

16 al 19 de agosto

CONGRESO ARGENTINO DE MUSICOLOGÍA

2023

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

RESÚMENES

Centro Cultural
Borges

—
Viamonte 525. CABA



CENTRO CULTURAL
Borges

INM



Ministerio de Cultura
Argentina

Congreso Argentino de Musicología 2023

XXV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología
XXI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
16 al 19 de agosto de 2023

Centro Cultural Borges (Viamonte 525)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

RESÚMENES

Tabla de contenido

MESA TEMÁTICA 1. La escucha fonográfica en trayectos de formación musical. Prácticas, abordajes y propuestas de análisis para la formación de productores musicales en el siglo XXI.....	2
SESIÓN 1. Estudios sobre tango	3
MESA TEMÁTICA 2. Perspectivas locales y proyecciones translocales para una Historia de la Música descentrada.....	7
MESA TEMÁTICA 3. Musicología de la producción fonográfica: la centralidad de la 'maqueta' y su impacto en las músicas populares de circulación mediática actual.....	9
SESIÓN 2. Musicología y Archivística.....	10
SESIÓN 3. Músicas, radio y prensa	13
MESA TEMÁTICA 4. Sonoridades del Wallmapu: identidades, géneros y controversias.....	16
MESA TEMÁTICA 5. Exilio y Nueva Canción latinoamericana: memorias de sí a través de la canción y el sonido	18
SESIÓN 4. Análisis Musical y compositivos en el Siglo XX.....	20
SESIÓN 5. Cruces entre música, medios y política.....	24
SESIÓN 6. Problemas de forma, estructura percepción musicales	27
SESIÓN 7. Procesos de identidades, sonidos y territorios.....	30
SESIÓN 8. Análisis de músicas populares.....	33
SESIÓN 9. Procedimientos compositivos y estética musical entre Europa y América.....	36
SESIÓN 10. Archivos, etnografía y comunidades.....	39
SESIÓN 11. Estudios de género sobre músicas.....	43
MESA TEMÁTICA 6. Procesos en las músicas de concierto de las últimas décadas en Argentina I.....	46
MESA TEMÁTICA 7. Análisis, retórica y performance. Perspectivas sobre la práctica de la Early music..	47
SESIÓN 12. Músicas en la calle.....	49
SESIÓN 13. Repertorios e instrumentos. Circulación musical en los siglos XVIII y XIX.....	50
SESIÓN 14. Músicas, medios e instituciones	53
SESIÓN 15. Música y política.....	57

SESIÓN 16. Nacionalismos musicales en Argentina.....	59
SESIÓN 17. Tensiones entre territorio, instituciones y comunidades mediadas por lo musical	62
SESIÓN 18. Estudios sobre folclore	65
MESA TEMÁTICA 8. Procesos en las músicas de concierto de las últimas décadas en Argentina II	69
SESIÓN 19. Estudios de recepción e historiografía	70

MIÉRCOLES 16

MESA TEMÁTICA 1. La escucha fonográfica en trayectos de formación musical. Prácticas, abordajes y propuestas de análisis para la formación de productores musicales en el siglo XXI

Panelistas: Ana Lucía Frega (Universidad Argentina de la Empresa, UADE), Agustín Perié (Universidad Nacional de Rosario, UNR), Julieta Soberón (Universidad Nacional de Rosario, UNR), Cristian Villafañe (Universidad Nacional de Rosario, UNR - Universidad Nacional del Litoral, UNL)

Interpeladora: Lisa Di Cione (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA FFyL - Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", INMCV - Universidad Nacional Arturo Jauretche, UNAJ)

Coordinador: Cristian Villafañe

Resumen

En el campo de la formación de artistas de la música interesados en capacitarse para la Producción Fonográfica, es posible identificar a lo largo de este relativamente joven campo, un aspecto de gran relevancia musicológica. Quienes aparecen como ejecutores provienen predominantemente del campo de la tecnología específica (ingenieros, técnicos de sonido, etc), sin haber transitado necesariamente un trayecto de formación musical. Este hecho supone la puesta en acción de un modo de escucha (Stockfelt, 2004) particular. En este sentido, como consecuencia del dinamismo del desarrollo tecnológico en los últimos 50 años, y la evidente sofisticación de las tecnologías de grabación y manipulación del registro sonoro (Katz, 2004), las dinámicas de la praxis han ido generando la aparición por necesidad de un perfilamiento de procesos formativos y educativos, muchas veces ya de nivel terciario y universitario, que abarquen todos los aspectos de este hacer específico en su complejidad. Más precisamente, procesos que habiliten y promuevan el desarrollo de diversos modos de escucha (Zagorski-Thomas, 2014). En consonancia con la aparición y consolidación de haceres cognitivos y teóricos diversos, han emergido nuevas taxonomías en correspondencia con el tipo de interrogantes generados por la práctica de la producción fonográfica (Zak III, 2001; Moore, 2011; Brøvig-Hanssen & Danielsen, 2016). Además del conocido énfasis en el uso de terminologías denominadas en idiomas diversos (aunque se

reconoce el predominio del idioma inglés), han tomado cuerpo asimismo temas como la construcción funcional conceptual de las mismas con finalidades analíticas (Askerøi, 2013; Kraugerud, 2016; Moylan, 2020) produciéndose el correspondiente repensamiento de secuencia concepto/operativas y la búsqueda y experimentación de intervenciones didácticas apropiadas.

En este sentido, la mesa temática se propone indagar en las derivas y proyecciones musicológicas y educativas que emanan de la escucha fonográfica. Por un lado, el trabajo de Ana Lucía Frega reflexionará en torno a la vinculación entre la escucha fonográfica y la educación audioperceptiva, entendiendo a esta última como modelo de intervención didáctica. El trabajo realizado en co-autoría por Julieta Soberón, Agustín Perié y Cristian Villafañe continuará la construcción de la matriz teórico-conceptual que sustenta la metodología de análisis llamada “escenificación fonográfica”. Se revisarán críticamente los conceptos centrales de la metodología (escenificación fonográfica, personaje, caracterización y rol), haciendo hincapié en los aspectos de narratividad musical que pueden encontrarse en los repertorios, mayormente procedentes de la música popular, con los que se propone el uso de la metodología.

SESIÓN 1. Estudios sobre tango

Tramas y mediaciones en el tango alrededor del 2001. Un estudio a partir de “Autoconvocados por el tango”

Nombre y Apellido: Fernanda Suppicich

Filiación Institucional: CONICET-UNQ (Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Quilmes)

Resumen

En el presente trabajo propongo un estudio de la red conformada a partir de la agrupación Autoconvocados por el tango, reunida como consecuencia de múltiples acontecimientos surgidos alrededor de la crisis del 2001 en Argentina. Mi hipótesis es que las mediaciones entre lxs actorxs de esta red intervienen en la agenda cultural accionando política y estéticamente en el tango del siglo XXI.

Como referencias para este estudio, considero la compilación de Schuttenberg y Delgado (2018) que aborda en sus diferentes capítulos la compleja trama política y cultural de la época. En el ámbito de la música contemplo la compilación de Liut (2021), en la que los autores abordan las músicas alrededor de la crisis en Argentina y en particular mi aporte realizado sobre el tango "La violencia" (Suppicich, 2021), en el cual comencé a indagar sobre las acciones militantes de los artistas fundadores de la agrupación y su producción musical. Además, es de interés el libro de Mauricio (2022) en el cual se expone una mirada crítica sobre la participación de lxs nuevxs letristas en el presente siglo. Teniendo en cuenta los estudios sobre tango y política, el texto de Varela (2016) sienta un importante precedente para el análisis del género musical como un

emergente político, social e histórico. También, los trabajos de Cecconi (2017) y Juárez (2014), analizan el tango juvenil alrededor de la crisis observando diferentes emergentes estéticos que configuran un circuito alternativo, a partir del cual se conforman las organizaciones de protesta. Sumado a esto, los estudios de García Brunelli (2015) problematizan acerca de "lo popular" en el género musical, y esto dialoga con el surgimiento de los colectivos de tango a partir de una problemática social.

Para llevar a cabo el estudio se observará al colectivo teniendo en cuenta la teoría del actor - red y su aplicación en el campo del arte y de la música (Latour (2008), Piekut (2014), Born y Barry (2018)). Dicha teoría permite tener una visión exhaustiva de los elementos (humanos y no humanos) que participan del entramado de relaciones en la acción colectiva. Es decir, la trama involucra tanto a lxs músicxs como a las entidades culturales, educativas, políticas, materiales, semióticas y tecnológicas. En este sentido, se estudiará a Autoconvocados por el tango como parte de una red de relaciones humanas y no humanas en la cual los actores se presentan como agentes decambio y se centra la atención en las mediaciones. En cuanto a la presentación, propongo una primera instancia de conocimiento de la red en la que está contenida la agrupación y en un segundo momento indago en cómo estas relaciones pueden generar nuevas subjetividades y posibilidades de acción.

Considero indispensable el estudio de la coyuntura dado que constituye un punto de partida para comprender el desarrollo de las agrupaciones del género en el siglo XXI.

Novedades estilísticas en las orquestas típicas de los sesenta : el caso de Horacio Salgán

Guido Ferrante

Pertenencia institucional: Universidad Nacional de las Artes (UNA); Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (INM).

Esta ponencia tiene como objeto de estudio el desarrollo de una nueva línea estilística surgida en el ámbito de las orquestas típicas de tango durante la década de 1960 en Argentina. Se optó por denominarla "corriente decareana contemporánea" a partir de rasgos que las orquestas incluidas en ella conservan de la estética inaugurada por Julio De Caro. La renovación, en este caso, implica una conjugación de elementos más tradicionales, tomados de Aníbal Troilo, junto con otros de impronta renovadora, tributarios de Ástor Piazzolla y Horacio Salgán. Se agregan, además, aspectos de otros referentes, que, en cambio, siguieron el modelo de Osvaldo Fresedo, como Carlos Di Sarli y Miguel Caló. La intención es tomar como muestra el caso de Horacio Salgán, que comenzó a realizar sus primeras grabaciones para el sello RCA Victor entre 1950 y 1953. Además de formar parte de las orquestas de esta línea estilística, se erigió como referente para las demás agrupaciones, como las de Leopoldo Federico, Atilio Stampone, Baffa-Berlingieri y Osvaldo Piro, todas surgidas entre la segunda mitad de los cincuenta y mediados de la década siguiente. En los sesenta, Salgán continuó grabando con su orquesta. De este

período sobresalen los LPs “Presente y futuro de tango” (1964) y “Salgán tango” (1967) – en el sello Philips–, en base a los cuales se abordará el análisis.

Si bien se han realizados estudios generales relativos a estos directores, la corriente estilística en cuestión no ha sido estudiada detenidamente y con un enfoque musicológico específico. En cuanto al marco teórico, se han tomado como referencia distintos estudios históricos y estilísticos del tango, entre los cuales se destacan los de Horacio Ferrer, Omar García Brunelli y Julián Peralta.

Para el análisis musical se trabajó con el parámetro de las texturas contrapuntísticas, relativo a los segmentos en donde se verifican distintos planos melódicos superpuestos, y a la fragmentación melódica, que consiste en la alternancia entre instrumentos, texturas y articulaciones para la ejecución de una línea melódica.

Entre las orquestas de esta corriente la de Salgán es la más difícil de ubicar dentro de un estilo preexistente. Ya sea como pianista, compositor, director o arreglador, su personalidad musical se basa en características originales, de cuño propio, sin una conexión directa con exponentes de generaciones anteriores. A partir de una fragmentación melódica muy compleja y segmentos contrapuntísticos entre una línea melódica en legato y otra de tipo rítmico, como rasgos característicos, se postula que puede ser considerado un decareano, pero con un estilo original y específico.

La milonga en el tango. El origen, el resurgimiento y la invención de un nuevo género dentro del repertorio tanguístico.

Omar García Brunelli

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INMCV)

La milonga es una canción rural tradicional criolla vigente en las provincias de Buenos Aires y La Pampa y en el sur de San Luis y Mendoza a partir de 1850, aproximadamente. Pero también es un género urbano desde fines del siglo XIX en Buenos Aires y Montevideo, que confluyó en la gestación del tango rioplatense consolidado en los primeros años del siglo XX. Como danza, Vega la documenta a partir de 1880 y observa luego que su aparente desaparición (c. 1895-1900) no fue tal, sino un cambio de nombre, al subsumirse en la especie tango triunfante.

La milonga tradicional tiene características melódicas, rítmicas y estructurales bien definidas, que son diferentes a las que detenta el tango de la Guardia Vieja (1900-1920). Una vez definido el tango, éste y la milonga superviviente entre los payadores y cantores (profesionales especializados o populares), siguieron caminos diferentes. Es así que no encontramos ninguna milonga en los repertorios de los conjuntos de tango; sí en cambio en el de los cantores, ya fuera que interpretaran tangos o no.

Si avanzamos unas décadas, vemos que en los años treinta y cuarenta comienza

a haber cierta proliferación de milongas en los repertorios de las orquestas típicas y un sinnúmero de denominaciones para identificarlas; entre ellas: milonga orquestal y milonga ciudadana.

Estas milongas que se incorporan poco a poco en los repertorios pueden tener, o no, parentesco musical con esa milonga tradicional que siguió cultivándose entre los folkloristas tradicionales y payadores, también con subdenominaciones muy variadas.

Frente a la vaguedad descriptiva de la bibliografía sobre tango cuando se refiere a la milonga, resulta necesario establecer de qué forma se reintroduce la milonga en el repertorio del tango, con qué características estructurales y melódicas, para aportar un poco de claridad a las clasificaciones y denominaciones que se le han dado.

Entre los estudiosos del folklore, muchos se han ocupado de su origen y características, como Carlos Vega e Isabel Aretz; con menor precisión académica han hecho aportes Ventura Lynch, J. T. Wilkes, Vicente Rossi y otros; y desde los escritos sobre tango, Roberto Selles ha tratado varios aspectos con mayor o menor fortuna. En cuanto a su reaparición en el repertorio de tango, da voluntariosa cuenta de ello el mencionado Selles y podemos observar el fenómeno en las catalogaciones discográficas y en la audición de fonogramas de época.

En la recorrida bibliográfica, catalográfica y discográfica realizada, encontramos que dentro del repertorio tanguístico puede haber tangos que se convierten en milongas, milongas tradicionales, y un nuevo tipo de milongas abordadas por las orquestas y los compositores, con características formales, melódicas y rítmicas que no han sido aún debidamente explicadas y conceptualizadas.

Me propongo en este trabajo brindar un primer panorama general del tema, desde la musicología, como un paso preliminar necesario para evaluar la verdadera dimensión de este subgénero tan vigente en el repertorio del tango, a partir del estudio de las discografías, el análisis musical y las denominaciones y clasificaciones emic que han surgido durante el siglo XX, por lo menos hasta aproximadamente 1940.

El “tango-drácula” del siglo XXI: Julián Peralta y la bisagra generacional entre tradición y modernidad.

Paloma Martín (UAH - Chile)

El músico argentino Julián Peralta (pianista, compositor, arreglador y director) es una figura central en el tango actual rioplatense. Durante los primeros años como integrante y fundador de la Orquesta Típica Fernández Fierro a fines de los 90, y a principios de los 2000 con la formación del sexteto Astillero, ha marcado una ruta de estilo particular cuya sonoridad se

caracteriza por desarrollar aspectos del lenguaje musical vinculados a una estética oscura y “depresiva”. Más adelante, la orquesta típica que lleva su nombre expandió estos elementos a un formato más tradicional en el aspecto formal, a través de arreglos de canciones y nuevos tangos creados en las últimas dos décadas, con una impronta de mayor cercanía hacia las audiencias habituales del tango-canción. Sin embargo, la escucha atenta de estas grabaciones permite apreciar un hilo conductor en el modo de platear estos recursos musicales de estos tangos, bajo un prisma sonoro que delata el temple emotivo de agitación, desazón y depresión que caracteriza a las sociedades del presente milenio: una suerte de “tango-drácula”, como menciona el mismo Peralta.

Por otra parte, el quehacer musical activo de este músico reflejaría un asunto clave en el devenir generacional que dio inicio a la llamada “nueva época de oro” del tango argentino. Desde el punto de vista de la teoría de las generaciones (Marías 1949, Jaeger 1985, Strauss y Howe 1991, Martin 2008, Flores-Fernández et alii 2020), existen personas claves que son capaces de impulsar los sistemas de ciclos en el acontecer histórico, que responden –a su vez– a determinados patrones vitales que interactúan con sus propios contextos sociales. En este sentido, Peralta protagoniza una generación decisiva: aquella que marca el resurgimiento del tango, desde fines de los 80 hasta nuestros días.

En esta ponencia, analizaré las obras cantadas e instrumentales de los proyectos musicales que lidera Julián Peralta, con el fin de caracterizar su factura estética de “oscuridad”, para definir el aporte artístico de esta música al desarrollo del tango contemporáneo, a partir de la combinación de elementos que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad del género.

Simultáneamente, intentaré dar explicación a este fenómeno creativo, mediante la hipótesis que plantea a Peralta como epónimo del primer eslabón cíclico de “innovación colectiva”: un nuevo comienzo para la historia del tango que avanza hacia un futuro fértil en creación y trascendencia en la música popular.

MESA TEMÁTICA 2. Perspectivas locales y proyecciones translocales para una Historia de la Música descentrada

Autoras e interpeladora

Fátima Graciela Musri, Instituto de Estudios Musicales (IEM) de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (FFHA, UNSJ).

Yanet Hebe Gericó, Instituto de Estudios Musicales (IEM) de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (FFHA, UNSJ). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Ana Cristina Pontoriero Palmero, Instituto de Estudios Musicales (IEM) de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (FFHA, UNSJ).

Ana María Portillo, Instituto de Estudios Musicales (IEM) de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (FFHA, UNSJ).

