan, el Cuarteto Vocal Ferri, el trío de las Hermanas Desmond, la soprano Mary Capdevilla y el primer actor cómico Marcos Caplan. Continuaría los lunes, miércoles y viernes de 20 a 20.30. Como solía ocurrir era auspiciada por una empresa de perfumería, en este caso, Griet, que promocionaba el fijador capilar Fixina Griet (*Diario Nuevo*, 16-10-1936, 6).

durante los 30, en Europa escaseó la pasta para los discos, el papel para las partituras y el celuloide para el cine; el desabastecimiento afectó la industria musical:

Hoy en día las casas editoras de música inglesa están exportando tan pronto como se los permite el abastecimiento de papel, en efecto, las exportaciones a la América del Sur han aumentado 300 % desde el principio de la guerra. Los compradores más importantes son la Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. Esta guerra no ha producido cantos ni marchas y es tal vez porque hoy el ejército marcha en carros blindados y en tanques. Los importadores piden los viejos favoritos, la “Grasshoppers’ Dance” y las baladas de 25 años atrás. Para el mercado sudamericano nuestros fox-trots y otras piezas de música de baile se convierten en tangos. Es otro ejemplo de cómo los músicos se vienen adaptando para conquistar un mercado previamente perteneciente casi exclusivamente a Italia y Alemania.²⁸

Esta declaración manifiesta el corrimiento de las esferas de influencias entre los países del norte, como también el cambio de preferencias musicales hacia músicas más placenteras y que no enfatizaran las tragedias bélicas.

Un corresponsal especial en Inglaterra nos informa que los aficionados a la música en la capital argentina que buscan las últimas producciones musicales no las encargan ahora a Nueva York o Boston, hoy las encargan en Londres. Ya se trate de piezas favoritas como “I hear you calling me”, “The last rose of summer” o bien se trate de la delicada música de los primitivos maestros ingleses —Byrd o Purcell— el precio es cuatro veces más barato en Londres que en Nueva York. Y lo que es de mayor importancia: pone la mitad del tiempo para llegar a Buenos Aires.²⁹

Desde entonces, la empresa norteamericana Victor se empeñó en recuperar el mercado sudamericano con sus productos, que ya eran conocidos en el hogar de los aficionados. El relevamiento de tres colecciones de discos conservadas en el Museo Histórico Provincial “Agustín Gnecco” de San Juan ofrece referencias de las canciones que circularon y los gustos de aficionados en la década de 1940. Se contabilizaron ciento cuarenta y ocho placas de pasta en 78 rpm, en su mayor

28 “Música. La guerra produce nuevos gustos”, *El Porvenir*, 15-03-1941, 8.

29 *Ibidem*.

parte de tango y en menor cantidad de valeses, milongas, cuecas y zambas, algunos temas de música tropical y foxtrots que mantienen etiquetas de comercios de San Juan, y que coinciden con la lista de discos relevada de la publicidad en los diarios de la época (ver tabla 2). Estas colecciones revelan que los discos tenían procedencias geográficas y culturales variadas.

Álbum	Título (denominación de género)	Autores	Intérpretes	Sello y procedencia
<i>Noro Especial</i>	No me dejes de querer (bolero-rumba)	Carlos Varela y Johnnie Camacho	Noro Morales y Carlos Varela	Decca, EEUU
---	1. Querencia (cifra)	Fernán Silva Valdez y Américo Cheriff	Carlos Gardel con acompañamiento de guitarras	Odeon, Argentina
	2. Hasta que ardan los candiles (ranchera)	D. Navillo Quiroga y F. Pracánico		
<i>Mi último amor</i>	Dame tu mano (canción fox, del film <i>Mi último amor</i>)	José Mojica y William Kernell	José Mojica	E.V. de A., EEUU
<i>La brisa y yo,</i>	Allá en el Rancho Grande (corrido)	Ramos - J. Del Moral	Ethel Smith, órgano con acompañamiento de banda carioca	
	Las Alteñitas (bolero-fox)	Espinosa, Tuvín y Luban		
---	1. La Cumparsita (tango)	Gerardo Matos Rodríguez	Les Loups, Dúo de guitarras	
	2. Nadando en mar de rosas (fox-trot)	G. B. Lobos y Aleman	hawaianas	
---	1. Estrellita (fox-trot)	Manuel A. Ponce	Oswaldo Norton y su quinteto de jazz	Odeon, Argentina
	2. Ansiedad (beguine)	Oswaldo Norton y Carlos Bahr	Oswaldo Norton y quinteto de jazz, estribillo cantado por Raúl Montero	
---	1. Cachito (cha-cha-chá)	Consuelo Velázquez	Anamaría con orquesta tropical	Columbia, Argentina
	2. Puente de piedra (bolero)	Carmelo Larrea		
---	1. Siete notas de amor (bolero)	Chago Alvarado	Johnny Albino y su trío San Juan (Alvarado - Ola - Johnny)	Music Hall
	2. Camino verde (bolero moruno)	Carmelo Larrea		

Álbum	Título (denominación de género)	Autores	Intérpretes	Sello y procedencia
---	1. Siboney (slow rumba), 2. María La O (slow rumba)	Ernesto Lecuona	Don Marino Barreto and his Cuban orchestra (Vocal Refrain by Don Marino Barreto)	His Master Óbice NCB, Inglaterra
---	1. Sinfonía (Fox-trot) 2. Podría sucederte (Fox-trot)	Alstone- Berstein- Lawrence Burke Van Heusen	Bing Crosby con acompañamiento de orquesta	Odeon
---	1. Ay de mí! (balada) 2. Claveles (vals español)	Osvaldo Farrés Marsilio Robles	Gregorio Barries con Victor S. Lister y su orquesta	Odeon
---	1. La rueda (guaracha) 2. Como yo no hay quien baile (guaracha)	Noro Morales y Johnie Camacho Antonio Fernández Gómes	Noro Morales and his orchestra. Vocalista Eddie	

Tabla 2. Discos relevados en el Museo Histórico Provincial “A. Gnecco”

B. Recepción local de novedades musicales³⁰

El seguimiento y barrido de crónicas, crítica musical y, sobre todo, publicidad de eventos e insumos musicales fue básico para el estudio de la recepción social y estética de las músicas entrantes.³¹ Para eso, se operativizaron dos variables analíticas: la convivencia de lo existente con lo nuevo y el papel mediador de la prensa.

B.1) Convivencia de lo existente con lo nuevo

Una importante cantidad de músicos, pequeños conjuntos y orquestas en vivo se dieron a conocer en San Juan a través de las cadenas radiales ya mencionadas. Las nuevas canciones de Cole Porter y Bing Crosby, las versiones de Alabama *jazz*

30 En trabajos posteriores sería deseable rastrear la trazabilidad continental del recorrido de los géneros musicales para analizar cuánto conservaron de la localidad de origen y cuánto se modificaron al ingresar, para evaluar la relevancia que adquirieron al incorporarse a las prácticas locales.

31 Para analizar ese proceso se prestó atención al horizonte de expectativas de la sociedad sanjuanina de la época (Zenck, 1989), esto es, al marco de experiencias y de conocimiento acumulado por la sociedad local respecto de la música vivida, con su conjunto de criterios y prejuicios acerca de los textos musicales. Se analizaron también los desvíos del horizonte de expectativas ante el canon existente.

y su *crooner* Jack Shirley, de la *Jazz* Santa Paula Serenaders, de Harry Roy o de Rone Dennis y sus conjuntos impactaron directamente en el repertorio de las orquestas de *jazz* y conjuntos características locales.

Igualmente ocurrió con compañías de zarzuelas y de bailes españoles que, desde 1935, presentaron cantores flamencos y cancionistas españolas.³² También desde Europa llegaron Lucienne Boyer con sus canciones francesas, la Orquesta Tzigana de Wieshaus, el conjunto ruso Baián, entre otros. Los prestigiados tenores de ópera mantuvieron vigente el repertorio de arias y romanzas de la ópera italiana y operetas.

Hubo ciclos musicales dedicados específicamente a repertorios latinoamericanos (tangos, folclore argentino, brasileño, chileno, paraguayo, boliviano, mexicano, cubano). Con la actuación radial en ocasión de sus giras y la presentación en vivo compartida con artistas locales, los sanjuaninos conocieron a estos músicos y se apropiaron de rumbas, sones, porros, pasillos colombianos, boleros, rancheras y corridos.

Desde 1931 se escuchó la Orquesta Rumba Cubana, el Conjunto Americano Los Rítmicos, la conocida orquesta de Ernesto Lecuona desde 1936. Tuvo repercusión en la prensa por varios días la Compañía cubana de revistas de Josefina Meca, con el guitarrista Paco Videla y el trío de percusionistas como una de sus primeras figuras en 1938. Ese año descolló Xavier Cugat y su Orquesta, Esther Borja y la Orquesta Caribe con sus rumbas.

Desde 1936 se presentaron el conjunto Marimba Salvadoreña Cuzcatlan con el cantor J. Álvarez, y la Orquesta Castellanos y su marimba. Hawaiian Serenaders con un trío de voces dirigido por Osvaldo Novarro se oyó frecuentemente en la programación de ese año en las radios locales. En 1938 la Marimba Panamericana y el conjunto hawaiano Paradise se presentaron en vivo. Asimismo, el repertorio grabado de canciones y ritmos brasileños se transmitía en San Juan desde 1929, y desde 1938 se popularizaron las grabaciones del conjunto Piratiny.

Efraín Orozco y su gran Orquesta de las Américas acercaron los ritmos colombianos desde 1939 con sus giras y discos. Las actuaciones del cantante paraguayo Samuel Aguayo se registraron entre 1929 y 1938, y de la paraguaya Chacha Aguilar desde 1938. Los Cuatro Huasos chilenos difundieron su folclore trasandino desde 1938 por radios locales.

Mientras, no quedaban rezagadas las audiciones de artistas mexicanos aclamados en el cine, como José Mojica desde 1936. Los nombres de La

32 Se conocieron el cantor flamenco Jesús Perosanz, las cancionistas españolas Ibis, Mariacruz, Gloria Dusse, Paquita Miria, Arthea de Navarra, Concepción Sánchez, Rosita Rodrigo, el dúo Laviada-Alonso.

Mexicanita, el cuarteto mexicano Hermanos Arzós con la cantaora María Luisa López, Juan Arvizu, Pedro Vargas, Alfonso Ortiz Tirao y Tito Guizar se repetían constantemente en la programación radial y la publicidad de discos publicadas en los diarios locales.

La entrada del bolero en Mendoza se produjo en la década del 30. En esta canción lírica impactó enseguida la idealización de la figura femenina. Los boleristas argentinos prominentes, como Mario Clavel y Leo Marini, se conocieron pronto en San Juan, debido a las frecuentes presentaciones de orquestas mendocinas.

Como fue común en el interior del país, la versatilidad de los músicos de radio para tocar distintos ritmos y adaptarse a diferentes conjuntos de música popular o académica les facilitó acceder a mayor cantidad de oportunidades laborales. La circulación de estos músicos por diferentes ámbitos sociomusicales favoreció ampliamente la difusión de las nuevas canciones, ritmos bailables, música de cine, arias y coros operísticos adaptados para diversos grupos y públicos. Un caso representativo fue el del músico sanjuanino Hermes Vieyra, quien actuó como solista y creó diversos conjuntos folclóricos, de tango, orquesta característica y de *jazz* con los que interpretaba recreaciones instrumentales y canciones propias en los nuevos géneros (Figura 4).³³

L. V. 1 - RADIO GRAFFIGNA	
Programa de hoy	
9.00:	Lectura de los diarios.
10.00:	Reproducciones bailables.
11.30:	Solos de piano por el profesor Hermes Vieyra.
12.30:	Charlas por Odracir "La Voz para el Hogar".
13.00:	Orquesta Soifert.
14.00:	Hora oficial.
15.30:	Reproducciones bailables.
16.00:	Solos de piano y violín por los profesores Vieyra y Perias.
17.00:	Canciones por Carlos de Oro, guitarristas Leiva y Frías.
18.00:	Cuentos para niños por la señorita Tell-Tales.
19.00:	Solos de violín y piano por los profesores Dante y Antonio Amicarelli.
20.00:	Charlas literarias por Caperceloz.
20.30:	Panorama deportivo.
21.00:	Solos de piano y cantos por la Sra. Hilda Rufino de Revuelta.
22.00:	Hora oficial.
22.15:	Cuarteto N° 6 de Schubert, sonata en Do menor de Grieg.
23.15:	Noticioso L. V. 1.

Figura 4. Programa de LV1. *Diario Nuevo*, 01-07-1933.

33 Ampliar información sobre la trayectoria y producción de Hermes Vieyra en Musri (2016).

El tiempo de ocio familiar se ocupó con “labores femeninas”, deportes, salidas al cine, confiterías donde participaban del llamado “té danzante”, actividades que satisfacían todo el espectro social. Las reuniones hogareñas alrededor de la radio generaron una audiencia sobre todo femenina e infantil para escuchar programas musicales, cuentos para niños y radioteatros. Estos procesos de apropiación implicaron una selección del repertorio, la reinención de las canciones bailables y la creación de un repertorio nuevo en las orquestas sanjuaninas. Como ejemplos, se mencionan el conjunto orquestal The Melody Makers de Hermes Vieyra con el guitarrista “hawaiano” Luis Torres, la Gran Orquesta Característica de Romeo Platero, con el cantor Miguel de Pineda; ambos animaron las fiestas de carnaval de 1942.³⁴ Las canciones de Cole Porter, particularmente *Night and Day*, fueron recreadas por el prolífico sanjuanino Hermes Vieyra para sus músicos de orquestas folclóricas, típicas, de *jazz* y características.³⁵

No obstante, conviviendo —y a veces en pugna— con las novedades musicales, el impulso tradicionalista siguió adelante, tanto dentro como fuera del ámbito radiofónico. En 1936 se formó la Comisión Provincial de Arte Nativo, que organizó los certámenes públicos de danzas folclóricas con el propósito de revitalizar la música tradicional en el ámbito urbano. El cine argentino que se veía en San Juan abordaba temáticas gauchescas e indigenistas. En la radio se escuchaban las voces de Buenaventura Luna, Antonio Tormo, Carlos Montbrun Ocampo y varios dúos de folcloristas cuyanos. En adelante prosperaron las peñas y la formación de asociaciones folclóricas. Se menciona la repercusión de las audiciones de la música nativa araucana interpretada por la soprano Royén Quitrán en 1938.

Sin embargo, no todo era tan bien recibido en cualquier lugar o momento. Algunos transeúntes de los espacios públicos y los vecinos de las pistas de baile y de las plazas donde se ubican amplificadores de audiciones de músicaailable publicaban frecuentemente sus quejas y prejuicios. Tal el caso de Antonio Ferrer cuando demonizaba la radiotelefonía que “a fuerza de democratizar el gran señorío del pentagrama nos lo va haciendo odioso”. Hacía referencia a las descargas o interferencias del aparato, “que contribuyen a hacer creer que el diablo se ha metido adentro [...] así en toda la ciudad. De diez casas, cinco poseen el

34 “Realizarán seis grandes bailes de carnaval”, *La Reforma*, 30-01-1942, 5.

35 Las orquestas “características” interpretaron un repertorio que estuvo dirigido tanto al inmigrante como al nativo, tanto al porteño como al provinciano. En general, eran agrupaciones destinadas a los géneros festivos, que abordaban los tipos de música que no hacían las orquestas de *jazz* ni las orquestas típicas: polcas, tarantelas, pasodobles, jotas, música brasileña y géneros tropicales, además de foxtrots, valsés y milongas” (García Brunelli, 2010: 132).

instrumento de tortura”.³⁶ Mencionaba que al pasear por las aceras “debemos aguantar los gemidos del cantor criollo, el tango compadrón o los compases selváticos del ‘foxtrot’ cuyos ruidos nos llegan a través de innumerables ventanas que ocultan traidoramente la máquina infernal, el aparato enemigo”.³⁷ Otro dato importante que se extrae de esta crítica del lector es la popularización de la radio en la difusión musical.

Para sintetizar entonces, a las músicas preexistentes a la llegada de la radio —danzas y canciones folclóricas, el tango de la llamada Guardia Vieja junto con milongas y valsos criollos, el candombe y ritmos afroamericanos que acompañaban las murgas y el carnaval, el *ragtime*, *shimmy* y foxtrot, el indigenismo de las comparsas, la ópera y la música de concierto en todas sus variantes escénicas, las expresiones religiosas y las propias de las colectividades de inmigrantes— se sumaron, como novedades radiales y discográficas, la música latinoamericana de muy diversas procedencias, el *jazz*, la renovación estilística del tango, la canción romántica europea y norteamericana, entre otras.

B.2) El papel mediador de la prensa en la recepción de músicas novedosas

Interesó observar el comportamiento de los medios gráficos en relación con las prácticas musicales de la ciudad debido a su injerencia en el disciplinamiento sociopolítico, moral y estético. Como portavoces de la dirigencia local política, religiosa y militar más conservadora, algunos diarios —*Diario Nuevo*, *El Porvenir*— colaboraron con la permanencia y transmisión del canon musical de herencia europea. Esta función de control social regía y transmitía normativas que, si bien se declamaban estéticas, eran lindantes con una moralidad convenida por el *establishment*.

Esas normas enaltecían manifestaciones de alta cultura, entre ellas, la música sinfónica y de cámara, la ópera, la danza clásica, más la literatura de grandes autores, el cine documental y artístico, la historia, la filosofía y la religión. Mientras la música de arte parecía encargarse de edificar el espíritu, enaltecer el pensamiento y las grandes realizaciones, la música popular se encargaba de divertir en los momentos de ocio. Así es que la cultura popular vinculada al mundo del entretenimiento incluía expresiones folclóricas provenientes del ámbito rural, los bailes callejeros, como el candombe y toda música de negros, el *shimmy* y el foxtrot

36 Antonio Ferrer, “Estampas urbanas. La máquina infernal”, *Diario Nuevo*, 9-07-1936, 12.

37 *Ibidem*.

considerados bulliciosos, la poesía y la picaresca urbana, el circo, el teatro de comedias y el espectáculo de revistas, las novelas sentimentales y los folletines por entregas periódicas, el radioteatro y el cine de entretenimiento. *Diario Nuevo* fue absoluto en su juicio al ponderar que

[...] la banda de Policía se propone dar una serie de conciertos, que contribuirán seguramente a elevar el gusto artístico de nuestra población, tan hondamente entregado a los foxtrots, *shymmies* y otros ruidos de negros, como por los cantos, cuecas y otras sonceras [*sic*] criollas.³⁸

La desjerarquización de la música folclórica (zonceras criollas), del foxtrot y el *shimmy* (“ruidos de negros”) frente a otro repertorio de procedencia europea considerado capaz de elevar el gusto artístico de la población presupone el campo del poder político, cuyo agente musical era la banda de policía que interpretaba un repertorio aprobado, no siempre erudito, pero sí de procedencia europea. Por otro lado, menciona “nuestra población”, la de los grupos subalternos, cuyo gusto musical era reprobado. El juicio trasunta la subvaloración de géneros musicales ligada a la discriminación racial y cultural, posiblemente también al cambio gradual en los gustos por la entrada de la modernidad. En otro artículo, el mismo diario solicitaba a las radios que transmitieran música clásica también de día, porque emitían “temas desnaturalizados” en foxtrots, tango y rancheras, “verdadero delito de usurpación al pensamiento creador ageno [*sic*] que está esperando la ley que refrene semejante arbitrariedad”.³⁹ Se recuerda que *Diario Nuevo* era opositor al oficialismo, comenzó a publicarse en 1915 como aliado del radicalismo yrigoyenista. En la década del 30 estuvo dirigido por Héctor Conte-Grand y Domingo Elizondo y siempre se ocupó de conservar cierta moral tradicional y en fijarse en aquellos hechos públicos que perturbaran las *buenas costumbres*. Mostraba cierta sensibilidad social en consonancia con el apodo con que lo llamaban sus opositores: “el diario de los jesuitas”.

Deliberadamente y en consonancia con lo que interpretaban del canon mencionado, quienes se encargaron de filtrar estas novedades y dejarlas fuera del campo musical sanjuanino fueron los propios músicos letrados y profesores de conservatorio. Estos procesos locales de selección y reproducción de géneros y estilos denotan la parcialidad con la que se transmitió la tradición institucionalizada.

38 “Radiomanías”, *Diario Nuevo*, 14-01-1934, 5.

39 “Radiomanías”, *Diario Nuevo*, 15-04-1930, 4.

Todo aquello que la escuela clásica desechaba por antimusical y malsonante, constituye hoy el principal elemento de composición para los vanguardistas a la Milhaud, quien acaba de recibir en pago a sus atrevidas incursiones por el espinoso campo de la atonalidad, ultracromatismo y heterofonía la rechifla más grande de la crítica francesa, según la última crónica musical de Vuillermoz aparecida en ‘La Nación’.⁴⁰

No obstante y, paradójicamente, este diario se hizo eco de la molestia que causó la exclusión de la vanguardia que irrumpía en Capital Federal, con las acciones del Grupo Renovación, las visitas de Stravinsky y del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, como puede leerse en este artículo:

Cuatro acontecimientos de importancia se han producido en estos últimos días. Las conferencias de Siqueiros, la brusca terminación de esas conferencias, el premio a Iburguren y la censura a “Carine” de Cromelynck, que se representaba en el teatro Odeón. / El gran pintor mexicano David Alfaro Siqueiros fue contratado por la Asociación Amigos del Arte para, además de exponer sus magníficas obras, pronunciar algunas conferencias, acerca del movimiento de plástica monumental descubierta y multi-ejemplar, con la base lógica de los nuevos instrumentos mecánicos, y para las grandes masas populares. Siqueiros pronunció la primera conferencia ilustrativa sobre el movimiento iniciado en Los Ángeles, y la segunda, en la que habló largamente de la técnica de la nueva plástica, del “movimiento subversivo en su ideología, dinámico en su estética, dialéctico en su metodología y moderno en su técnica”, que pensaba realizar también en Buenos Aires con la colaboración de algunos artistas. Pero la mentalidad pasatista, mediocre, de las autoridades de los Amigos del Arte (asociación inexplicablemente subvencionada por el gobierno) impidió a Siqueiros seguir en sus conferencias, que tanto bien hacían a los pintores argentinos —mal informados en su mayoría— a los artistas jóvenes y a todos los intelectuales [...] ¿Qué representa Carlos Iburguren? ¿Qué valor? ¿Quién recuerda una sola página suya que merezca perdurar? [...] “Carine”, el extraordinario poema dramático de Cromelynck, genial autor de “Le Coci Magnifique”, fue censurado por el intendente Vedia y Mitre, traductor de Wilde y de Bernard Shaw. ¡Qué ridículo! El intendente se olvidó del progreso de Buenos Aires. Considera todavía a nuestra ciudad como a una

40 Inocencio Aguado, “De músico y de loco todos tenemos un poco”, *Mundo Sanjuanino*, 13-06-1932, citado en Aguado, Inocencio, s/f. Libro 1 folio 6 artículo 539, ampliar en Musri, (2005).

aldea mojigata”. / “Contra”, en su tercera entrega, dedicará muchas páginas a Siqueiros [...].⁴¹

Los datos periodísticos —publicidad, programas, crónicas y críticas, demandas de oyentes— confirman la pervivencia de un repertorio canónico ya instalado a fines del siglo XIX: composiciones para piano, orquesta y música de cámara de los compositores que orbitaron en la centralidad austroalemana, las óperas románticas y veristas italianas, las zarzuelas y operetas fueron los ejes de los programas que satisficieron el horizonte de expectativas del público habitual de conciertos. Ocasionalmente se incluyeron obras argentinas nacionalistas y de compositores locales cuya escritura se ubicó en la tradición recibida europea.

El canon, como propiedad del campo artístico, hizo funcionar la censura confiriendo autoridad a ciertos músicos e instituciones en perjuicio de otros.⁴² La posición de esos músicos en el campo cultural dependió de la distancia respecto de los modelos reconocidos. El canon permeaba las prácticas musicales tanto en el ámbito público y privado como en el doméstico; se manifestó “en la vida musical: programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas [...]” (Corrado, 2005: 23). Los empresarios de Radio Graffigna declararon que programaban:

[...] audiciones literarias y musicales desinteresadas, contribuyendo no sólo a la expansión del arte y de la cultura, sino a la difusión de las sanas doctrinas en conexión con los círculos intelectuales y religiosos de nuestro medio, sin descuidar, de paso, la experimentación radiofónica con fines de perfeccionamiento.⁴³

El vigor del canon musical europeo emerge en estos conceptos valorativos:

Compartimos enteramente las observaciones que nos formula un lector, en carta que tenemos a la vista, sobre el olvido que nuestras bandas hacen de la música nativa en los conciertos públicos. [...] Las retretas en San Juan se realizan constantemente concediendo casi exclusiva preferencia al repertorio extranjero, que al público indudablemente, gusta como se merece, pero no por eso desconoce que sería

41 Raúl González Tuñón, *Diario Nuevo*, 27-06-1933, 4.

42 Ampliar sobre el concepto de canon musical, sus modalidades de aparición y acción en Corrado (2005: 16-44).

43 AAVV. 1950. *80 años de vida industrial*. Boletín impreso de S.A. Bodegas y Viñedos Santiago Graffigna Ltda., San Juan, 10.

simpático matizarlas con composiciones de música *argentina y americana*. / Nuestro país cuenta con productores de música nativista como Aguirre, Williams, Espoile, Schiuma, Ugarte, López Buchardo, Mansilla y otros, cuyas obras se impone difundir en nuestro pueblo acercando su espíritu a esas creaciones que interpretan la armonía netamente argentina para estímulo de aquellos y deleite de este. / Los programas de conciertos públicos deben contemplar este interesante aspecto en su obra cultural, incorporando a los mismos números de música argentina y otros de *asuntos americanos*, para duplicar el interés de aquellos en forma simpática.⁴⁴

Rara vez se lee una sentencia como esta, en defensa de la composición latinoamericana, que, cinco años después habría enorgullecido a Francisco Curt Lange, uno de los impulsores del americanismo musical (Lange, 1934). Si bien no había contacto de ningún tipo entre el musicólogo y San Juan en esos tiempos, es interesante recordar cierta coincidencia en su llamado a los músicos latinoamericanos en el que se los incita a oír lo propio. Asimismo, coincide con Draghi Lucero en la crítica a los artistas que

[...] Viven aturdidos de las constantes manifestaciones del arte europeas y carecen de valor para resistir el diluvio de música que los modernos medios de difusión vuelcan a la calle, a los hogares, a su corazón de artista [...].⁴⁵

o cuando señala que

[...] Esta invasión, sin medida ni restricciones, de la cultura y civilización extrañas ha aumentado considerablemente la confusión y perturbado en forma alarmante el desarrollo natural de un organismo como el nuestro, hablando en un sentido continental [...].⁴⁶

Podemos preguntarnos si quizá en esas prácticas culturales lo propiamente popular —y quizá más cercano a las comunidades inmigrantes latinoamericanas— no estaba oscurecido y ocultado por el control social, como el carnaval, que desde antiguo fue el tiempo de las extraversiones populares y del desenfado. Se leen en la prensa episodios de violencia producidos en San Juan por los excesos en la

44 “Nacionalismo”, *La Reforma*, 14-01-1929, 1. El énfasis en itálica es nuestro.

45 Juan Draghi Lucero, “Nuestro folklore: la canción nativa”, *Álbum de Mendoza*, realizado por Ramón Francisco Morey, 30-07-1939, 3-4.

46 *Ibidem*.

ingesta de alcohol, que hacían indeseables estas manifestaciones para las familias autopercibidas *decentes*. Por eso, desde 1930 en adelante, se publicaron reglamentaciones municipales que regularon las comparsas, la chaya y los disfraces. No obstante el control policial, los corsos, las murgas y los desfiles de mascaritas callejeros continuaron y dieron lugar a la explícita crítica política y religiosa en modo paródico.

La moralidad pública fue vigilada abiertamente por la Iglesia Católica, atenta censora. A modo de ejemplo, el arzobispo de entonces prohibió a un cura párroco realizar un “gran baile familiar” a beneficio de su templo en el interior de la provincia. La orden se publicó en *Diario Nuevo* e indicó que un baile estaba “seriamente prohibido por la Iglesia” y disponía que no se aceptara “absolutamente nada para el Templo proveniente de ese acto por orden expresa del Metropolitano, José A. Orzali, Arzobispo de Cuyo”.⁴⁷ En la misma dirección, otro periódico de la curia desaprobaba las pistas de baile y sus “ruidos molestos”, y demandaba más control estatal.⁴⁸

La prensa fue portavoz de la censura oficial a través de comisiones municipales y de la Acción Católica Argentina. Con la dictadura, las restricciones se incrementaron para los espectáculos en cines y teatros que “por su argumento, lenguaje o acción, ofendan a la moral y costumbres públicas”.⁴⁹ El contralor en teatros, cines y eventos callejeros se ajustó a la escala de valores de lo permitido y lo no permitido a las familias.

Otro motivo de tensión social que evidenció las fisuras entre lo culto y lo popular fue la preocupación oficial por salvar al arte nativo de su desaparición. Para sorpresa de muchos artistas posicionados en la alta cultura, desde 1936 el gobierno organizó anualmente festivales provinciales de cantos y bailes folclóricos. Es probable que el acicate estuviera en la prédica de los intelectuales tradicionalistas —como el escritor mendocino Juan Draghi Lucero— y de un regionalismo cultural en avanzada, que resistía la entrada de modas extranjeras.

Últimas consideraciones

A la pregunta inicial de por qué investigar estos procesos de desplazamientos musicales en una localidad, la respuesta propone varias cuestiones. Por un lado, se tiende a ver particularidades musicales y anacronismos en los ritmos históricos

47 “Sobre un baile de beneficio de un templo dirigió una advertencia el Sr. Arzobispo”, *Diario Nuevo*, 09-03-1937, 6.

48 “Trinidad”. 1941. *El Porvenir*, 08-03-1941, 3.

49 “Comisión asesora de teatros”, *La Provincia*, 09-01-1931, 4.

entre San Juan y Buenos Aires. Por el otro, se identifican subalternidades ideológicas y otras relaciones de poder político o económico, que se visibilizan en este juego de escalas de lo local, lo nacional y lo transnacional. Se colabora entonces en una historia descentrada del relato incompleto construido desde Buenos Aires (Musri, 2013).

La modernización de las comunicaciones y la instalación de la industria cultural impulsaron en San Juan una mayor apertura de la sociedad, de sus expectativas artísticas, lo que favoreció su inserción en circuitos mediatizados y comerciales beneficiosos en varios aspectos para la población. Los cambios propulsaron el ingreso de nuevas sonoridades musicales provenientes de distintas latitudes, que ampliaron el campo musical local. Se conocieron músicos, géneros e instrumentos que captaron rápidamente la atención de los conjuntos musicales estimulando su creatividad. La apropiación de lo nuevo revestido de arreglos incrementó el repertorio de solistas, orquestas y bandas militares.

Otro efecto fue la conformación de comunidades interpretativas, como las audiencias hogareñas de programas radiales y el público de salones y pistas de baile. Se promovieron las prácticas musicales en circuitos profesionales de aficionados y domésticos. En esa dirección, las novedades contribuyeron a modificar los gustos musicales y, simultáneamente, a generar resistencia por parte de círculos de tradicionalistas amantes del folclore y de cultores de la música de concierto. Es así como la llegada y aceptación de más géneros bailables y ritmos de origen afroamericanos, por ejemplo, profundizaron las diferencias entre lo culto y lo popular.

En estos procesos fue fundamental el papel de los medios masivos utilizados con fines pedagógicos y de divulgación general. La idea de músicas sin fronteras, en esa época, surgió de esta posibilidad dada efectivamente por la radio, el disco y el cine, de introducir y expandir realidades sonoras novedosas, acercar músicas no escuchadas antes y, también, de acrecentar las oportunidades de movilización de músicos en persona. Que la entrada de tales cuantiosas novedades musicales encontrara diques de contención en prejuicios de determinados sectores de opinión, que cedieran al empuje y afianzamiento de la industria musical puede rastrearse en los índices de la publicidad y las notas de crítica musical periodística.

La adquisición de receptores de radio, que a comienzos de los treinta se acotaba a las familias y los comercios adinerados, se expandió hacia los sectores populares y posibilitó la escucha progresiva de *shows* y todo tipo de programas musicales, en vivo y de grabaciones locales, nacionales e internacionales.

La prensa entrega un volumen muy relevante de datos que no se encuentran en otras fuentes y muestra una densa trama de conexiones socioculturales donde

quedaron entretejidas las prácticas musicales. Los distintos periódicos provinciales se posicionaron ideológicamente en favor o en oposición, ante el canon preexistente y ante el ingreso de las innovaciones que afectaron el horizonte de expectativas. Al tomar partido por unas u otras músicas, los diarios se erigieron en portavoces de los intereses dirigentes, en agentes sociales testigos y formadores de la opinión pública, en defensores de las tradiciones o bien en promotores de los cambios musicales. Así, como se ha puesto de relieve, todos sin excepción asumieron papeles normativos, con la idea de transmitir juicios valorativos y reglas de comportamiento a sus lectores.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de las clases populares en la Argentina desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- Andréu Abela, Jaime. 2002. “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”. *Fundación Centro de Estudios Andaluces*, Año X, No 2: 1-34.
- Chicote, Gloria. 2016. “Mercado editorial e infancia: los comienzos hasta Colibrí (1921-1932)”. En *Tiempos De Papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*, editado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers, 102-126. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.488/pm.488.pdf> (último acceso: 02 de abril de 2023).
- Colle, Raymond. 2011. *El análisis de contenido de las comunicaciones*. Editado por Alberto Ardèvol Abreu. Tenerife: Sociedad Latina de comunicación Social.
- Corrado, Omar. 2005. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 16-44. [E-journal] <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183> (último acceso: 23-10-2023).
- De Luca, Tania Regina. 2008. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. En *Fontes Históricas* coordinado por Carla Bassanezi Pinsky, 111-153. San Pablo: Contexto.
- Fernández, Rubén Alejandro. 2010. *Actividad musical en los Conservatorios de San Juan, 1952-1966*. San Juan: Editorial de la Universidad Nacional de San Juan (EFU).
- Fernández, Sandra. 2015. “La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina”. *Folia histórica del Nordeste* 24: 189-202. <https://revistas.unne>.

- edu.ar/index.php/fhn/article/view/309/0 (último acceso: 22-10-2023).
- García Brunelli, Omar. 2010. “La irrupción del Octeto Buenos Aires en la historia del tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955”. *Revista Argentina de Musicología* 11: 117-145. [E-journal] <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/90> (Último acceso: 27-02-2024).
- Ginzburg, Carlo. 2001. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Traducción de Francisco Martín. Barcelona: Península.
- Gironés de Sánchez, Isabel. 2005. *La ciudad perdida. Memoria urbana de San Juan pre terremoto, 1930-1944*. San Juan: EFFHA.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Karush, Matthew B. 2019. *Músicos en tránsito: la globalización de la música popular argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lange, Francisco Curt. 1934. *Americanismo musical. La Sección de Investigaciones Musicales: su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores.
- Musri, Fátima Graciela. 2005. “Los ‘LIBROS’ de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural”. *Actas del 13º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina. Academia Nacional de la Historia y UNSJ*. https://www.academia.edu/9846865/Los_Libros_de_Inocente_Aguado_Aguirre_An%C3%A1lisis_desde_la_nueva_historia_cultural (Último acceso: 29-02-2024).
- Musri, Fátima Graciela (dir.). 2007. *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (EFFHA), Universidad Nacional de San Juan.
- . 2008. *Las prácticas musicales de conjunto en la sociedad sanjuanina entre 1930 y el terremoto de 1944*. Tesis de Maestría. Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. <https://bdigital.uncu.edu.ar/18770> (último acceso: 23-10-23).
- . 2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”. *Música. Revista del Instituto Superior de Música* 14: 51-72. [E-journal] <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/414> (último acceso: 12-03-2023).
- . 2015. “Música y radiodifusión en San Juan. Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944”. Tesis doctoral. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, inédita.

- . 2016. “Ingreso y aportes locales a la temprana radiodifusión sanjuanina”. *Revista del Instituto Superior de Música* 15: 72-103. [E-journal] <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/579> (último acceso: 03-02-2023).
- . 2021. “Recorridos por la prensa periódica argentina. Fuentes para investigaciones sobre historias locales y translocales de la música”. Audiovisual en el Grupo de Trabajo Música y Periódicos, de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la International Musicological Society (ARLAC/IMS). https://www.youtube.com/channel/UCyHBOEmhoeDcCKMy_kjdjSw (último acceso: 15-03-2023).
- . 2022. “Cross-border cultural processes in the Argentinean press in the 1930s” [Video online]. Atenas, Ponencia en mesa temática *Local / global cultural processes of music in the periodical press* coordinada por Miriam Escudero en el 21st Congress of the International Musicological Society. Atenas. <https://www.academia.edu/video/jEdBBk> (último acceso: 15-03-2023).
- Palomino, Pablo. 2021. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Valero, Luis. 2022. *La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950)*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de Los Buenos Aires”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Doctorado en Música, Área: Musicología. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/14389/5/thumb.pdf> (último acceso: 01-02-2023).
- Pérez Valero, Luis. 2018. “Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)”. *El oído pensante* 6 (2): 49-76 [E-Journal] <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7482> (último acceso: 01-02-2023).
- Storm Roberts, John. 1982 [1979]. *El toque latino*. 1^o edición en español. México, D.F.: Editores Asociados Mexicanos, EDAMEX.
- Ulanovsky, Carlos *et al.* 2009. *Días de radio 1920-1959*. Buenos Aires: Emecé.
- Zenck, Martin. 1989. “Abbozzo di una sociología della ricezione musicale”. En *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, compilado por Gianmario Borio y Michela Garda, 96-116. Torino: Edizioni di Torino.

Hemerografía citada

Diarios de San Juan: *Diario de Cuyo*, *Diario Nuevo*, *El Porvenir*, *El Zonda*, *La Acción*, *La Reforma*, *Tribuna*.

Diarios de Mendoza: *Los Andes, La Libertad*.

Documentos consultados

Aguado, Inocencio. S/f. *Libros*, 2 volúmenes. Registros personales de memorias, cartas, recortes varios, programas de conciertos, otros. Actualmente en poder de la familia.

AAVV. 1950. *80 años de vida industrial*. Boletín impreso de S.A. Bodegas y Viñedos Santiago Graffigna Ltda., San Juan.

Dirección Provincial de Estadística del Gobierno de Buenos Aires. 2009. “El Censo de 1936. Cuarto Censo General de la Ciudad de Buenos Aires”, Año 6 nro. 9 [Online] 104 <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censos/censo%201936%20CABA.pdf> (último acceso: 10-04-2023).

Evolución de los salarios docentes 1906-1975. 1976. Serie Situación Educativa Argentina. Dirección Nacional Sectorial de Desarrollo. Ministerio de Cultura y Educación de la República Argentina. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001296.pdf> (último acceso: 20-10-2023).

Río Negro: procesos de desterritorialización en la creación musical colectiva

María Clara Lozada Ocampo*

Nicolás Esteban Hernández Bustos**

Recepción: 31-03-2023

Aceptación: 03-08-2023

Resumen

En el presente artículo identificamos y analizamos los fenómenos de territorialización y desterritorialización presentes en el proceso creativo de la obra *Río Negro*, para flauta y electrónica, la cual se asume como un *ensamblaje*, es decir, la unión de una multiplicidad de materiales, ideas, conceptos, prácticas, personas, *performances*, tecnologías, contextos, intensiones, energías, afectos y acciones. Es así como con este análisis damos cuenta de los múltiples agenciamientos presentes en la creación musical, especialmente desde los objetos, herramientas, conceptos y tecnologías que han intervenido en la elaboración de la obra, empleando una perspectiva no antropocéntrica. Basados principalmente en las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2020 [1980]), nos aproximamos a los procesos creativos más como el resultado de un encuentro de fuerzas, energías, afectos, cuerpos y materiales que como un producto individual. Finalmente, exponemos cómo los ejercicios de reflexión sobre *Río Negro* nos permitieron abordar cuestionamientos sobre las implicaciones ontológicas de la obra musical, del rol creativo del intérprete y de la naturaleza colectiva de la creación musical.

Palabras clave: territorialización, desterritorialización, ensamblaje, creación musical colectiva, música contemporánea latinoamericana.

* Maestra y Doctora en Música (Interpretación, flauta) por la Universidad Nacional Autónoma de México y egresada de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Docente de la Escuela Superior de Artes Yucatán y de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

** Maestro y Doctor en Música (Composición) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Catedrático de la Universidad Industrial de Santander.

Río Negro: Deterritorializing processes in the creation of collective music

Abstract

This article identifies and analyzes the phenomena of territorialization and deterritorialization present in the creative process of the musical work *Río Negro*, for flute and electronics, which is understood as an *assemblage*, that is, a multiplicity of materials, ideas, concepts, practices, people, performances, technologies, contexts, intentions, energies, affections and actions. This analysis accounts for the multiple agencies present in musical creation, especially from the objects, tools, concepts and technologies that have intervened in the elaboration of the piece, using a non-anthropocentric perspective. Based mainly on the ideas of Gilles Deleuze y Félix Guattari (2020 [1980]), we understand creative processes as the result of meeting of forces, energies, affections, bodies, and materials rather than an individual product. Finally, we explain how these considerations about *Río Negro* allowed us to address questions regarding the ontological implications of the musical work, the creative role of the performer and the collective nature of musical creation.

Keywords: territorialization, deterritorialization, assemblage, collective music creation, contemporary Latin American music.

Introducción

La práctica de la música académica occidental suele entenderse como un sistema de relaciones cristalizadas en el que los roles que cumple cada sujeto están establecidos de manera estática, herencia de las organizaciones trascendentes de la llamada “práctica común” (Cox, 2022: 24-26). El papel del compositor, el intérprete y el público, y la existencia de la obra *contenida* en la partitura están naturalizados dentro del entendido de que el primero propone ideas musicales (desde la genialidad en el caso de los grandes compositores canónicos) y las consigna de forma escrita gracias al sistema de notación musical, el segundo descifra y transmite estas ideas como mediador y el tercero las escucha (Cox, 2022); todo ello entendido desde una lógica en la que estas figuras son, idealmente, hombres blancos y europeos, o por lo menos ligados a las tradiciones del norte global. Sin embargo, la realidad es más compleja y se teje a partir de relaciones múltiples y variables que responden a las interacciones de los sujetos con las preconcepciones de la práctica, otros sujetos musicales, la tecnología, el entorno cultural, la relación con la historia, etc.

Río Negro,¹ la obra para flauta y electrónica sobre la cual reflexionaremos en este artículo, se concibió desde un inicio como un proyecto en el que el *ensamblaje*

1 Video y partitura disponible en: <https://nicoherbu.wixsite.com/nicolashcomposer/post/r%C3%ADo-negro>.

tradicional que presupone la composición e interpretación de música contemporánea estaba trastocado. La música contemporánea suele entenderse como un área de especialización dentro de la música académica occidental, en tanto se considera por fuera de la práctica común (temporal y estilísticamente), pero surge de la misma tradición y mantiene una organización social similar a ésta, en la que hay un compositor que escribe obras notadas las cuales son leídas y ejecutadas por un intérprete en el espacio de un concierto público. Sin embargo, *Río Negro* nació a partir de una invitación a participar en el encuentro *Así suena Colombia*, organizado por estudiantes colombianos pertenecientes al Programa en Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un evento cuyo objetivo era socializar los avances de sus investigaciones (la mayoría en etnomusicología) y abrir un espacio para el encuentro de diversas prácticas musicales colombianas (mayormente asociadas a las músicas tradicionales del país).

Esta situación ya suponía, en primera instancia, un escenario diferente para nosotros. En ese momento ambos, estudiantes colombianos, nos encontrábamos viviendo en la Ciudad de México y cursando el doctorado (en las áreas de composición e interpretación) con proyectos relacionados con la práctica de la música contemporánea y sin ninguna cercanía evidente a lo que podría considerarse de entrada como colombiano. En ese sentido, cumplíamos la característica de venir del país homenajeado, aunque nuestro interés investigativo no se inscribía dentro de las músicas tradicionales, que era de lo que el encuentro parecía tratarse, pero el comité organizador demostraba un deseo de apertura que nos instaba a explorar, desde nuestra posición, respuestas menos evidentes a la pregunta “¿cómo suena Colombia?”. Así que, a pesar de lo fuera de lugar que podría sentirse nuestro trabajo, decidimos aceptar.

Además de esto, el proyecto fue planteado desde un inicio como una obra colaborativa en la que los roles del compositor como creador y la intérprete como mediadora estaban en entredicho. Por un lado, tanto la perspectiva del abordaje sobre nuestra *colombianidad contemporánea* como la sonoridad general, el título, las posibilidades performativas de la obra y la inclusión de elementos extramusicales (como los poemas que terminaron usándose) fueron todas decisiones tomadas en conjunto tras procesos de discusión previos al inicio de la escritura como tal. Por otro lado, la composición y la interpretación no ocurrieron de manera sucesiva (dentro del supuesto de que primero se escribe la obra, luego se inicia su montaje y finalmente se presenta en un concierto), sino simultánea, es decir, las primeras aproximaciones de construcción del material musical por parte

del compositor pasaron por la revisión de la intérprete y a partir de sus apreciaciones, comentarios, ideas y sugerencias la obra se fue construyendo y modificando. Por último, el proceso de creación tampoco *terminó* al ser presentada la composición ante un público, sino que estuvo (y potencialmente sigue) en constante construcción y, sobre todo, la obra tiene la cualidad de ser adaptable a diferentes tipos de situación de concierto (razón por la cual hay, por lo menos, tres versiones distintas de ella).

De esta forma, nos dimos a la tarea de reflexionar sobre cómo suena nuestro país desde el punto de vista de dos colombianos dedicados a la música contemporánea, una práctica ligada a la tradición centroeuropea que, gracias al colonialismo, logró que se la entendiera como *universal* (aunque no lo sea), pero que en general sigue considerando a los músicos del sur global como otredad. Nuestro objetivo, en todo caso, era explorar de qué manera nuestros procesos creativos, que se gestaban desde esta posición liminal de músicos contemporáneos latinoamericanos, generaban también una idea de identidad y una manera de hacer música que dialogaba con hechos que estaban sucediendo en ese momento en Colombia.

Fue así que aprovechamos la coyuntura de estar inscritos en el Seminario Interdisciplinario de Interpretación (un laboratorio de experimentación para intérpretes y compositores del posgrado) para construir *Río Negro* en un contexto colectivo en compañía del Dr. Roberto Kolb —como encargado del seminario—, de nuestros compañeros² y de nuestros maestros de composición (Dra. María Granillo) e interpretación (Dr. Diego Morábito). Así pues, no solamente presentamos la obra en el encuentro *Así suena Colombia*, sino también en los tres conciertos que marcaron el cierre del seminario y posteriormente en un par de eventos más relacionados con el posgrado; sumado a esto, el proceso fue atendido en diversas elaboraciones y reflexiones teóricas que cada uno realizó de manera individual desde sus marcos teóricos específicos.

Tiempo después, durante 2022, a casi cuatro años de haber iniciado este proyecto y cuando ambos habíamos concluido nuestros doctorados, coincidimos en la sensación de que aún quedaba una potencia de investigación en lo que este montaje significó para nosotros a nivel artístico y personal, sobre todo teniendo en cuenta las condiciones poco usuales de su génesis y lo presente que estuvo en la narrativa de nuestra relación profesional y de amistad. En ese orden de ideas, la indagación que comenzamos a partir de ahí desembocó en el

2 En orden alfabético: Aldo Lombera, Adela Marín, Aleyda Moreno, Emmanuel Pool y Aketzalli Rueda.

presente artículo, el cual busca dar cuenta de nuestro proceso creativo desde la exploración de esos *escenarios diferentes*, ese sentimiento de estar *fuera de lugar*, de nuestra condición de migrantes, de la presentación de nuestra identidad y de la puesta en entredicho de los roles de compositor e intérprete a partir de los conceptos de ensamblaje, territorialización y desterritorialización de Deleuze y Guattari (2020).

Ahora bien, en este punto consideramos necesario explicitar que la primera forma estable de *Río Negro* (su concepción, creación e interpretación) no se basó en las ideas de Deleuze y Guattari a partir de las cuales intentamos reconstruirla aquí, y ni siquiera fue influenciada por ellas, pues en ese momento cada quien se encontraba trabajando desde otros referentes y todo respondió más a un ejercicio desde la práctica; por el contrario, cuando decidimos que era momento de dar cuenta de este objeto/acontecimiento de manera conjunta desde una enunciación académica, los conceptos de estos autores resonaron con nuestra vivencia compartida y dieron paso a una nueva instancia de la obra, ahora marcada por la reflexión teórica. En ese sentido, a lo largo del texto repensaremos cómo *Río Negro* existe desde nuestras experiencias como sujetos dentro de un campo disciplinar en el que nos posicionamos no como agentes individuales, sino dentro de redes de relaciones e interacciones que trascienden lo disciplinar, lo musical, lo colombiano y lo humano, y se entrelazan, se yuxtaponen, se rompen y se reorganizan en constantes procesos de estabilización y desestabilización.