La inconmensurabilidad teórica entre diferentes enfoques de la Historia de la Música, desde la escala global a la local, pasando por las convencionales historias nacionales y las macro o micro-regionales, ya se ha discutido en la musicología (Musri, 2013; Torre, 2018; Chua, 2022). Sin embargo, nos obliga a repensar cada vez más en las direcciones, objetos de estudio y límites de cada dimensión para descentrar las miradas paradigmáticas que han constreñido la aparición de nuevos sujetos y perspectivas de análisis.

En este panel se reintroduce la reflexión acerca de las nociones de a) espacialidad y su juego de escalas —en concepciones geopolíticas, económicas y socio-culturales—, b) temporalidad —tiempo de corta, media y larga duración—, c) hibridación transdisciplinar y d) proyección translocal, para situar e investigar las particularidades socio-musicales de la ciudad de San Juan (Argentina) en distintos tiempos históricos, las regularidades, anacronismos y asimetrías culturales que la caracterizan respecto de otras localidades. Gericó estudia, a través de fuentes hemerográficas, el paso de la Compañía Lírica del Puente dirigida por Antonio Marranti por las provincias de Mendoza y San Juan en 1904. Focaliza la llegada del elenco como un caso para aplicar los lineamientos teórico-metodológicos propuestos por la microhistoria translocal (De Vito, 2015) y poner en relieve las prestaciones que esta ofrece para investigar la itinerancia de las compañías. Se aplican herramientas analíticas que permiten, dialécticamente, caracterizar el paso del elenco señalando la especificidad de cada sitio, y a su vez, analizar los aspectos logísticos y organizativos en la conexión Mendoza-San Juan. Además, estudiar singularidades conectadas para luego contextualizarlas en procesos más amplios posibilita dilucidar cómo estas provincias se insertaban en el circuito productivo. Se espera poner en evidencia regularidades y asimetrías respecto de la recepción, apropiación y práctica de la ópera como género migrante, para comprender qué significaba para la sociedad local y reconstruir una microhistoria de alcance translocal en la migración de las compañías itinerantes. Siendo que San Juan es una localidad emplazada en la micro-región cuyana, que se constituye como categoría socio-histórica y no solo geopolíticamente, Musri propone observar un fenómeno identitario translocal que surgió en Cuyo a partir de experiencias artísticas grupales en un tiempo de mediana duración. Inicialmente se configuró como regionalismo literario en Mendoza en la llamada Generación de 1925 (Ariza y Ortiz, 2007) y se expandió hacia San Juan y San Luis en la década de 1930. Este movimiento, que tuvo como trasfondo el espiritualismo filosófico, se apoyó en las ideas de identidad y nativismo, y demostró desconfianza hacia lo extranjero. Se manifestó como discurso historiográfico, producción artística y prácticas folclóricas. Se busca identificar a los sujetos del regionalismo cultural en San Juan relacionados con la música, sus diferencias con lo acaecido en Mendoza y su asimetría con el nacionalismo cultural imperante en el país. En la última ponencia, Pontoriero aplica el enfoque microhistórico para estudiar la recepción local de la participación del Coro Universitario de San Juan dirigido por Juan Argentino Petracchini en The Third Lincoln Center International Choral Festival (Estados Unidos, 1972). Esta recepción se aborda en dos direcciones: por un lado, observa la respuesta de la sociedad sanjuanina reflejada en la ampliación de la práctica coral y en el nombramiento del

organismo como coro oficial por el gobierno provincial. Por otro lado, hacia el interior del coro, contempla los efectos subjetivos plasmados en su afianzamiento y cohesión como agrupación. Se utilizan elementos teóricos de la Sociología Musical (del Val, 2022), de la Teoría de la Recepción (Zenck, 1989) y de la Historia Oral (Moss, 1991) para interpretar la información documental, hemerográfica y oral relevada.

MESA TEMÁTICA 3. Musicología de la producción fonográfica: la centralidad de la ‘maqueta’ y su impacto en las músicas populares de circulación mediática actual.

Panelistas:

Matías Pragana (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - FFyL, UBA);
 Mariano Mendez (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - FFyL, UBA);
 Sergio Araya Alfaro (Universidad Alberto Hurtado - UAH); Lisa Di Cione (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – FFyL, UBA / Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” - INMCV /Universidad Nacional Arturo Jauretche - UNAJ).

Interpelador: Cristian Villafañe (Universidad Nacional de Rosario, UNR / Universidad Nacional del Litoral, UNL).

Coordinadora: Lisa Di Cione

Resumen

La fonografía primero y la radiodifusión después fueron las primeras formas de distribución masiva de música en Occidente. Los procesos de mediatización, acelerados durante el siglo pasado, colocan al fonograma en un lugar privilegiado para el estudio de la música contemporánea. No obstante, ni la musicología histórica ni los estudios sobre músicas populares han abordado el tema en su especificidad de manera sistemática. En este sentido, la apuesta a favor de una “musicología de la producción fonográfica”, focalizada en las operaciones técnico-discursivas, la historia de los dispositivos técnicos y las prácticas de uso orientadas al diseño de poéticas sonoras durante el proceso de conversión de la música en fonograma constituye un aporte relevante. Esta mesa temática reúne tres trabajos abocados al estudio de las modalidades de producción características de las músicas populares de circulación mediática actual.

El trabajo en coautoría de Matías Pragana y Mariano Mendez, titulado “Primera toma: una aproximación al concepto de maqueta fonográfica y sus funciones en los procesos de producción musical”, aborda la operatividad de las “maquetas” en los procesos de producción, circulación y recepción de música. Con la finalidad de ilustrar algunas de sus funciones, se presentan tres casos mediáticos de la segunda mitad del siglo XX: “La rubia tarada” de Sumo; “She said, she said” y “Tomorrow never knows” de The Beatles. De este modo, se instala la reflexión en torno al concepto de “maqueta” o “demo” (grabación de prueba de uno o más temas musicales) situándola en el centro de la escena durante el proceso de conversión de la música en fonograma.

El trabajo en coautoría de Sergio Araya Alfaro y Lisa Di Cione, titulado “De la ‘maqueta’ a las redes. Un análisis de las modalidades de producción independiente en Chile y el Conurbano bonaerense” continúa en esta línea de reflexión y estudia dos modalidades de producción fonográfica que, aunque distanciadas geográficamente, permiten reconocer convergencias y divergencias en los modos de trabajo en la era del posbroadcasting: la producción independiente de raperos en barrios informales del conurbano y la escena transterritorial del hip hop mapuche, expresión musical de larga data que logra una visibilización en la era de las redes sociales y las plataformas digitales.

Nuestra propuesta se apoya de manera general en las teorías de la mediatización sonora para el desarrollo de una musicología de la producción fonográfica orientada al estudio de las operaciones técnico-discursivas y el diseño de poéticas sonoras.

SESIÓN 2. Musicología y Archivística

Corpus mysticum y corpus mechanicum. Cómo pensar y gestionar el acervo sonoro de Carlos Vega

Elina Adduci Spina

Universidad de Buenos Aires (UBA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM)

Entre los años 1931 y 1965, Carlos Vega llevó a cabo -de manera pionera- trabajos de investigación y estudio de corte etnomusicológico en el marco del actual Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM). En ese proceso, el musicólogo realizó setenta viajes/proyectos de investigación en los que coleccionó lo que de manera indistinta identificó como melodías, melogramas y/o piezas musicales del territorio argentino y latinoamericano. A partir de un enfoque científico, dichas melodías fueron recolectadas mediante la metodología de la grabación sonora y la transcripción musical, clasificadas según su especie (danzas, canciones, aires instrumentales y varias) y asentadas en un libro de registro. Asimismo, sus soportes (discos instantáneos, cintas abiertas y cuadernos) fueron resguardados para su posterior análisis.

En el año 2020, a propósito del inicio del proyecto “Puesta en valor de los documentos vinculados a los viajes de campo realizados por Carlos Vega y equipo (1931-1965)”, el INM reunió a un grupo interdisciplinario de especialistas con el objetivo de continuar con las tareas de preservación del acervo institucional. En una primera instancia, las tareas de organización documental no estuvieron exentas de contradicciones, ya que se suscitaban diversas tensiones entre los principios básicos de la archivística clásica y los criterios de ordenación conceptual propuestos por Vega y continuados de manera institucional. Mientras que la archivística se ocupa del tratamiento de los fondos integrados por documentos -información inscripta en un soporte- (Heredia Herrera, 1991), la perspectiva de Vega desatiende la materialidad y clase del documento para focalizar en la identificación y clasificación de la melodía en un sentido abstracto y en una operatoria que conceptualmente

se aproxima a las nociones que en derecho de autor se denominan *corpus mechanicum* y *corpus mysticum* (Buitrago Díaz, 2014) y que también anticipa -casi por setenta años- el esquema descriptivo de la International Federation of Library Associations and Institutions que diferencia las características intelectuales y físicas de un recurso bibliográfico o archivístico.

El objetivo de la presente ponencia es analizar la condición archivo (García, 2018a) de la producción documental de Carlos Vega con el propósito de hallar una metodología posible para la gestión de su acervo. En primer lugar, se estudiarán los modos de creación, clasificación, selección, conservación y difusión iniciados por Vega y continuados por el INM. En segundo lugar, se reflexionará acerca de la necesidad de abordar el archivo desde una perspectiva integral y procesual, así como de aplicar métodos archivísticamente heterodoxos en pos del respeto del principio de procedencia y orden original de los documentos.

El inventario de obras del compositor Arturo Trigueros (1884-1939). Estudio preliminar para su catalogación.

Autora: Profesora Cecilia Beatriz Argüello.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. FA.UNC.

A mediados del año 2021, el Grupo de Musicología Histórica, coordinado por Leonardo Waisman, recibió en calidad de “préstamo o guarda” una caja con manuscritos del músico español radicado en Córdoba, Arturo Trigueros (1884 – 1939). El portador de la misma, Guillermo Bosch Trigueros, manifestó la voluntad de depositar el tan preciado legado de su abuelo en un repositorio que fuera, a la vez, serio y accesible a los investigadores que quisieran estudiar su contenido. En esta acción, es indudable la voluntad familiar de conservar el conjunto de obras musicales como memoria de la actividad desarrollada por Trigueros en la ciudad de Córdoba y, por lo tanto, de una parte de la cultura musical cordobesa. Como dice Miguel A. García (2023, 11), siguiendo las ideas de J. Derrida, el archivo se constituye como “una suerte de dispositivo que inscribe el pasado, lo traslada al presente y lo proyecta hacia el futuro”. Desde hace aproximadamente diez años, el GMH se dedica a recuperar partituras de diferentes archivos, catalogarlas y realizar ediciones críticas de las mismas. Algunas de esas composiciones han sido interpretadas y grabadas en vivo. Al respecto Waisman menciona que los archivos permiten encontrar obras que pueden ser transcritas y editadas para su posterior inserción en la actualidad. (En García 2023, 79).

El presente trabajo constituye una primera aproximación al estudio de dicho corpus documental como parte inicial de mi Proyecto de Tesis Doctoral recientemente aprobado: El legado de Arturo Trigueros. Aportes a la construcción de una historia cultural de la música de la ciudad de Córdoba entre 1911 y 1939. En esta instancia realizo un análisis del inventario preliminar elaborado por Waisman y lo comparo con el “catálogo” (según la denominación de la familia) que acompaña al grupo de obras y que fuera confeccionado por un familiar “con conocimientos musicales”. El conjunto de manuscritos está conformado por partituras en distintos grados y tipos de elaboración: borradores, copias en limpio y hojas sueltas. Algunas

obras no sólo poseen las versiones terminadas, sino que se puede establecer la presencia de un borrador, una versión “en limpio” (a veces con correcciones posteriores) y una nueva partitura “definitiva”. En otros casos, una obra editada para canto y piano cuenta con partecelle para cuerdas. El objetivo principal es establecer la cantidad y la tipología de los documentos y realizar un ordenamiento de las obras en relación con temáticas, géneros y orgánicos.

Para el estudio del acervo personal de un compositor cuento, como principal antecedente, con el importante aporte de Pablo Fessel en el estudio y catalogación del Fondo Gerardo Gandini. Encuentro en su trabajo algunas similitudes con la problemática que abordo en esta primera instancia sobre Arturo Trigueros. Este investigador establece clasificaciones de tipos de manuscritos, problemáticas relacionadas con las anotaciones y agregados en los mismos y metodologías para la reconstrucción de partituras a partir de las copias, que son aplicables, en parte y con las necesarias adaptaciones, a la presente investigación.

Aproximación al contexto y plantillas institucionales de músicos en las catedrales de Quito, Cuenca y Loja, Ecuador (siglos XIX-XX)

Arleti Molerio Rosa PhD

Universidad de Cuenca UCuenca

Verónica Fernanda Pardo Frías PhD (c)

Universidad Nacional de Loja UNL

Jesús Enrique Estevez Monagas PhD (c)

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Resumen

El mayor fruto de las investigaciones afines a la musicología histórica en Ecuador se encuentra concentrado en las catedrales y, principalmente, en ciudades como Quito, Cuenca y Loja. Las primeras noticias de interés musical en cada una de estas instituciones religiosas se hallan en los trabajos de Guerrero (1875), Abad Jáuregui (1940) y Eguiguren Riofrío (1947), respectivamente. A raíz de estos estudios, han surgido otras investigaciones musicológicas que han profundizado en el conocimiento de la vida musical en sendos recintos, entre las cuales sobresalen, por ejemplo: en Quito, Stevenson (1962) y Granja (1991); en Cuenca, Astudillo (1956) y Rodas (1989); y en Loja, Rodeland (1998) y Jaramillo (2018).

Bajo tales antecedentes, el presente trabajo tiene por objetivo presentar los avances de investigaciones recientemente desarrolladas en torno a la reconstrucción documental del pasado musical en tres catedrales ecuatorianas durante el siglo XIX y la primera mitad del XX: la de Quito, Cuenca y Loja. A partir de la información recabada en diversos archivos quiteños, cuencanos y lojanos, se exponen datos de estas instituciones condensados en dos ejes principales: 1) un breve contexto histórico que incluye datos generales sobre la erección de las diócesis (1545, 1769 y 1862,

respectivamente); y 2) la conformación y el análisis de las distintas plantillas musicales en cada institución, profundizando en la actualización y el suministro de noticias relativas a músicos activos en los recintos catedralicios.

Sobre la base de estos resultados se realizará una primera aproximación a vínculos que interconecten características musicales generales y particulares de cada catedral, dado que, en la actualidad, las tres instituciones han sido estudiadas de manera aislada, lo que ha traído como consecuencia que las relaciones musicales entre ellas permanezcan soslayadas. Precisamente, el presente trabajo persigue mitigar esta deficiencia.

En el aspecto musicológico, el trabajo ha sido enfrentado desde una postura estructuralista y neopositivista, cuyo enfoque histórico ha provisto a la investigación de marcos referenciales necesarios para la reconstrucción de la actividad musical y funcional de las capillas catedralicias quiteña, cuencana y lojana, todo ello desde una postura crítica y a la luz de los hallazgos documentales.

Por último, se destaca la relevancia de desarrollar este tipo de estudios en un país como Ecuador, máxime en la transformación de los paradigmas acerca de la escasa presencia que éste ha tenido en la historiografía dedicada a la música postcolonial hispanoamericana.

SESIÓN 3. Músicas, radio y prensa

“A mi distinguido amigo Gastón Talamón”. Apreciaciones sobre la obra de Francisco Salgado Ayala a partir de las referencias localizadas en las revistas Música de América y Nosotros

Chemary Larez Castillo

Universidad Nacional de Loja (UNL)

Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA)

La obra de Francisco Salgado ha sido escasamente difundida en el Ecuador, con lo que podría parecer utópico pensar en que esta se conociera fuera de las fronteras nacionales. Sin embargo, entre los años 1918 y 1920 el intercambio de correspondencia y materiales musicales entre el compositor ecuatoriano y Gastón Talamón, reconocido crítico argentino, nos hace pensar en la posible circulación de la música de Salgado en el territorio sureño. Esta ponencia analiza una reseña realizada en 1918 por Gastón Talamón en la revista Nosotros y la publicación y comentario de la obra Romanza n°2 para piano de Francisco Salgado Ayala publicada por el mismo autor en el número 11 de la revista Música de América con el fin de determinar la recepción de la obra del compositor en la Argentina y su inclusión dentro del catálogo de música nacionalista latinoamericana. La inserción de la obra de Salgado dentro de las tendencias nacionalistas hará necesario la revisión de este concepto y la puesta en diálogo de su música con la de otros compositores que le eran contemporáneos.

El que Talamón sugiriera a Salgado como un compositor que representaba

dignamente el americanismo musical realizando parentescos con la obra de compositores como Alberto Williams y Pascual de Rogatis, invita a la reflexión sobre las influencias de Salgado durante las primeras décadas de su actividad como compositor. Serán considerados los estudios previos de Pablo Guerrero y Guillermo Meza donde se incorporan datos en torno a la actividad compositiva de Salgado. De igual manera, las investigaciones de Vera Wolkowicz sobre los escritos de Talamón en *Nosotros* y el trabajo de edición realizado a la revista *Música de América*. De la misma autora se abordarán también los estudios sobre nacionalismo incásico en el contexto ecuatoriano. Para el desarrollo del trabajo partiré de la revisión de diversa documentación entre las que se incluyen las revistas antes mencionadas, y las versiones (impresa y manuscritos) de la *Romanza N°2*. Posteriormente, pondré en diálogo estos documentos con obras de otros compositores argentinos con los que Talamón compara la producción de Salgado y sus vinculaciones en la búsqueda de “crear un arte americano”. Así, este trabajo pretende aportar al conocimiento sobre circulación de la obra musical de Salgado dentro del contexto latinoamericano a la vez que vincularlo con las tendencias musicales de la época.

Melodía de horror: música y tecnofobia en un relato de El Siniestro Doctor Mortis, radioteatro e historieta.