Dicha reflexión parte de un proceso de observación autoetnográfica, un tipo de aproximación a la investigación en la que se busca analizar y describir la experiencia personal de quien investiga para entenderla como una experiencia cultural (Ellis *et al.*, 2019); de esta forma, partimos principalmente de la escritura reflexiva mirando en retrospectiva nuestro proceso creativo de *Río Negro* e hicimos dialogar esa vivencia con planteamientos teóricos que dan cuenta de diferentes formas de entender y construir la realidad en general y el campo de la música académica occidental en particular.

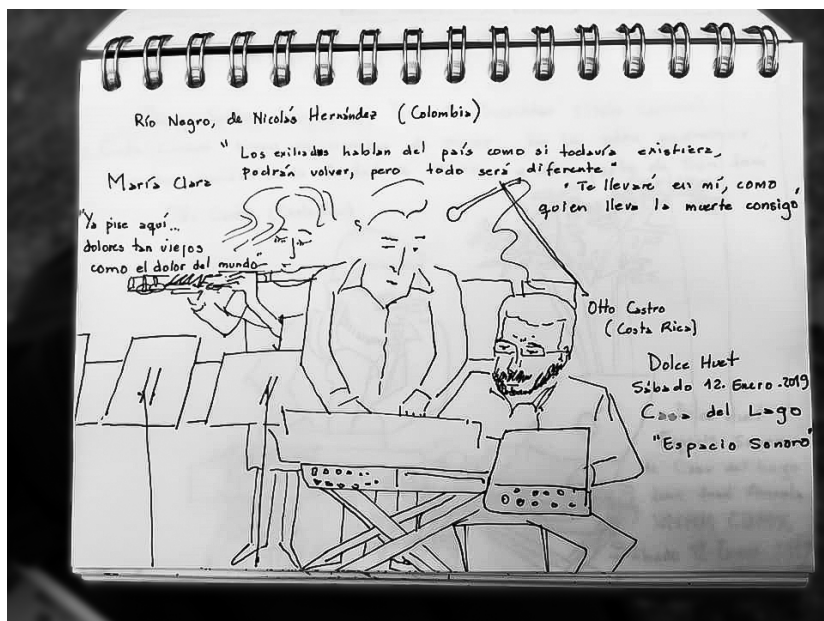


Ilustración 1. Ilustración de Dolce Huet Covarrubias del Concierto *Territorios Utópicos y Liminales*, Bosque de Chapultepec, 12 de enero de 2019

El ensamblaje *Río Negro*

Antes de entrar de lleno a analizar este proceso como un *ensamblaje*, debemos tener en cuenta que este concepto parte del pensamiento rizomático que consiste en un sistema donde las conexiones entre diferentes elementos se dan de manera diversa y permiten entrelazar dos o más puntos cualquiera sin seguir un patrón estructural general al cual pueda ser reducido. En consecuencia, un rizoma no tiene inicio ni final, siempre está *en medio de*, diferenciándose de los sistemas raíz o árbol (genealógico) donde sí podemos identificar un punto de origen que da lugar ya sea a una bifurcación o a una división múltiple (Deleuze y Guattari, 2020: 31). Ahora bien, los elementos que conforman un rizoma no comparten una misma naturaleza, ni siquiera una misma dimensión, sino que debemos pensarlos como un ensamblaje heterogéneo de intensidades, fuerzas, tendencias y materiales. Más aún, estos elementos no son estables, más bien presentan procesos de transformación que impactan directamente en todo el sistema metamorfoséandolo y cambiándolo de naturaleza.

Esta inestabilidad del sistema y sus fuerzas e intensidades implica que, por un lado, no hay un elemento central al cual se supediten los demás y, por otro, que hasta

la fuerza más tenue tiene la capacidad de cambiar la naturaleza de todo el sistema; por ende, no es posible establecer de manera definitiva la división sujeto-objeto dentro del rizoma. Como lo afirman Deleuze y Guattari, “un rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin general, sin memoria organizadora o autómatas central, definido solo por una circulación de estados” (2020: 32).

Dentro de este marco, surge el concepto del ensamblaje como un conjunto de elementos humanos y no humanos “como los afectos, signos, normas, prácticas tecnológicas y materiales” (Duff y Sumartojo, 2017: 423), que establecen relaciones multidireccionales y que se disponen en un territorio (espacio físico o abstracto). Si bien este primer acercamiento es simple, de entrada ya se contraponen a enfoques ontológicos y epistemológicos tradicionales que separan lo humano de lo no humano de todas las actividades sociales, políticas y artísticas (*Ibidem*). Es así como el concepto de ensamblaje permite analizar las actividades humanas resaltando la presencia y los efectos de los entes no humanos además de los afectos generados por, desde y hacia estos. De hecho, renuncia a pensar en el ser humano como único ser creador y toma en cuenta todos los elementos que permiten, facilitan, dificultan, influyen y modifican la intensidad y el hacer humano.

De este modo, el ensamblaje no niega la agencia humana, ni da mayor prioridad a los elementos no humanos o a los contextos, contrariamente, intenta entender los procesos creativos (artísticos, sociales, políticos, etc.) sin la necesidad de un elemento ontológico fundamental. Lo anterior implica que ni los sujetos ni los objetos parten de un *a priori* ontológico, es decir, su función de sujeto u objeto no es definida antes de conformarse el ensamblaje, en realidad emergen desde la interacción con los demás elementos, devienen “en y desde la unión emergente de materiales heterogéneos, fuerzas, espacios, signos y cuerpos” (Duff y Sumartojo, 2017: 423). Por esta razón, la creatividad de un individuo particular se entiende como un agenciamiento que participa, se genera y se transforma en y desde un ensamblaje creativo, esto es, desde su interacción con otros agenciamientos que generan un producto; esta idea no resta importancia al agenciamiento del individuo, pero toma en cuenta otros agenciamientos de entes no humanos para reconocer sus alcances.

En consecuencia, nos posicionamos ante el fenómeno musical desde una perspectiva materialista, que toma en cuenta las formas de existencia múltiples y simultáneas de la obra musical, abordando el ensamblaje musical como un “agregado de mediaciones sónicas, sociales, corpóreas, discursivas, visuales, tecnológicas y temporales [es decir] como una constelación característica de dichas mediaciones heterogéneas” (Born, 2011: 377). El concepto de mediación, a grandes rasgos, hace

referencia a las múltiples relaciones contingentes que se producen en un ensamblaje determinado; es decir, a la “producción permanente, un trabajo concreto, en el que intervienen distintas agencias” (Boix y Seman, 2017: 3).³

De esta manera, el concepto de ensamblaje supera la idea de un simple agrupamiento de sujetos y objetos para ser entendido como una unidad heterogénea que surge desde las relaciones, fuerzas y posicionamientos de sus elementos y a su vez posibilita la existencia de ellos (Duff y Sumartojo, 2017: 423); lo anterior implica que estos elementos no comparten necesariamente un origen o una familiaridad y aun así logran establecer relaciones que los enlazan (DeLanda, 2016: 2). De acuerdo con DeLanda, para evitar miradas reduccionistas, es necesario pensar en los ensamblajes a partir de sus *propiedades emergentes*; en este sentido, un elemento pertenece a un ensamblaje en cuanto logra interactuar, afecta y es afectado por los demás elementos de la agrupación.

Por otra parte, es necesario evitar otro tipo de reduccionismo, el de las totalidades, el cual nos lleva a verlo exclusivamente como una unidad, ignorando la naturaleza heterogénea de sus componentes o pensándolos como existentes solo bajo la condición de pertenecer a un ensamblaje determinado y exclusivo. En este aspecto, DeLanda (2016) señala que otra característica de los ensamblajes son *las relaciones de exterioridad*, las cuales nos indican que cada uno de sus elementos tiene su propia autonomía y puede subsistir así sean expulsados (desterritorialización); además, los elementos pueden pertenecer o unirse a otros ensamblajes y, más aún, en su autonomía un elemento puede ser parte de múltiples de ellos. Podemos afirmar entonces que los ensamblajes presentan relaciones externas con otros ensamblajes, con los que conforman y habitan todo un ecosistema; en consecuencia, pueden conformar entre sí ensamblajes de mayor tamaño. De hecho, el acercamiento de DeLanda, a diferencia del de Deleuze y Guattari, asume desde un inicio que cada elemento es en sí mismo un ensamblaje (2016: 3); por ello podemos afirmar que un ensamblaje es una multiplicidad y como tal presenta todas las características rizomáticas.

En ese orden de ideas, entendemos el proceso creativo de *Río Negro* como un ensamblaje en el que no solo convergen, se relacionan y se afectan

3 Las teorías de la mediación musical se han nutrido del trabajo de pensadores como Antoine Hennion, Georgina Born, Tia DeNora, entre otros, quienes han reflexionado sobre las maneras en que se dan las relaciones (mediaciones), además de sus condiciones e implicaciones, aventurando metodologías para emprender su estudio. Es importante resaltar cómo el concepto de mediación, propuesto por Hennion desde la sociología musical, ha permeado otras líneas de pensamiento materialista, como la teoría del actor red. Véase: G. Born y A. Barry (2018); O. Boix y P. Semán (2017).

multidireccionalmente la intérprete y el compositor (con los afectos que compartimos al ser músicos, investigadores, migrantes colombianos y latinos), sino también la flauta, la técnica compositiva, la materialidad de la partitura, el sistema de notación musical, las posibilidades tecnológicas para la grabación y reproducción de la electrónica, los poemas que utilizamos (con sus respectivos autores), el café en el que tuvimos las primeras reuniones, la dimensión institucional del proyecto como parte del encuentro y, al haber sido trabajado en un seminario del posgrado, los docentes y estudiantes que apoyaron con sus ideas, comentarios y sugerencias, los espacios físicos en los que se llevó a cabo, los marcos teóricos desde los cuales pudimos dar cuenta de él, la situación del país y los afectos que nos suscitaban sus condiciones peculiares de gestación que nos arrastraban hacia escenarios diferentes a los que tradicionalmente conocíamos.

Remitiéndonos al aspecto del territorio, partimos de decir que el ensamblaje se dispone en un espacio, sin embargo, es necesario aclarar que “todos los ensamblajes crean su territorio” (Duff y Sumartojo, 2017: 424). Este espacio comprende tanto dimensiones físicas como abstractas donde se posicionan los diferentes elementos del ensamblaje y sus fuerzas, y donde se dan sus múltiples relaciones; es por esto que el territorio no es un espacio fijo, sino uno en continua transformación. Por esta razón, Deleuze y Guatarri nos advierten que “el rizoma [ensamblaje] está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (2020: 31). No siempre logramos percibir (por medio de los sentidos) los cambios o procesos de cambio de los ensambles y sus territorios, ya que muchas veces dichos procesos se dan en planos temporales que no experimentamos fácilmente, sin embargo, podemos acceder a ellos mediante el análisis de los ensamblajes. Como ejemplo de lo anterior podríamos pensar en el *acorde musical*, una noción que ha definido y que ha sido definida por una multiplicidad de fuerzas (autores, prácticas, discursos, instrumentos, ámbitos sociales y culturales) en contextos históricos y sociales diversos, generando y generándose en un espacio (el de las prácticas musicales occidentales). Es así como el *acorde musical* nos enfrenta a toda una historia de definiciones, transformaciones, prácticas, adaptaciones y negaciones, tecnologías, afectos y efectos que nos llevan a diferenciar dicha noción en Rameau o en Miles Davies,⁴ pero también a reconocer un espacio donde el acorde musical ha existido y a su vez ha creado; nos encontramos entonces ante una noción cambiante y por ende

4 Las ideas arqueológicas foucaultianas se hacen aquí pertinentes, siempre y cuando no perdamos de vista la naturaleza rizomática del ensamble que supone la noción de *acorde musical*.

ante un territorio que se redefine constantemente. El compositor contemporáneo dialoga con los procesos de desterritorialización históricos de los conceptos, herramientas y tecnologías que utiliza (el *aura tonal* del material musical, en términos de Helmut Lachenmman), lo cual conlleva el surgimiento de fuerzas, tendencias, líneas de fuga, desterritorialización y territorialización en los procesos creativos en los que se ve involucrado.

Aunque durante los párrafos anteriores nos hemos remitido a los conceptos de *territorialización* y *desterritorialización*, es necesario aclarar algunos puntos al respecto. Con los dos conceptos hacemos referencia a procesos que se dan constantemente en los ensamblajes y que se implican mutuamente. La territorialización hace alusión a procesos de homogenización, es decir, a procesos donde la identidad individual de cada elemento del ensamblaje tiende a unificarse con la de la colectividad (el ensamblaje como unidad) (DeLanda, 2016: 22); también es posible entender la territorialización como momentos que se dirigen a la estabilización de las relaciones y los territorios entre los elementos del ensamblaje, sin alcanzarla por completo. Por su parte, la desterritorialización alude a procesos de inestabilidad, de inclusión, exclusión o variación de elementos, de mutaciones en las relaciones, aparición de nuevos vínculos entre elementos ya presentes, emergencia o disipación de fuerzas y tendencias, etc.

Un caso ejemplar del empleo de estos conceptos en el campo musical lo encontramos en la lectura de Christoph Cox (2022) de la historia de la música del siglo XVIII al siglo XXI como un proceso continuo de (des)territorialización de una tradición gobernada por formas de organización, como la partitura trascendente, la tonalidad y la representación, hacia prácticas musicales, como la electrónica experimental pensada desde las velocidades e intensidades del flujo sonoro. Por otra parte, perspectivas como la geoestética definen la creación artística como un proceso de territorialización, de creación de un territorio, donde la obra de arte es entendida como la huella o rastro que van dejando los medios, o quedando entre ellos, que se relacionan, se añaden o se expulsan de un ensamblaje (Roa-Corredor, 2015).⁵

Los cuestionamientos con respecto a la naturaleza de las obras musicales, su apertura, su contingencia y su mutabilidad son un problema disciplinar que

5 Aunque la recepción desde Latinoamérica de la filosofía de Deleuze y Guattari y de las diferentes perspectivas materialistas que se vienen enunciando ha sido diversa y numerosa, queremos aprovechar la oportunidad para destacar algunas autoras y autores que vienen haciendo lecturas desde la música, la sociología de la música y la estética: Guadalupe Lucero, José Rodríguez-Quiles, Felipe Larrea, Ornela Alejandra Boix, Pablo Seman y Juan Camilo Roa-Corredor.

actualmente continúa al centro de la discusión académica y que ha sido tratado por diversos artistas investigadores. Tal es el caso de Paulo de Assis (2018), quien propone que el concepto de *obra* ha reprimido y evitado la creatividad de los intérpretes dentro de la música académica occidental, pues históricamente hemos heredado la idea de que la obra es un ente cerrado y una estructura inmutable de sonidos que preexiste a la *performance*.

Sin embargo, para De Assis (2013), hay otra cantidad de elementos que giran alrededor de una obra y, por lo tanto, la componen. En ese sentido, parte del entendido de que tienen lo que él llama complejidad epistémica (basado en el marco conceptual y metodológico de los sistemas experimentales propuestos por Hans-Jörg Rheinberg), lo cual se refiere a la riqueza del conocimiento acumulado y sedimentado en un artefacto que durante su concepción, creación y puesta en escena, encarna y encapsula conocimiento previo y potencialmente deriva en conocimiento posterior. Sobre esta base construye el concepto de obra extendida, que toma en consideración la deconstrucción en sus elementos constitutivos entendidos como acumulaciones complejas de singularidades.

Según De Assis, desde el punto de vista del intérprete, estos elementos son: los materiales generados por el compositor, las ediciones, las grabaciones, el aparato reflexivo y teórico alrededor de la obra, la diversidad organológica, la orientación interpretativa/estética del intérprete, los arreglos de la obra y el cuerpo del intérprete organizado biológica, técnica y socialmente. Estas marcas de complejidad son los elementos que, dentro de un sistema experimental en el que interactúan objetos técnicos (como herramientas que encarnan el saber) y cuestiones epistémicas (como blanco para la experimentación que encarnan lo que se quiere saber), posibilitan la generación de nuevos *ensamblajes* al ser reorganizados apuntando a la generación de diferencia, que, en otras palabras, es lo que De Assis propone como actitud experimental hacia la interpretación.

En lo concerniente al análisis de la obra *Río Negro*, el pensamiento por ensamblaje se convierte en una herramienta que permite dar cuenta, criticar y reflexionar sobre aspectos del proceso creativo que van más allá de una perspectiva antropocéntrica (Duff y Sumartojo, 2017: 424) tan presente en las prácticas analíticas musicales.⁶ De acuerdo con Deleuze y Guattari (2020), el análisis de un

6 Sobre esta idea es necesario aclarar que el análisis tradicional dentro de la música académica occidental está centrado en el entendimiento de la armonía y la forma, y tiende a construirse a partir de la abstracción, del parámetro de alturas principalmente, describiendo las relaciones entre estas dentro de un sistema particular (que suele ser el tonal). Ahora bien, aunque esta es una visión centrada en la obra (como objeto y concepto), es cierto que la perspectiva antropocéntrica está presente en la importancia que se da a la figura del compositor como sujeto creador (y genio

ensamblaje nos lleva a dilucidar los trazos y las energías que lo constituyen y que se posicionan sobre dos ejes que nos permiten trazar su mapa: el eje horizontal corresponde a un continuo entre las *formas de contenido* (cuerpos, acciones) y las *formas de expresión* que son enunciables por y desde los cuerpos (Duff y Sumartojo, 2017: 424–425). En cuanto al eje vertical, está comprendido igualmente por un continuo entre los procesos de territorialización y desterritorialización. Poder trazar el mapa de un ensamblaje entre estos dos ejes permite su individualización, en otras palabras, posibilita distinguirlo de otros ensamblajes, señalar sus propiedades emergentes, identificar sus relaciones internas y externas con otros ensamblajes, además de permitir ubicar dichas transformaciones en el tiempo y el espacio.

Como consecuencia, estudiar un ensamblaje es trazar su mapa, el mapa de sus fuerzas, energías, afectos, materiales, formas de contenido y formas de expresión, líneas de fuga y caminos de transformación. Dicho mapa da cuenta del estado del sistema en un momento determinado, pero no es una sentencia definitiva; en tal sentido, cuando se vuelve la mirada sobre un ensamblaje, es necesario volver a elaborar su mapa para identificar sus nuevas desterritorializaciones y territorializaciones. *Río Negro*, como ya lo mencionamos, se concibió dentro de un contexto en el que la sensación de estar fuera del territorio era constante tanto a nivel disciplinar como a nivel personal, sobre todo en lo que concierne a nuestra identidad como colombianos; y fue un proceso en el que estuvimos (y aún estamos) encontrando continuamente nuevas maneras de territorializar nuestros saberes, ideas, afectos e identidades.

Lo que nos proponemos aquí es entonces trazar el mapa de *Río Negro*, entendido como un ensamblaje, una multiplicidad de materiales, ideas, conceptos, prácticas, personas, performances, tecnologías, contextos, intenciones, energías, afectos y acciones, a partir de los cuales se dieron múltiples procesos de desterritorialización y territorialización. De esta manera, este análisis busca evitar posicionar a figuras como el compositor o la intérprete como centrales o como únicos poseedores del agenciamiento creativo e intenta dar cuenta (hasta donde nos es posible) de los agenciamientos y relaciones con y desde elementos humanos y no humanos, y cómo estos partieron de la inestabilidad y potenciaron líneas de fuga en los que se reconfiguraron los elementos pertinentes para encontrar nuevas formas de estabilidad, o por lo menos reflexionar sobre la desestabilización generada. Atendiendo a estas pretensiones, se hace pertinente y enriquecedor que

si se trata de compositores canónicos), dejando de lado muchos otros elementos humanos y no humanos que son fundamentales en el acontecimiento musical, empezando por el sujeto intérprete.

el análisis sea desarrollado y escrito conjuntamente entre el compositor y la intérprete de la pieza; más aún, una futura participación desde las ideas de otros agentes, como el público (general o especializado) o un musicólogo, se proyecta como una línea de fuga para este trabajo.

El proceso creativo y los fenómenos de territorialización y desterritorialización

Desde el inicio del proceso coincidimos en que nuestra percepción de *¿cómo suena Colombia?* así como nuestra identidad colombiana estaban mediadas por una cierta angustia al ver en el extranjero la situación del país (social, económica y ecológica, políticamente hablando). En ese sentido *Río Negro*, además de ser una forma común de nombrar a diversas poblaciones en el país, hace referencia al derramamiento de petróleo en el río Magdalena (su río más grande e importante), que ocurrió en marzo de 2018 y que entendíamos no como una tragedia aislada, sino como un evento sintomático del régimen político de explotación que para el momento ya adelantaba el debate por los proyectos para la implementación del *fracking* en manos de compañías extranjeras sin ninguna contemplación del impacto ambiental que este podía generar. Y esa visión, un poco desesperanzada, estaba también mediada por la cualidad de migrantes que compartíamos en el momento y la sensación de impotencia que causaba el estar al mismo tiempo dentro y fuera del conflicto.

La migración es, tal vez, el proceso de desterritorialización más literal al que vamos a referirnos, ya que supone la pertenencia evidente a un espacio físico entendido como propio y un posterior desprendimiento. La decisión de desligarse del territorio, al menos en su cotidianidad, puede ser entendida como una desestabilización del ensamblaje que constituye la identidad nacional para la cual es necesario un sentimiento de pertenencia (aunque sea mínimo). Pero esta línea de fuga potencia necesariamente el arraigo en un nuevo territorio en el que el migrante puede llegar a sentirse, en mayor o menor medida, también en casa; sin embargo, ese proceso de territorialización, en el que la identidad se estabiliza en otros términos (los de entenderse como migrante), no implica que se abandone el vínculo con el país de origen, sino que cambia su naturaleza al ubicarnos a nosotros mismos como sujetos que existen en y entre dos territorios.

Es importante resaltar que tanto María Clara (intérprete) como Nicolás (compositor)⁷ constituyen ensamblajes en sí mismos, desde sus historias de vida,

7 Nos referimos a nosotros mismos por nuestros nombres personales como estrategia para analizar nuestros roles jugados en el ensamblaje que nos proponemos analizar.

contextos sociales, académicos y económicos. En este sentido es evidente que los afectos que afloran como migrantes, sumados a la invitación mencionada en la introducción de este texto, constituyen una fuerza de cohesión del ensamblaje cuyo agenciamiento podremos evidenciar durante todo el proceso creativo de *Río Negro*. Significa entonces que, si bien no intentamos con la obra representar dichos afectos, estos sí juegan un papel activo en las relaciones que se han establecido en el ensamblaje creativo y, por ende, ejercen un agenciamiento sobre el resultado sonoro.

Ahora bien, también es pertinente mencionar que, en la búsqueda de aquello que podría representar nuestra identidad como músicos contemporáneos, partimos de la premisa deliberada de no remitir a elementos sonoros que pudieran asociarse con el folclor o el paisaje sonoro colombianos, por lo que la expresión de estos afectos —que en todo caso existían y querían salir a la superficie— se volcó hacia otros recursos creativos. Fue dentro de ese tenor que tomamos la decisión de adicionar una especie de *collage* poético⁸ construido a partir de fragmentos de poemas de autores colombianos en los cuales se reflexionaba sobre el conflicto armado, la visión del propio país desde el punto de vista del migrante, lo que se entiende como *colombiano* o el reconocimiento de sí mismo en lo que podría considerarse una *identidad nacional*. El uso de la literatura y el lenguaje hablado nos permitía, por un lado, referenciar de manera clara y evidente los puntos anteriormente mencionados de forma mucho más fácil de lo que lo haría la construcción de los gestos netamente instrumentales; no obstante, por otro lado representaba, hasta cierto punto, un proceso de desterritorialización con respecto a lo que se espera de una obra académica solista (al incluir la palabra hablada, no cantada) y de una intérprete (al requerir que recitara estos fragmentos además de tocar su instrumento);⁹ de esta manera los sonidos propios de la voz hablada fueron añadidos a la paleta sonora de la obra.

Aunque pudiera parecer algo menor, el uso de estos textos y el hecho de que debieran ser recitados por la flautista representó un reto importante para la

8 Los fragmentos usados fueron extraídos de los poemas *El exilio y el reino* de Juan Gustavo Cobo Borda, *Un día después de la guerra* de Jota Mario Arbeláez, *Coplas de libertad* (II) de Manuel Cepeda Vargas, *Exilio* de Álvaro Mutis y un poema inédito de Gloria Cepeda Vargas.

9 De hecho, esta situación constituye también un proceso de desterritorialización de los poemas como ensamblajes en sí mismos. *Río Negro* funciona como una fuerza que posibilita el diálogo y la interacción entre los propios poemas, entre los poemas y los gestos sonoros de la flauta y la electrónica, y entre los textos y los afectos del migrante antes descritos. Con esto hacemos referencia a que la poesía no es un objeto estático o muerto, por el contrario, es un objeto con la capacidad de efectuar y afectar relaciones, y potenciar otros procesos creativos.

interpretación. Más allá de los asuntos de dicción, articulación, volumen o intención,¹⁰ el exponer la voz del intérprete como parte integral de una pieza es un elemento ajeno a la práctica de la música académica occidental, en la que, como mencionamos anteriormente, quien toca suele ser considerado como un mediador entre la obra (o el compositor) y el público, del que no debe conocerse nada más que el sonido musical que produce con su instrumento (Cusick, 1994; Domenici, 2012; Goehr, 1992). Así pues, al utilizar la voz hablada, que está muy ligada a la identidad personal y que no suele contemplarse como parte del entrenamiento en el que se homogeniza la técnica, se está reconfigurando el ensamblaje en el que hay un pretendido anonimato del intérprete, se está cuestionando hasta qué punto la idea del mediador es pertinente dentro de la práctica y, por último, se está demandando que esa faceta más personal del instrumentista (y su exposición ante el público) pase por un proceso de territorialización para convertirse en parte de la obra y así se genere una variación en el ensamblaje tradicional. Esto representa una ruptura ya que se está recurriendo a una habilidad no entrenada dentro de la formación académica tradicional y se está cuestionando su ausencia como necesaria para el acontecimiento musical.

Por otra parte, refiriéndonos al proceso de creación de los gestos sonoros y su correspondiente representación gráfica, *Río Negro* se planteó como una adaptación de las nociones tradicionales de motivo y desarrollo expandidos a cuatro niveles de ejecución técnica de la flauta sobre los que se configura y controla el material musical de esta obra. Sin embargo, esta apropiación lleva como consecuencia la pérdida de la noción de identidad ligada a las aproximaciones románticas, al motivo y al desarrollo.¹¹ La obra propone entonces usar, en lugar de identidad, un juego de combinaciones y yuxtaposiciones de los cuatro niveles estipulados, independientemente de si se podían reconocer o no como una “misma” cosa. Podemos comprender que este interés es un resultado emergente provocado por la técnica compositiva que utilizamos, lo que significa que el concepto técnico ejerció aquí un agenciamiento sobre todo el ensamblaje e influyó directamente la dirección que todo el proyecto tomó y, por supuesto, fue determinante en los resultados estéticos obtenidos.

En concreto, los cuatro niveles técnicos correspondieron a la posición de la boquilla, el ruido de aire, la digitación y la presión de los ataques. De este modo,

10 Es pertinente mencionar que la obra no consideró la amplificación de la flauta o la voz en sus versiones en vivo.

11 Un ejemplo de esta aproximación romántica lo podemos encontrar en autores como A. B. Marx (1997) o Eduard Hanslick (1876).

estos recursos interpretativos fueron tomados como mecanismos de control para priorizar sonoridades y procesos particulares sobre el material musical, además de que guiaron las decisiones creativas y establecieron relaciones entre las estructuras que se van desarrollando en el proceso de composición. Observemos el siguiente ejemplo:

Posiciones de la boquilla:

- Posición habitual
- Abierta y desplazada hacia afuera
- Tapada con la boca

Imagen 2: Planos de control técnico

En el pentagrama está escrita una línea melódica, sin embargo, la entonación y el timbre habituales solo están realmente presentes en las dos últimas notas. Dentro del cuadro rojo encontramos que la boquilla está tapada con la boca y se pide un exceso de aire (eol.); lo que se obtiene allí, es la resonancia del ruido de aire dentro del tubo (cerrado en la parte superior y abierto en la inferior) y, por otro lado, la digitación de las alturas funciona como una especie de ecualizador de dicha resonancia (sin que se pueda distinguir claramente cada altura); lo anterior implica que, las alturas no son perceptibles como tales, solo los cambios en el timbre del ruido de aire sumados a la rítmica de los ataques.

En el primer cuadro verde, las alturas de las notas son audibles, aunque se encuentran mezcladas con el ruido del aire (1/2 eol.); esta vez el tubo se encuentra abierto por ambos extremos, lo cual hace que el timbre de dicho ruido sea distinto. A lo largo del segmento contenido en el cuadrado azul, las alturas escritas sufren una modificación pues el hecho de tener la boquilla desplazada hacia afuera (adelante del instrumentista) genera, en primera instancia, una desafinación microtonal de la frecuencia que la hace más alta y, a su vez, propicia por sí sola la presencia de ruido de aire y un descenso en la amplitud debido a que solo parte del ataque es proyectado sobre el tubo, esto sumado a que a mitad del cuadro la indicación pide incrementar el ruido del aire (1/2 eol.).

El último cuadro verde representa el único momento del pasaje donde la flauta es interpretada de la forma habitual, tanto por la posición de la boquilla,

como por la ausencia de ruido de aire (ord.). Añadido a lo anterior, las flechas de la parte superior de la partitura indican que los cambios tanto de posición como de la presencia del aire se deben hacer gradualmente, lo cual hace que las características antes mencionadas tengan diferentes matices cambiando de una indicación a otra.

Resulta entonces que las diferentes maneras de abordar la producción sonora de la flauta combinadas pueden hacer que, como lo muestra la imagen anterior, una figura musical pase de ser una sucesión de alturas claramente definidas, a la producción de ruido de aire o de llaves, incluso a un nivel dinámico casi imperceptible; en este aspecto, lo que se torna relevante son las posibilidades sonoras obtenidas a partir de las diferentes superposiciones de planos de control sonoro.

Esta aproximación al uso del instrumento comenzó como una influencia directa de las obras para flauta del compositor suizo Beat Furrer (1954), además como una versión simplificada de prácticas como las del compositor y director estadounidense Aaron Cassidy (1976). Esto significa que, en sí mismas, las técnicas empleadas en *Río Negro* no constituyen una propuesta original en el campo de la música académica, mucho menos en la música “contemporánea” en específico; sin embargo, si entendemos nuestras prácticas compositivas e interpretativas ensamblajes en sí mismas, la introducción de estos procedimientos implicó nuevas formas de entender, interactuar y llevar a cabo diferentes elementos o estadios del proceso creativo, como el uso del sistema de notación musical (desde la escritura y desde la lectura) o el control de los parámetros de interpretación y su relación con el resultado sonoro, lo que desestabilizó y finalmente terminó ampliando el posicionamiento de cada uno frente a la técnica, la concepción del objeto obra y el quehacer musical en general.¹²

12 Nos resulta pertinente anotar que, aunque las llamadas técnicas extendidas y la experimentación con formas poco convencionales de escritura o producción del sonido hayan tenido ya un desarrollo sistemático dentro de la práctica hace más de un siglo, la manera en la que está estructurada la educación musical (basada en el repertorio canónico de los siglos XVIII y XIX) no favorece la introducción de estos elementos desde estadios tempranos de la formación académica, sino que cada músico llega a ellos (cuando llega) en algún punto de su carrera, lo que representa una ruptura individual que no está alineada cronológicamente con las rupturas históricas dentro del campo. Por otro lado, dada la gran variedad de posibilidades sonoras y propuestas de experimentación durante los siglos XX y XXI, nada garantiza que, al familiarizarse con una forma poco convencional de tocar o componer, la aproximación a otras estéticas rupturistas se resuelva automáticamente (aunque tal vez resulten más sencillas de asimilar). Es por esto que al estudiar ensamblajes como el de *Río Negro*, es adecuado prestar atención a diferentes planos, como por ejemplo al nivel de las microsociedades compositor-intérprete, las relaciones con las instituciones que posibilitan la emergencia del hacer artístico, o el vínculo con la historia (Born, 2011: 378).

Como consecuencia, el aprendizaje de estas técnicas llevó, por ejemplo, al compositor a una situación donde la combinación de los diferentes planos de control técnico daba como resultado configuraciones musicales que no podía prever, es decir, estas configuraciones sonoras emergentes no podían ser anticipadas en un momento inicial; más aún, estas combinaciones generaban gestos musicales no habituales en obras anteriores de Nicolás. No obstante, por medio de una colaboración directa con la intérprete en sesiones donde se interpretaban, discutían y creaban distintas combinaciones, se generó un proceso de aprendizaje-territorialización donde los resultados empezaron a ser cada vez más familiares y anticipables.

Es necesario resaltar que, la influencia que han tenido estas prácticas compositivas no se reducen solo a Furrer o a Cassidy, realmente, nos encontramos ante una agencia de la misma historia de la composición académica occidental. En otras palabras, podríamos trazar toda una red de influencias que daría cuenta de tendencias provenientes de diferentes épocas y prácticas; como lo expone Wilson, la composición acarrea siempre una múltiple agencia no solo “a través del compositor y el material, sino también ‘hacia atrás’, a través de una genealogía de las prácticas compositivas que abarcan la historia de las decisiones compositivas ‘subjetivas’” (Wilson, 2018: 272–273).

Ahora bien, este tratamiento estratificado del material compositivo impactó también en la relación de la intérprete con el sistema de notación y la técnica instrumental, pues, aunque María Clara ya había tenido numerosas experiencias con el repertorio “contemporáneo”, *Río Negro* planteaba notable y constantemente una especie de discordancia entre lo que estaba escrito y el resultado sonoro, algo que la intérprete no había encontrado de manera tan evidente y reiterada en otras obras. Para ejemplificar esto podemos continuar remitiéndonos a la imagen 2, en la que solo las dos últimas notas responden al timbre y entonación habituales, a lo que debemos agregar un uso convencional del cuerpo, mientras que en todo el resto del fragmento las alturas no son claramente audibles, la afinación es por momentos incontrolable, las articulaciones son menos claras y se requiere cambiar la posición de la embocadura y del instrumento, lo cual implica una coordinación motriz completamente ajena a la técnica estándar (en la que se busca que la embocadura y el instrumento se muevan lo menos posible).

Este fenómeno, en términos de Alejandro Madrid, podría entenderse como una disonancia cognitiva, ya que la experiencia sónica (el acto de tocar y específicamente el movimiento corporal sugerido por la escritura) no coincide con

la expectativa sónica (aquello que se espera que sea el resultado sonoro derivado de la escritura y la interpretación, determinado por un disciplinamiento histórico dentro de un paradigma musical específico). En su investigación sobre el Sonido 13, Madrid indagó en la experiencia de algunos intérpretes que entre los años 1999 y 2013 llevaron a cabo proyectos en los que se relacionaron con los instrumentos y la notación microtonales requeridos para tocar ciertas obras del compositor Julián Carrillo (escritas entre las décadas de 1920 y 1960), e identificó ciertos procesos de *extrañamiento*, en calidad de que este acercamiento *complica* o desnaturaliza un aspecto básico de la interpretación, que suele ser entendido de forma automática (la concordancia entre experiencia y expectativa) y deja de serlo, por lo que se abre la posibilidad a plantear nuevas formas de hacer y comprender la música en general y el acto de interpretar en particular (Madrid, 2015: 260-261).¹³

Este fenómeno de *extrañamiento*, concepto que fue central en la tesis de María Clara,¹⁴ también puede ser entendido en los términos de Deleuze y Guattari como un proceso de desestabilización del ensamblaje; en nuestro caso, el tratamiento estratificado de los parámetros compositivos implicó una línea de fuga que reconfiguró la concordancia experiencia-expectativa dentro del ensamblaje tradicional de la interpretación y obligó a María Clara a replantear la relación entre lo que se lee, lo que se toca y lo que se escucha, territorializando nuevas sonoridades y posibilidades del instrumento, pero también de la relación de la flauta con su cuerpo.

Para Madrid, este tipo de experiencias transforman la relación estética entre la obra y el sistema musical de la práctica común, pues se contradice la información que hemos aprendido a esperar durante todo el tiempo invertido en el entrenamiento, de modo que compromete el proceso de la disciplina, la técnica, la escucha y conceptualización de la música para la que el intérprete está preparado. Y aunque esto pueda resultar chocante, el autor sostiene que en ocasiones hay una especie de disfrute de esa desconexión que tiene lugar en el exceso —en la experiencia sensorial, la cual trasciende la expectativa— y lo que entendemos como realidad dentro del orden simbólico (Madrid, 2015: 260-263). En ese sentido, la dificultad técnica que representa esa reestructuración del ensamblaje da pie a afectos que pueden ser percibidos como negativos, como la

13 Consideramos necesario aclarar que la relación que está explorando Madrid, y la que nos interesa también a nosotros, es la del intérprete y la escucha del resultado sonoro de su propia interpretación, mediado por la partitura y el instrumento, no la del público y su escucha de la obra.

14 Lozada Ocampo (2021a).

frustración inicial ante la falta de concordancia entre experiencia y expectativa, que hace más difícil la detección de *errores* de lectura y la memorización del material, pero también como positivos, porque ayudan a territorializar otras relaciones con la música y el instrumento.

Por ejemplo, los sonidos cólicos requieren que la embocadura esté muscularmente más relajada o que se reconfigure para emitir ciertas consonantes que favorezcan la presencia de aire (como la *f*, la *s* o la *sh*), pues justamente buscan desenfocar el sonido para que no sea *limpio*, lo que podría suponer una especie de relajación en el gesto general del cuerpo; sin embargo, esta misma cualidad hace que el instrumento resistan mucha más presión de aire y ataques más agresivos sin romper el sonido, en comparación con el ordinario, lo que abre un universo de posibilidades en cuanto a lo tímbrico, pero también a lo corporal pues caben gestos mucho más amplios e intensos sin que se *rompa* el sonido o se generen timbres por fuera de lo establecido. Esto implica un trabajo muscular y postural distinto en el que pueden llegar a percibirse formas poco usuales de llevar el cuerpo, en general mucho más amplias y exageradas (sobre todo en lo que refiere a las exhalaciones y la posición del torso), y que transmiten cierta visceralidad muy difícil de lograr con maneras de tocar más tradicionales.



Imagen 3: Concierto del Seminario Interdisciplinario de Interpretación, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018

Por otra parte, si analizamos la situación desde el objeto material, virtualmente estos recursos ya están presentes en la flauta, es decir, sus propiedades físicas, su diseño y sistema de llaves son los que posibilitan, en buena parte, la realización de estas sonoridades. Es por ello que nos encontramos ante múltiples agenciamientos por parte de la colectividad humana con las prácticas interpretativas que ha desarrollado históricamente, pero también desde el objeto material, con su historia de construcción, sus propiedades físicas y la respuesta del cuerpo a todo esto.



Imagen 4. Presentación en *Así suena Colombia*, Sala Huehucóyotl, FaM, UNAM, 3 de octubre de 2018. Atriles acomodados en línea.

La obra presentó, además, ciertos retos prácticos que finalmente terminaron aprovechándose como recursos estéticos. Por ejemplo, la partitura consistía en nueve páginas en horizontal, lo que hacía imposible que cupieran en uno o dos atriles (como se suele tocar tradicionalmente) y requería el uso de, por lo menos, seis; fue a partir de esta necesidad, surgida de la propia materialidad de una de las dimensiones de la obra (la partitura), que se nos ocurrió representar la idea de tránsito. En primera instancia exploramos el concepto linealmente, con los atriles ubicados uno al lado de otro, generando que la obra iniciara al lado derecho del escenario y terminara al izquierdo, pero posteriormente (cuando el tamaño de las salas lo permitió) pudimos desarrollar una trayectoria más amplia en la que los atriles, ubicados en cuatro partes diferentes del escenario, facilitaban un tipo de especialización adicional a la que estaba ocurriendo en la electrónica (en configuración estéreo, cuadrafónica u octafónica dependiendo del momento) y que nacía del movimiento del cuerpo de María Clara, lo cual implicó también la elección de fragmentos de transición entre un punto y otro del escenario, que debían ser llenados por la electrónica, por los textos o interpretados de memoria.



Imagen 5: Concierto del Seminario Interdisciplinario de Interpretación, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018. Dos de las cuatro estaciones de atriles: una en la esquina izquierda, hacia la mitad de la imagen, la otra al fondo a la derecha, delante del camarógrafo.

Por otro lado, dada la temática y la alusión directa al color negro en el título, buscamos referenciar el luto y la idea de procesión fúnebre, el primero mediante el vestuario de María Clara (vestido y velo negros)¹⁵ y la segunda en el trazo escénico de la entrada en la obra, en la que la intérprete caminaba con la flauta dentro de su estuche mientras sonaba la electrónica y recitaba el primer texto mientras armaba la flauta; luego el tránsito a través de la partitura; y por último el desarmar la flauta y volver a guardarla en su estuche (que en este punto podría entenderse como un ataúd), mientras nuevamente se recitaba un texto.



Imagen 6: Presentación en *Así suena Colombia*, Sala Huehucóyotl, FaM, UNAM, 3 de octubre de 2018. Velo y la caminata con el estuche de la flauta.

En cuanto a la creación del soporte fijo de *Río Negro*, se asumió igualmente como un proceso colaborativo donde los materiales que lo componen están conformados por grabaciones de fragmentos de la parte de la flauta, improvisaciones sobre el material escrito y lecturas de fragmentos de poemas. Posteriormente estas grabaciones fueron sometidas a diversos procesos de edición y modificación digital para arribar a la forma final del soporte fijo. Aunque este recuento del proceso es bastante reducido, es suficiente para señalar varias

15 En interpretaciones posteriores el velo fue abandonado por cuestiones de practicidad.

cuestiones y enriquecer el análisis del ensamblaje. En primer lugar, el hecho de que las grabaciones se basaran en los mismos gestos de la parte instrumental no solo genera una cohesión entre la electrónica y la flauta, sino que muestra un efecto directo de la aproximación técnica al instrumento, mencionado en párrafos anteriores sobre la constitución del soporte fijo; en otras palabras, más allá de la intervención humana, es el mismo material instrumental-musical el que ha determinado en gran medida el devenir del material electrónico-musical.

En segundo lugar, vale la pena señalar que todos los elementos del ensamblaje han sido permeados por los afectos desde el tema de la migración tratado al inicio del texto; esto puede ser directamente evidenciado en la presencia de los fragmentos de los poemas en las grabaciones, pero —y quizá más importante aún, aunque imposible de medir— como una energía transversal que matiza todas las relaciones y acciones del ensamblaje. En otras palabras, los afectos funcionaron como dinamizadores y filtros durante todo el proceso creativo, no en la búsqueda de su representación artística, sino como un telón de fondo general donde se depositaban o excluían decisiones artísticas musicales.



Imagen 7: Concierto del Seminario Interdisciplinario de Interpretación, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018. María Clara, ya sin velo, desarma la flauta mientras recita un texto.

En tercer lugar, es pertinente considerar que la realización del soporte fijo involucró espacios físicos e institucionales desde los cuales se enmarcó su desarrollo. Las grabaciones fueron realizadas en el Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica (LIMME) de la UNAM y contó igualmente con la colaboración de funcionarios de la entidad. Quizá la relación más evidente tenga que ver con la influencia del tipo de materiales y tecnologías allí presentes, sin embargo, nos gustaría destacar que el LIMME, como ensamblaje en sí mismo, afectó nuestro acercamiento a las prácticas electroacústicas por medio de seminarios, conferencias y conciertos llevados a cabo por la institución; esto significa que desde el cuerpo institucional se perfilan ciertas prácticas que se ven generadas y favorecidas por la adquisición y disposición de los equipos allí presentes.



Imagen 8. Grabación para el seminario de Introducción a la producción musical impartido por el Mtro. Diego Tinajero, LIMME, FaM, UNAM, 18 de febrero de 2019.



Imagen 9. Grabación para el seminario Introducción a la producción musical impartido por el Mtro. Diego Tinajero, LIMME, FaM, UNAM, 18 de febrero de 2019. De izquierda a derecha: Alejandro Rubilar, Axel Avendaño, Andrea Sorrenti, Nicolás, María Clara y Diego Tinajero.

Cuestionamientos finales: reconfiguraciones del ensamblaje

En este punto nos gustaría compartir algunas reflexiones especialmente sobre la ontología de *Río Negro*. Si bien todo el tiempo hemos hablado de la utilización de fragmentos de poemas, estos no fueron incluidos en la partitura: ¿por qué? De hecho, la obra se ha interpretado tanto con el material literario como sin él. ¿Es otra obra o es la misma en las dos versiones? ¿Qué pasa con el ensamblaje en ambas situaciones? Consideramos que, más que apropiarse de los poemas, *Río Negro* establece un diálogo creativo con versos que son recitados, lo cual potencia tanto el acto performativo como la recepción auditiva de la obra. En este orden de ideas, estamos ante la misma obra solo que puesta en una situación interpretativa particular que no ha sido la única: la obra se ha interpretado sin electrónica, con electrónica y texto, con electrónica en configuración estéreo y octafónica. Nos encontramos entonces ante un ensamblaje que redefine su espacio y sus territorializaciones de acuerdo a las relaciones externas que tiene con otros entes

y ensamblajes, como festivales, eventos académicos, escenarios alternativos, etc. Hacemos aquí explícita una concepción de la *obra musical* de una manera abierta, donde una o varias características pueden ser sustraídas o adicionadas, lo que redefine en cada ocasión la obra misma, actualiza su estado y posibilita una infinidad de instancias y realizaciones. Asumimos la obra musical como una multiplicidad contingente y emergente de procesos de mediación entre objetos, sujetos, contextos e instituciones; con relaciones multidireccionales donde la música genera y condiciona “subjetividades humanas y sociales, mientras [...] es constituida en la práctica y en el discurso, así como a través de sus pliegues sociales y sus arreglos sociotécnicos” (Born, 2011: 378).

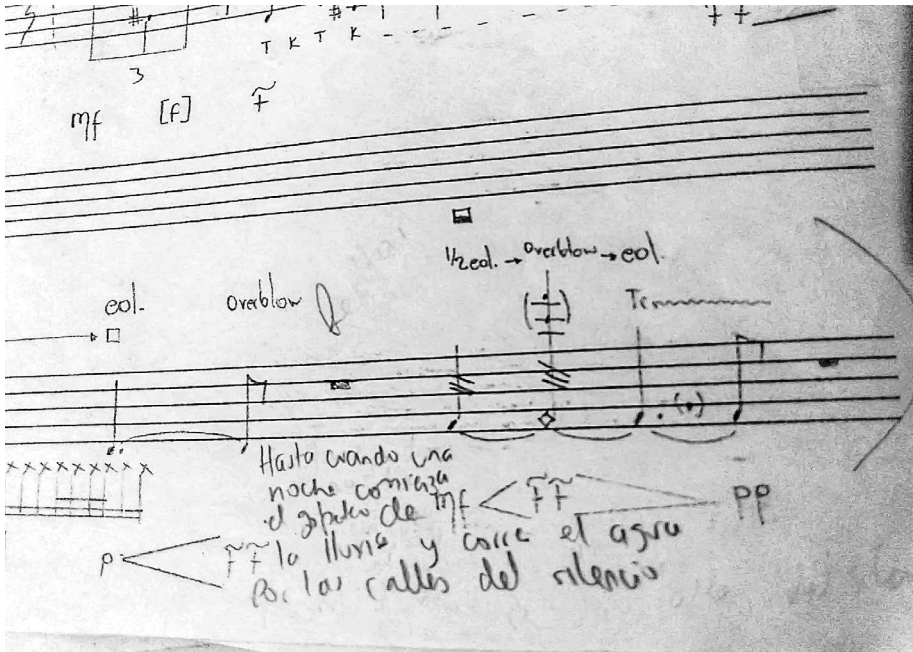


Imagen 10: Fragmento de la partitura escrita (antes de su edición digital) con los fragmentos de texto añadidos a mano por María Clara.



Imagen 11: Concierto *Territorios Utópicos y Liminales*, Bosque de Chapultepec, 11 de enero de 2019. Configuración octafónica de la electrónica.