Cristián L. Guerra Rojas

FILIACIÓN ACADÉMICA: Universidad de Chile

En 1945 el escritor y músico aficionado Juan Marino Cabello (Punta Arenas, Chile, 1920 – Trelew, Argentina, 2007) gestionó y protagonizó la emisión del primer episodio del radioteatro *El Siniestro Doctor Mortis* en una radioemisora de su ciudad natal. Este radioteatro se inscribe principalmente en el género del terror, aunque hay casos de episodios con cruces hacia la ciencia ficción, el misterio, el policial o la comedia negra. Cada episodio era relatado por este personaje, el Doctor Mortis, creado y encarnado por Marino, y que es una personificación de la maldad, la muerte y diferentes miedos que acechan al ser humano. Su éxito condujo tanto al traslado de su producción y emisión a otras radioemisoras en Chile, especialmente en Santiago, como al paso de este personaje y sus relatos hacia otros formatos a partir de la década de 1960, como el cuento, el teatro, la serie televisiva y, especialmente, la historieta.

Como rúbrica de cada episodio y leitmotiv de su anfitrión ficticio, Marino escogió la pieza *Una noche en el Monte Calvo* de Musorgski, pieza que se hizo masivamente conocida en muchos lugares por su incorporación al filme *Fantasia* (1940) de Disney. Sin embargo, la música no solo cumple las funciones de rúbrica o de leitmotiv en este radioteatro, sino aporta en la sugerencia de ambientes y en la evocación de emociones en cada relato. Para ello, Marino y sus colaboradores recurrieron principalmente a repertorios de música académica, música de cine y

piezas procedentes de librerías musicales.

Ahora bien, aparte de estas funciones que la música cumple en cada episodio del radioteatro, hay casos donde, además, la música tiene un papel protagónico en el relato mismo. Entre ellos, se destaca el episodio “Melodía de horror”, emitido hacia 1973 y que tiene, además, una versión en historieta. Este relato está ambientado en un tiempo “futuro”, lo que lo acerca al género de la ciencia ficción.

En esta ponencia, vinculada con el proyecto “Las músicas del Dr. Mortis: radioteatros, historietas y cumbias”, acogido por el Fondo de la Música, línea Investigación y Registro de la Música Nacional, concurso 2021, se propone una aproximación descriptivo-analítica a “Melodía de horror”, tomando en cuenta tanto la versión de radioteatro como la de historieta. En el caso del radioteatro se identifican segmentos musicales, su procedencia y sentido dentro de la trama, mientras en la historieta se subrayan las referencias léxicas y gráficas, para mostrar cómo unos y otros se vinculan con el motivo central que identifico en este relato: la tecnofobia en el ámbito musical (Gohn).

Para ello se consideran estudios que han subrayado tanto la importancia de las historietas en la configuración de las culturas modernas y latinoamericanas (Eco, Fernández & Poblete, Rojas) como la relevancia de la música en el género cinematográfico de terror, con aplicación, en este caso, en el radioteatro (Crisell, Crook, Donnelly, Hand, Lerner). Así, esta ponencia aporta en un campo aún poco explorado en Hispanoamérica, como es la música en el radioteatro y en la historieta.

De lo culto a lo popular: la cantante lírica Nena Juárez y su injerencia en la radiofonía de Buenos Aires en los años 30

Silvina Martino

Universidad Nacional de las Artes (UNA) / Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA)

Se indaga la participación de la cantante lírica argentina Nena Juárez (1902/3-1974) en la radiofonía argentina durante la década de 1930. La industria discográfica y la radiodifusión como nuevas tecnologías surgidas en los inicios del siglo XX fueron necesarias para la formación de nuevos públicos y repertorios. Como consecuencia de su alcance, la radio permitió una circulación de mucho mayor alcance que la ocurrida hacia comienzos de ese siglo, impactando en la legitimación y consagración de algunas figuras y repertorios. La prensa periódica reflejó a través de revistas especializadas, en algunos casos ligadas a las emisoras, quiénes eran los artistas, actores, músicos, cantantes que formaban parte de esos circuitos artísticos, interactuando como elencos estables de la programación semanal de cada frecuencia radial.

Son escasos los trabajos musicológicos de Argentina que apuntan a la mediatización radial de ciertos repertorios durante la primera época de su existencia. Además del estudio puntual de Dezillio referido a Brígida Frías de López Buchardo, pueden

mencionarse estudios extensos ineludibles como las tesis doctorales de Cañardo y Musri, si bien la primera está dedicada a la década de 1920 y pone el centro más bien en la industria discográfica y la segunda, que refiere a la década siguiente en la provincia de San Juan, permanece inédita. La mezzosoprano argentina Nena Juárez fue mayormente reconocida en el mundo lírico por su interpretación del rol de Pontezuela, en la ópera *El Matrero*, de Felipe Boero, estrenada en 1929 en el teatro Colón de Buenos Aires. También, por su participación en el posterior registro fonográfico de esa ópera, para el sello Victor. Sin embargo, poco se ha indagado sobre su intervención artística en el medio radiofónico argentino, espacio en el que destacó –como se propone aquí– al punto de constituirse como figura estelar de varias emisoras de Buenos Aires. Como herramientas teóricas, esta primera aproximación sobre Nena Juárez como cantante y figura de la radiofonía durante los años 30, al utilizar la prensa periódica a partir de la localización de un corpus hemerográfico significativo, se centra en algunas pautas derivadas de los estudios recepción crítica. En tal sentido se toman en cuenta los aportes de Teresa Cascudo, entre otros. A su vez, en lo metodológico se combina el trabajo de relevamiento documental con el estudio de la performance, a través de la escucha y análisis de algunos fonogramas conservados, lo que permite avizorar cómo Juárez articulaba los repertorios abordados con su interacción otros artistas del ámbito musical académico y popular del momento. Se presta atención a la representación a través de los sponsors publicitarios y la interacción con el público, entre otros aspectos que permiten dilucidar su injerencia y aporte artístico-musical entre el mundo lírico y popular.

De este modo, se avanza en resultados parciales de una investigación mayor que propone la historización de la contribución de un grupo de cantantes líricas que, hacia aproximadamente la primera mitad del siglo XX, actuaron en Argentina difundiendo canciones de cámara y fragmentos de ópera de diversa procedencia, algunos hasta hoy canónicos.

JUEVES 17

MESA TEMÁTICA 4. Sonoridades del Wallmapu: identidades, géneros y controversias

Ponencia 1:

Preguntas sonoro-musicales sobre identidades champurria.

Por Leonardo Díaz Collao.

Universidad Alberto Hurtado. Santiago. Chile.

Ponencia 2:

Práctica e identidad musical mapuche: El caso de los trutrukaturfe.

Por José Velásquez Arce.

Universidad Católica de Temuco. Chile.

Ponencia 3:

¡Zúmbale primo!: La presencia del cancionero tropical y ranchero en la actualidad mapuche.

Por Pablo Catrileo Aravena.

Investigador Independiente. Biobío. Chile.

María Mendizábal. (Interpeladora)

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Resumen

El pueblo-nación mapuche cruza fronteras e identidades. Su territorio ancestral, denominado Wallmapu, atraviesa las barreras nacionales de Chile y Argentina. Esta propuesta revisa algunos casos de música mapuche en Chile, representada en la actualidad por un amplio crisol de expresiones sonoras (Ñanculef, et. al., 2022), que, de diversas formas, logra importantes grados de aceptación e identificación, siendo transversal a la sociedad mapuche como no-indígena. A la música ancestral, se suman en las últimas décadas estilos icónicos de la Música Popular como el rock, el rap o la trova (Zapata, 2009; Rekedal, 2014), géneros que emergen desde el propio territorio o desde la ciudad, asumiendo una "inspiración mapuche" tanto en líricas como en sonoridades, situación observable en ceremonias, encuentros políticos, festivales y plataformas digitales.

La primera parte de esta mesa, aborda la escena de música popular mapuche en Santiago. En este contexto, sus prácticas sonoras son centrales en la apropiación de un espacio hostil y en la configuración de identidades indígenas mestizas. Su música tradicional puede escucharse en rituales realizados en comunas periféricas, o bien, durante marchas en el centro urbano. Al mismo tiempo, existe una bullente escena de músicos populares que incluye cantautores, raperos, proyectos experimentales, entre otros. Leonardo Díaz reflexiona sobre su etnografía colaborativa en curso, centrada en la experiencia del cantautor mapuche Ketrufe y del compositor y productor champurria Vñvm. Categorías mapuche como warriache -habitante de la ciudad-, mapurbe -neologismo que une los términos mapu y urbe-, o champurria -concepto que refiere a lo mezclado- (Alvarado, 2021), permiten acercarse a las subjetividades mapuche desde lugares y sonidos que rechazan los esencialismos y no temen las controversias.

Para continuar, José Velásquez atiende a las características, práctica y rol del trutrukafufe. En muchas culturas musicales existen personas especialistas en la ejecución instrumental a las cuales se adjudican ciertas características socialmente construidas que lo vinculan a su quehacer y que lo hacen identificable. La propuesta se centra en los hallazgos de una investigación realizada en contexto mapuche, en específico con los trutrukafufe, especialistas en ejecutar trutruka. El objetivo es delimitar elementos socioculturales presentes en la construcción de la imagen de este músico, pertinente a la visión de los propios cultores mapuche y que delimitan su identidad musical. En concreto, se señalan concepciones sonoras y elementos socioculturales en la práctica ritual y cotidiana del trutrukafufe (Marti, 2000), así como las características que se le adjudican a este músico desde una visión intracultural.

Cerramos nuestra propuesta con una aproximación a los repertorios mediáticos de

probablemente mayor aceptación en Wallmapu: el cancionero mexicano y la música caribeña-tropical. De marcado carácter testimonial y festivo, estas expresiones sonoras se caracterizan por su férrea presencia durante décadas, ocupando mayoritariamente los espacios de sociabilidad mapuche. La ponencia a cargo de Pablo Catrileo, revisa los procesos de apropiación de estas músicas, principalmente mediante el estudio del subgénero denominado “cumbia ranchera-tropical” o “estilo tropical-ranchero”, ritmo híbrido que recoge las herencias sonoras del corrido, la canción ranchera y la cumbia, y que hoy goza de una amplia difusión comunicacional e importante número de cultores y eventos asociados. Se trata de una nueva escena musical, la que sin desestimar sus aportes en la dimensión festiva mapuche, ha comenzado además a incorporar discursos reivindicativos allegados a las históricas controversias con el Estado y los grupos de poderío económico (Pinto et. al., 2015). Una música que también ha traspasado fronteras nacionales, con cada vez mayor presencia en la Patagonia Argentina.

MESA TEMÁTICA 5. Exilio y Nueva Canción latinoamericana: memorias de sí a través de la canción y el sonido

Coordinador: Javier Rodríguez Aedo

Interpelador: Pablo Alabarces

Ponencia 1: Cuando Uruguay aterrizó en Venecia: las “Giornate della cultura uruguiana in lotta”, 1978.

Stefano Gavagnin

Filiación académica: Istituto per lo studio della musica latinoamericana (IMLA)

Marita Fornaro Bordolli

Filiación académica: Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas, Universidad de la República de Uruguay

Ponencia 2: “Cuando ardió la ciudad, cuando el tanque arrasó”. Mujeres, política y militancia en la cancionística de Patricio Manns durante el exilio

Ariel Mamani

Filiación académica: CEHISO/UNR (Centro de Estudios de Historia Social – Universidad Nacional de Rosario) – UADER (Universidad Autónoma de Entre Ríos)

Ponencia 3: Cruce entre culturas del casete y culturas de exilio: estudio del Fondo documental Quilapayún

Laura Jordán González

Filiación académica: Académica, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV)

Javier Rodríguez Aedo

Filiación académica: Investigador postdoctoral, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV)

Resumen

La mesa examina algunas experiencias involucradas en la vida pública y privada de los músicos exiliados sudamericanos, principalmente uruguayos y chilenos, quienes a través de modalidades artísticas y materiales de trabajo específicos buscaron desarrollar estrategias de denuncia, resistencia y movilización a través de la canción, en la perspectiva de resguardar su propia memoria y proyectar su patrimonio sonoro en las comunidades de acogida.

Temporalmente, las ponencias que componen esta mesa se circunscriben al periodo 1973-1988, sin por ello renunciar a proponer vínculos con momentos anteriores o posteriores. Dada las características de movilidad espacial del exilio musical, en la mesa se examinan experiencias desarrolladas en un amplio margen geográfico, donde veremos destacar capitales europeas (como París, Ginebra y Roma) y ciudades que mantenían conexiones particulares con regiones de América latina (como Venecia).

La primera ponencia, de Stefano Gavagnin y Marita Fornaro, busca reconstruir un evento musical y político desarrollado en Venecia (las Jornadas de la cultura uruguaya en lucha), el cual da cuenta de los lazos de solidaridad entre uruguayos e italianos, e ilustra el rol de la canción popular como espacio y vehículo de resistencia en contexto transnacional. Para eso, la ponencia propone confrontar las diversas perspectivas mediante las cuales se comunicó dicho evento (ya sea por parte de la prensa oficial del régimen militar o por prensa disidente) y, especialmente, por los recuerdos y la memoria consolidada de quiénes participaron en las Jornadas.

La segunda ponencia, de Ariel Mamani, aborda la obra desarrollada en exilio por el cantautor chileno Patricio Manns, y en cuyo contenido se desataca el protagonismo de mujeres militantes. La ponencia ofrece una perspectiva de estudio donde la canción es analizada en tanto objeto de enunciados y discursos vinculados al proyecto estético del músico, a su experiencia de exilio en Francia y Suiza y al recuerdo de un país cuyos contornos comienzan a desaparecer. En ese sentido, se estudia la canción como un dispositivo, al mismo tiempo, de memoria y de movilización política, dos dimensiones que no solo ilustran la vida musical de los exiliados, sino que también marcaron las transformaciones en la obra de Patricio Manns.

La tercera ponencia, de Laura Jordán y Javier Rodríguez, propone una mirada comparativa de las culturas del casete y la experiencia de exilio de los músicos chilenos del conjunto Quilapayún. A través del análisis de un corpus de casetes de uso privado, conservados y utilizados durante su exilio en París, se busca dar cuenta de las posibilidades que ofrece el registro casete para comprender el funcionamiento interno y cotidiano de un conjunto musical (a través del estudio de diversas modalidades de uso, como correspondencias sonoras, maquetas, ensayos, registros en vivo, y duplicados, entre otros), al mismo tiempo que se reflexiona sobre el tipo de memoria propia y narrativas artísticas que nos ofrece este sonido grabado. Si bien cada una de las tres ponencias propone examinar casos particulares, el marco conceptual

general de la mesa, relacionado con dinámicas del canto político latinoamericano en exilio, permite asegurar un diálogo transversal y enriquecedor de esta mesa.

SESIÓN 4. Análisis Musical y compositivos en el Siglo XX

TECNICAS COMPOSITIVAS MINIMALISTAS EN LA OBRA DE TRES AUTORES URUGUAYOS

Dario Matta

Filiación académica: Universidad Nacional de San Luis (UNSL)

La composición de tipo minimalista es un fenómeno relativamente nuevo dentro de la tradición musical europea – académica, que tuvo su principal desarrollo en el siglo XX. Ésta se ha nutrido, al igual que en otros momentos de la historia, de los elementos tímbricos, rítmico – melódicos e interpretativos de las músicas populares, principalmente las músicas no occidentales.

De hecho, para quienes hemos transitado por los ámbitos académicos, y aprendido la praxis y la teoría musical bajo parámetros más o menos rígidos (y esto va más allá del tipo de música que hagamos), hablar de minimalismo es hablar de un lenguaje musical bastante digerible y amigable al oído de las mayorías, como consecuencia de esos “préstamos” sonoros. Y, valga la redundancia, quienes habitamos este rincón del mundo y nos vemos atravesados por las músicas populares rioplatenses, no debe extrañarnos la familiaridad auditiva con el minimalismo.

A partir de los años 60 y 70, las obras de Steve Reich, Philip Glass o Milton Babbitt – y sus estilos compositivos – trascendieron los espacios de experimentación sonora y las salas de concierto para insertarse de lleno en el ámbito cinematográfico, la publicidad y la música de consumo.

A su vez, como producto de los cambios socioculturales de los años 60 y la difusión de los límites entre música popular y académica, muchos autores e intérpretes supieron incorporar las técnicas compositivas propias del minimalismo a sus creaciones e interpretaciones.

Desde los años 70 asistimos en el Uruguay al surgimiento y desarrollo de una corriente de autores e intérpretes muchas veces conocidos como “Generación del 77”, que supieron plasmar en diversas obras del periodo esa incorporación “fluida” del minimalismo (su teoría y su praxis) a las músicas populares rioplatenses.

Estos y otros autores desarrollaron su actividad en un contexto socio – político particular signado en gran parte por la dictadura cívico – militar que gobernó Uruguay entre 1973 y 1984. A su vez, todos ellos compartieron afinidades e influencias en común y hasta proyectos artísticos en conjunto. Se hace indispensable, entonces, develar las particularidades de este “minimalismo a la uruguaya” en correlación con la

realidad política y social, el pensamiento y las influencias musicales que pudieron recibir sus referentes.

En esta ponencia hablaremos de tres autores uruguayos, más puntualmente montevidianos: Jorge Lazaroff (1950 – 1989), Luis Trochón (1956 – 2020) y Leo Masliah (1954). Muchas de sus obras fueron compuestas y grabadas entre fines de los años 70 y comienzos de los años 80, cuando la canción latinoamericana de autor, al igual que otras músicas populares, se vio altamente influida por las técnicas compositivas e interpretativas asociadas al minimalismo: ostinatos rítmicos, melodías de timbres, estructuras en mosaico, estatismo tonal, superposición de planos sonoros, etc. Abordaremos entonces un grupo de canciones con el fin de reconocer y analizar sus rasgos de tipo minimalistas y su articulación con los elementos característicos de las músicas rioplatenses.