Por último, es importante recordar que *Río Negro* no partió de una reflexión teórica sobre los conceptos de Deleuze y Guattari que aquí presentamos, sino que estos nos han permitido dar cuenta del proceso creativo que vivimos y seguimos viviendo con ella al someterla a diferentes procesos de territorialización y desterritorialización. En un principio, su creación respondió plenamente a la experimentación sonora que se concibió a partir de la invitación al encuentro *Así suena Colombia* y que después terminó ligándose al trabajo dentro del Seminario Interdisciplinario de Interpretación Musical, cuya naturaleza es mayormente la de un laboratorio práctico. Sin embargo, luego de haber sido interpretada seis veces en seis meses y haber sido grabada en vivo y en estudio [grabación perdida o por recuperar], fue parte integral del corpus de obras de la tesis doctoral de Nicolás (2022)¹⁶ y también de una ponencia sobre interpretación de música electrónica presentada por María Clara durante el I Encuentro Latinoamericano de Música y Tecnología;¹⁷ de esta manera, *Río Negro* dejó de existir solamente en los planos anteriormente mencionados (partitura, interpretación, grabación y videograbación) y pasó a convertirse en un objeto/acontecimiento para la reflexión teórica personal de los procesos investigativos de cada uno de los involucrados. Pero además de esto logró también ser el cauce (del *Río*) para que, durante 2022, nuestros intereses de investigación confluyeran en forma de un

16 Hernández Bustos (2022).

17 Lozada Ocampo (2021b)

proceso de análisis y reflexión conjuntos que dio como resultado una ponencia, una conferencia, y que finalmente desembocó en este artículo, para el que fue necesario hacer dialogar nuestros marcos teóricos, pero también encontrar una manera de homogeneizar la forma en la que conceptualmente abordaríamos nuestras experiencias, ideas y afectos.

Conclusiones

Llegados a este punto, resulta más claro por qué nos referimos al ensamblaje *Río Negro* no solo como un espacio para la exploración compositiva e interpretativa, sino también como una experiencia de procesos continuos de (des)territorialización de nuestra práctica artística, en los que nos sentimos, en diferentes momentos y por diversas razones, *fuera de lugar*; en ese orden de ideas, el análisis que aquí presentamos nos resultó esclarecedor para el entendimiento de cómo *Río Negro* es un producto de diferentes tensiones que convergieron en su ensamblaje. Por un lado, el hecho de que la naturaleza del evento académico remitiera a Colombia desde una dimensión más asociada a lo folclórico y lo popular generaba cierto conflicto con nuestra presencia como músicos de tradición académica cuya área de trabajo era la música “contemporánea”. Al mismo tiempo, ponía en evidencia el hecho de que nos dedicamos a una práctica mayormente relacionada con la hegemonía del norte global, a pesar de venir de países periféricos, lo que se configuraba como una suerte de traición a nuestra condición de opresión y a nuestro ser latinoamericano. Por otro lado, nuestra participación era al mismo tiempo una *performance* en la que, de una u otra forma, se reproducía la visión de una institución con políticas muy particulares sobre la creación contemporánea (el posgrado), las cuales debimos hacer dialogar con la naturaleza del encuentro. Toda esta red de tensiones fue la que permitió que generáramos la obra en ese espacio en específico.

Asimismo, *Río Negro* nos obligó a plantear una pregunta sobre la identidad desde un punto de vista en el que se evidenciaba una tensión entre la sonoridad típicamente asociada a nuestro país y las características específicas de nuestra práctica musical, que no suelen identificarse con el imaginario sonoro de Colombia; en ese sentido, la búsqueda de esa “colombianidad contemporánea” a través de lo aural emergió de las relaciones del ensamblaje de *Río Negro* no como una representación, sino, resonando con Born (2011), como una respuesta contingente y temporal al cuestionamiento que nos planteaba y posibilitaba la propia red de sujetos, objetos y mediaciones que configuraban la obra.

Siguiendo lo anterior, entender los procesos creativos a partir del pensamiento por ensamblaje nos permite comprender que sus características son emergentes ya que surgen de las relaciones de sus componentes y nos lleva a evitar tomar, tanto a las características como a los mismos componentes, como esenciales, necesarios o trascendentales; en otras palabras, las propiedades de los ensamblajes no preexisten a estos, sino que emergen de las interacciones que los conforman y perpetúan, y desaparecen cuando dichas interacciones cesan (territorialización-desterritorialización); lo anterior implica que las propiedades de un ensamble son contingentes. Vale la pena tener presente esta característica cuando hablamos de las obras de arte; renunciar a las esencias que proclaman la validez o invalidez de una práctica y pensar en la obra como un posible resultado en la asociación de diversos cuerpos, instituciones, espacios, conceptos y tecnologías.

Si cambiamos algo en el ensamblaje de *Río Negro* (desterritorialización) nuevas propiedades emergerán (otras se quedarán en el plano de lo virtual, es decir, son posibles, pero no han brotado), otras se modificarán y algunas seguramente desaparecerán: por ejemplo, cuando es otro el intérprete de la obra u otra la configuración del sistema de audio (estéreo, cuadrafónico, etc.), cuando se decide interpretar sin textos, o aprenderse la obra de memoria, no utilizar la partitura y no caminar por el escenario. Esto nos lleva también a desterrar de nuestros discursos la sentencia de las interpretaciones que no alcanzan una supuesta “esencia” de ciertas obras o estilos musicales, y a pensarlas como el resultado del encuentro de distintos elementos, cuerpos y contextos. En palabras de DeLanda, los ensamblajes son “inmanentes y no trascendentales” (2016: 13).

Esto se relaciona con la idea de obra extendida que plantea Paulo de Assis (2013) —a la cual nos referimos anteriormente—, así como con su propuesta de entender la interpretación como experimentación en su condición de búsqueda de nuevas formas de relacionar los elementos que configuran su complejidad epistémica; así pues, desde esa perspectiva, los procesos de desterritorialización y territorialización en *Río Negro* constituyeron un espacio de experimentación en el que se generaron nuevos ensamblajes a partir de líneas de fuga muy concretas: la visión del territorio nacional desde fuera de él, la incursión en un espacio ligado a otras prácticas musicales, la estratificación de los parámetros compositivos y la disonancia cognitiva en la interpretación, la relación cuerpo-instrumento modificada, el uso de la voz como parte de la obra, el metapoema que generamos, la materialidad de la partitura que derivó en el trazo escénico, la representación de la idea del luto y la muerte en ciertos elementos performáticos, la construcción de la electrónica y la relación con herramientas tecnológicas que no habíamos

explorado anteriormente. Todos estos procesos nos llevaron a cuestionarnos asuntos como la identidad de la obra cuando esta es móvil, la presencia y calidad creativa del intérprete, y nuestra identidad dentro de la práctica musical al ser latinoamericanos dedicados a la *música contemporánea*.

En cuanto a los cuestionamientos anteriores, es importante recordar que los ensamblajes, tras ser constituidos, ejercen como agrupamiento una influencia directa sobre sus componentes, lo cual significa que tienen la capacidad de modificar la naturaleza de sus elementos; esto da cuenta de un proceso no solo de creación de un material musical sino de una formación de nuestra propia identidad como compositores o intérpretes. Un cambio en un elemento repercute directamente sobre la naturaleza del ensamblaje como totalidad, por ende, estamos ante un ciclo infinito de influencias: el elemento que al transformarse cambia la naturaleza del ensamblaje, y a su vez el ensamblaje que influye directamente sobre cada uno de los elementos, lo cual nos lleva a afirmar que cada miembro de una multiplicidad es capaz de afectar a cualquier otro miembro. DeLanda nombra este fenómeno como “*downward causality*” (2016: 21). En *Río Negro*, cada etapa del proceso creativo nos ha afectado directamente a los participantes, ha influenciado nuestra manera de pensar, de proceder, de aproximarnos a la práctica musical y de relacionarnos entre nosotros tanto en la esfera artística como en la personal.

Sería insuficiente decir que *Río Negro* es solamente el resultado de nuestra intención como compositor e intérprete, o la consecuencia de un conocimiento estático que se ha volcado sobre la obra, en tanto que ha sido una construcción con múltiples agencias donde el mismo proceso, la interacción con conceptos e ideas, como la manipulación de diferentes estratos de la técnica de la flauta o la exploración de elementos performativos extramusicales, han ampliado nuestra forma de pensar, percibir y afrontar la práctica musical. En concordancia con las ideas de Luc Döbereiner sobre el material musical, los procesos creativos deben ser entendidos como encuentros de materiales y fuerzas que moldean y son moldeados por las relaciones y productos emergentes de sus encuentros (2020: 604) y no solo como procesos de control y representación del material. En otras palabras, en la creación musical se forma tanto la identidad del material sonoro como del compositor, del intérprete y de las herramientas que intervienen en el proceso.

Por otro lado, el pensamiento de Deleuze y Guattari nos lleva a una concepción de la música como no representativa de “imágenes” intencionadas, sino más bien como un devenir de afectos e intensidades, como un sistema dinámico que impacta nuestro sistema nervioso (Grosz, 2008). Si bien *Río Negro*

inició con una fuerte alusión a un estado afectivo, el proceso creativo siempre fue asumido como una interacción entre las herramientas, conceptos técnicos, inclinaciones estéticas, tecnologías y capacidades de cada uno de los participantes del proyecto. Lo que sí podemos afirmar, resonando con el pensamiento de Grosz, es que los afectos, las tecnologías y los espacios jugaron un papel activo en la construcción, destrucción, selección, descarte, ordenamiento y reconfiguración del material musical.

Finalmente, este análisis nos invita a dirigir nuestra mirada sobre los ensamblajes implicados en los procesos artísticos creativos. Este tipo de aproximación nos lleva a pensar en que los productos musicales emergen de la interacción de una red de entes humanos y no humanos que se afectan y se construyen mutuamente; por ende, dejamos de ver a la obra musical como el producto de una creatividad individual (sin negar el agenciamiento del sujeto) y la asumimos como un proceso colectivo que acarrea decisiones y prácticas históricas, tecnologías, herramientas, conceptos, objetos materiales y abstractos, pensamientos, cuerpos y afectos. En este sentido, como lo expresa Wilson, la pregunta que surge es qué puede emerger de la interacción con diferentes materiales, herramientas, personas y espacios (2018: 267); y de igual manera, como lo sugiere Duff y Sumaroto (2017), quizá nuestra preocupación por potenciar nuestros procesos creativos deba centrarse en propiciar ambientes, interacciones y colectividades que impulsen nuestra producción artística.

Bibliografía

- Boix, Ornela y Pablo Semán. 2017. *Mediaciones y pragmatismo. Cuestiones de Sociología*, 16, e031: 1-8. <https://doi.org/10.24215/23468904e031>.
- Born, Georgina. 2011. "Music and the materialization of identities". *Journal of Material Culture* 16 (4): 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Born, Georgina y Andrew Barry. 2018. "Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory". *Contemporary Music Review* 5-6 (37): 443-487.
- Cox, Christoph. 2022. "¿Cómo hacer de la música un cuerpo sin órganos? Gilles Deleuze y la música electrónica experimental". En *Mil Sonidos. Deleuze, Guattari y la música electrónica*, editado por E. Quinz y R. PaciDalò, 19-67. Barcelona: Tercero Incluido.
- Cusick, Suzanne G. 1994. "Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance". *Repercussions* 3 (1): 77-110.

- De Assis, Paulo. 2013. “Epistemic complexity and experimental systems in music performance”. En *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, editado por Michael Schaab, 151–165. Leuven: Leuven University Press.
- . 2018. *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.11116/9789461662507>.
- DeLanda, Manuel. 2016. *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2020 [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta. Segunda edición revisada. Valencia: Pre-textos.
- Döbereiner, Luc. 2020. “Materiality, Contingency and Emergence of Compositional Material”. *Contemporary Music Review* 39 (5): 602–617. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1852803>.
- Domenici, Catarina Leite. 2012. “His master’s voice: A voz do poder e o poder da voz”. *Revista do Conservatório de Música da UFPel* No. 5: 65-97.
- Duff, Cameron y Shanti Sumartojo. 2017. “Assemblages of creativity: Material practices in the creative economy”. *Organization* 24 (3): 418–432. <https://doi.org/10.1177/1350508416687765>.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, y Arthur P. Bochner. 2019. “Autoetnografía: Un panorama”. En *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*, editado por S. M. Bénard Calva, 17-42). Traducido por S. M. Bénard Calva, M. de la L. Lúevano Martínez y A. Rodríguez Castro. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Hanslick, Eduard. 1876. *De lo bello en la música*. Traducido por Elisa de Luxán de García Dana. Madrid: Casa editorial de Medina.
- Hernández Bustos, Nicolás E. 2022. “Aproximaciones a la noción de material musical arqueología de la composición musical”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de México.
- Lozada Ocampo, María Clara. 2021a. “La fuerza performativa del extrañamiento en la interpretación musical”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de México.

- . 2021b. “Repertorios electrónicos: transformación y desnaturalización de la técnica y la práctica instrumentales a partir de la interpretación de música electrónica mixta”. Ponencia presentada en *Transferencias Aurales: I Encuentro latinoamericano de música y tecnología*, Ciudad de México, 8 al 12 de noviembre.
- Madrid, Alejandro. L. 2015. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press.
- Marx, Adolf B. 1997. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, editado y traducido por S. Burnham, Vol. 12. New York: Cambridge University Press.
- Roa-Corredor, Juan Camilo. 2015. “Deleuze, el pliegue, el ritornelo y la relación arte-territorio”. *Cuestiones de Filosofía* 17: 258–274.
- Wilson, Samuel. 2018. “Notes on Adorno’s ‘Musical Material’ during the New Materialisms”. *Music and Letters*, 99 (2): 260–275.

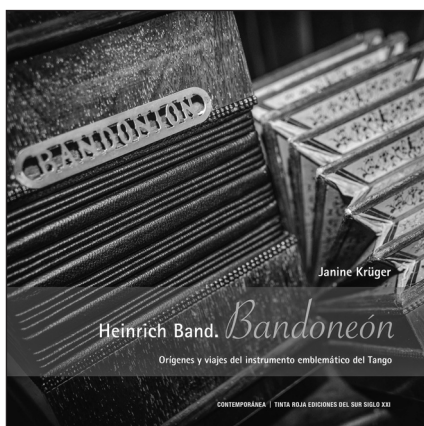
reseñas

re
se
ñas

Krüger, Janine
Heinrich Band. Bandoneón. Orígenes y viajes del instrumento emblemático del tango

Buenos Aires: Contemporánea Ediciones, 1.ª edición en español, 2022, 343 pp.

ISBN 978-987-47571-9-7



El estupendo trabajo de Janine Krüger nos sorprende porque muestra la dimensión de nuestra ignorancia sobre la historia de este instrumento que lleva más de un siglo entre nosotros. Pero es así: pese a la importancia cultural que tiene para Argentina, sabíamos muy poco de su historia y de su vida en su país de origen.

En general, tenemos una fuerte relación afectiva con el bandoneón por lo que significa dentro del tango como mundo sonoro y cultural. Y hasta ahora nuestro conocimiento abarcaba solo algunos aspectos: la comprensión de su mecánica y su extensión registral, a través de los artículos y trabajos musicológicos más serios que teníamos disponibles, como los de Ricardo Salton (1999); el porqué de la endiablada disposición final del teclado de afinación renana, por cuenta de Mercedes Krapovickas (2012); una aproximación al estudio de las preferencias

tímbricas de los músicos y los conflictos actuales de su producción, publicada por Soledad Venegas (2012). El entrañable y monumental trabajo de Oscar Zucchi (1998) sobre el bandoneón y los bandoneonistas también aporta mucha información desde el campo de los escritos sobre tango. En cuanto a su historia, la nebulosa idea surgida de esos trabajos indicaba el origen alemán del instrumento a mediados del siglo XIX, debido a Heinrich Band, y su ingreso a América producido alrededor de 1860. Nada acerca de su vida musical, el repertorio original al que se dedicaba o quiénes escuchaban la música que con él se hacía.

En ese entorno de información vaga o centrada en la historia argentina del instrumento, Janine Krüger desplaza nuestra idea de ser los únicos dueños del bandoneón a través del tango, pues trasciende con su investigación el simple propósito de historiar su diseño, su lugar de origen y las circunstancias de su viaje a América. La idea simplista e indocumentada que engloba al bandoneón con otros instrumentos de fuelle, más sencillos, que se usaban en Europa para la música campesina y que podemos encontrar en la bibliografía comentada o aun alguna de las leyendas sobre su realidad son desbancadas por la autora. Así, comenta que la falta de información sobre la historia de las armónicas de fuelle, que apenas estaban registradas en las primeras enciclopedias, se compensaba con historias ficticias que perduraron en la memoria cultural. Por ejemplo, recordamos que Astor Piazzolla, quien solía presentar a su instrumento aún exótico para los públicos de sus giras internacionales, siempre afirmaba que era de origen eclesástico, inventado como sustituto del órgano (y agregaba jocosamente que luego terminó en los burdeles de Buenos Aires). La investigación, que indaga documentos y archivos de época, públicos y privados, revela que este mito puede descartarse al analizar los primeros métodos de acordeón en los que predominaba un repertorio de canciones y bailes populares, y que el instrumento estaba destinado principalmente al uso privado.

A estas interesantes cuestiones se llega avanzado el texto, cuando el lector ya se ha acostumbrado al complejo mundo de estos instrumentos de fuelle que puede presentar una realidad terminológica intrincada. La autora lo aclara al principio del libro en un apartado que ya nos indica que el trabajo que tenemos delante posee una base organológica sólida. El bandoneón pertenece a la familia de las armónicas, instrumentos con lengüetas libres; en el libro se tratan las armónicas de fuelle, que tienen con el acordeón un antepasado común. En el texto veremos a nuestro bandoneón tratado como armónica o acordeón hasta que finalmente adopte la conformación que lleva su definitivo nombre, que en Alemania fue *bandonion*.

La autora, cuyo trabajo enlaza historia, etnografía y organología en una aproximación hasta ahora inédita para el bandoneón, plantea que su objetivo principal en esta investigación “fue encontrar la conexión entre Heinrich Band y su *Bandonion* desde una perspectiva local (alemana), más allá de la comprensible pero muy básica pregunta por el ‘inventor’ o el ‘creador’ del bandoneón”. A partir de ese objetivo, Janine indaga en las exigencias musicales de los residentes de la ciudad de Krefeld, donde se desarrolla la primera parte de la historia, para comprender cuál fue la necesidad de crear el teclado que diseñó Heinrich Band, característico del modelo que terminó llamándose *bandonion*. Recopila así una historia social del instrumento, en paralelo con la reconstrucción de la vida y las circunstancias de los actores que, antes de Heinrich Band, pero sobre todo a partir de él y su nuevo diseño, fueron construyendo las variantes que luego de tantas peripecias arribaron a que el mítico “doble a” —el modelo más popular para el tango— se constituyera en un símbolo de Buenos Aires, del Río de la Plata, de Argentina y de uno de los géneros populares más notables del mundo.

El volumen tiene muchas virtudes, pero tal vez la que primero nos llega sea su presencia física. Es un objeto precioso debido a la cuidada edición de Vanina Steiner. Es excelente la calidad de la impresión y de las imágenes que reproduce (decorativas o atinentes a la investigación), ya sean de época, o las muy buenas fotografías de Mercedes Cimadevilla, o las obras del artista Ernesto Pereyra. Además, está escrito de forma tal que su lectura se hace amable y atrayente, aun a través de los intrincados avatares de las vidas paralelas de los instrumentos y las familias que los van creando, diseñando y promoviendo.

En relación con la perspectiva alemana de esta rigurosa investigación musicológica, Janine Krüger la centra en la figura de Heinrich Band. Indaga cuáles eran las exigencias del público de Krefeld cuando Heinrich fue diseñando su modelo del instrumento. Además de eso, contribuyó desde 1845 con arreglos y composiciones para su particular acordeón, y en 1846 publicó un método para el modelo de 56 teclas, que fue actualizando, hasta que en 1850 publicó en su método el teclado de su propio modelo, el *bandonion*, aunque en ese momento no lo llamaba así, sino acordeón o armónica.

Nos enteramos de que Band no era fabricante (diseñaba y tercerizaba su construcción); tenía un comercio de venta de instrumentos, que prosperó rápidamente a partir de 1853 cuando el auge económico de la ciudad de Krefeld impulsó las ventas. En su tienda se solicitaban los últimos instrumentos de salón, y conocerlos y comercializarlos le sirvió para perfeccionar su acordeón. Aunque él quería darle otro nombre, su clientela ya denominaba su diseño como

bandonion, así que finalmente Band lo presentó con ese nombre en su catálogo de 1857. Murió poco después, en 1860, pero su viuda, Johanna Siebourg, continuó la actividad asociada con Jacob Dupont y el *bandonion* se difundió por toda Alemania. Al buscar los mercados externos como destino del producto, en 1865, se lo comenzó a llamar bandoneón.

El instrumento pensado por Band se dirigía a satisfacer las demandas aspiracionales de la clase media de Krefeld, pero por los hallazgos de la autora nos enteramos de que, a partir de 1874, los trabajadores de las fábricas de las aglomeraciones urbanas lo adoptaron. Además, se fundaron y proliferaron clubes de bandoneón. Durante el nazismo, sus cultores fueron perseguidos por la Gestapo por ser proletarios, aunque luego los instrumentos de fuelle fueron utilizados para propaganda por los mismos nazis como un medio para difundir la música popular alemana. Según Krüger, esta podría ser la causa de la desaparición del instrumento luego de la guerra, pues formaron parte del trauma colectivo.

A partir de 1924, los bandoneones comenzaron a exportarse a Argentina con la sigla “doble a” (de Alfred Arnold, su fabricante por entonces) lo que propició su desarrollo y *boom* como instrumento del tango, que al cabo le dio una sobrevida impensada. La historia de su regreso a Europa comenzó en los setenta con Alejandro Barletta, quien exploró sus posibilidades como máximo concertista de repertorio académico; continuó a través del tango a partir de los ochenta y con hitos como la paradigmática utilización del instrumento que realizó Mauricio Kagel en dos de sus obras, *Pandora’s Box* (1960) y, fundamentalmente, *Tango alemán* (1978).

Janine Krüger no solo nos cuenta esta densamente documentada historia del instrumento y su *alma mater*, sino que, además, muestra una intensa comprensión de su lenguaje expresivo: “Mientras que la letra de los tangos interpreta poéticamente un sentimiento serio e introvertido, encuentra su traducción sonora en el bandoneón. Hasta el día de hoy no se han superado los momentos en que este interpreta instrumentalmente un verso cantado con su inquietante timbre, transmitiendo no solo sílabas, sino también estados de ánimo, emociones inexpresables” (p. 183).

Hay una larga lista de fabricantes actuales, intérpretes, restauradores, coleccionistas y gente vinculada al bandoneón que la autora ha entrevistado y nos comparte de ese trabajo etnográfico no solo información técnica, sino las respectivas visiones poéticas del sonido y el significado del bandoneón. Incluye una interesantísima charla con María Dunkel, musicóloga que dedicó su tesis de los años ochenta al bandoneón y la concertina, con un trabajo pionero en un

momento en el que no se le daba importancia a la música popular y, por ende, a esos instrumentos. Krüger tuvo la ventaja de contar con el asesoramiento de Dunkel, considerada una de las máximas autoridades en el tema, y la fortuna de poder trabajar con su archivo.

Con este enfoque tan amplio, solo queda coincidir con la autora y muchos de quienes hablan en el libro en que el futuro del bandoneón es promisorio. Este trabajo es fundamental para dotar de contexto al milagro del bandoneón en el tango. La autora manifiesta que queda mucho por hacer y que espera que este volumen sirva de impulso. Pero el avance logrado con esta investigación es absolutamente destacable y relevante para la historia del bandoneón y el desarrollo de los estudios sobre tango.

Omar García Brunelli

Haddad, Rosario
Música y niñez gom

Buenos Aires: Ides Centro de Antropología Social, 2020, 134 pp.
ISBN: 9789871983438



Este libro nos propone abrirnos a la escucha de una obra que trasciende la escritura, no solo porque habla, teoriza y discute desde la amplia experiencia de campo de su autora, sino por la búsqueda de la niñez en su decir musical y en la praxis del juego como herramienta fundante de su discurso.

La nominación de los capítulos ya nos señala una búsqueda precisa de entroncar estas músicas de las infancias *gom* en algo más abierto, salir del formato académico habitual para hacerlas parte de una gran obra sinfónica, con todos sus temas, matices, dinámicas y movimientos. También aquí vemos esa búsqueda de convergencia entre la etnomusicología y la antropología en un pivote que retroalimenta ambas disciplinas.