Transformación de la técnica serial en Gustavo Becerra: desde la dodecafonía a los policordios complementarios durante la década del 50'

Autor: Dr. Gonzalo Martínez García

Afiliación Institucional: Universidad de Talca, Chile

El compositor Gustavo Becerra (1925-2010) es considerado una de las figuras más influyentes de la música de concierto de la segunda mitad del siglo XX en Chile, siendo especialmente reconocido como compositor serialista durante la década del 50'. En la ponencia se revisará como Becerra asumió la técnica dodecafónica con intención de probar su valía como vehículo para un lenguaje expresivo. En esta praxis descubrió falencias, opinión que se complementó con el estudio de la enseñanza de la composición en la academia occidental producto de su estadía en Europa entre 1954-56. En dicho viaje observó la primacía de la técnica por sobre la expresividad (Becerra 1958a, 1958b, 1958c), razón que explica que en diversas obras de la década del 50' pruebe diferentes posibilidades de organización serial, demostrando un proceso de transformación desde una técnica basada en el respeto del orden serial a una técnica que extiende el serialismo, denominada "policordios complementarios" (Herrera 2017, Merino 1965, Karaian y Vergara 1972), conservando solamente la permanente presencia del total cromático.

Becerra plasmó su crítica al serialismo como se practicaba en Europa en un ensayo publicado en varios números de la Revista Musical Chilena entre 1958-59. Por tal motivo, lo hemos utilizado como insumo para el análisis de las estrategias de organización de alturas en algunas de las principales obras del compositor en dicho período, con el fin de mostrar su aproximación hacia el método y la invención de la técnica de "policordios complementarios" como respuesta al serialismo tradicionalmente entendido. Para tal efecto se ha utilizado la teoría de las Pitch Class (Forte, 1973), el trabajo sobre atonalidad y música serial de George Perle (1999) y la adecuación pedagógica para el análisis de la

música del siglo XX de Lester (2005), entre otros estudios. En la ponencia se expondrán las conclusiones a través de ejemplos del Cuarteto para Cuerdas no 3 (1955), Sinfonía no 1 (1955), Sinfonía no 2 (1957), y Cuarteto para Cuerdas no 5 (1958).

Debemos resaltar que existen muy pocos estudios sobre el serialismo en Becerra y ninguno desde la perspectiva de esta ponencia, y también que no existe una definición clara sobre los poliacordios y su papel en composiciones específicas. El trabajo más profundo lo encontramos en Merino (1965) sobre los cuartetos de cuerdas en el que analizó técnicas seriales y poliacordios, entendiendo estos últimos como pertenecientes al serialismo; Botto (1959) analizó brevemente la segunda sinfonía; Karaian y Vergara (1972) reconocieron en la obra de Becerra la presencia de un período que denominaron “dodecafónico”, sin entrar en el análisis de obras; y Herrera (2017) estudió en algunos fragmentos de obras las técnicas seriales y los poliacordios, pero sin realizar un estudio exhaustivo ni adentrarse en aspectos teóricos. Con el presente trabajo esperamos contribuir al estudio del serialismo latinoamericano desde el análisis musical, perspectiva que no está especialmente presente en la actualidad en la musicología latinoamericana.

***barro sublevado* (2003) de Jorge Horst: ¿un tango culto recursivamente transatlántico?**

Pablo Ernesto Jaureguiberry

Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

El compositor, docente y teórico Jorge Manuel Horst (Rosario, 1963) ocupa un lugar destacado en la escena de la música contemporánea argentina desde fines de la década del ochenta. Su producción musical, casi completamente estrenada, convoca la frecuente amalgama de procedimientos asociados con la indeterminación, la transtextualidad y la criptología. Asimismo, las particulares relaciones que sugieren sus rótulos funcionan como catalizadores para acercarse a una poética entendible como intencionalmente referencial/simbólica; donde las frecuentes alusiones a otros campos del conocimiento, a otras culturas y a otras músicas abren la puerta a una copiosa propia interpretación. En paralelo, esa auto figuración destaca, certera y selectivamente, la incorporación de ciertas otredades, mientras supone la movilidad como componente fundamental de lo estético, y, además, enfatiza lo ideológico-político como motivación esencial.

En este marco, *barro sublevado* (2003) fue comisionada y consecuentemente estrenada por su dedicataria, la pianista argentina Haydée Schwartz, el 26 de septiembre del 2003 en el Goethe-Institut de Buenos Aires, como parte de la colección tanguera heredada de Yvar Mikhashoff. Así, tanto la propia interpretación autoral como los estudios analíticos de la composición enfatizan sus vínculos con el mencionado género,

aunque casi nada se ha explorado sobre los diversos procesos de recepción productiva que unen a barro sublevado (2003) con la poética noniana. En esta línea, nuestro análisis procura develar las notables manipulaciones horstianas de la serie paninterválica que recurre en diversas obras de Nono desde *Canti per 13* (1955). Asimismo, tratamos de exponer cómo la estructura de barro sublevado (2003), transposiciones seriales incluidas, se encuentra supeditada a un procedimiento criptológico que, desde la insistencia sobre los grados que representan a la dedicataria y sus correspondientes adyacencias, permite relacionar el trabajo de Horst con la obra tardía de Nono intitulada *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984). En paralelo, este recorrido intentará mostrar que barro sublevado (2003) puede considerarse como una composición en la cual Horst también invoca a Ernesto Guevara en el espacio de la inmanencia musical, lo cual tiene notables implicancias historiográfico-estéticas. Es decir, aquí estaríamos frente al caso que da pie a un dispositivo característico de la técnica horstiana, dada su centralidad y recurrencia en, hasta el momento, una veintena de composiciones que abarcan casi dos décadas. A su vez, tanto por la personalidad en sí como por las implicancias ideológico-políticas del dispositivo, esta dimensión de barro sublevado (2003) nos devolvería a tangibles afinidades con la poética noniana. Entonces, mediante esta ponencia proponemos dilucidar cómo barro sublevado (2003) se configura, en convergencia con lo sesgadamente tanguero, por involucrar recursivamente materiales y técnicas asociables a Nono; lo cual también implica resignificar algunas de sus posturas estéticas. En definitiva, aspiramos a dar cuenta de un peculiar caso de movilidad cultural que, sin embargo, resultaría paradigmático de la poética horstiana por ostentar la heterotópica fusión de componentes y procedimientos diversos.

Mariano Etkin analista

Alejandro Martínez

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Mariano Etkin fue Titular de la Cátedra de Composición Musical en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata desde 1984 hasta su fallecimiento en 2016. Además de su labor docente, desde aproximadamente mediados de los años 90 del siglo pasado, lideró equipos de investigación en la misma universidad dedicados al análisis musical de obras del siglo XX. Durante este período, Etkin y sus colaboradores publicaron numerosos trabajos que cubren una amplia gama de temas vinculados al análisis musical, desde el análisis exhaustivo de obras musicales hasta reflexiones generales sobre cuestiones vinculadas a la composición en el siglo XX y la relación entre la Teoría Musical y el Análisis (véase la bibliografía).

Mi propuesta se centrará en realizar una lectura crítica de estos textos analíticos. Entre los temas que se abordarán se encuentran la selección de obras analizadas y su vinculación

con las preferencias estéticas y musicales de Etkin, como se evidencia, por ejemplo, en su interés en las obras de Charles Ives y Morton Feldman, compositores apreciados por él y externos a la tradición centro-europea, abordados en cuatro de los textos estudiados. También es notable en otros trabajos la insistencia en el cuestionamiento hacia los modelos de análisis establecidos y estandarizados, como la teoría schenkeriana para la música tonal o la Pitch Class Set Theory de Allen Forte y sus continuadores para la música post-tonal. En relación con este aspecto, Etkin expresa con frecuencia su desconfianza hacia los enfoques de análisis que aplican a priori construcciones teóricas preexistentes, lo que es una idea recurrente en varios de los textos.

En resumen, este estudio busca aportar una mirada crítica a una parte de la producción teórica de Etkin que ha recibido poca atención en la literatura musicológica. A diferencia de sus escritos "clásicos" de la década de 1980, ampliamente considerados, que abordan la problemática de los compositores latinoamericanos y su relación con las vanguardias europeas y estadounidenses, estos textos nos muestran a Mariano Etkin como analista musical y proporcionan una mirada complementaria de sus preocupaciones estéticas y compositivas.

SESIÓN 5. Cruces entre música, medios y política

"El guitarreo pirulín. Algunas reflexiones sobre Pedro Lemebel, Mazapán y las representaciones de infancia en pugna durante los años de la Dictadura chilena".

Juan Carlos Poveda

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado (UAH)

Hacia el año 2003, el escritor y artista chileno Pedro Lemebel publicó una crónica recordando diversos programas de la televisión chilena destinados a la infancia en años de Dictadura (1973-1989). Dentro de esta se presentaba la alusión más expuesta y mordaz que se ha publicado sobre la agrupación chilena de música para la infancia Mazapán, particularmente de los exitosos programas que la agrupación tuvo a cargo durante la década del ochenta. En el escrito en cuestión, Lemebel se refería a las integrantes de dicho conjunto como "un set de parvularias cuicas"*, un conjunto de "cinco o seis tías rubias que conquistaron la teleaudiencia pendeja con su guitarreo pirulín"** , que insertaron en la televisión chilena "la didáctica del kindergarten para alegrar a los pitufos". En ese "edén de cabros buenos y niñitas rosadas" -prosigue-, donde "no cabían (...) brujas indias, ni (...) princesas chulas y feas (...), todo era de dulce mazapán" y "el complejo espacio de la niñez aparecía reducido nada más que a un cielo de merengue, donde las tías*** de Mazapán trinaban su catecismo de pequeña moral para los niños atontados de tanto tirulí y cuchuchú".

Estas palabras me sirven aquí para pensar en una serie de problemáticas en torno a la

infancia, la música realizada por el mundo adulto para este sector de la sociedad y las representaciones y expectativas de distintos sectores políticos con ella. Enmarcándome en la música producida, interpretada y difundida masivamente a través de la televisión en programas dirigidos a la infancia en Dictadura, tomo el caso de Mazapán, pensando en cuáles son las representaciones de infancia que pueden reconocerse en el trabajo artístico de esta agrupación y cómo estas sintonizan o se conflictúan con otras provenientes de otros sectores.

En virtud de lo expuesto hasta ahora, se pretende con esta propuesta contribuir tanto a la visibilización del sujeto infantil dentro de los estudios musicológicos-particularmente desde los llamados "Nuevos estudios de la infancia"-, como también a una mayor inclusión de la musicología dentro de los estudios sobre televisión.

El Grupo de Experimentación Instrumental de Concepción en dictadura. Continuidad y cambio.

Autor: Rodrigo Pincheira Albrecht.

UCSC, Universidad Católica de la Santísima Concepción.

Más allá de la hegemonía del rock y del jazz, otras expresiones de la música popular se han desarrollado con singularidad en la ciudad de Concepción, Chile. Bastaría mencionar, por ejemplo, la larga trayectoria de Patricia Chavarría en el estudio y prácticas de la cultura campesina, Fabiola González, Claudia Melgarejo, Vasti Michel, Los hermanos Millar, cantautores como Pablo Ardouin, Cantareman, Carolina Frambuesa o Rocío Peña, entre muchos otros.

A mediados de los años setenta, aparecería el Grupo de Experimentación Instrumental, GEI, integrado por estudiantes de música, odontología y medicina de la Universidad de Concepción, jóvenes músicos que llegaron a proponer un repertorio que unía lo docto y lo popular, con sello chileno y latinoamericano, utilizando instrumentos de ambas tradiciones como quena, zampoña, charango, tiple y bombo, además de flauta travesa, guitarra (clásica y popular) y violonchelo. La agrupación estuvo integrada en sus inicios por Regina y Daniel Estrada en canto y guitarra, Francisco Vergara en percusión y tiple, Samuel Durán en flauta y percusión, Miguel Raurich en violonchelo, Juan Carlos Leal en charango y Guillermo Morales en quena y flauta. Posteriormente se integraron Pedro Millar en oboe, Leonardo Baeza en flauta y Alejandro Riquelme en percusión. En su repertorio interpretaron obras de Violeta Parra, Luis Advis, Patricio Castillo, Gastón Soublette y Chico Buarque. Hacia el final de su corto pero intenso ciclo (fines de 1978), propusieron un repertorio original de composiciones del guitarrista Daniel Estrada.

Sus actuaciones apenas quedaron registradas en dos grabaciones sin editar y forman parte de la memoria extraviada de la ciudad. Su aporte musical y cultural permanece casi invisible en los estudios musicológicos nacionales en dictadura, casi siempre distantes y lejanos.

Tampoco la ciudad se ha hecho cargo de este patrimonio artístico-cultural.

En este trabajo nos proponemos analizar y describir el trayecto artístico de esta agrupación,

sus alcances y referencias estético-musicales, así como su rol cultural, contracultural, socio-político en el contexto de dictadura en Concepción, a partir de la hermenéutica musical, repertorio, discursividades y performance.

La ponencia intenta reconstruir a partir de fuentes orales y escritas, la génesis de este grupo y su breve paso por la música en la ciudad, sus alcances artísticos, la fricción entre lo institucional y lo antidictadura, sus modos de representación, repertorio, las señas de continuidad y cambio a partir de los significados de la Nueva Canción Chilena, sus estrategias de resistencia y contracultura, su rol de articulador de audiencias y públicos en que “decían sin nombrar, y cuidaba en no entregar señas explícitas de sus simpatías políticas” como sostiene Mauricio Valdebenito (1). Posteriormente algunos de sus integrantes formaron otros grupos de similares características en Concepción, como el grupo Redes y Quorum, aun vigente.

El GEI dejó una huella que, a partir de una propuesta musical de calidad, marcó un derrotero de resistencia, activando dispositivos musicales a partir de la resignificación del legado de la Nueva Canción Chilena pero también propuso ciertas innovaciones, cambios y búsquedas propias.

No es no. Imágenes, cuerpos y sonidos afectados en obra *No! Doce intervenciones de artistas argentinos sobre una escena de Pina Bausch* de Marcelo Delgado (2020)

Mariana Lorena Signorelli (CONICET-UBA-UNQ: becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes).

Este trabajo se propone reflexionar sobre los vínculos afectivo-emotivos y performativos presentes en las intervenciones sonoras. Es decir, cómo se construyen, tensionan y refuerzan sentidos cuando se conjugan diversidad de imágenes visuales, sonoras y performáticas como sucede en la obra *No!*¹ coordinada por Marcelo Delgado en 2020 en el contexto de aislamiento social que atravesamos por la pandemia Covid-19.

En las intervenciones sonoras, el sonido, sin importar su potencia, interpela a receptores de la obra y a su vez resulta efímero puesto que no deja rastros semióticos en el espacio intervenido sino sólo en cada espectador (Corrado 2010, Liut 2009). Pero dichos rastros no son inocuos: shockean, generan conciencia, movilizan a través de sus imágenes y demuestran el potencial semiótico de lo sonoro.

Las investigaciones teóricas enmarcadas en el llamado “giro afectivo” plantean una alternativa hermenéutica al criticar el giro lingüístico/textual ya que se inclinan a considerar a las emociones como inmanentes de los sujetos en tanto agentes político-sociales (Ahmed 2015, Berlant 2011). En ese sentido, estas autoras coinciden en que algunos afectos como el dolor, el sufrimiento y el maltrato sobre los cuerpos son exhibiciones de poder y observarlos puede ser el punto de partida

para evidenciar su despliegue en la vida pública. Por eso, propongo pensar cómo se vinculan los afectos y la construcción de sentido de una obra de arte y cuán potente puede ser una obra artística para movilizar/nos políticamente.

En la obra *No!* Delgado reutiliza una escena de la coreografía de Kontakthoff de Pina Bausch que aparece en la película *Pina* de Win Wender (2011) e invita a doce artistas a modificar la sonoridad soporte original conservando las imágenes visuales y performáticas previas. La obra de danza-teatro de esta “ninfa posmoderna” según Antacli (2016) sublima emotivamente una crítica social, mientras que las intervenciones sonoras, al evidenciar una intencionalidad política directa, dan lugar a lo que se denomina como “práctica activista” (Verzero 2020). Estas prácticas se inmiscuyen en el espacio público – en este caso, virtual- para denunciar, reclamar, evidenciar, mostrar avasallamientos e injusticias que, por lo general, son ejercidas desde el poder político o económico del capitalismo o del sistema patriarcal. Por su parte, las doce diversas resonancias realizadas por compositores, intérpretes, directores de teatro y escritores permiten establecer diálogos críticos con las nociones de dominación masculina (Bourdieu 2000) y desposesión (Butler-Athanasίου 2017).

A partir de visualizaciones de la obra y del relevamiento de las intenciones compositivas de autoría colectiva de la misma se propone una interpretación con enfoque de género. El aporte que este trabajo pretende es incorporar a las investigaciones musicológicas una mirada múltiple, heterogénea, interdisciplinaria y transversal emplazada en las corrientes epistemológicas feministas más recientes cuya producción de conocimiento es siempre situado y cuyo compromiso político es prácticamente inherente.

1 <https://sites.google.com/view/nodoceintervencionesdeartistas/no>

SESIÓN 6. Problemas de forma, estructura percepción musicales

Lo musical y el desmembramiento del lenguaje. Notas a partir de una lectura de Walter Benjamin.

Daniel Halaban, Universidad Nacional de Córdoba (UNC) e Instituto de Humanidades (IDH) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Si bien Walter Benjamin es principalmente conocido en el ámbito artístico por sus escritos sobre imagen, reproductibilidad técnica y literatura, podemos rastrear en algunos de sus textos – especialmente en los dedicados al lenguaje–, elementos para una filosofía de la música. La música, para Benjamin, se encuentra en el umbral del lenguaje: ella es testimonio de su origen –adánico, pre-instrumental–, así como prefiguración de su ruina, su “desmembramiento”, que permite su liberación del ser-un-medio-para. En este trabajo nos proponemos explorar algunos elementos de esta proto-

filosofía de la música –o, como sugerimos en la ponencia, de “lo musical”– para construir herramientas que nos aporten a la reflexión estética sobre la música en la actualidad. La hipótesis que orienta este trabajo es que podemos avizorar una noción histórica de lo musical que se sustrae de un medioparticular –el sonido– o una práctica social específica. Esto musical consiste en una forma de experiencia de y en el mundo que conserva su singularidad en la era del arte postcontectual y transmedial. Esto musical, proponemos, es aquello que abisma al lenguaje de los humanos y da lugar a lo que Benjamin denomina el “lenguaje de las cosas”.

Para esto, en primer lugar, nos concentramos en los pasajes de El origen del Trauerspiel alemán en los que Benjamin discurre sobre lo musical en el lenguaje y su desmoronamiento. En este sentido, exploramos, por un lado, la noción de un lenguaje no instrumental como “medio puro” y, por el otro, algunas de las estrategias “musicales” del Trauerspiel alemán para la producción de alegorías que contribuyen a la crítica del lenguaje cosificado.

En segundo lugar, reponemos las estrategias vanguardistas –surrealistas y dadaístas– que se hacen eco de la alegoría barroca y reponen esta singular relación entre música y lenguaje, esa que las teorías clasicistas del arte simbólico ocluyen desde finales del siglo XVIII y que reaparecen tímidamente, y con carácter afirmativo, en la estética musical romántica.

En tercer lugar, procuramos explorar los límites de la “estrategia surrealista”, tal como señala la Internacional Situacionista a mediados del siglo XX. Aquí analizamos cómo las técnicas alegóricas del barroco alemán, tamizadas por la primera vanguardia, aparecen en todo el gradiente musical que abarca desde aquella música que se compromete totalmente con la “industria cultural” hasta las experimentaciones más solitarias de la música contemporánea. Así, buscamos señalar las continuidades, tensiones y potencialidades de la música hoy desde una perspectiva estética.

¿Es la fuga una forma musical o una técnica? A propósito de El Clave bien temperado de J. S. Bach

Autor: Héctor Edmundo Rubio

Filiación académica: Profesor plenario jubilado de la Facultad de Artes de la UNC

Durante muchos años, los estudiantes de composición han escuchado repetidas veces la afirmación de que la fuga no es ninguna forma musical sino una técnica o, como afirma C. Dalhaus, “un conjunto de técnicas”. Algunas de ellas son constitutivas, tales como la respuesta del sujeto a la quinta o la presentación del tema en la totalidad de las voces. Otras resultan accesorias, es el caso del contrapunto obligado, del stretto, de la presentación por aumentación o disminución del sujeto, etc. No otra cosa escucharon los alumnos de composición de Arnold Schönberg en sus clases. Una teoría utilizable de la forma fuga, en realidad, no existe.

El origen de esta situación se remonta a Friedrich Wilhelm Marpurg y su Tratado de la Fuga (1753). Esta primera publicación sobre el tema ha determinado la tradición subsiguiente. Las cinco condiciones que definen la idiosincrasia de la fuga las enumera Marpurg: la exposición del sujeto (el tema como dux), la respuesta o contrasujeto (el comes), la sucesión de propuestas y respuestas (el ordenamiento de dux y comes en las distintas voces), la contraarmonía (el contrapunto) y los interludios o intermedios. Lo que a Marpurg le importa es la unidad temática, la integración, por lo

cual una fuga estricta no ha de ocuparse de otra cosa que de elaborar lo que está desplegado en la exposición de la idea principal. Para Marpurg como para Schönberg la forma de la fuga resultaba del cumplimiento de las posibilidades contenidas en el tema para la elaboración de las potencialidades contrapuntísticas. La técnica produce la forma. Tal es el caso de las seis fantasías de Sweelinck para órgano a 4 voces. Todas ellas responden a un plan, que, repasando una y otra vez la extensión del tema, sigue el orden de cuatro secciones: Forma fundamental, Aumentación, Disminución y, al final, breve retorno a la Forma fundamental. El principio de definición contrapuntística define la articulación de las secciones formales.

Esta conducta no coincide con la que exhiben las fugas de El Clave bien temperado de J. S. Bach en sus dos volúmenes. En ellas, los temas no aparecen sometidos a tratamientos contrapuntísticos que sigan la tradición. Un concepto formal propio se opone aquí a la definición contrapuntística por excelencia de partes y miembros formales. Dos cuestiones aparecen como estructurales en lo que hace a la configuración de la pieza: un orden constructivo modulante, que se mueve sobre las apariciones sucesivas de dux y comes, y un uso constructivo de los interludios. Ambas cuestiones están coordinadas para llegar al resultado artístico al que aspira el compositor. Una modulación amplia es impensable sin la existencia de consistentes intermedios.

El modelo para este sentido de la construcción lo encontró Bach en la forma Ritornello. En analogía con esta forma, las exposiciones temáticas en la Fuga, o grupos de estas exposiciones, operan como Ritornelli. Los interludios, a su vez, como episodios. A partir de esta distribución, dio el compositor con una disposición formal independiente de la definición contrapuntística tradicional y pudo renunciar a ella.

La forma Ritornello como concepto formal normativo se diferencia en El Clave bien temperado doblemente. En cada uno de los dos volúmenes de la obra, corresponde la mitad (12) de todas las fugas a la forma Ritornello pura. Esta reclama, por su naturaleza, una nueva manera de percibir la forma contrapuntística. La otra mitad (12) de las fugas produce, en el marco de la forma Ritornello, definiciones contrapuntísticas en secciones formales. Con ello, dejó Bach abierta o indefinida la manera de recepción hasta ese momento vigente. Una forma de tensión parece existir entre forma Ritornello y definición contrapuntística, que indujo al compositor a tratar de producir la fusión entre ellas y sin fractura. La especial innovación bachiana adopta dos disposiciones, ora la definición contrapuntística busca ser consumada dentro de la forma Ritornello, ora la forma Ritornello se libera de esa exigencia y se realiza en forma autónoma.

El problema de la forma en la instalación sonora desde una perspectiva musical

Francisco Cesar Eduardo Taborda

Facultad de Artes / Secretaría de Ciencia y Técnica / Universidad Nacional de Córdoba
(FA/SeCyT/UNC)

La apreciación que Stockhausen hiciera sobre su obra Carré (1960) considerándola como posible “escultura sonora” (De la Motte-Haber, 1990:254) marca un claro punto de inflexión en el campo de la producción musical. Las investigaciones musicales que decantaría en composiciones cuyas

fuentes sonoras estuviesen dispuestas en el espacio complejizó desde los años sesenta del siglo pasado la noción de forma en la música de tradición escrita. Adorno (2006a) ya había señalado la pseudomorfosis de la música en pintura, donde analizaba la posible espacialización del arte temporal por excelencia. Por su parte, diversos autores proponen una noción de espacio interno de las obras musicales como así también las posibilidades de incluir el espacio físico en el proceso compositivo de la obra sonora (cf. Fessel, 2019; Wishart, 2019).

Sin embargo, obras como *Dream House* (1962) de La Monte Young o *Time Square* (1977) de Neuhaus, por mencionar dos ejemplos, proponen desde los márgenes de la música experimental un giro final: ya no hay, aparentemente, elementos organizados a partir de un principio constructivo, sino sonido desplegado en el espacio, dando lugar a lo que comenzó a denominarse instalación sonora. Este movimiento, que por el momento se nos aparece como un paso desde la música compuesta a la instalación, pone en tensión la categoría de forma, entendida ésta como la posibilidad de delimitar los alcances de la obra sonora a partir de la reconstrucción de las relaciones entre los elementos sonoros (Adorno, 2006b). En este sentido, el presente trabajo se propone ahondar en el problema de la forma en la instalación sonora.

Así, en primera instancia, desde la perspectiva de la tradición musical, “al reducirse el devenir del sonido a su momento presente, se torna a sí mismo contra sí mismo” (Hindrachs, 2014:143), es decir, una aparente anulación de la forma musical (Rebentisch, 2018) o una “forma sin forma” (Voegelin, 2010). Sin embargo, Dahlhaus (1978) y Adorno (2006c) reconocen también en la *musique informelle* la prevalencia de lo particular y muestran su vacilación ante la posibilidad construir relaciones en la heterogeneidad de los detalles. Aparece así un punto en común en el problema formal para la escucha. En este marco, es posible analizar estos casos en contraste, proponiendo como hipótesis de este trabajo que la instalación sonora cuenta con una configuración espacial y un lugar activo del espectador como parámetros constitutivos por el cual se podría alcanzar una noción formal. En este sentido, si bien no existiría a priori un ordenamiento constructivo de los materiales sonoros en el tiempo, sí es posible identificar un remanente de logicidad en la reconstrucción espacial del sonido, semejante al de obras musicales trabajadas en el espacio. De esta manera, la forma en la instalación sonora podría emerger de las relaciones que la experiencia reconstruye en su recorrido espacial, tomando una mayor relevancia el lugar de la escucha como acción política de participación.

SESIÓN 7. Procesos de identidades, sonidos y territorios

El aspecto aural de la territorialidad mocoví. Reflexiones sobre el rol de los sonidos en la significación del espacio.

Valentín Mansilla

Filiación Académica

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (FA-UNC)

Instituto de Humanidades del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IDH-CONICET)

Resumen

El vínculo entre sonidos, entornos y agentes sociales ha sido foco de numerosas discusiones en el ámbito académico. La obra de Murray Schafer (1977), enfocada en comprender los modos de percepción y significación humana en relación a los sonidos del entorno, y la de Steven Feld (2012), preocupada por evidenciar la intervención de los sonidos en los procesos epistemológicos que inciden en los modos de habitar y comprender el mundo, se consagraron como referencias a partir de las cuales surgieron indagaciones y discusiones que abonaron, entre otros, el desarrollo de los sound studies. Incluso al interior de un área más tradicional como la musicología histórica la preocupación por la intersección entre los tres elementos (sonido, entorno y sociedad) se hizo evidente en trabajos como el de Reinhard Strohm (1985), autor referente de la musicología urbana. Aportes más recientes de dicha área, por ejemplo, apuntan a la generación de cartografías digitales de “espacios sonoros” tanto actuales como del pasado (Ruíz Jiménez, 2020).

Ahora bien, la indagación sobre la dimensión aural en sociedades amerindias, emprendida por la etnomusicología, hizo emerger otras consideraciones respecto a la relación entre los tres elementos mencionados, especialmente en lo referente a la participación de los agentes sociales. La particularidad de la articulación entre sonido, entorno y sociedad en dichas culturas está, podría decirse, en el lugar relevante que

ocupan otras entidades no humanas (animales y “dueños” de especies o lugares) en la producción y la audición sonora (Lewy, Brabec de Mori & García, 2015).

El objetivo de este trabajo es indagar tal relación tomando como caso la población amerindia mocoví, de la región chaqueña austral, para lo cual pondré un énfasis especial en el aspecto territorial. Para ello, tomaremos el modelo de territorialidad (Barabas, 2004, p. 153) que Alejandro López (2009) sistematizó para el caso mocoví e intentaré dejar en evidencia que la significación del espacio efectuada por dicha cultura está

integrada, entre otros elementos, por una dimensión acústica (indagación que aún no fue explorada en profundidad para el caso que me ocupa). Tal aproximación será abordada en base a la información obtenida en un conjunto heterogéneo de fuentes históricas y etnográficas que cubren un período de tiempo extenso, desde los escritos jesuíticos de Guevara (1969 [1764]), Florian Paucke (2010) Manuel Canelas (2016) y Francisco Burgés (Mansilla, 2021) hasta los trabajos etnográficos del siglo XX emprendidos por Robert Lehmann-Nitsche (1924-25), Buenaventura Terán (1995), López (2009 y 2017), Agustina Altman (2017) y entrevistas personales efectuadas entre los años 2020 y 2022 en ocho comunidades mocoví de la provincia de Santa Fe.

Dentro de las aristas que una aproximación como ésta ofrece, me centraré principalmente en la actividad sonora que se presenta durante las interacciones entre agentes pertenecientes a estratos territoriales diferenciados (y no a las prácticas sonoras propias de cada estrato).

Neuquén Trabun Mapu: La neuquinidad hecha himno. Cultura, territorio e identidad.

Sebastián Apezteguía

Filiación académica: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue (FaHu-UNCo)
/ Escuela Superior de Música de Chos Malal (ESMCHM)

La canción Neuquén Trabun Mapu, de Osvaldo Arbarco y Marcelo Berbel, es desde 1991 el Himno Oficial de la Provincia de Neuquén, condición que desde el principio causó cierta polémica al superar en la convocatoria oficial a la hasta entonces canción más representativa Quimey Neuquén (Accattoli, 2019). Pasados 31 años desde su adopción, podemos encontrar elementos que nos llevan a pensar que la elección fue acertada en términos políticos y que la eficacia del dispositivo Himno, en cuanto a consolidar un sentimiento de pertenencia e identificación colectiva, debe ser pensada tanto en términos políticos como estéticos. Pero: ¿sobre qué pilares se edifica esa identidad? ¿Cómo se manifiestan en esta obra en particular? ¿Cómo es recibida esa propuesta de identificación? ¿a qué intereses responde?

En este trabajo se intentan responder estos interrogantes desde un doble abordaje: desde el análisis discursivo de la producción, enmarcada en una tradición que para entonces se encontraba lo suficientemente consolidada (Apezteguía, 2021, 2022) y desde su eficacia en la recepción. Partiendo desde los trabajos que nos ayudan a pensar la neuquinidad en términos políticos (García 2007, 2020 Mombello 2005) y culturales (García 2007), estableceremos los rasgos de la neuquinidad, seleccionados por el poder político y los vincularemos con la producción de un discurso musical coherente que se plasma en la obra de Marcelo Berbel y en sus dos creaciones más relevantes: el Loncomeo y la Cordillerana. Veremos cómo estos dos géneros se fusionan en el Himno, produciendo una obra única dentro de este repertorio.

La letra del Himno nos proporcionará elementos valiosos para identificar un sistema de valores asociado a la neuquinidad, en este sentido la frase final del estribillo, “Neuquén País, País” nos proporciona una marca en la que lo provincial se relaciona de manera particular con lo nacional. Las referencias textuales hacia el reconocimiento de una herencia mapuche (Mombello, 2005), es otro de los pilares sobre los que se edifica la neuquinidad.

El contexto político en el cual se establece la convocatoria oficial, y los documentos sancionados para tal fin (decretos, leyes), nos servirán para establecer las intenciones del Estado Neuquino, teniendo en cuenta que además del Himno, convocaba a realizar propuestas para la creación de una Bandera.

Por último, a partir de una encuesta, nos encontraremos con valiosas referencias que dan cuenta del profundo vínculo establecido entre esta canción y la sociedad y del amplio consenso generado en torno a los valores que este propone para representar a la neuquinidad. En fin, su eficacia.

Si acordamos con la idea de que “casi podría afirmarse que el contrato social se establece por medio de los himnos.” (Buch, 2001:50), podríamos intentar develar en qué medida, las músicas – y en este caso el Himno de Neuquén- producen no solo identidades territorializadas, sino el territorio mismo.

SESIÓN 8. Análisis de músicas populares

Análisis genérico/estilístico y estadística en tiempos de MusicLM

Diego Madoery

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Los debates sobre género musical en música popular luego del pionero artículo de Franco Fabbri (1981) continúan (Fellone, 2021, 2022) y entre las diferentes miradas que fundamentan este concepto se pueden distinguir dos grandes líneas: quienes adherimos a la idea que los géneros musicales son susceptibles de descripciones en sus rasgos musicales (sean estos dinámicos y atravesados por la historia propia de los géneros) y aquellos que tienden a diluir la importancia (o la posibilidad de descripción) de estos rasgos enfatizando aspectos sociológicos y/o subjetivos en la conformación de dichos géneros. Para estos últimos, la caracterización de rasgos musicales es casi una empresa sin mayor sentido porque lo que constituye a los géneros musicales son identificaciones sociales e intersubjetivas con aparente independencia del fenómeno sonoro (González, 2013).

Frente a esto, aparecen al menos dos tipos de investigaciones que no solo entienden la necesidad de la descripción de rasgos musicales de los géneros, sino que se apoyan en diferentes herramientas estadísticas y probabilísticas con resultados sofisticados y contundentes frente a las miradas relativistas. Si bien resulta algo reduccionista, hago referencia a: por un lado, las investigaciones que apelan a la inteligencia artificial y al análisis musical desarrollado por computadoras con programas diseñados a tal efecto (Flores- Ramírez, 2019), y por otro, a los trabajos que usan la estadística, probabilidad y análisis de datos a partir de análisis musicales desarrollados por humanos/especialistas (Almada et al, 2021; De Clercq y Temperley, 2011, 2013; Madoery, 2017, 2021). Claro está que existen diferentes puntos intermedios y zonas “grises” tanto en el primer antagonismo como en esta segunda división de las investigaciones en curso.

Para el estudio del estilo (concepto más difuso inclusive que el de género musical) podrían observarse las mismas divergencias en los abordajes: el estilo es susceptible de ser descrito en sus rasgos musicales - el estilo es inasible; el estilo es susceptible de ser reconocido y descrito por la inteligencia artificial - el estilo es posible de ser descrito mediante la integración del análisis musical de humanos y herramientas de estadística, probabilidad y análisis de datos. El equipo de investigación Mus-Mat de la Universidad Federal de Rio de Janeiro ha desarrollado un profundo trabajo sobre la música de Antonio Carlos Jobin (Almada, 2022; Almada y Carvalho, 2021, 2022; Almada et al. 2019, 2021;) que se aproxima a estas últimas perspectivas. Por mi parte, he realizado dos trabajos con herramientas básicas estadísticas en el género del folklore argentino “chacarera” (Madoery, 2016) y en el estilo del músico de rock Charly García (Madoery, 2017, 2021).