En las siete secciones que conforman este libro —que ganó el Premio Archetti 2018— tenemos dos capítulos a modo de anticipo y síntesis de los conceptos que se profundizarán a lo largo de los movimientos de la obra: la obertura y el

interludio. La primera sienta las bases de los temas y se definen las categorías fundantes del trabajo: las músicas antiguas, las relaciones interétnicas y el concepto dinámico, situacional y contextual de las identidades culturales y sus procesos; las conceptualizaciones sobre la niñez y la producción de conocimiento compartido, multidireccional e intergeneracional. En cuanto al interludio, es una bisagra entre los movimientos más conceptuales y el análisis de las prácticas musicales.

En el primer movimiento se realiza una breve historización del recorrido de las comunidades *gom* desde la conquista del Chaco en el siglo XIX hasta las migraciones a las grandes ciudades. Esta síntesis nos pone en situación para entender los cambios y las tensiones en su organización sociocultural y en la construcción móvil de sus identidades sociales y culturales. La noción de “capital simbólico”, que propone Peter Wright y que retoma la autora durante el texto, pone de manifiesto la reelaboración y reapropiación permanente que desafían estos nuevos contextos.

Por otra parte, la bitácora que se va escribiendo en estos “viajes” —donde cambia el suelo, el alimento, los contextos sonoros— revela problemáticas y tensiones: entre lo rural y lo urbano, lo auténtico y lo “espúreo”, lo tradicional y lo moderno. Tensión que no se resuelve a favor de ninguna de estas polaridades, sino en la movilidad que implica la construcción y reconstrucción de lo propio. La herencia que quiere ser recuperada (al decir de las madres, abuelas y abuelos de la comunidad) se resignifica y regula en este presente.

El segundo movimiento nos acerca a la niñez indígena, recordándonos que las infancias tienen voz propia en la construcción de los saberes de cada comunidad. La creación que vehiculizan a través del juego retoma la herencia y la reconstruye integrando sus nuevos contextos configurados por el barrio, la escuela y el vínculo con los *doqshe* (blancos) y sus producciones.

A partir del tercer movimiento, nos adentramos en las prácticas musicales y sus diferentes contextos: las charlas en instituciones o escuelas, los talleres como herramienta metodológica y etnográfica, el escenario, la iglesia y las nuevas creaciones, como el rap originario. Acercado a continuación algunas conceptualizaciones muy breves de estos contextos, ya que cada uno de ellos, además de representar momentos profundos de observación, búsqueda y análisis por parte de la autora, dialogan con los relatos propios de la comunidad *gom* en sus prácticas cotidianas y en su hacer musical.

En las charlas que realizan algunos de los referentes de la comunidad para instituciones educativas o culturales se visibilizan prácticas discursivas que refieren un “repertorio cultural auténtico” (p. 71). Observamos, en muchas

oportunidades, la respuesta a una demanda del auditorio en la búsqueda de lo “realmente” originario, que activa un estereotipo: el deber ser originario. Aquí los referentes comparten su historia y sus prácticas poniendo en relieve los elementos más “puros” de su cultura.

Los talleres nacen a partir de una preocupación de la comunidad por la pérdida de la lengua *qom* en las nuevas generaciones (p. 76-77); en ellos, la autora, junto con madres del barrio, organiza y facilita la construcción de instrumentos originarios que se asocian a canciones en idioma *qom*. Los niños y las niñas van recuperando ese legado a partir de una búsqueda dinámica de materiales disponibles en el barrio (ramitas, semillas) y de relatos, historias y saberes de los abuelos; actividades que resignifican y reconstruyen el contexto actual. Estos talleres, que funcionan como forma de integración y de acercamiento, se transforman en una potente herramienta etnográfica que se construye a través de la escucha, la observación, la imitación y el juego. Aquí se activa un proceso de enseñanza-aprendizaje multidireccional donde las tradiciones se recuperan entre todos. Tal como afirma la autora, los sonidos son portadores del legado de su cultura.

En el escenario se juega un pasaje desde un ámbito ritual o un contexto pedagógico a un rol que los interpela como comunicadores culturales. En este proceso se van sucediendo distintas transformaciones, como la función originaria de algunos instrumentos (tal es el caso del *nviqne* —violín *qom*—, que tocaban antiguamente solo los hombres de la comunidad en contextos rituales) y se incorporan nuevos elementos tanto en la vestimenta como en la orquestación de las canciones. La participación del coro de niños en conciertos con el grupo de música Tonolec los sumerge en otra trama vinculada al mercado cultural y a las músicas híbridas.

En la religión, que involucra la acción evangelizadora de las iglesias pentecostales, encontramos un sincretismo entre las músicas originarias y occidentales (tanto en el uso de instrumentos, como la guitarra o el bombo, como en las funciones que los referentes de la comunidad asumen dentro de la iglesia). Estas iglesias han retomado ciertos elementos de la cultura y la espiritualidad *qom*, y la han integrado a su propio culto. Aquí se pone de manifiesto el gozo como actitud emocional vinculada al canto y la danza.

Finalmente, en el rap originario somos testigos de la apropiación y la transformación del presente a partir del movimiento de los jóvenes de la comunidad. Retomando un género como el rap, que ha sido voz de distintas minorías o culturas subalternas, las nuevas generaciones improvisan letras que

atravesan sus problemáticas actuales. En cada fragmento de estas nuevas canciones que nos acerca Rosario Haddad en su investigación, está presente la identificación y autoafirmación de su cultura, el reclamo o la visibilización de sus condiciones habitacionales, las palabras en idioma *qom* y el orgullo de su herencia. Resulta destacable también el uso alternativo de un instrumento como el *nviqne* para sostener y muchas veces reemplazar el *beat* propio del rap. Esta instrumentación se combina con los recursos electrónicos e instrumentaciones occidentales. En este camino que va desde la memoria de sus ancestros a la esquina del barrio, del bagaje cultural que los acerca a sus abuelos/as a convertirse en referentes y modelos para los niños y las niñas de su comunidad, de la lengua que parecía perdida a las letras que la defienden como portadora de su identidad, estas músicas —que podrían definirse como producciones híbridas— exceden las catalogaciones.

Como coda transcribimos las palabras de un músico referente de la comunidad que explica a su nieto la presencia de la autora en el barrio: “A veces los *doqshe* quieren entender. Es como las notas, si tocás siempre lo mismo, no podés ver todo, y ella viene a buscar otras notas” (p. 125).

A lo largo del libro nos acercamos a estas otras notas, que Rosario transmite con solidez académica y con profunda sensibilidad.

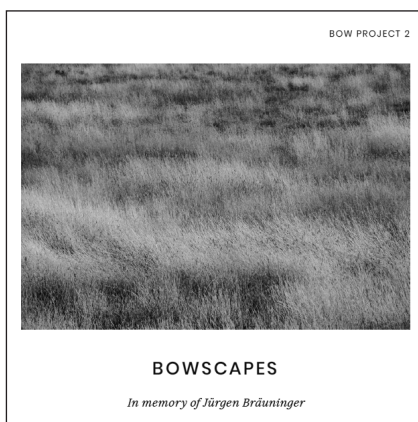
Valeria Inés Bosio

Blake, Michael (coordinación general)
***Bowscapes. In memory of Jürgen
Bräuninger***

Bow Project 2

Western Cape: Africa Open Institute Music

CD: 50:46



Las producciones discográficas de carácter colaborativo de compositores electrónicos tienen diversos precedentes. Uno de los más llamativos en América Latina ha sido *Canto electroacústico: aves latinoamericanas en una creación colaborativa* (2012), que contó con la participación de Adina Izarra, Otto Castro Solano, Fabián Esteban Luna, Miguel Noya, Jaime E. Oliver, Daniel Schachter, Rodrigo Sigal. Hay otras propuestas colaborativas que se han dado en el continente, como el proyecto Poliedro-On-Line de la Universidad Nacional Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina) o el North-South-Project, que incorporó a creadores de diversas partes del planeta. En este tipo producciones hay una constante: la necesidad de contar con un equipo de compositores, de técnicos, la pertinencia de equipos tecnológicos vigentes, un espacio en el que confluyan la voluntad organizativa y la eficacia de resolver procesos burocráticos para consolidar la gestión.

Al respecto, los proyectos en la era digital han logrado integrar a compositores de distintas procedencias geográficas que, de haberse intentado de manera presencial, hubiera sido costoso, por no decir imposible. Al mismo tiempo, los trabajos colaborativos de creación en soporte (vinilo, disco compacto, video) permiten que cada artista elabore su fonograma desde su tiempo y espacio personal, pero bajo la referencia que ha establecido la organización. De esta manera, regiones aparentemente desconectadas se incorporan en un trabajo artístico colectivo que ha estado precedido por años de investigación y creación de alguna institución auspiciante. Tal es el caso de Africa Open Institute for Music, ubicado en El Cabo Occidental (Wetern Cape) en Sudáfrica, quienes han generado una escena local de música electrónica que ha devenido en una escena internacional y virtual con interesantes resultados.

Esto se ejemplifica en *Bowscapes. In memory for Jürgen Bräuninger* (2022), producción discográfica que ha estado al cuidado del compositor e investigador Michael Blake y en el cual convergen veintidós compositores de diversa procedencia geográfica: Alemania, Austria, Chipre, Dinamarca, Estados Unidos, México, Mozambique, Sudáfrica, Inglaterra, Islas Feroe, Países Bajos, Nigeria y Venezuela. La amplitud de países, la diversidad de voces estilísticas y el cuidado en la selección de los fonogramas nos hace pensar que estamos frente a un disco antológico de la música electrónica de los últimos diez años. En *Bowscapes* se identifica el sentido norte-sur de un trabajo colaborativo que ha sido organizado, sistematizado y producido por un centro de investigación.

El disco está dedicado a Jürgen Bräuninger (1956-2019), compositor e investigador que incentivó el proyecto de creación utilizando los sonidos de la voz con acompañamiento del *zulu ughubu*, instrumento en forma de arco con una sola cuerda, con una carcasa de calabaza que funciona como resonador, pariente ancestral del birimbao. Si bien los primeros trabajos de música electrónica sobre este instrumento estuvieron a cargo de compositores sudafricanos, su exploración ampliada y creciente lo convirtió en un signo sonoro transcontinental, con resultados interesantes que se describen a continuación.

Como expresa Blake en el cuadernillo que acompaña el CD, *Bow Project* data del año 2002, fue parte del New Music Indaba en el Festival Nacional de las Artes en Makhanda, Sudáfrica. El punto de ignición del proyecto fue la convocatoria a compositores para repensar y replantear una de las manifestaciones musicales de mayor tradición en el país: el canto para voz sola con autoacompañamiento de zulu ughbu. Dentro del imaginario académico es inevitable evocar la mítica *Sequenza III* para voz sola de Luciano Berio; pero en la convocatoria del festival sudafricano

prevaleció la tradición de la región bajo la mirada, transformación y apropiación de compositores de diversas partes del mundo. Son variadas las propuestas, pero coinciden en el uso de la voz, el instrumento de arco y el *collage* o montaje del ughbu con otros elementos sonoros. El proyecto discográfico tiene un precedente fundamental en el disco doble *The Bow Project* (2010) y que incluyó a veintiséis compositores con obras nuevas a partir de los cantos con el instrumento de arco.

El disco de 2022 emula a su antecesor. Comienza con un trabajo del homenajeado Jürgen Bräuninger, *Tsiki's Got a Headache*, en el cual el sonido del arco y la voz de Ntombi Gasa evoca a las primeras propuestas de la música concreta. Njabulo Phungula también acude a lo vocal en *Montage* y en esta ocasión utiliza al artista Mantombi Matotiyana como ostinato para la base rítmica sobre la que compone el *collage*. La riqueza tímbrica del instrumento de arco se da por dos tipos de sonoridades: el *ubadi*, resonancia de la calabaza, y el *umrhuble*, donde el cuerpo es el resonador; con estos elementos Miles Warrington compone *Three Ways to Resonate*, obra en la que incorpora la polifonía vocal y el paisaje sonoro de Karoo, al sur de Sudáfrica. La conjunción de los pedales de guitarra eléctrica y el ughbu haya eco en *Rounds* de Cara Stacey, juego de efectos sonoros y de evocación ancestral.

La producción discográfica del país se incorpora en un ejercicio de instalación sonora con elementos locales. Pierre-Henri Wicomb en *Hommage Mirage* utiliza la voz de Constance Magogo (1900-1984), princesa zulú que contribuyó a la preservación de la tradición oral de esta música con grabaciones antológicas que circularon en el país. La voz es también el eje central que usó Neo Muyanga en *uNonto Uzavunywa*, pieza de carácter meditativo basada en el llanto de una novia que ha sido rechazada por la familia del novio. Las vocalidades son protagonistas en *The Walking Song* de Sazi Dlamini y Luc Houtkamp, quienes usan la palabra como elemento dramático y discursivo, pero que permite apreciar el ritmo y la cadencia organizada desde las inflexiones de la oralidad a quienes no comprenden el dialecto zulú. Del mismo modo, Lukas Ligeti usa grabaciones del cantante Nafinishi Dywili para generar frases en bucle (*loops*) en *Never Finish*, con lo cual crea una polimetría que enriquece la textura con el uso de *glissandi*.

Latinoamericana está representada por Rodrigo Sigal (México) y Adina Izarra (Venezuela-Ecuador), ambos compositores con una consolidada trayectoria internacional en el ámbito de la música electroacústica. Sigal hace un trabajo a partir del pedal como elemento de textura y crea una obra con una poética personal en la que explora una paleta de timbres entre lo simple y lo sutil en *Touch a snake and you ask for trouble*. Por su parte, Izarra, quien se desempeña como

compositora de música electrónica en la Universidad de las Artes del Ecuador, basa su obra en una frase que ha secuenciado en Supercollider. En *Bow*, la autora recrea desde su imaginario una danza que direcciona la escucha.

Destaca del disco el exquisito trabajo de ingeniería de *mastering* a cargo de Corinne Cooper y la acertada curaduría de Michael Blake. Una ventaja de las decisiones de Blake ha sido la duración de las pistas, que van desde 1:28 hasta 3:50 minutos, lo que permite que la escucha completa del disco sea amena. Este aspecto es de señalar, dado que la escucha de un disco de música electrónica de principio a fin resulta una práctica casi extinguida en la actualidad. Los criterios de selección de compositores y obras, y la organización dentro del álbum permiten apreciar una idea estética de lo sonoro como material tenue y de texturas complejas a partir de la individualidad de cada compositor. Un elemento indisoluble los une a todos: la transformación de los materiales que abarca un amplio abanico. Hay compositores abstractos, como Christina Viola Oorebeek, quien hace un estudio de los armónicos del umrhulu para transformar sus frecuencias en *So far, so near*. Otros trabajos son altamente descriptivos, como los paisajes sonoros nocturnos en *In the Valley of Moonlight (for Ruben)* de Maxim Starcke, que roza los estudios de ecoacústica y biofonía. Dicho procedimiento de modificación, pero de estilo minimalista con fragmentos de material analógico de un antiguo casete, se halla en *By a young woman from the Lumko Valley* de Roché Van Tiddens.

La producción completa es un diálogo entre los sonidos ancestrales de la tradición sudafricana con las nuevas tecnologías y estéticas. De esta manera, los sonidos del país se abren paso a nivel internacional a partir de la resignificación sonora que adquiere en la mirada de cada creador. Por ejemplo, el contraste geográfico y climático haya un resultado interesante en *Birds & Bows* de Kristian Blake, quien utiliza las grabaciones de las aves del Atlántico Norte con el instrumento de arco sudafricano. Igualmente, en *Live Grass for Udu, Bow and Radio* de Warrick Sony, el paisaje sonoro es un híbrido generado entre las grabaciones de radio procedentes de la India y Jamaica que invoca el trabajo de John Cage con *Imaginary Landscape n°4* (1952). Del mismo modo, pero como ejercicio de contraste y microfonía, Galina Juritz nos acerca a un sonido industrial con *In tandem*, donde procesó el sonido del arco desde distintos ángulos que obtuvo de la grabación.

Bowscapes replantea lo mitológico y lo antropológico a partir de la estética de la creación electroacústica. Se observa que, independientemente de los recursos tecnológicos, de la estética de cada compositor o de las fechas de creación, en todas las grabaciones hay una estela de lo melódico, bien sea que esta provenga de

grabaciones de la voz, del ughubu o de la síntesis sonora. ¿Impronta de un continente en el que el canto comunitario e individual es cotidiano? Un trabajo que sintetiza estos rasgos se haya en *Rodd á Strongi* de Hedin Ziska Davidsen; allí la voz emerge del fondo de las frecuencias del sonido de arco. En *Wutomi* de Estevao Filipe Chissano surge una masa coral desde el arco y explora con estos materiales las posibilidades sonoras. La música del ughubu del suroriente africano tiene cambios de tiempo y transiciones que explora Chidi Obijiaku en *Midnight Voices*. Michale Blake, compositor y responsable del proyecto, presenta *Ukukhalisa Umhubhe Fragment*, obra que se remonta a 2013 y en la cual trabajó el sonido de queja que produce el arco. Por último, el disco termina de forma circular con una obra de Ulrich Süsse y Jürgen Bräuninger, *Anywhere for* y que resume el discurso estilístico con el que se han organizado las pistas, además de que propone un contraste interesante entre fragmentos de una ópera de Mozart y el ughubu.

En esta producción convergen el patrimonio de tradición oral sudafricano, la etnomusicología, la música electrónica y la libertad de manipular y recrear a partir de sonidos ancestrales o ajenos a una cultura para crear y proponer una obra nueva. De esta manera, se pone en relieve la relación entre electrónica y músicas orales, así como la reconfiguración de nuevas propuestas que incentivan la circulación internacional de esta música. Sin ánimos de caer en el discurso comercial o experimental de la *World Music*, se plantean otros interrogantes a partir de este disco. ¿Cómo se logró desde Sudáfrica la consolidación de un instituto como el Africa Open Institute? ¿Cómo desde la periferia geográfica y política se consolida una producción discográfica que da testimonio de la riqueza textural de la música sudafricana a través de una polifonía estilística de compositores actuales?

Cada compositor creó su obra desde su imaginario y referentes culturales. Del mismo modo, cada uno se centró en uno o dos aspectos que le permitieron hilar el discurso estético, el *ughubu*, el resonador de la calabaza, la voz, el paisaje sonoro, el frotado del arco o la generación de sus armónicos. Tomando prestado el adjetivo del *bel canto*, estamos frente a un disco de música electrónica lírica. No solo por la búsqueda melódica antes mencionada, sino también por la exploración personal a partir de un sonido en común: Sudáfrica.¹

Luis Pérez-Valero

1 El presente trabajo forma parte del proyecto (Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance. Grupo de investigación S/Z - producción musical e investigación en artes de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Congreso Argentino de Musicología 2023

**XXV Conferencia de la AAM y XXI Jornadas
Argentinas de Musicología del INM**

Entre los días 16 y 19 de agosto de 2023 tuvo lugar el Congreso Argentino de Musicología (CAM), el evento académico más relevante de la disciplina en el país, en el que confluyen la Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología (AAM, en esta fecha, la vigésimo quinta edición) y las Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INMCV, en su edición número veintiuno). La sede escogida fue el Centro Cultural Borges de la Ciudad de Buenos Aires, en sus auditorios “Alberto Williams”, “Mercedes Sosa” y un aula taller, designados como espacios para el intercambio y las discusiones.

Con un vasto programa (accesible en <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/congreso-argentino-de-musicologia-2023/>) que incluyó ocho mesas temáticas y diecinueve sesiones de ponencias libres, el encuentro acogió reflexiones y debates de asuntos significativos para los estudios de la musicología en Argentina y en Latinoamérica. Las temáticas tratadas abarcaron desde áreas que refuerzan su trayectoria e interés dentro del campo —como la musicología histórica, el revisionismo y la crítica historiográfica, las historias locales de la música, la etnomusicología, la estética musical— hasta enfoques que se asientan cada vez más en la disciplina —como la perspectiva de género, trabajos ligados a las industrias fonográficas, la producción y la tecnología, a las relaciones transnacionales— y cuestiones que mantienen su relevancia en el estado actual de las investigaciones musicológicas —como aquellas relacionadas con la archivística, los cruces entre música y política, música e identidades, comunidades y territorios; el estudio de repertorios, instrumentos, *performance*, *early music*, análisis compositivos y de percepción musical—. A su vez, tal como los nombres de los auditorios del Centro Cultural Borges vaticinaron, las presentaciones sobre la música de tradición escrita y popular de y en Argentina se hicieron presentes, así como también de otros países, ya que se contó con la participación de colegas

provenientes de Chile, Ecuador, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Uruguay, España e Italia.

El CAM 2023 inició el miércoles 16 de agosto con una ceremonia de apertura a cargo de autoridades de la AAM y del Ministerio de Cultura de la Nación, y una conferencia inaugural presentada por el musicólogo peruano Julio Mendívil. Allí, el conferencista instaló una suerte de consigna para pensar la(s) música(s) que no se restringe únicamente al terreno etnomusicológico ni al trabajo etnográfico, sino que habilita un pensamiento sobre las músicas en su dimensión de objeto de estudio. Confirmó que, más allá de los abordajes, métodos y preguntas que nos acercan como investigadores e investigadoras a su análisis, estamos, en definitiva, ante una manifestación humana y artística que se resiste, en algunos casos, a categorías analíticas preestablecidas. Esta mirada fue retomada en mesas y debates posteriores, donde se generó una suerte de pensamiento colectivo sobre el tema, situación indudablemente propiciada por el encuentro académico en curso.

Por la tarde, se sucedieron tres mesas temáticas y tres sesiones cuyos tópicos centrales fueron la escucha y la producción fonográfica; músicas, radio y prensa; musicología y archivística; estudios sobre tango y perspectivas históricas descentradas. Dos de las mesas temáticas trataron sobre la tecnología; en una de ellas se puso el foco en el impacto que esta produce en la formación musical y en el campo didáctico, con la capacitación de músicos provenientes de los estudios en sonido (técnicos, ingenieros) y con sus efectos en los procesos de aprendizaje (fue el caso de la mesa temática 1, con los trabajos de Ana Lucía Frega, sobre la producción fonográfica y la audioperceptiva, y la ponencia sobre escenificación fonográfica de Cristian Villafañe, Julieta Soberón y Agustín Perié). En la otra se evidenció la importancia del avance tecnológico en la producción musical, en la conservación de las músicas (grabaciones fonográficas y de emisiones radiales) y en los procesos de mediatización sonora (así fue la mesa temática 3 referida a la musicología de la producción fonográfica con las presentaciones en conjunto de Mariano Mendez y Matías Pragana, y Lisa Di Cione junto a Sergio Araya Alfaro).

Otro tema que vinculó las disertaciones de esa tarde fue la reflexión sobre la propia práctica investigativa. Con un marcado interés hacia el acercamiento, la conservación y la interpretación de los materiales, la sesión 3 dedicada a músicas, radio y prensa (con las ponencias de Chemary Larez Castillo, Cristian Guerra Rojas y Silvina Martino) reveló el peso de las fuentes hemerográficas y las grabaciones radiofónicas no solo como medios de conservación sino como factores condicionantes en la creación musical. Por otra parte, se destinó una mesa temática al estudio de redes translocales y circuitos de influencias musicales/compositivas

(los trabajos de la mesa temática 2, integrada por Yanet Gericó, Graciela Musri y Ana Cristina Pontoriero Palmero), donde se habilitó un espacio de reflexión y discusión sobre las historias microregionales de la música (ejemplificadas con los estudios de las compañías de ópera itinerantes y los conciertos de un coro sanjuanino en Estados Unidos, así como con el estudio de un movimiento artístico regionalista en la misma provincia de San Juan, que mostró una tensión con una lectura unívoca del nacionalismo cultural argentino). En la sesión 2, dedicada a musicología y archivística, se problematizaron las tareas de preservación y la aplicación de principios de archivística a las demandas específicas de los acervos musicales, al tiempo que se explicó la reconstrucción documental del pasado musical en catedrales de Quito, Cuenca y Loja (Ecuador), en los siglos XIX y XX. Esa misma tarde, en la sesión 1, los estudios sobre tango echaron luz a la relación entre música y contexto social con la ponencia de Fernanda Suppich sobre el tango en Argentina en el año 2001, así como a la emergencia de nuevas corrientes estilísticas (el trabajo de Guido Ferrante sobre las novedades estilísticas en las orquestas típicas de los sesenta).