En esta ponencia presento sucintamente este contexto y algunas coincidencias entre las

investigaciones de Antonio Carlos Jobim y Charly García siendo que fueron realizadas sin conocimiento una de la otra y con herramientas diferentes. Además, se menciona brevemente el concepto trabajado por Almada y Carvalho sobre la ‘entropía’.

Finalmente, se pretende mostrar las ventajas del trabajo sobre corpus extensos en la caracterización de estilos y géneros.

La armonía en Jobim: Análisis estadístico

Carlos Almada

Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Federico García De Castro

Profesor de Composición y Teoría, Universidad EAFIT

Hugo Carvalho

Departamento de Métodos Estadísticos, Instituto de Matemática

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Desde 2022, un equipo liderado por Carlos Almada y Hugo Carvalho ha compilado el comportamiento armónico de un corpus de 50 canciones de Antonio Jobim (1927-1994) en un formato digital, generando una base de datos con la información completa de las progresiones bicordales presentes en ese repertorio. La presente ponencia da cuenta de la adaptación mutua entre esa base de datos y la herramienta de análisis computacional Harmonic Profile Project (www.hpp.pythonanywhere.com), desarrollada por Federico García desde 2020, que genera visualizaciones, en 3 dimensiones e interactivas, del comportamiento armónico de un corpus dado. Los análisis estadísticos de la armonía aparecidos a la fecha (p.ej. los citados en la bibliografía) se han enfocado en tablas de dos dimensiones, clasificando las armonías en términos de una tónica central, usualmente a través de números romanos. Esto introduce sesgos estadísticos en pasajes con ultracromatismo, modulaciones intermitentes, y otras modalidades de ambigüedad tonal, lo cual hace que resulte problemático aplicar esos modelos a la música del Siglo XIX y a los lenguajes del Jazz, incluido por supuesto Jobim.

En vista de estas deficiencias, los presentes autores han investigado la armonía sin referencia a una tónica central, documentando y analizando las progresiones como información de tres (no sólo dos) parámetros: acorde de partida, acorde de llegada, y —dado que ya no aparece codificada por los números romanos— distancia interválica. La base de datos de Almada y Carvalho está diseñada en este sentido, y así mismo el HPP de García persigue justamente la manipulación y el análisis de información en las tres dimensiones, sin necesidad de forzar la clasificación de la cualidad y las distancias entre acordes dentro de una tonalidad.

La presente ponencia ofrece los primeros resultados del análisis estadístico de la armonía de Jobim (compilada en una base de datos que incluye 2320 acordes de 75 tipos distintos, y un total de 438 relaciones binarias en 56 categorías funcionales), así como una discusión teórica más general sobre las similitudes y diferencias entre el léxico y la sintaxis del jazz y los de la armonía tonal clásica,

a partir de las adaptaciones que fueron necesarias en la interpretación de la armonía de Jobim dentro el sistema del Harmonic Profile Project.

El tango y el fado en las películas de Carlos Gardel y de Amália Rodrigues: usos de la voz, el cuerpo y la música

Dulce María Dalbosco

Filiación académica: CELC (Centro de Estudios en Lit. Comparada “María Teresa Maiorana”) / APL (Academia Porteña del Lunfardo)

En el año 1999 la entonces cantante de tangos Karina Beorlegui comenzó a incorporar fados portugueses en su repertorio, hasta convertirse en embajadora del fado en Argentina. De esta manera, tanto sus tres discos de repertorio mixto –Caprichosa (2003), Mañana zarpa un barco (2009) y Puertos cardinales (2011)– como sus interpretaciones en vivo transformaron el ejercicio de reunión de ambos géneros en una relectura de sus tradiciones a la luz del diálogo de uno con otro. Se trata de una reinterpretación, tanto en el sentido de una nueva performance como en el de una experiencia de escucha conjunta de alcance crítico, por cuanto permite pensar en las conexiones y los contrastes entre ambos géneros. El gesto de Beorlegui fue retomado por otros artistas locales, aunque cabe destacar que las conexiones entre el tango y el fado se remontan a un siglo atrás (Gouveia) e incluso hay teorías que plantean posibles vínculos genéticos entre el fado y el tango de los orígenes (Moura; Gouveia; Vera Sepúlveda).

A raíz de estas emergencias artísticas que congregan ambos géneros, surgió nuestro afán por rastrear las distintas afinidades entre ellos, no solo en lo relativo a sus poéticas, sino también a otros aspectos de su acontecer artístico. En efecto, dado que el florecimiento del fado y el tango coincidió con el desarrollo de las técnicas de reproducción musical y con el surgimiento de las industrias discográfica y cinematográfica, se registran algunos paralelismos en la forma en que se modelaron los intérpretes o en las relaciones transmediales con el cine y el teatro nacionales. Así como la primera película sonora portuguesa *A Severa* (1931) tomó el fado y la figura de la fadista como símbolos sobre los cuales construir el relato fílmico, la primera película sonora argentina *Tango!* (1933) hizo otro tanto con el tango.

En esta ocasión queremos detenernos en un cotejo comparativo del modo en que el cine se apropió en su momento de las figuras de Carlos Gardel y Amália Rodrigues - principales exponentes del tango y del fado respectivamente- y de las músicas por ellos representadas para proyectarlas nacional e internacionalmente como emblemas identitarios. Consideraremos aquellas películas en las que ellos mismos interpretan el rol de cantantes y analizaremos esas construcciones metadiscursivas, teniendo en cuenta cómo interactúan los personajes por ellos representados, con el repertorio musical del film y con su personalidad artística construida fuera de la escena cinematográfica. Para ello reflexionaremos sobre el uso efectuado de la voz, el cuerpo y la imagen del artista

(Frith 2014), así como sobre la construcción discursiva del tango y del fado como símbolos y como emociones. Nos interesa, en última instancia, pensar de manera transnacional algunos aspectos de las relaciones establecidas entre la música popular, sus poéticas, la industria del cine y la proyección pública de los artistas.

SESIÓN 9. Procedimientos compositivos y estética musical entre Europa y América

Presencia de la técnica del Partimento en la enseñanza de la Armonía en Colombia en el siglo XIX.

DANIEL FELIPE RAMÍREZ VÉLEZ

UNIVERSIDAD DE CALDAS- COLOMBIA

Resumen: La enseñanza de la Armonía en los países latinoamericanos ha sido un tema poco tratado por la academia musical. Esta ponencia quiere presentar un acercamiento a una práctica musical que desafortunadamente ha caído en el olvido, como es la técnica del Partimento. El tema de esta propuesta hace parte de la tesis doctoral Historia Crítica del estudio de la Armonía en Colombia 1889-2014, realizada por el autor en la Universidad de Oviedo, bajo la tutela del Dr. Ramón Sobrino.

Contenidos:

Los comienzos de la educación musical profesional tienen su origen en la ciudad de Nápoles. A mediados del siglo XVI, los conservatorios eran instituciones cuyo principal fin era recibir niños en condiciones de pobreza y así evitar su orfandad. Sin embargo, debido al creciente interés por la música en la ciudad napolitana, estas instituciones empezaron a tener una inclinación hacia la formación de músicos profesionales (Veneziano et al., 2001). Fue precisamente en la ciudad de Nápoles donde nació la técnica del Partimento, que se difundió rápidamente por el continente europeo, hasta llegar incluso a países insospechados de Latinoamérica como Colombia, en el siglo XIX. Así lo demuestran los Anuarios de la Academia Nacional de Música de 1889. Sanguinetti condensa la definición de la técnica del Partimento en el texto *The Art of Partimento*: “En conclusión, sugiero esta definición en general: un partimento es un bosquejo, escrito en un solo sistema, cuyo principal propósito es ser una guía para la improvisación de una composición en el teclado”¹ (Sanguinetti, 2012, p.14). Fue tal la importancia del desarrollo de esta técnica que permitió a los compositores de la época formarse de una manera extraordinaria, como apunta el mismo Sanguinetti: “Cada compositor entrenado en Italia era capaz de componer una ópera en cinco semanas, o menos, si fuese necesario. Esto era el resultado del entrenamiento, y no de la genialidad”² (Sanguinetti, 2012, p.7).

Se realizará un pequeño resumen de los contenidos de los dos textos presentes en el primer programa oficial para la enseñanza de la Armonía en Colombia: los libros de

Fenaroli y Mattei y se formulará una hipótesis acerca de su uso en la formación de los primeros músicos graduados en el país.

Metodología:

Exposición magistral apoyada con diapositivas.

Nuevos aportes:

El trabajo presentado puede brindar una mirada histórica y teórica a la enseñanza de la Armonía en Colombia. Se espera que esta investigación sirva de base a futuros estudios acerca de la teoría musical y la Historia de la Música en Latinoamérica.

Una pieza en el rompecabezas del estilo estricto mexicano. Dos salmos polifónicos anónimos de la era post-Sumaya

Lucas Reccitelli

Pertenencia institucional: Department of Music, Harvard University; Grupo de Musicología Histórica Córdoba

En el periodo que media entre los magisterios de capilla de Manuel de Sumaya (1715-1739) y Antonio Juanas (1791-1816), la Catedral de México asiste a una disminución notable en la composición de nuevo repertorio en estilo estricto o *stile antico* —a nuestros fines, escritura polifónica “a cappella” sin partes instrumentales independientes, un tipo textural percibido como arcaizante—. En su lugar, se observa una tendencia a la composición de piezas concertadas, esto es, “con instrumentos”, que atraviesa todos los géneros litúrgico-musicales (por ejemplo, el repertorio himnódico; cf. Davies 2021, 64). Esta tendencia no carece, no obstante, de excepciones. Así lo prueba el detallado estudio de Javier Marín López (2014) sobre el ciclo de “Antifonas de la O” producido en la catedral entre 1750 y 1780 —un caso excepcional a múltiples niveles, entre ellos el competente a la elección de estilo—. Tal estudio ofrece, en la medida que nos ha sido posible constatar, el único examen pormenorizado de piezas a cappella producidas en la institución durante las décadas centrales de la centuria. En la presente ponencia nos proponemos aportar otro fragmento a esta historia. Dos salmos de vísperas a cuatro voces (“Dixit Dominus”, “Laudate Dominum”), copiados y recopiados en los primeros folios de los libros de polifonía MEX-Mc MéxC 4/A y MéxC 12 del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano (Marín-López 2007, 2:93-94, 413-14), constituyen el núcleo de nuestras pesquisas.

Estas dos pequeñas composiciones no se asimilan fácilmente a los demás “restos” anónimos del archivo. Su sonoridad resalta notablemente respecto de las de las demás obras del ramo polifonía. El lenguaje armónico y textural, como señalara con mucho tino Marín López en su catálogo de los libros de polifonía, apunta con claridad al siglo XVIII (Marín-López 2007, 2:93-94). En este trabajo, buscaremos profundizar en esta caracterización, introduciendo algunos criterios adicionales de distinción. En efecto, se trata de un lenguaje armónico dieciochesco, mas uno que contrasta tanto con aquel que

encontrábamos en Sumaya, cuanto con el que hallaremos en el reflorecimiento del “estilo antiguo” en Juanas (Marín-López 2022)—casos, ambos, representativos de gramáticas musicales equivalentemente dieciochescas. Si, como hemos sostenido en trabajos anteriores (Reccitelli 2021), en la polifonía de Sumaya hallábamos una articulación polisistémica de lógicas armónicas propias tanto de la polifonía vocal tradicional cuanto de las didácticas emergentes de la composición asociadas a la enseñanza del bajo continuo, en los salmos anónimos parecería observarse ya una consolidación del segundo tipo de didáctica —aquella relativa a la tradición de los partimenti—. Con el objeto de clarificar la distinción entre estos lenguajes armónicos, probaremos la aplicabilidad de la teoría asociada a los partimenti (Sanguinetti 2012) en el análisis de los salmos anónimos. Finalmente, exploraremos algunas posibilidades de asignación de autoría para estas piezas. Algunos indicios documentales preliminares apuntarían a un autor activo en la catedral en torno a las décadas de 1770 y 1780. En el desarrollo de esta hipótesis, complementaremos estos indicios documentales con una contrastación de nuestros resultados analíticos y aquellos obtenidos por Marín a propósito de las “Antífonas de la O”. Esto permitirá establecer grados de afinidad entre el estilo de nuestro compositor anónimo y los de los dos casos tratados por Marín: Ignacio de Jerusalem y un segundo anónimo, posiblemente el maestro de capilla interino Martín Bernárdez de Rivera.

El Cancionero ideal de Juan del Encina

Guillermo Luppi

Filiación académica: Duke University

El Cancionero de Juan del Encina (1496) no es una fuente musical. De hecho, en la historia de la música el nombre de Encina es uno más bien marginal, apenas conocido entre expertos en música ibérica por las sesenta y tres canciones polifónicas que se le atribuyen en el Cancionero musical de palacio (CMP). De temática pastoril, sus villancicos, canciones y romances promueven un arte mínimo basado en la circularidad y la simetría. Su estilo guarda poca relación con la áurea música del renacimiento representada por la polifonía que los compositores franco-flamencos explayaron en misas y motetes. La música de este polímata salmantino de ascendencia judía desafía ese arte religioso del norte; también a la musicología anglófona.

No es extraño entonces que Encina haya encontrado mejor fortuna en el mundo de las letras. En efecto, su Cancionero es visto como una expresión acabada del renacimiento castellano y cuenta con la notable distinción de ser el primer libro impreso en lengua española escrito por un poeta moderno. Tal como lo conocemos reúne el total de su producción literaria, la cual consiste en poesía, textos en prosa y piezas de teatro. A pesar del suceso de sus villancicos poéticos y de atesorar la primera traducción de las Bucólicas de Virgilio, su obra dramática le trajo mayor reconocimiento a su autor: las ocho piezas teatrales de la editio princeps no tienen precedentes en Iberia, de donde deviene su reputación como precursor del teatro en nuestra lengua.

Semejante creatividad motivó a musicólogos y literatos a retratar a Encina como un artista polifacético; sin embargo, lo hicieron sin haber desarrollado o recurrido a ninguna metodología que refleje esa creatividad. Por eso, sostengo que esa imagen dista de ser real y que el proyecto artístico de Encina permanece incomprendido.

Enfocándome en las continuidades de su producción artística, argumento que el Cancionero asume la cercanía de las canciones copiadas en CMP. En el caso de su drama esto es evidente: Encina compuso villancicos para su teatro que aparecen copiados en esa fuente, pero los vínculos entre su obra literaria y musical son aún más complejos.

A través de una noción de écfrasis que integra la música a los estudios de la representación vívida en las interartes, demuestro que Encina desarrolló motivos que atraviesan su producción y que generan complejas redes intermediales capaces de conectar incluso sus trabajos literarios y musicales. Con esta evidencia, revisito la estructura del Cancionero y muestro que la cuarta de sus cinco secciones no está dedicada a la poesía pastoril, tal como se cree, sino a la música: veintinueve de los poemas pertenecientes a dicha sección aparecen en CMP como canciones, hipótesis reforzada por el papel que la música juega en su drama y como un tema recurrente en los poemas de la tercera sección.

De esta lectura emerge un nuevo Cancionero de Juan del Encina—una obra que, de haber contado con los medios disponibles, quizás incluiría numerosas piezas musicales y tendría así un lugar privilegiado en la historia de este arte.

SESIÓN 10. Archivos, etnografía y comunidades

Entre archivos sonoros y recopilaciones de la cultura mapuche y qom.

Sobre la restitución sonora y la vuelta de las músicas al territorio

Anahí Rayen Mariluan, Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), Bariloche, Río Negro
Rosario Haddad, Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt), Buenos Aires,

El objetivo de este trabajo es exponer el recorrido de archivos sonoros históricos y recopilaciones propias grabadas en comunidades mapuche y qom para analizar por un lado, la vuelta al territorio de los mismos en clave pedagógica (Haddad, 2020) y por el otro, lo que denominamos “restitución sonora” (Mariluan, 2018).

Las comunidades originarias transitan en el quehacer cotidiano una unidad con el universo sonoro y musical. Las músicas son prácticas con una presencia diaria, cotidiana e indisoluble de cuestiones de orden político, social, religioso, ritual y festivo. A partir del desarraigo histórico: territorial, cultural, lingüístico y simbólico de las comunidades indígenas, el patrimonio sonoro oficia como un lugar de insurgencia.

Como investigadoras inmersas en la cultura mapuche y qom observamos que ciertas prácticas etnográficas ancladas en el pasado y vinculadas con el registro y recopilación se reproducen en el presente, contribuyendo a mantener alejadas a las comunidades de sus registros sonoros (Ochoa Gautier, 2018).

Por este motivo planteamos la vuelta al territorio de recopilaciones de cantos antiguos y toques de nviq̄e grabados en 2009 en diferentes localidades de la provincia del Chaco; y la restitución sonora de un conjunto de cantos ùl grabados en 1980 por abuelas en la localidad de Ruca Choroy, Aluminé provincia de Neuquén.

Entendemos el archivo sonoro como un saber en proceso (García, 2012) donde intervienen diferentes actores. La existencia y presencia del patrimonio intangible histórico dentro de instituciones públicas nacionales e internacionales impulsa la necesidad de “re sembrar” los cantos. Definimos así, la noción de restitución sonora como la voluntad política de difundir las sonoridades archivadas institucionalmente para revertir el silenciamiento impuesto al pueblo mapuche (Mariluan, 2018). De igual forma planteamos la vuelta al territorio de recopilaciones qom compiladas en el trabajo “Lalac na qom” (Haddad, 2009) en clave pedagógica para un abordaje intercultural.

La reapropiación de su patrimonio y la insurgencia musical implican procesos de fortalecimiento identitario. La interculturalidad supone un ejercicio estatal que contempla la voz de sus protagonistas (Walsh, 2009).