Durante la mañana del jueves 17, se realizó una reunión informativa para socios y socias de la AAM, en la cual se habló, entre otras cuestiones, de la revista de la Asociación. Por la tarde siguieron desarrollándose las mesas y sesiones. Los ejes que hicieron más presencia durante la jornada fueron principalmente los relacionados a la etnomusicología y al análisis musical, tanto sobre música académica como popular. De un lado, estudios sobre las sonoridades del Wallmapu (como los presentados en la mesa temática 4); reflexiones en torno a identidades y territorios (en la sesión 7, las aportaciones de Valentín Mansilla y su ponencia sobre el aspecto aural de la territorialidad mocoví y Sebastián Apezteguía con sus reflexiones ancladas en la canción *Neuquén Trabun Mapu*) y trabajos con la mirada puesta en los archivos, la etnografía y las comunidades (la sesión 10 con exposiciones referidas a las comunidades mapuche y qom, música afroargentina y sobre el arpa criolla en Santiago del Estero).

Del otro lado, indagaciones acerca de percepción, estructura y formas musicales (principalmente en la sesión 6, con las ponencias de Daniel Halaban, Héctor Rubio y Francisco Cesar Eduardo Taborda) y el análisis sobre procedimientos compositivos (tanto en la sesión 4, con músicas del siglo XX, como en la sesión 9, con exposiciones sobre la técnica del Partimento en Colombia durante el siglo XIX, salmos polifónicos en estilo estricto mexicano y sobre el Cancionero ideal de Juan del Encina). También se abordaron cruces entre música y política, que tuvieron lugar especialmente en la mesa temática 5 (sobre

la Nueva Canción latinoamericana y el exilio), así como durante la sesión 5, con trabajos referidos a la música en el contexto de la dictadura en Chile. La sesión 8 estuvo dedicada al análisis de las músicas populares, con reflexiones conceptuales, propuestas estadísticas para el análisis armónico y estudios sobre el tango y el fado en un contexto audiovisual.

El tercer día abarcó una gran diversidad en sus perspectivas, entre las cuales destacamos los estudios de género, el análisis musical y los cruces entre música y territorio, y música y política. La perspectiva de género como enfoque, que ha proliferado con fuerza desde el anterior Congreso (atravesado por la agenda feminista en las disciplinas sociales y humanas), llegó para instalarse definitivamente entre las preocupaciones principales de la disciplina. En la sesión 11, dedicada a este eje, encontramos sucesivamente —en los trabajos de Patricia Licona, Guido Sáa y Lorena Valdebenito Carrasco— reflexiones desde el giro afectivo, el análisis de la codificación de la imagen femenina en algunos videoclips de Christina Aguilera y el estudio de las masculinidades y relaciones filiales en relación con el concepto de persona musical.

Durante el día, también se dedicó tiempo al análisis musical y estético de piezas de compositores argentinos del siglo XX, en la primera parte de un eje dividido entre esa jornada y la del viernes (mesas temáticas 6 y 8). En otro recorte temporal, la sesión 13 se destinó a repertorios e instrumentos de los siglos XVIII y XIX, con estudios sobre la música en el Virreinato del Río de la Plata, la obra de Inocente Cárcano y su conservación en el Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge de la Orden Franciscana en Córdoba y la música en los teatros rioplatenses en el período que va desde la colonia hasta la independencia.

La mesa sobre nacionalismos musicales en Argentina propuso una actualización de los estudios sobre esta tendencia estética de fines del siglo XIX y comienzos del XX, a partir del análisis de obras específicas (las milongas para piano de Alberto Williams y una canción de cámara de Julián Aguirre) y de situaciones sociohistóricas relevantes (los festejos en Tucumán por el centenario de la declaración de la independencia argentina), con la apertura hacia enfoques de la historia cultural y la microhistoria, así como con el recurso de la prensa periódica como material para la reconstrucción de la circulación y recepción musical de la época.

Con respecto a las actividades por fuera de la presentación de las ponencias, si bien no hubo música en vivo en esta edición del CAM, sí se sugirió a los/as participantes asistir a la proyección en el cine Gaumont del film “Pulsando la vida” (2022), dirigido por María Laura Piastrellini. Esta película propone una puesta en valor de la música y las manifestaciones artísticas de la región argentina de

Cuyo, y fue realizada con la participación de más de cien artistas vinculados a la escena local y nacional.

En el último día del encuentro se dedicó una mesa a los estudios sobre folclore, otra a la recepción e historiografía y se continuó la mesa sobre músicas de concierto en las últimas décadas en Argentina. A simple vista, podemos observar que los trabajos sobre repertorio folclórico encontraron representación en este último tramo del Congreso; fue el caso de la ponencia de Juliana Guerrero sobre el folclore musical argentino de fines del siglo XX, la de Silvina Argüello sobre el compositor Chango Rodríguez dentro de la escena cordobesa, la de Adrián Liendro sobre la zamba carpera y la exposición de Leonardo Waisman sobre los orígenes de la chacarera. Ya llegando al final de la jornada, se realizó la presentación del Catálogo Digital del INM, un importante avance en la digitalización y puesta en acceso público de audios, documentos, fotografías y textos albergados en los fondos y colecciones de la institución. En representación del equipo de trabajo y acompañada por las autoridades del INM y del Ministerio de Cultura de la Nación, la coordinadora general del proyecto, Elina Adduci Spina, mostró algunas de las principales características del Catálogo y explicó cómo usarlo. Luego, en un momento sumamente emocionante, pudimos escuchar una verdadera joya del acervo: el huaino *Cuando me vaya yo de aquí* interpretado en charango y voz por un pequeñísimo Jaime Torres de tan solo ocho años, registrado por Carlos Vega en febrero de 1947. Fue una notable muestra de la riqueza patrimonial que se conserva en el INM, ahora accesible a través de la web gracias a este importante trabajo colectivo (<https://coleccion.inmcv.gob.ar/>).

La investigadora uruguaya Marita Fornaro fue la encargada de dar la conferencia de cierre, relacionada también con el trabajo en archivos, en este caso del país vecino. Su propuesta incluyó un recorrido por las metodologías y el desarrollo de su investigación en torno a los archivos personales de los cantautores Alfredo Zitarrosa y Eduardo Darnauchans, así como por la posterior divulgación de los resultados. Además de contar su experiencia profesional, la conferencista profundizó acerca de la implicación de los afectos a la hora de llevar a cabo este tipo de tareas y rememoró la emoción que generó la presentación de algunos materiales al público. Tanto la presentación del Catálogo como la conferencia de cierre demostraron el impacto que llegan a tener algunos proyectos en su recepción, a la vez que pusieron de manifiesto la capacidad de conmoverse a través del contacto con los materiales del archivo. Con un brindis final que propició el encuentro y la conversación distendida, se dio por terminada esta exitosa y concurrida edición del Congreso Argentino de Musicología.

A manera de cierre, compartimos algunas breves reflexiones generales. En términos cuantitativos, las músicas académicas y las músicas populares fueron el objeto de estudio de la mayor parte de las ponencias. Llamó nuestra atención que, a pesar de que la conferencia inaugural estuvo a cargo de un etnomusicólogo, no hubo tantos trabajos de esa disciplina a lo largo del Congreso. Notamos también un crecimiento en el área de los estudios fonográficos en comparación con el último CAM, con dos mesas temáticas dedicadas exclusivamente al asunto. Hubo una nutrida participación de personalidades del extranjero entre quienes sobresalieron, por cantidad de ponencias presentadas, las chilenas. En el caso de Argentina, se hicieron presentes colegas de veinticinco universidades e instituciones de Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Rosario, San Juan, Mendoza, Paraná, Neuquén, Viedma, Santa Fe, San Luis, Tucumán y La Rioja. La vuelta a la presencialidad (la anterior edición del CAM fue virtual debido a la pandemia) permitió el intercambio y la camaradería entre colegas más allá de las mesas y sesiones, ya sea en las pausas de café o en las actividades compartidas por fuera del Congreso. Esta situación, sumamente grata, propició el fortalecimiento de los vínculos personales y de la reflexión conjunta sobre las diversas investigaciones en la disciplina.

Luisina García, Melisa Olivera, Pedro Augusto Camerata

IV Congreso Internacional MUSAM: Tras las prácticas y los relatos interconectados de las músicas iberoamericanas

IV Congreso Internacional MUSAM, Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” de la Sociedad Española de Musicología (MUSAM/SEdeM), Universidad de Oviedo, 26-28 de octubre de 2023

La sede del edificio histórico de la Universidad de Oviedo acogió, entre los días 26 y 28 de octubre de 2023, el Congreso Internacional *Autenticidad, hibridación, transculturalidad: intersecciones y discursos en las músicas iberoamericanas*, IV Congreso de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” (MUSAM) de la Sociedad Española de Musicología. Esta edición, sucesora de las celebradas en la Universidad Internacional de Andalucía (Baeza, 2017), la Universidad Complutense de Madrid (2019) y la Universidad de Santiago de Compostela (2021), contó con la dirección de los profesores Javier Marín-López (Universidad de Jaén), fundador y actual presidente de MUSAM, y Julio Ogas Jofré (Universidad de Oviedo), director del Proyecto de Investigación colaborador del evento “Música en España y el Cono Sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” (MCI-20-PID2019-108642GB-I00).

Global e integradora, la propuesta de este congreso recibió, a lo largo de veintitrés mesas, un total de ochenta y cinco estudiosos y estudiosas de la música procedentes de universidades, centros de investigación o docentes de una extensa diversidad geográfica (Alemania, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, EE.UU., España, Francia, Irlanda, Italia, Malasia, México, Portugal, Puerto Rico y Uruguay), en consonancia con la concepción de “red académica transnacional”, que identifica dicha Comisión de Trabajo desde una amplia y cuidada perspectiva geográfica, cronológica y conceptual. Esta nutrida concurrencia exigió a los organizadores científicos del evento conformar un itinerario iberoamericano heterogéneo y abarcador, que incluyó desde las músicas populares urbanas, el teatro musical y las músicas académicas en, desde y hacia ambos lados del Atlántico, hasta el estudio de la música en espacios coloniales y espacios transfronterizos contemporáneos, así como acercamientos focalizados en el ámbito

de los festivales, las sociedades sonoras, las fuentes y reservorios musicales, los cruces de identidades y las culturas itinerantes. Acorde con esta amplitud y diversidad, el congreso dio cuenta de la continua expansión de su amplio campo de estudio y, con ello, del acierto de una propuesta de convocatoria consolidada en planteamientos teóricos afines a la complejidad musical e historiográfica iberoamericana, con especial interés en procesos múltiples de migración, hibridación, apropiación, transculturalidad y (des/re)territorialización. En palabras de sus organizadores, un congreso que se propuso “el estudio de las músicas iberoamericanas entendidas como un doble discurso que incluye tanto la expresión de los cruces, encuentros e hibridaciones sonoras de su tiempo, como los relatos que tratan de explicarla o subsumirla dentro de proyectos ideológico-culturales a lo largo del tiempo”.¹

La jornada inaugural del congreso acogió la conferencia plenaria “Censuras, exilios y redes. Un análisis desde la música popular uruguaya hacia el contexto iberoamericano” de Marita Fornaro, quien reflexionó sobre este tema desde una perspectiva crítica ideológica y cultural, con una visión antropológica de los afectos y del riesgo. En su análisis, permeado por el enfoque de la *New Censorship Theory* y el análisis crítico del discurso, Fornaro abordó las redes de exiliados y soportes fonográficos que trajeron consigo los mecanismos de censura desarrollados durante la dictadura uruguaya entre 1973 y 1985. Con ello, se centró en los cambios de estéticas y repertorios, las estrategias artísticas de resistencias que le permitieron desvelar un modelo de paisajes ideológicos y tipologías de censura útiles para el contexto iberoamericano, así como el potencial creativo que conlleva la construcción de la persona musical y sus consecuentes tipos de autenticidad.

Como un hilo de continuidad con los *Popular Music Studies* —uno de los espacios más concurridos del evento—, fueron abundantes los trabajos en el ámbito de las músicas populares urbanas, los que se destacaron por su diversidad de temáticas y enfoques. El punto de vista rector se identificó con los lineamientos conceptuales del congreso (autenticidad, hibridación y transculturalidad), unido a otras perspectivas relacionadas con los estudios de *performance* e identidad —Juan Pablo González, Annika Rink, Ugo Fellone y Miguel Ángel Bonilla—, los enfoques de género —María Cabrera, Rosalía Castro—, la producción y circulación fonográfica —Cristina Richter-Ibáñez, Julián Delgado, Silvina Martino, Diego García-Peinazo, Marco Antonio Juan de Dios, Carlos Andrés Caballero— y el nomadismo y la territorialización —Heloísa de Araújo—. El conjunto de estas

1 *Libro de resúmenes*, 2023: 7, accesible en <<https://www.cuartocongresomusam.com/>>. Para más información sobre la Comisión MUSAM, véase <<https://linktr.ee/musamsedem>>.

comunicaciones permitió ahondar en una extensa casuística de repertorios y espacios de interconexión (trans)continental, con cruces disímiles de géneros (pop, rock, *hip hop*, salsa, *soul*, *reggae*, punk, *doowop*, bossa nova, tango, bolero, bachata, flamenco, Nueva Canción Latinoamericana) y voluntades artísticas e ideológicas.

El teatro musical y las músicas académicas fueron otros de los espacios de interés del congreso. El primero de ellos con aportaciones que van de ejemplos concretos de óperas compuestas y estrenadas a principios del siglo XX a ambos lados del Atlántico —Víctor Sánchez— al énfasis en la circulación transoceánica de repertorios (especialmente español, italiano y portugués) y compañías de óperas, zarzuelas y teatro musical entre los siglos XVIII y XIX —Nuria Blanco, Francesco Milella y David Cranmer—. Dentro de este mismo enclave, Claudia Fallarero abordó la figura del criollo José Mauri como protagonista del apogeo de la zarzuela cubana en el tránsito del siglo XIX al XX, mientras que otros especialistas se enfocaron hacia el análisis de los procesos de hibridación en repertorios luso-brasileiros e hispanoamericanos —Luciano Botelho y Andrea García— y de notoria actualidad —Alicia Gutiérrez—. En lo referente al ámbito académico, se constató la pluralidad de acercamientos a compositores y estéticas divergentes, como las desarrolladas en torno a un instrumento barroco en la órbita del exilio y la diáspora cubana de los siglos XX y XXI —Iván César Morales—, a la música gráfica puertorriqueña —Manuel Ceide—, a procesos de improvisación colectiva desde el prisma de la hibridación cultural y las prácticas de vanguardia entre Argentina y Europa —Daniel Moro—, a la búsqueda de lo global-local, en su condición de sonido-identidad, en el repertorio experimental de un compositor peruano de la migración —Isaac Diego—, al campo subjetivo del *tempo* en el análisis sonoro de diferentes versiones de una obra clásica y popular del repertorio sinfónico mexicano —Alfonso Pérez— y a esa “música desnuda” o de depuración técnica que refiere Carlos Villar-Taboada en su profundo análisis comparativo de tres obras de Rodolfo Halffter, desde la base de la *Pitch-Class Set Theory* y la *Topic Theory*.

Dentro de su concepción general, el congreso habilitó espacios para tres paneles temáticos de apreciable singularidad. El primero de ellos, *La escena condensada: cómo “atrapar lo efímero” de las artes performativas*, perteneciente al Grupo de I + D “Artes Performativas y Sociedad” del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de la República (Montevideo), con comunicaciones de investigadores uruguayos —Ana Virginia Lecueder, Sergio Marcelo de los Santos y Fabricia Malán— e hispanoargentinos —Marcela González—; el segundo, *La migración a España durante las dictaduras del Cono*

Sur Americano. Intersecciones y discursos, con una serie de propuestas que profundizaron en el estudio de las conexiones que las prácticas musicales migrantes —académicas, populares y folclóricas— establecieron en la cultura de recepción (España) y de origen (Cono Sur Americano) a través de tres focos de atención: los protagonistas, los géneros musicales y el mercado discográfico —Andrea Bolado, Juliana Guerrero, Daniela Fugellie y María Fouz—; y, un tercer panel, “*O se destiñen a se van a bailar cake-walk*”: *nuevas aportaciones sobre los arquetipos musicales de los personajes negros en la música lírica española*, que destacó por su acercamiento a los villancicos negros o guineos de los siglos XVII y XVIII —Ramón Sobrino Cortizo—, la tonadilla escénica de la segunda mitad del siglo XVIII —Sara Pérez— y la zarzuela española de la segunda mitad del XIX e inicios del XX —María Encina Cortizo, Ramón Sobrino y Jonathan Mallada—.

Por otra parte, el IV Congreso Internacional MUSAM ofreció una serie de mesas relacionadas con problemáticas músico-culturales de sustancial interés dentro de los marcos conceptuales del evento: itinerancia, cruce de fronteras e identidad. En este sentido, merecen destacarse las comunicaciones de Ana Alonso-Minutti y Julio Ogas por su esfuerzo en profundizar en realidades divergentes, como el contexto ritual cristiano norteamericano desde el análisis decolonial de un compositor indígena de la Arizona contemporánea, en el caso de la primera, y el espacio transnacionalizado del Cono Sur, a través de una razonada propuesta de análisis transcultural de obras puntuales de Ginastera, Becerra, Orrego-Salas y de los Ríos, en la segunda. Asimismo, el estudio de caso de una familia cubana afrodescendiente sirvió a María Elena Vinueza para reflexionar, desde los conceptos de imaginario y memoria fragmentada, sobre la incidencia de las políticas institucionales en los procesos de folclorización y de gestión patrimonial en la actualidad de la isla caribeña; mientras que Nicolás Francisco Masquiarán profundizó críticamente en las narrativas oficiales sobre las músicas de resistencia cultivadas durante la dictadura chilena de 1973-1990, en busca de posibilidades de validación historiográfica de discursos subalternos.

Las trayectorias transterritoriales marcaron también el interés de otras mesas, y evidenciaron con ello la necesidad de estudios recientes sobre la expansión geográfica del universo musical iberoamericano en siglos pretéritos y actuales. En este recorrido, Javier Gándara ofreció una interesante perspectiva con su estudio sobre el origen del estereotipo gallego en el sainete lírico argentino de principios del siglo XX, retrotrayendo su afinada visión al Siglo de Oro madrileño, mientras que Laura Miranda, Alicia Pajón y Susana de la Cruz se focalizaron en estudios de casos del ámbito del cine y la prensa de la transición española y La Habana

colonial, respectivamente, para discurrir sobre cuestiones de agencia, mediación y resimbolización cultural. Ana María Liberal, Montserrat Capellán, Ilduara Vicente y Cintia Borges, por su parte, mostraron una línea de trabajo en la que, indistintamente, primó la focalización en el espacio gallego, luso y latinoamericano como ruta de intercambio y conformación de repertorios, músicos y prácticas músico-identitarias —no exentas de problemáticas de autenticidad— entre ambas orillas del Atlántico, desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del XX. Una línea diferente, focalizada en el intercambio con otro océano, el Pacífico, fue la presentada por la propuesta de Sergio Camacho y Tan Elynn, en su estudio de la implantación de modelos iberoamericanos en los conjuntos de música tradicional de Malasia, desde las bases de una crítica poscolonial y unos estudios culturales no ajenos al poder transformador de la hibridación y la transculturación contemporánea.

El espacio dedicado a las músicas coloniales recayó, en esta ocasión, en los trabajos de Javier Alonso Quintanilla y Javier Marín-López. Cada uno de ellos con propuestas de renovada perspectiva metodológica, centradas en aspectos diversos, como la circulación de tratados musicales en el Virreinato del Perú en el siglo XVIII, en su condición de fuente reveladora del pensamiento musical de una época, y la enseñanza cantada de la doctrina cristiana como práctica sensorial transcultural y *performada* en los procesos de evangelización desarrollados en el México colonial.

La mesa redonda *Discursos sobre las músicas ibero/latinoamericanas en el contexto musicológico actual* cerró la intensa actividad de las tres jornadas de congreso, con la participación de Celsa Alonso, Daniela Fugellie y Heloísa de Araújo, además de Victoria Eli en el rol de moderadora. Como espacio de debate y discusión, esta mesa sirvió para poner en relieve la necesidad de desarrollar nuevos ámbitos de estudios transdisciplinares que permitan afrontar perspectivas conceptuales, metodológicas y discursivas renovadas —más allá de las construcciones esencialistas—, así como la puesta en valor de las rutas de intercambio científico abiertas en la historia reciente de este campo de estudio por figuras como María Antonia Virgili, Ángel Medina, Emilio Casares, María Teresa Linares o Enrique Cámara.

Con su nutrida participación y profusa dinámica de intercambios, este congreso demostró su lozanía y capacidad de convocatoria para aglutinar diversas e innovadoras perspectivas de estudio en el ámbito de las músicas iberoamericanas. Junto a otras mesas, el evento abrió sus puertas a la presentación de libros de remarcada actualidad y diversidad temática, lo que permitió el contacto de sus

asistentes con la producción bibliografía del momento: Pablo Alejandro Suárez Marrero (ed.), *Escenas diversas: drama, humor y música* (Wilmington: Vernon Press, 2023); Jesús Saiz Huedo, *Los manuscritos de guitarra del Fondo Manuela Vázquez-Barros de la Biblioteca Lázaro Galdiano* (Madrid: Asociación Cultural More Hispano, 2022); Ana Alonso-Minutti, *Mario Lavista. Mirrors of Sounds* (Nueva York: Oxford University Press, 2023); Juan Pablo González, *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2023) y Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna (eds.), *Músicas iberoamericanas interconectadas: caminos, circuitos y redes* (Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023).² Este último, con más de treinta contribuciones resultado de la anterior edición del Congreso MUSAM/SEdeM, organizado en la Universidad de Santiago de Compostela en 2021.

Por último, el grueso de la actividad científica aquí reseñada tuvo como colofón artístico la realización de dos conciertos organizados por el Aula de Música Iberoamericana Grupo Oviedo (AMIGO), que dirige Julio Ogas desde la Universidad de Oviedo. El primero de ellos, destinado a obras latinoamericanas para viola, con la participación de la destacada violista cubana Anolan González, a quien estaban dedicadas algunas de las piezas ejecutadas —*Fantasia sobre cifras para viola solo* de Juan Piñera (n. 1949) y *Fantasia VIII para viola solo* de Jorge Amado (n. 1997)—, y el propio Ogas al piano; el segundo, a obras de compositoras latinoamericanas ideadas para cuarteto de saxofones, con la esmerada interpretación del Cuarteto VETUST4X, integrado por Helena Maseda, Andrea Gómez, Rubén Sánchez y Santiago Álvarez. En efecto, dos momentos cuya singularidad temática y eficacia interpretativa fueron reflejo del esmerado empeño con que se organizó esta fructífera edición del Congreso Internacional MUSAM. Solo cabe agradecer a sus directores, secretaria y comité científico y organizador el impulso de esta red transnacional, que celebrará su V Congreso en otoño de 2025 en la histórica sede de la Universidad de Valladolid.

Iván César Morales Flores

2 El volumen se encuentra accesible a texto completo en el sitio web de la editorial: <<https://www.iberoamericana-vervuert.es/FichaLibro.aspx?P1=230405>>.

noticias

no.
tr
cias



Eventos

Presentación del libro

Heinrich Band. Bandoneón de Janine Krüger. 28 de marzo de 2023. En la sede del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMuS) de la Universidad Nacional de las Artes se llevó a cabo la presentación del libro de Janine Krüger, dedicado a la historia del bandoneón desde el surgimiento en Alemania y su desplazamiento hacia América. La actividad fue organizada por la “Cátedra abierta de tango” del DAMuS y el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM). Participaron de la exposición la autora junto a Omar García Brunelli.

Homenaje a la compositora uruguaya Carmen Barradas

31 de marzo de 2023. El evento se desarrolló en la sala “Roque de Pedro” del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes y consistió en un recital con obras de Carmen Barrada, a cargo de la pianista Patricia Mendoza Lluberas, con comentarios de las musicólogas Adriana Santos Melgarejo (Uruguay) y Romina Dezillio (INM), quien también ofició de moderadora. La actividad estuvo organizada por la cátedra “Historia de la música latinoamericana” del DAMuS y el INM.

Coloquio. El Serialismo en la Creación, Enseñanza y Discusión Estética Latinoamericana

18 de abril de 2023. Actividad organizada por el INM, la Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile), el proyecto Fondecyt 1220792 (dirigido por Daniela Fugellie) y el Complejo Histórico y Cultural Manzana de las Luces, donde tuvo lugar el evento. En esta oportunidad expusieron, sobre repertorios de músicas académicas y populares, musicólogos/os de Argentina y Chile: Laura Novoa,

Daniela Fugellie, Camila Juárez, Edgardo Rodríguez, Fernando Anta, Juan Ortiz de Zarate, Pablo Jaureguiberry y Pablo Fessel. En la moderación participaron Hernán Gabriel Vázquez, Martín Liut, Guillermo Dellmans y Omar Corrado.

Homenaje a Gerardo Huseby

26 de junio de 2023. Con motivo de cumplirse el 20 aniversario del fallecimiento del Dr. Gerardo Huseby, musicólogo que se desempeñó como investigador del CONICET con sede de trabajo en el INM y fue, además, socio fundador y primer presidente de la Asociación Argentina de Musicología. El evento se desarrolló en la sede del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL). El homenaje se inició con unas palabras de la Dra. Melanie Plesch y la Lic. Clara Cortazar, seguidas de la lectura de un texto del Dr. Leonardo Waisman referido al Dr. Huseby. Como cierre, tuvo lugar un breve momento musical a cargo de Virginia Correo Dupuy (canto), Igor Herzog (laúd) y Hernán Gabriel Vázquez (piano).

Simposio. Teoría Tópica y Música Argentina

5 de julio de 2023. Encuentro científico desarrollado en colaboración con el Museo Casa de Ricardo Rojas donde especialistas presentaron trabajos que abordan diversos casos desde la perspectiva de la Teoría Tópica. El evento se inició con la conferencia inaugural de la Dra. Melanie Plesch (The University of Melbourne, Australia) y prosiguió con exposiciones de Guillermo Dellmans (INM – UCA), Ricardo Jeckel y Omar García Brunelli (INM – DAMuS).

Congreso Argentino de Musicología 2023

16 al 19 de agosto de 2023. Organizado conjuntamente entre el INM y la Asociación Argentina de Musicología, en esta oportunidad con la colaboración del Centro Cultural Borges que aportó el espacio para la realización, se llevó a cabo del CAM-2023. Las conferencias de inauguración y clausura estuvieron a cargo del Dr. Julio Mendívil (Universidad de Viena, Austria) y la Dra. Marita Fornaro (Universidad de la República, Uruguay).

Presentación del Catálogo Digital del INM

19 de agosto de 2023. En el marco del Congreso Argentino de Musicología 2023, con la presencia de autoridades del Centro Cultural Borges, del Ministerio de Cultura y personal dedicado al proyecto, se realizó la presentación y lanzamiento público del Catálogo Digital del INM. Se trata de una plataforma online de libre acceso –<https://coleccion.inmcv.gob.ar>– donde quien lo desee puede buscar información sobre los fondos y colecciones que resguarda el INM. Es un servicio posible luego de la reunión de una serie de esfuerzos que involucran la organización física de los documentos bajo criterios archivísticos internacionales, la realización de herramientas de descripción, la configuración de la herramienta informática y la carga sistemática de la información. Estas tareas están en proceso y paulatinamente el Catálogo Digital del INM incorpora la descripción de nuevos fondos y la carga de fichas de unidades documentales, así como la versión digital del documento –en casos particulares–.

Presentación del libro

Gabino Ezeiza, payador nacional (1858-1916). Obras musicales (in)completas de Norberto Pablo Cirio. 10 de noviembre de 2023. Evento organizado juntamente con el Museo Casa de Ricardo Rojas donde junto al autor participaron con comentarios el Dr. Augusto Pérez Guarnieri y Romina Michelucci, bisnieta de Gabino Ezeiza. Esta publicación del INM fue realizada gracias al aporte de la Asociación Amigos del Instituto Nacional de Musicología.

Simposio. El Tango entre 1920 y 1935

30 de noviembre de 2023. Realizado en el Museo Casa de Ricardo Rojas, que generosamente colaboró en la organización, se llevó adelante este simposio donde participaron investigadores/as vinculado al programa “Antología del Tango Rioplatense” dirigido por Omar García Brunelli, radicado en el INM. Luego de una presentación del programa a cargo de García Brunelli, expusieron sus trabajos Mauricio Pitich, Romina Dezillio, Guido Ferrante, Andrés Serafini, Alejandro Poleman, Horacio Asbornio y Rosa Chalko.

Presentación del libro

Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo (1945-1955) de Omar Corrado. Organizado en conjunto con el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, se presentó el volumen publicado de manera digital por la Universidad Nacional del Litoral (<https://www.unl.edu.ar/editorial/index.php>). Durante el evento disertaron el autor junto a los musicólogos Martín Liut (UNQ – UBA) y Guillermo Dellmans (INM – UCA).

Ingreso de fondos y bibliografía

Archivo

Durante el 2023 ingresaron al sector de Músicas de Tradición Escrita del Archivo los siguientes fondos personales:

Fondo Rodolfo Alchourrón

Donante: Olverio Alchourrón. Volumen: 10 cajas.

Fondo Irma Urteaga

Donante: Marta y Silvia Urteaga. Volumen: 14 cajas.

Fondo Lita Spena

Donante: Horacio Miguel Vázquez. Volumen: 2 cajas.

Fondo Inés Gómez Carrillo

Donante: Victoria Inés Campos Catelin. Volumen: 10 cajas.

En el sector Músicas de Tradición Oral del Archivo se recibió la donación de las siguientes colecciones:

Colección de publicaciones de registros sonoros y audiovisuales con músicas de tradición oral de diferentes continentes. Incluye un registro de cantos sagrados de aldeas *Mbya-Guaraní*, de la provincia de Misiones, Argentina. Donante: Museo. Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti”.

Colección de registros sonoros, transcripciones y análisis musicales de los registros documentados durante la celebración de un Misachico en la finca Las Costas, lindante con la ciudad de Salta, durante julio de 2013. Donación realizada por el músico e investigador Julián Aníbal de Micheli.

Biblioteca

La Biblioteca del Instituto cuenta con un acervo bibliográfico muy variado, que incluye material de todas las ramas que forman la musicología. Este fondo bibliográfico se nutre principalmente de donaciones, tanto de colecciones como de textos entregados por los investigadores del Instituto y allegados. Se puede acceder al catálogo online en el Catálogo Colectivo de Museos e Institutos Nacionales (bibliopatrimonio.cultura.gob.ar/). A continuación, un detalle de los últimos ingresos:

- INAEM. 1991. *Recursos musicales en España: profesionales*
- Alberti, Eleonora Noga. 2022. *Triángulo judeoespañol: canciones sefardíes de Jerusalén en Asunción y Buenos Aires*
- Vicente, Alfonso de. 2002. *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*
- Ribeiro, León. 2018. *Recitativos, arias dúos y trío*
- González, Juan Natalicio. 2020. *La música guaraní*
- Mogliani, Laura. 2023. *Entre la tradición y la modernidad: historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1936-2022)*
- Di Meglio, Gabriel. 2022. *Los 80: el rock en la calle*. Catálogo
- Kühnert, Nicolás. 2020. *Payadores*
- Teatro Colón. (1999, 2000 y 2001). *Dossier*. Ejemplares dedicados a: *La traviata* (2), *Otello*, *Peléas et mélisande*, *Aurora*, *La Bobème*, *Salomé*, *Lucia di Lammermoor*, *Cavalleria rusticana*, *I pabliacci*, *Il turco in Italia*, *La zorrilla astuta*, *Juana de Arco en la hoguera*, *Francesca da Rimini*, *Madama Butterfly*, *L'Orfeo* y *Falstaff*.

Publicaciones periódicas

- *Revista Resonancias* 45 (2019). Instituto de Música, Universidad Católica de Chile.
- *Notas sin pentagrama*. (2008-2011). Asociación Argentina de Intérpretes (AADI).
- *Teatro Colón Revista*. (2008-2011).

Capacitación interna

Encuentro de archivistas

21 de julio de 2024. Con motivo de la visita de Cadu Marconi, del Archivo Nacional de Brasil, se realizó en la sede del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” un encuentro entre personas que trabajan en diversas entidades dedicadas a resguardar archivos sonoros y musicales. Participó personal del Archivo General de la Nación (departamento de cine, audio y video), de Arca Video Argentino, del Archivo Fernando von Reichenbah (de la Universidad Nacional de Quilmes), del Museo del Cine (colección sonora), del Instituto de Investigaciones Etnomusicológicas (IIET) de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, del archivo del Museo de Instrumentos Musicales Emilio Azzarini (Universidad Nacional de La Plata) y personal del INM. Fue un encuentro ameno donde se compartieron experiencias, se establecieron vínculos y se presentaron desafíos comunes con el proyecto de establecer redes que permitan entablar un pensamiento colectivo sobre procesos y herramientas aplicables en la región.

Publicaciones

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas

En 2023 se publicó el 6° número de la revista *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*. El objetivo de esta publicación consiste en propiciar un espacio de reflexión crítica desde un lugar y una enunciación propios.

La publicación cuenta con una distribución online, libre, y sus distintos números se pueden consultar en: <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/cuadernos-de-analisis-y-debate-sobre-musicas-latinoamericanas-contemporaneas/>.

Gabino Ezeiza, payador nacional (1858-1916). Obras musicales (in)completas

En esta publicación, Norberto Pablo Cirio realiza una aproximación a la vida y obra de Gabino Ezeiza desde una perspectiva afrocentrada. Además, el volumen reúne la transcripción de las obras publicadas y grabadas por Ezeiza junto a un CD con una selección de obras musicales interpretadas por el propio Gabino

Ezeiza. Esta publicación del INM se pudo realizar gracias al aporte de la Asociación Amigos del Instituto Nacional de Musicología.

Vida. Obra electroacústica de Susana Baron Supervielle

Gracias a una coproducción entre el INM y el sello WahWha Discos Supersonis Sounds (España) se concretó la publicación, en formato disco de vinilo, de la obra electroacústica completa de la compositora argentina Susana Baron Supervielle. El disco es acompañado por un cuidado folleto con un estudio sobre la obra de Baron Supervielle a cargo de Romina Dezillo. Esta publicación fue posible gracias a una donación del fondo personal de la compositora, entregado por familiares. El INM agradece la confianza en la capacidad de guarda y este emprendimiento tiende a difundir la creación de autores y autoras argentinos/as.

Las canciones folklóricas de la Argentina (reedición)

Debido a la calidad de la información y la representatividad de los registros sonoros, se decidió realizar una reedición en formato libro acompañado de 2 CDs del original publicado en formato disco de vinilo, realizado en 1969. La publicación fue elaborada originalmente bajo la dirección de Bruno Jacovella, como director del INM, y la versión actual contó con la coordinación de Omar García Brunelli.

Colaboradores del presente número

Valeria Inés Bosio. Flautista, licenciada en Música (Universidad Nacional de Lanús) y Musicoterapeuta (Universidad del Salvador). Diplomada en Tango por el Centro de Altos Estudios Culturales de la Fundación Konex y egresada del Taller de Composición del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Se dedica a la música, a la docencia y a la investigación y se especializa en las áreas de músicas originarias y tango. Ha participado como expositora en congresos, jornadas y simposios nacionales e internacionales y ha realizado publicaciones en revistas de reconocido prestigio. Como música integra diferentes agrupaciones estables y colabora en la gestión cultural de estos proyectos.

Pedro Augusto Camerata. Licenciado y profesor en Artes (orientación Música) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, es becario doctoral UBACyT en Historia y Teoría de las Artes. Su investigación gira en torno al rol del Teatro de la Ópera en la historia sociocultural de la música de y en Buenos Aires (1889-1907). Es miembro del proyecto UBACyT “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, dirigido por Silvina Luz Mansilla, y de un equipo de investigación perteneciente al Istituto per lo studio della Musica LatinoAmericana (IMLA), 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 (s. XIX-XX).

Luisina García. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con una tesis dedicada al compositor argentino Julián Aguirre. Licenciada y

profesora superior en Artes (orientación Música) por la misma institución. Fue becaria UBACyT —de estímulo (2017-2019) y doctoral (2021)— y adscripta a la cátedra de Psicología Auditiva de su carrera de grado. Desde 2017 integra proyectos grupales acreditados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA. Ha participado en congresos y publicado ponencias, reseñas y artículos. Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología e integra el comité editorial de la Revista Argentina de Musicología.

Omar García Brunelli. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y licenciado en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Autor de *La música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2022) y de artículos publicados en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, la *Continuum Encyclopedia of Popular Music* y la *Oxford Bibliography Online*. Compiló *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2008), *El mudo del tango. Ocho estudios sobre Carlos Gardel* (INM, 2020), publicó *Discografía básica del tango 1905-2010. Su historia a través de las grabaciones* (Gourmet Musical, 2010) y, en coautoría con Carlos Kuri, *El Octeto Buenos Aires de Astor Piazzolla. Ocaso y resurrección del tango en la década de 1950* (INM, 2022).

Yanet Hebe Gericó. Es profesora de grado universitario de Teorías Musicales y especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como profesora en las cátedras de Apreciación Musical e Historia de la Música II pertenecientes al Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Estudios Musicales (FFHA-UNSJ) bajo la dirección de la Dra. Fátima Graciela Musri y del Dr. José Ignacio Weber. Integra el Comité editorial de la Revista Argentina de Musicología.

Nicolás Esteban Hernández Bustos. (Palmira, 1991) Compositor e investigador, doctor y maestro en Música (Composición) por la Universidad Nacional

Autónoma de México (UNAM) y licenciado en Música por la Universidad Industrial de Santander (UIS). Su trabajo investigativo se ha enfocado en el estudio del proceso creativo —principalmente en conceptos como la imaginación creativa, el material musical y la técnica— desde una perspectiva que combina la investigación-creación y la filosofía de la música. Actualmente parte de su obra se encuentra publicada por la editorial *Cayambis Music Press* en los Estados Unidos. Recientemente, se ha incorporado como catedrático de la UIS.

María Clara Lozada Ocampo. (Cali, 1991) Flautista e investigadora colombiana, maestra y doctora en Música (Interpretación) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y egresada de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su investigación se centra en la potencia del repertorio de los siglos XX y XXI para romper con las performatividades tradicionales del intérprete. Actualmente es flautista en Alquimia Ensamble Interdisciplinar y músico extra de la Orquesta Filarmónica del Estado de Chihuahua. En el ámbito educativo se desempeña como docente de las Maestrías en Artes Musicales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán y en Producción Artística de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Anahi Rayen Mariluan. Licenciada en Folklore, doctoranda en Antropología (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) y diplomada en Preservación del Patrimonio de Archivos Sonoros y Audiovisuales (Ibermemoria, Fonoteca Nacional de México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”). Es docente del posgrado Músicas en Territorio (Universidad Nacional de las Artes), becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e integra los proyectos “Interacciones entre lenguas y territorios en el pasado y en el presente. Ecología lingüística en Fuegopatagonia”, con dirección de la Dra. Malvestitti (Universidad Nacional de Río Negro), y “Demandas y políticas interculturales en la Patagonia norte: expresión y reconocimiento de subjetivaciones cívicas socioculturalmente diversas”, dirigido por los doctores José Luis Lanata y Claudia Briones (Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, CONICET-UNRN).

Iván César Morales Flores. ORCID ID: 0000-0001-7858-4198

Doctor en Musicología por la Universidad de Oviedo (2015). Autor del libro *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*, Premio de Musicología Casa de las Américas (2016). De 2005 a 2009 fue profesor y director del Departamento de Musicología del Instituto Superior de Artes de La Habana. Actualmente es profesor contratado y doctor en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo y miembro del grupo de investigación GIMCEL. Sus textos se incluyen en revistas científicas como *Acta Musicológica*, *Twentieth-Century Music*, *Resonancias*, *Revista de Musicología*, *Lithuanian Musicology* o *Boletín Música*.

Fátima Graciela Musri. Doctora en Artes mención Música por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Historia (Universidad Nacional de San Juan) y magíster en Arte Latinoamericano (Universidad Nacional de Cuyo). Dirige el Instituto de Estudios Musicales (UNSJ), donde desarrolla investigaciones en musicología histórica. Desempeña su actividad docente en maestrías y doctorados en universidades argentinas formando investigadores de grado, posgrado y becarias de CONICET. Fue vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología. Es editora responsable de la Revista Argentina de Musicología, editó el Boletín de la AAM y dos *dossiers* de la Revista del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral). Es miembro de la International Musicological Society y del grupo de trabajo Música y periódicos, de ARLAC/IMS. Es autora de libros, videos documentales y artículos en revistas especializadas. Fue galardonada con el Premio Konex al Mérito en 2019.

Gonzalo Narpe Papaleo. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Técnico Profesional en Música, egresado de la Escuela de Música de Buenos Aires (EMBA). Saxofonista y armoniquista. Integró bandas de rock, reggae y funk. Se desempeña como periodista en medios independientes y portales web y como cronista cubriendo bandas en vivo y realizando entrevistas.

Melisa Olivera. Licenciada y profesora en Artes, orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria UBACyT estímulo entre 2021 y 2023 dentro del proyecto “Historias

socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)” que integra actualmente. Participó como ponente en congresos especializados y jornadas de investigación, y cuenta con algunas publicaciones electrónicas referidas a la revista de arte *Arts* en lo concerniente a la actividad musical. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

Luis Pérez-Valero. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

Doctor en Música por la Universidad Católica Argentina. Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música, área composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE). Ha escrito más de doce artículos en revistas académicas de España, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Ha publicado dos libros sobre la estética de la grabación y la producción musical. Es docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Ecuador y forma parte del equipo de trabajo del *Oxford Bibliographies Online*.

Normas editoriales para la presentación de artículos a publicar en *Música e Investigación* Revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Guía para autores/as

Generalidades

1. Se aceptarán para su evaluación trabajos que sean fruto de una investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de la Musicología, en sentido amplio.
2. Las propuestas enviadas no deben estar en proceso de evaluación en otra publicación, así esta sea en papel, digital u otro soporte.
3. Los trabajos recibidos serán sometidos a la evaluación inicial del Equipo Editorial para determinar la pertinencia temática, las condiciones de originalidad, su carácter de inédito y el cumplimiento de la convocatoria. Aquellos trabajos que no se ajusten a las normas editoriales no serán aceptados.
4. Luego de aceptada la propuesta, los artículos serán sometidos a evaluación por especialistas externos (con referato doble ciego). Una vez recibido el dictamen correspondiente, se informará a los/las autores/as la fecha de su aceptación. Los artículos que no sean aceptados quedarán a disposición de los/las autores/as.
5. Deberá enviarse una versión digital del trabajo a publicaciones@inmcv.gov.ar. Asunto: **Convocatoria Música e Investigación NN-AÑO**, especificar el número (NN) y año (AÑO) de la convocatoria abierta. Identificar en el cuerpo del mensaje el apellido y nombre del/los/as autor/es/as, pertenencia institucional y el título del trabajo.
6. La versión digital del texto debe enviarse (preferentemente) en un archivo con formato compatible con Microsoft Office 97-2003 y, además, en formato pdf. El cuerpo del trabajo estará escrito con fuente Times New Roman, tamaño 12 e interlineado 1,5. Las hojas deberán tener tamaño A4, estar

numeradas, con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y márgenes superior e inferior de 2,5 cm.

Artículos

7. Los artículos podrán tener una extensión máxima de treinta y cinco (35) páginas, incluyendo texto, ejemplos musicales, imágenes, gráficos y bibliografía.
8. Las propuestas de artículos deben incluir título y resumen –hasta 200 palabras–, ambos en castellano y en inglés, acompañados por hasta seis (6) palabras clave (*keywords*). Se recomienda que los términos no reiteren aquellos utilizados en el título y se refieran al contenido del escrito.
9. Las notas deberán estar numeradas correlativamente y colocadas a pie de página, en fuente Times New Roman, tamaño 10, interlineado sencillo (1, no 1.15). Se solicita utilizar la herramienta del procesador de texto para insertar las notas.
10. Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto, los términos en idioma extranjero y los títulos de libros u obras musicales deben figurar en letra bastardilla (letra itálica). Se aconseja no hacer uso excesivo de términos resaltados. Por ejemplo, si se introduce un concepto y resulta de interés destacar al mismo, se utilizará la *bastardilla* en la primera vez y luego irá normal.
11. Las citas –que no excedan las tres líneas– irán incluidas en el texto entre comillas dobles. Si exceden las tres líneas irán en párrafo aparte, sin comillas, en fuente Times New Roman, normal, tamaño 10, con sangría izquierda y derecha de un punto e interlineado 1.5.
12. Las referencias bibliográficas seguirán el sistema autor fecha. Por ejemplo: Seeger (1958), (Seeger, 1958) o, en caso de una cita textual, (Seeger, 1958: 184)
13. La bibliografía se incluirá al final del artículo, contendrá solamente todas las referencias citadas en el texto y en las notas, en fuente Times New Roman, tamaño 12, **interlineado simple** y espaciado 6 después de párrafo. Se solicita seguir las Referencias Bibliográficas que se encuentran en nuestro sitio web: <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/musica-e-investigacion/>.
14. En caso de incluir imágenes (fotos, mapas, gráficos, etc.), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo (**en baja calidad**), con el epígrafe correspondiente y, además, adjuntadas en formato de imagen (**en alta calidad**) en una carpeta aparte.

15. La carpeta de imágenes deberá ser rotulada con el apellido del autor y la palabra IMÁGENES. Las imágenes incluidas en dicha carpeta deben estar en formato TIFF, resolución de 600 dpi/ppp, debidamente numeradas e identificadas, de acuerdo con los epígrafes del texto original. Además, se solicita incluir un archivo de texto con un detalle de la numeración y el epígrafe que acompaña a cada una de las imágenes.
16. Los ejemplos musicales deberán ser realizados con algún editor informático de partituras (*Finale*, *Sibelius* o similar) y entregados en formato TIFF, resolución de 600 dpi/ppp. Estos ejemplos musicales deberán ser incluidos en la carpeta IMÁGENES, identificados de acuerdo con las especificaciones del punto anterior.
17. Los epígrafes de imágenes, gráficos y ejemplos musicales deben ir en fuente Times New Roman, tamaño 10 e interlineado sencillo. Los epígrafes estarán numerados, indicarán debidamente el ejemplo o imagen correspondientes y serán claros en cuanto a la fuente de origen. Es decir, indicarán el/la autor/a de la fotografía, repositorio de la imagen y otro tipo de referencia que implique derechos de propiedad intelectual.
Ejemplo. Imagen 1: Banda de retreta hacia 1908 (Archivo General de la Nación).
18. Recordamos que es responsabilidad de los/as autores/as tramitar los debidos permisos y autorizaciones para publicar reproducciones de documentos, imágenes o material musical que pertenezca a otros archivos e instituciones o esté amparado por algún régimen legal de propiedad intelectual. En caso contrario, *Música e Investigación* se verá obligada a prescindir de publicar dicho material.
19. Se adjuntará también un *Curriculum Vitae* abreviado del/los/as autor/es/as, de hasta ocho (8) líneas de extensión. Deberá incluirse, previo a cada CV, nombres completos y dirección electrónica del o los/as autores/as, así como la especificación de su pertenencia institucional.

Reseñas

20. Las reseñas sobre producciones bibliográficas o sonoras podrán tener una extensión de entre tres (3) a seis (6) páginas. Se estimula la elaboración de reseñas críticas que den cuenta de los vínculos con la producción científica, intelectual o artística actual.
21. Las referencias bibliográficas a las que se haga referencia deben ser incluidas en el mismo texto de las reseñas. Se deberá evitar el uso de notas al pie o al final.

22. Además del texto de la reseña, como encabezado, se debe indicar: apellido y nombre del/a autor/a (ed., comp. o lo que corresponda), título completo de la publicación reseñada, ciudad y editorial, año de publicación, cantidad de páginas, el ISBN, e incluir una imagen de la portada (según las condiciones indicadas para los artículos).

Ejemplo:

Novati, Jorge (coordinación general e investigación), Néstor Ceñal, Inés Cuello, Irma Ruiz y colaboradores.

Antología del Tango Rioplatense. Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920.

Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 4^a edición, 2018, 243 pp.

ISBN: 978-987-9726-18-5

23. Se adjuntará también un Curriculum Vitae abreviado del/los/as autor/es/as, de hasta ocho (8) líneas de extensión. Deberá incluirse, previo a cada CV, nombres completos y dirección electrónica del o los/as autores/as, así como la especificación de su pertenencia institucional.