La presentación está dividida en tres partes: en la introducción describimos los trabajos realizados sobre archivos sonoros del pueblo mapuche y recopilaciones del pueblo qom. Luego, analizamos los conceptos de “restitución sonora”, vuelta al territorio de recopilaciones en clave pedagógica y la importancia de los mismos al interior de las comunidades. Y por último, en las reflexiones finales abrimos nuevas preguntas que nos ayudan a pensar en las expresiones sonoras y musicales como territorios intangibles y herramientas clave para la pervivencia y supervivencia de la memoria de los pueblos. En el fortalecimiento de las experiencias propias y en el sentido colectivo de estas prácticas es que vinculamos la memoria de las y los abuelos con las nuevas generaciones, es decir el pasado y el futuro desde el presente.

Fuentes para el estudio de la música afroargentina: el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

El objetivo es analizar la información sobre música afroargentina registrada etnográficamente por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” desde su fundación, en 1931, hasta la muerte de su fundador, en 1966. Mi interés se enmarca en un proyecto mayor, iniciado en 2012, la revisión de fuentes, repositorios y publicaciones científicas en procura de esta música, pues su estudio fue nulo o marginal en la agenda académica hasta fines del siglo XX. Esto derivó en su desinterés, abonando el dictamen de un vacío documental que comenzó temprano, pues el surgimiento de las disciplinas histórico-sociales fue paralelo al proyecto de nación de la hegemonía gobernante que enfatiza(ba) la blanquedad como meta sociocultural. Fue por ello que en la *episteme* dominante este tema casi no tuvo lugar, naturalizando la idea de que nuestra

diversidad tenía dos -y solo dos- grupos, el aborigen y el criollo. Esta operatoria creó, por simplificación, un nosotros de cuño europeo que dio lugar al *paradigma criollista* como *ethos* de la nación. Así, la

academia, en connivencia con el poder, situó a este en un lugar de no cuestionamiento. Lejos de analizar el tema afro con el método científico o aguardar estudios competentes, se labró lo que llamo la *teoría desaparicionista* con el certificado de defunción biocultural de los afroargentinos del tronco colonial y sus prácticas distintivas.

Parto de la idea de que no hay construcción de conocimiento sin ideología ya que la ciencia no se desarrolla, circula ni consume por fuera de los marcos de poder. La (falta de) relación del país con lo afroargentino nace de un proyecto en el cual el pensamiento científico casi siempre incumplió su rol cuestionador, desnaturalizador e interpelador de la realidad, avalando la ideolo

gía dominante al crear y legitimar saberes a la carta. Pese a esto, la dimensión de la música afroargentina es tal que, sin proponérselo, investigadores como Carlos Vega registraron información pero raramente la catalogaron y analizaron como tal, por lo que está invisibilizada con etiquetas de cuño criollo y/o urbano, como la milonga, convenientemente desentizada. Con esta revisión de fuentes y sometiendo a vigilancia epistemológica los criterios taxonómicos, deseo enriquecer el corpus documental. Esta lectura a contrapelo invita a problematizar los supuestos teóricos, metodológicos y analíticos en la musicología del país, pues el incumplimiento del método científico y la gravitación de la ideología hegemónica fue lo que produjo este vacío y no la “temprana desaparición” de los afroargentinos y su música.

Por la envergadura del INM abordo aquí el Archivo Científico. Tras una reseña de la institución, doy cuenta de lo exhumado; Luego lo analizo problematizando el paradigma dominante local y concluyo fundamentando que su curso requiere un cambio o, al menos, ampliar el paradigma criollista. Para ello atiendo a tres cuestiones estructurales del método científico: la improcedencia de su infalibilidad, su carácter de perpetua incompletud y la necesidad de vigilancia epistemológica.

Isabel Neiro y el arpa criolla en la provincia de Santiago del Estero

Hernán Alejandro Here

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

El arpa en el noroeste argentino. Isabel Neiro

Carlos Vega e Isabel Aretz han documentado en sus viajes posteriores a 1935 la vigencia del arpa en el noroeste argentino. Andrés Chazarreta supo utilizar al arpa criolla como base en su “Conjunto de arte nativo”. Además, algunas letras de música de raíz criolla populares en la provincia, citan al arpa relacionándolas con intérpretes no videntes. La funcionalidad principal de este instrumento musical es proporcionar melodía y armonía. Si bien puede integrar una agrupación de arpa, guitarra y violín, también le es posible actuar como un instrumento solista.

Noemi Isabel Neiro supo mantener la tradición en la ejecución de música regional criolla en arpa en Santiago del Estero. Quizás sin tanta difusión discográfica o radial,

pero sí mediante estrategias de encuentros musicales, convenios con el gobierno provincial y una labor pedagógica dentro de la provincia. Nació en la ciudad de Santiago del Estero el 11 de junio de 1959. A los ocho años inicia sus estudios de arpa criolla con Alberto Gorosito, hijo de Gurmensindo Gorosito, uno de los arpistas del conjunto nativo de Andrés Chazarreta. En 1970 se traslada a Tucumán para recibir clases de arpa criolla por parte de Walter Morato (padre).

En el viaje de investigación 128 del INM1, se efectúan varias tomas de campo de Isabel y su arpa. En el 2005, Neiro crea, organiza y coordina el Encuentro Latinoamericano de Arpas y en el año 2008 inicia un taller para la enseñanza del arpa criolla, ambas actividades patrocinadas por la Secretaría de Cultura de la provincia de Santiago del Estero. Fallecida en el año 2020 en plena pandemia, su obra pedagógica y de difusión continúa hoy en día en manos de su familia, discípulos y amigos.

Preguntas que guían este proyecto de investigación

En esta primera etapa del trabajo se tomaron en cuenta las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cuáles son las características organológicas del arpa criolla que la distingue de otras arpas criollas americanas?
- ¿Cuáles son las características propias (de interpretación) en el repertorio de música criolla en el arpa?
- ¿Cómo y cuándo comenzaron los proyectos de Neiro con arpa y cómo llegaron hasta el gobierno para que lo financien?
- ¿Qué rasgos dentro de la música en arpa criolla motiva el reconocimiento por parte de la sociedad y las políticas culturales del gobierno santiagueño?
- ¿Existe una metodología didáctica propia o se toman elementos didácticos de la enseñanza sistemática del arpa clásica europea o de otros instrumentos musicales?

Metodología utilizada

Siendo este trabajo un estudio de caso, se han realizado a la fecha trabajo de campo mediante entrevistas y registros de música en audio, video y fotografía, a fin de recopilar información en la manera de ejecución y didáctica de la enseñanza. Se están realizando búsquedas de documentación en la provincia de Santiago del Estero acerca de las políticas culturales y búsqueda en periódicos locales sobre el arpa criolla. Se brindará a la comunidad musicológica los avances de este trabajo mediante el análisis de los datos obtenidos y las tareas pendientes a la fecha.

SESIÓN 11. Estudios de género sobre músicas

“El corazón tiene razones...” Aproximación desde el “giro afectivo” a los estudios sobre feminismo musical y musicología feminista

Patricia Verónica Liconá –

Universidad de Buenos Aires/UNTREF

La pretensión de objetividad que marcó a la ciencia del siglo XX y que pese al racionalismo crítico popperiano aún se evidencia en diferentes instituciones académicas, será discutida en este trabajo a partir de una lectura desde el “giro emocional o afectivo” epistemológico necesario y ausente, de manera sistemática, en la práctica de investigación en musicología en tanto ciencia social. En esta oportunidad, no voy a traer a la discusión una mirada “externalista” de la ciencia, más allá de que pueda resultar un oxímoron hablar de musicología como ciencia social, pues no creemos en la existencia de ningún área de estudio que no implique una perspectiva socio histórica, pero que de todos modos creo pertinente volver a traer la problemática en cuestión. En líneas generales “el giro afectivo” es un término con el que se denomina a distintos trabajos dentro de las ciencias sociales, cuya intención teórica se plantea principalmente por el interés por las emociones que habitan la vida pública, y por el esfuerzo por producir un conocimiento que profundice en esa emocionalización de la vida pública, en contraste con esa mirada pretendidamente “neutral” señalada arriba. Si bien la “afectividad” como categoría de análisis se encuentra en cuantiosos estudios musicológicos, sobre todo, en el ámbito de la investigación en música popular, esta queda mayormente circunscripta al análisis de la misma en el propio “objeto de estudio”. Es mi deseo en esta ponencia dar un giro más a esta problemática para evidenciar el sentido mismo de las pasiones como punto de partida heurístico de la tarea del propio investigador en musicología.

Sustentaré mi trabajo con la tesis de Frédéric Lordon (2018), quien insta la necesidad de establecer una performance intelectual que pueda “superar” la antinomia entre afectos y estructuras, dando lugar a un “estructuralismo de las pasiones” que nos impida involucrar a un “espiritualismo psicologista”, pero que a su vez nos permita indagar individuos/escuchas/prácticas de investigación concebidas como polos de poder deseantes, y evidenciar prácticas institucionales como generadoras de anulaciones de esos mismos deseos.

Para rizomar la perspectiva teórica que traigo a estas Jornadas voy a dar cuenta de la misma con un breve análisis de los procesos epistemológicos en la investigación en musicología feminista. Muchos de estos trabajos ponen su labor en intentar demostrar batallas ganadas, éxitos, y afianzamientos del rol de las mujeres en el ámbito musical. No obstante, creo que desde una perspectiva del “malestar del feminismo aguafiestas” y de “un archivo de la infelicidad” a través de figuras del fracaso y de

experiencias subjetivas amargas (Sarah Ahmed, 2019) que se enfrentan a cierta “promesa de la felicidad”, se podrá dar una imagen más “real” de este rol en el ámbito del feminismo musical y de una musicología feminista para llevar a cabo una política genuina de investigación desde la perspectiva del “giro afectivo” en estudios musicológicos de género.

La construcción del *star text* de Christina Aguilera (1999-2002): una popstar latina digerible

Guido Agustín Saá (FSoc, UBA)

Desde la inepción misma de Christina Aguilera como solista de teen pop se ha cuidado sobremanera la construcción de su imagen o “star text” (Dyer, 1998, Negus, 1992). Su estudio, manager y productores musicales tenían en mente la creación de un ícono musical que representara a una latinidad firmemente asimilada a las formas de vida, aspiraciones y apariencia general de la vida urbana estadounidense. En este sentido, esta estrella pop representa y vehiculiza sentidos específicos (Loy y otros, 2012, Morin, 1957) que le permiten tener una apariencia “digerible” (Marciniak, 2007) amigable y adaptada para apelar a una audiencia que, aunque específica, es bastante amplia. En sus primeros discos (Christina Aguilera, *My Reflection*/Mi Reflejo, *My Kind of Christmas* y *Stripped*) videoclips la artista representa numerosos personajes que, a pesar de su diversidad, establecen ciertos signos comunes que restringen el sentido hacia la latinidad joven estadounidense urbana. Neoyorquina, angloparlante, segunda generación de estadounidenses, Christina Aguilera exageró sus raíces “latinas” (su padre nació en Ecuador pero se nacionalizó estadounidense) de forma voluntaria y expresa: aprendió español por fonética, sin saber hablarlo efectivamente. Hábilmente, sus primeros lanzamientos discográficos fueron bilingües, aprovechando al máximo la potencialidad de ubicar el producto Christina Aguilera (Lieb, 2018) en el mercado hispanoparlante. Demostraremos que la Brand Christina Aguilera ha sido tan cuidadosamente construida como dejada de lado, en cuanto posteriormente a 2004 se puede vislumbrar un claro cambio de estilo e imagen que ubican a la artista como una popstar internacional, acercándola a una serie de signos y marcas de estilo menos relacionadas con lo latino.

En esta ponencia analizaremos los diversos recursos utilizados para la construcción de dicha imagen, a través de estudios de la performance (Taylor, 2012), el análisis audiovisual (Vernallis, 2004), el análisis musical (Blendell, 2015, Davidson Ford, 2017) y diversos conceptos provenientes de los estudios culturales (Hall, 1992) y los estudios de género (Hollows, 2012, Kim, 2011, Avdeeff, 2011). Nuestra investigación aporta un análisis de múltiples factores simultáneos que se pueden observar en el estilo musical y la imagen audiovisual, y permite abordar un corpus limitado, detallando los diversos factores que nos permiten aseverar que dicha construcción existe y se produce deliberadamente. Nuestro concepto central será lo que Kataryna Marcyniak denomina “palatable stranger”, una representación cuidada de lo extranjero y lo femenino que se conjugan para ser tan exótica como tolerable.

Afectos masculinos en las relaciones filiales. La figura de la madre y la abuela desde las voces del hijo y el nieto en canciones populares

Lorena Valdebenito Carrasco, Universidad Alberto Hurtado, UAH.

Este trabajo tiene como objetivo presentar un avance de una investigación más extensa sobre música, afectos y masculinidades en canciones populares chilenas (1960-2014). La ponencia se acota a los afectos en las relaciones filiales que se producen entre la figura de la madre y la abuela, significadas desde las voces del hijo y el nieto respectivamente, a partir de la noción de persona musical de Moore (2012). Los estudios actuales sobre música y afectos en América Latina se han enfocado en abordar principalmente el amor romántico, como se advierte en los estudios de Party (2016) Díaz y Montes (2020), siendo mucho menos las investigaciones relacionadas con afectos filiales, como el reciente trabajo de Suppich (2022) sobre maternidades y afectos. Las relaciones humanas consideradas como vínculos frágiles según Bauman (2013), aparecen en el discurso musical de las canciones en la madre, la abuela, el hijo y el nieto respectivamente. Estas son representadas como figuras con un estatus afectivo femenino fundante y legitimador -desde la lectura masculina- de acuerdo con la noción del orden simbólico de la madre de Muraro (1994), cuya aproximación se advierte compleja desde las construcciones de lo filial en las categorías femenino/masculino. En este sentido, las relaciones son representadas de forma luminosa y sombría al evocar conceptos sobre la infancia, el afecto materno, la madurez, la vejez, la brevedad de la vida, el apego, la nostalgia. Con herramientas de los estudios en música popular propuesto por Moore (2012) y Tagg (2013), se analiza musicalmente secciones de un corpus de tres canciones desde la performance grabada, la voz, el sonido, el texto y el discurso. La aproximación teórica se desarrolla a partir del cruce entre los afectos masculinos desde los estudios sobre

masculinidades de Bourdieu (2019) y Joblonka (2020); y, desde los afectos, se fundamenta desde autoras/es como Ahmed (2019), Nussbaum y Levmore (2018) y Ngai (2005).

MESA TEMÁTICA 6. Procesos en las músicas de concierto de las últimas décadas en Argentina I

Pablo Fessel (ponente y coordinador) – UBA – CONICET

Edgardo Rodríguez (ponente). Docente e investigador en la Facultad de Artes (UNLP) y Facultad Filosofía y Letras (UBA).

Agustín Antonio Rodríguez (ponente) – UNLP - UBA

Daniel Halaban (interpelador). – UNC – UBA - CONICET

Desde el Grupo de Investigación "Poéticas de la música contemporánea argentina post-CLAEM (Di Tella)", proponemos presentar una mesa temática que busque dar cuenta del desarrollo de la variedad de estéticas en el campo musical argentino posterior al CLAEM-ITDT. Para esto, será importante también hacer foco necesariamente en los años sesenta, que modelan las tendencias más actualizadas de las músicas desde esa década. La idea es destacar las similitudes y diferencias respecto de principios compositivos, contextuales, discursivos, debates estéticos, institucionales que implican apropiaciones, adscripciones y distancias respecto de las tendencias internacionales, y la generación de líneas de pensamiento compositivo, de interpretación, educativos y de divulgación musical en los años posteriores.

En la mesa se proponen tres ponencias. Pablo Fessel presentará Eusebius de Gerardo Gandini: el procedimiento encontrado. La literatura crítica sobre Eusebius, en sus versiones para piano (1984) y para orquesta (1985), sigue la propia interpretación de Gandini, orientada a Schumann de modo exclusivo, excepto por la idea de la Klangfarbenmelodie, que el mismo compositor introduce sin referencias al contexto estético más amplio, relacionado con Schönberg, que interviene en la obra. La universalización de la idea de la Klangfarbenmelodie en la música del siglo XX; el hecho de que el propio Gandini volviera a emplear en obras como Paisaje imaginario (en una forma más explícita, citando el acorde de "Farben"); pueden explicar tal vez que no se haya profundizado sobre su significación en la relectura de una pieza de Schumann. Un análisis crítico-genético sugiere que la relación entre Schumann y Schönberg es más consistente de lo que se reconoce habitualmente, y condensa aspectos irreductibles de sentido en Eusebius.

Edgardo Rodríguez expondrá Integración / fragmentación formal en Locus solus (1989) de M. Etkin. El escrito estudia la obra Locus solus de 1989, la primera para instrumentos de percusión de las cuatro que escribió Etkin. La restricción en los medios expresivos que las caracterizan posibilita el estudio de las cuestiones más básicas de su constitución. La pieza que nos ocupa (para dos percussionistas que ejecutan: marimba, vibráfono, gongs,

cencerros, platillos, tam-tam y bombo) incorpora alturas puntuales (al contrario que las posteriores Taltal (1993) y Lo que nos va dejando (1998) estudiadas en trabajos anteriores) que no constituyen líneas melódicas sino timbres y texturas. Estos parámetros se presentan en función de los tópicos estéticos y técnicos característicos del compositor -repetición mínimamente variada, materiales modulares, estatismo, espacialización, vínculos con la

temporalidad precolombina, etc.- que son contradichos por un sutil proceso direccional de encadenamiento de eventos, descubierto durante el estudio. La concepción estática del devenir musical y el proceso de implicación formal son contradictorios, esa tensión es la que estructura la obra. En la medida en que esta estrategia formal está presente también en las dos obras para percusión antes mencionadas el rasgo parece ser estilístico: una técnica para la solución de la forma en un contexto de intensa restricción paramétrica (tímbrica y de alturas, principalmente).

Agustín Rodríguez presentará Archivo de lágrimas: cita y repertorio en las últimas piezas de M. Etkin. Entre los años 2006 y 2016, Etkin construyó una suerte de archivo de la lágrima, que manifestó en su música bajo la forma de citas. Si bien las referencias a fragmentos o piezas musicales pertenecientes al canon occidental pueden rastrearse desde finales de los ochenta, lo que distingue a este conjunto de composiciones es la articulación en torno a un concepto en común. El análisis de las citas identificadas en Estuche de lágrimas (2006), Segundo estudio para las lágrimas (2009), Tercer estudio para las lágrimas (2010), Alte steige (2012), Lágrimas sobre Lágrimas (2016) y Lágrimas (2016), así como también de los textos que las acompañaran en sus versiones originales, es vinculado con los conceptos de archivo y repertorio abordados por Diana Taylor (2016), contemporaneidad de Giorgio Agamben (2011) y micro y macropolítica de Suely Rolnik (2008).

MESA TEMÁTICA 7. Análisis, retórica y performance. Perspectivas sobre la práctica de la Early music

Cassiano Barros, UFRN - Brasil

Gabriel Pérsico, DaMUS, UNA

Myriam Kitroser, FA, UNC (Coordinadora)

Interpeladora

Mónica Lucas, USP - Brasil

Esta mesa propone distintas reflexiones sobre la performance del repertorio de la llamada Música Antigua a través del relevamiento de teorías y poéticas aplicadas a distintos casos de estudio, destacando las particularidades que plantea la interpretación históricamente informada y las distancias que la separan de la concepción académica tradicional.

Las teorías y poéticas musicales anteriores al siglo XIX ocupan poco espacio en el campo de la investigación musicológica latinoamericana. Los estudios del repertorio asociado a estas teorías están orientados a perspectivas hermenéuticas o historicistas, y se las aborda como fuentes de criterios analíticos, como elementos contextuales, como evidencias de formas de pensar, percibir y dar sentido a la música diferentes de las que predominan en la actualidad. Su estudio es incipiente, reúne pocos agentes, instituciones y recursos pues en gran medida se las considera superadas para dar sentido a las prácticas musicales actuales. Sin embargo, el repertorio al cual esas teorías y poéticas musicales aluden constituye una buena parte del repertorio de concierto de las instituciones musicales tradicionales, y se difunde por las distintas vías del mercado de la música. Considerando estas cuestiones y partiendo de un estudio de caso centrado en la poética musical de Christoph Bernhard (ca. 1657), Cassiano Barros en su ponencia “Las posibilidades de aplicación de la poética musical de Christoph Bernhard hoy”, propone reflexionar sobre la importancia actual de los estudios de esas teorías y poéticas, sus usos en procesos analíticos del repertorio, sus potencialidades y sus fragilidades. Una posible aplicación a la música de la Retórica como disciplina vigente en la Francia del siglo XVIII es la propuesta de Gabriel Pérsico quien toma como objeto de estudio los Preludios de Hotteterre en su ponencia: “Retórica y significado. Análisis de los Preludios en Mib mayor para flauta travesera de L’ Art de Préluder Op.7 de J. M. Hotteterre (París 1719)”. Estas piezas pretenden servir de paradigma a las reglas de improvisación o composición “en tiempo real” del género que su autor denomina “Préludes de caprice”. Presuponen un intérprete con capacidades compositivas más cercanas al perfil de un músico popular actual que a un músico formado en la tradición académica de los conservatorios. Considerando la noción de “ruina” (Hansen) es imposible una lectura correcta y totalizadora de estos fragmentos tal cual podía ser decodificado por un oyente de la época y el lugar en que estas músicas fueron creadas. Sin embargo, aunque las deducciones en relación con el sentido de estas piezas acudan a la metaforización de algunos conceptos -procedimiento que sabemos peligroso para la validez científica del análisis- resultan relevantes al momento de posicionar esta música en nuestra época y territorio, a través de una imaginativa praxis interpretativa. La interpretación musical resulta un sistema complejo no solo porque es culturalmente construida además de una práctica artística individual temporal y efímera, sino también porque el acto de la interpretación involucra una multitud de elementos desde lo técnico hasta lo estético, y desde lo físico y medible hasta lo incorporado, implícito y subjetivamente percibido. La performance cambia con relación a los cambios en el gusto y la cultura. En el campo de la música antigua, se han sucedido distintas concepciones, desde una lealtad absoluta con el compositor, un respeto casi religioso por las ediciones urtext en detrimento del intérprete, para luego poner al artista en primer plano, hasta las interpretaciones históricamente informadas, donde se tiene en cuenta las teorías y poéticas de su origen, pero con una postura estética contemporánea. Myriam Kitroser, en su ponencia “Performance: técnica, estética y cultura” parte del estudio de

distintos registros grabados por diferentes artistas del Salve Regina en La mayor de Domenico Scarlatti (1757), desde donde propone descifrar estas relaciones implícitas en las diferentes interpretaciones, entre el compositor, la partitura y el intérprete.

SESIÓN 12. Músicas en la calle

Significados otorgados a la música del caribe colombiano en comparsas chilenas de Santiago de Chile

Katerine Zamora Caro

Universidad Academia de Humanismo Cristiano UAHC

En Santiago de Chile, según Ardito y Puentes (2021) y Guerra (2015) después de cien años de prohibición los carnavales reaparecen como un dispositivo de enunciación, una estrategia de resistencia y transformación social que hace frente al control de distintos poderes hegemónicos que sancionan el uso del espacio público. En este espacio personas chilenas y migrantes muestran las tradiciones de música y baile de influencia afro del Caribe de Colombia. Si bien en el carnaval se enarbola la música y la afrocolombianidad, la estigmatización del migrante colombiano está relacionada a su racialización (Gissi-Barbieri y Ghio-Suárez 2017; Urzúa, y otros 2017; Valenzuela, y otros 2018). Los estudios de María Emilia Tijoux revelan que el sujeto migrante instala a través de sus memorias y su cuerpo el lugar de origen y que su uso del espacio público ha puesto sobre la mesa la existente discriminación racial y la catalogación de lo distinto como peligroso (Tijoux 2016). Tal discriminación se configura según el color de la piel, el factor socioeconómico, o el origen y genera barreras que limitan la participación sociocultural de los inmigrantes y nacionales que son objeto de esta distinción (Montiel 2017). Según el musicólogo Víctor Rondón (2014) en Chile la negritud musical compone una especie de negritud sin sujetos, donde se baila y escucha música negra sin sujetos negros. De igual forma en la musicología y la historiografía ha sido invisibilizada la presencia afro (Spencer 2009; Daponte 2019).

Por todo lo anterior, se hace necesaria una aproximación compleja a la participación de la música y las personas afro del Caribe de Colombia en el espacio cultural de los carnavales de Santiago de Chile. Se requiere de una mirada que explore la diversidad de géneros que se escuchan, interpretan y bailan y el rol de los migrantes colombianos y la relación de los nativos con estas manifestaciones. El objetivo de esta ponencia es analizar los significados otorgados por una comparsa conformada por chilenos y algunos colombianos a la música y al pensamiento afro del Caribe colombiano. Por lo tanto, se exploran las resignificaciones de lo afrocolombiano y afrocaribeño y la participación de músicos, gestores culturales, bailarines y asistentes que realizan música de origen afro del Caribe de Colombia en los carnavales de Santiago. Esta ponencia se enmarca en el proyecto de investigación postdoctoral Fondecyt en su primer año y el estudio es un aporte a la dinamización de los estudios afro en Chile y a la visibilización de prácticas performáticas y performativas vivas en la urbe, cargadas de un componente

reivindicativo del pensamiento y cultura afrodescendiente.

Primero el breakdance (1984-1986)

Christian Nahuel Barrios – Dto. Cs. Sociales-Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

Este trabajo analiza el surgimiento del hip hop en Argentina utilizando fuentes hemerográficas: suplementos Sí del diario Clarín, diario Tiempo Argentino, revista Somos, Revista Pelo y revista Siete Días. Desde la actualidad, los principales artistas del hip hop nacional destacan la influencia de la película 8 Mile (2002), protagonizada por Eminem. En sintonía, las películas de hip hop que llegaron a nuestro país en los ochenta e inspiraron a las primeras generaciones de b boy se encuentra invisibilizadas. A diferencia de 8 mile, películas como Flashdance, Beat Street y Breakin, se centraban en el baile y no el rap. Como consecuencia, los primeros practicantes de hip hop se iniciaron bailando breakdance. Siguiendo un rastro cronológico podemos analizar como dichas películas fueron recibidas en nuestro país. Los film de Hollywood brindaron la posibilidad de conectar a la audiencia argentina con la cultura hip hop y lo que estaba sucediendo en los Estados Unidos. Si bien existen trabajos que mencionan como el hip hop en sus inicios fue influenciado fuertemente por el breakdance, no existen trabajos que se centren en las películas. Además, la mayoría de trabajos del hip hop están basados en fuentes testimoniales. En ese sentido, desde una perspectiva histórica basada en el análisis de fuentes hemerográficas permite realizar un análisis exhaustivo y riguroso sobre los orígenes del hip hop local. Además, posibilita la identificación de los primeros sujetos que practicaron hip hop, el recibimiento de la audiencia así como también los diarios y revistas de la época.

SESIÓN 13. Repertorios e instrumentos. Circulación musical en los siglos XVIII y XIX

DE BUENOS AIRES AL ALTO PERÚ. CAMINOS DE LA MÚSICA EN EL VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA (1776-1810)

Álvaro MOTA MEDINA

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Los papeles de música, las cuerdas para guitarra o los manicordios forman parte de los bienes musicales que circularon en el Virreinato del Río de la Plata durante el periodo de vigencia de esta entidad política (1776-1810). La presente investigación toma como punto de partida la información sucinta, pero significativa, que Waldemar Roldán (1987) publicó acerca de la documentación de interés musical contenida en el fondo Real Aduana de Buenos Aires (Archivo General de la Nación, Sala XIII). Por otro lado, trabajos recientes sobre circulación de música en los virreinos americanos (VERA 2020, BRUGAROLAS/BERTRAN

2022) y estudios sobre la Historia Económica del Río de la Plata (JUMAR 2019, 2020) han dotado de marco teórico a esta investigación.

El abordaje del amplio documentario que alberga este Fondo se ha llevado a cabo mediante el vaciado sistemático y el análisis detallado de las más de 130.000 notas de salida de la Real Aduana de Buenos Aires. A través de esta metodología se han podido identificar las rutas que siguieron los materiales musicales en su proceso de diseminación por un vasto territorio que se extendía desde Buenos Aires hasta el Alto Perú (Bolivia, en la actualidad). La exploración de estas fuentes revela datos inéditos sobre el envío de una gran cantidad y variedad de artículos, encaminado a responder a demandas comerciales en diversos centros urbanos. Asimismo, permite conocer las redes operativas entre personas e instituciones. Finalmente, aporta nueva luz sobre las prácticas musicales y sus contextos sociales y culturales en el Cono Sur durante el tramo final del periodo de dominación de la Corona española en América.

Un copista anónimo en el mapa del patrimonio musical cordobés

Luciana Giron Sheridan

Filiación académica: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (FA-UNC); Instituto de Humanidades CONICET (IDH-CONICET); Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH)

El Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge de la Orden Franciscana (Córdoba) (RA-Ccsj), en vías de catalogación por parte del Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH), conserva la mayor parte de la obra del primer compositor activo en el ámbito local, Inocente Cárcano (1828-1904). Para emprender el estudio caligráfico de los documentos del archivo propongo en el marco de mi proyecto (Giron Sheridan, 2020) un primer recorte tomando los copistas de Cárcano.

Ante un primer relevamiento de los documentos se puede identificar la intervención de nueve manos, entre las cuales se destaca un copista anónimo (provisoriamente "Fran 001"). Su identificación y estudio caligráfico con herramientas derivadas de Edge (2001) y de un trabajo sobre otro archivo local (Colección Documental Pablo Cabrera, RA-Cff) (Escalante et al., 2013) ha permitido hasta el momento establecer un núcleo de rasgos que lo caracterizan.

Este trabajo permitió hasta el momento:

- Continuar el rastreo de huellas de la circulación de materiales entre RA-Ccsj, RA-Cff y otros archivos a través de la caracterización de copistas;
- Reconocer la mano de Fran 001 en otros documentos que representan obras anónimas (Gradual del Patriarca O140.01, Gozos antiguos del patriarca D033.01a; O salutaris O056.01) y de otros compositores (Misa en Sol mayor M052.01 de J. Badía, Misa de los querubines M038.01 de R. Vilanova). Esto permite datar el interés por parte de la comunidad del convento en conjuntos de repertorios copiados en el

margen de tiempo de la vida activa de este copista (al menos en el tercer cuarto del siglo XIX). El análisis de las músicas que convivieron en simultáneo en el margen de datación, de arraigo en las tradiciones catalana e italiana, refuerza la hipótesis del GMH sobre la preferencia por éstas en distintas etapas del siglo XIX (Restiffo, 2021).

Esto es posible mediante el análisis del archivo a partir del concepto de montaje (Giron Sheridan, 2021; Glozman, 2020), habilitando la consideración de agrupaciones de materiales que de otra manera aparecen como dispersos;

- Establecer dos grupos de funciones de las copias: (1) bocetos o guías para el quehacer musical del copista y (2) copias profesionales para el uso de otras personas del convento. Ante los indicios (Ginzburg, 2008) presentes en los documentos de (1) (marcas de ensayo, cifras a realizar en el acompañamiento de tecla, guías para la dirección en simultáneo con la interpretación desde el órgano), es posible situar a Fran 001 como actor cultural a través de la reposición de sus prácticas musicales y experiencias sensibles (Corbin, 2016), reconstruyendo aspectos de una vida que de otra manera se perdería para el relato de la historia de la música.

En este trabajo propongo una sistematización del análisis musical en relación con las hipótesis del GMH y de los marcos teóricos y metodológicos aplicados hasta la actualidad a

este estudio de caso para evaluar la factibilidad de la aplicación de esta forma de trabajo a otros recortes más amplios y a copistas anónimos.

UNA POSIBLE RECONSTRUCCIÓN DEL REPERTORIO MUSICAL DEL TEATRO COLONIAL RIOPLATENSE A TRAVÉS DE LA CONCORDANCIAS DE FUENTES CON ARCHIVOS ESPAÑOLES

Dra. Susana Antón Priasco

Universidad de Buenos Aires-UBA

Universidad Católica Argentina - Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

El objetivo de la presente ponencia es el de mostrar los primeros avances de una investigación mayor que comienza a revelar la importancia que tuvieron tonadillas y sainetes en los teatros rioplatenses en el paso de la cultura colonial a la independentista.

El proyecto de investigación Prácticas musicales “olvidadas” en la sociedad rioplatense entre el final de la colonia y el comienzo del movimiento independentista en espacios públicos y privados, (PICT-UCA 2022)¹ está permitiendo ampliar el repertorio musical que habría sonado a finales de la colonia, a la vez que desmontar el tradicional relato de las historias de la música argentina según el cual no existió en este período música teatral “digna” de ser tenida en cuenta hasta la llegada de la ópera italiana. Tonadillas escénicas y

sainetes con música son considerados de poca calidad e incluso decadentes por su origen español, esto es, colonial, a pesar de lo cual, según fuentes de diversos orígenes, fueron sumamente populares hasta ya entrada la década de 1830.

La primera parte del proyecto antes citado se centró en la reconstrucción de la actividad teatral a partir de documentación administrativa que informó sobre los repertorios interpretados, los intérpretes, las orquestas, gastos y recaudaciones, etc. Llegados a este punto resulta fundamental advertir que hasta la actualidad no hemos encontrado en los diversos archivos relevados partes musicales, ya sean manuscritas o impresas a pesar de contar con la información administrativa que da cuenta de qué obras fueron representadas y en qué día, la conformación

de la orquesta y hasta los nombres de cantantes y actores. En cambio, sí han quedado en Buenos Aires y Montevideo los libretos manuscritos de esas tonadillas o sainetes llegados directamente de España al Río de la Plata

A partir de los resultados obtenidos hasta la actualidad, encontramos necesario un segundo momento de trabajo: la reconstrucción de un corpus de tonadillas y sainetes con texto y música:

Gracias a la información antes mencionada obtenida de fuentes estrictamente administrativas, hemos comenzado a seleccionar las partes musicales españolas de aquellas obras de las que se conservan libretos en Buenos Aires y Montevideo, para realizar la recuperación de un repertorio. Este paso no se realiza como un simple “transplante” de música de por sí, sino que representa la posibilidad de divulgar un repertorio musical desconocido en nuestro ámbito. Sin embargo, la interpretación musical es sólo uno más de los aspectos que habilita esta reconstrucción: su audición posibilitará, por ejemplo, relativizar las opiniones despectivas, así como completar la información “faltante” de las historias de la música argentina sobre la música colonial en la ciudad.

Como hemos mostrado en encuentros académicos anteriores, esta parte de reconstrucción de nuestro estudio se enmarca, junto con el resto de las acciones ya realizadas, dentro del modelo de la llamada Musicología Urbana desarrollada por los musicólogos Reinhardt Strohm y Tim Carter, ya que el objetivo central de nuestro proyecto es la búsqueda de la reconstrucción sonora de una ciudad y su sociedad. Pretendemos mostrar qué otro tipo de músicas o manifestaciones sonoras no estudiadas tuvo la sociedad colonial rioplatense y cómo fue percibida y significada por sus diferentes miembros.

SESIÓN 14. Músicas, medios e instituciones

Las prácticas musicales en San Luis entre 1930-1960. Las Filiales de los Conservatorios Beethoven y Williams de Buenos Aires

Mgter. Silvia Susana Mercau

Carreras Musicales, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Se analiza la labor musical y educativa de los primeros conservatorios creados en la ciudad de San Luis, entre 1930 y 1960, bajo el prisma de la historia regional y la microhistoria que posibilita rescatar y revalorizar del pasado aquellos protagonistas ignorados que contribuyeron a la vida cultural de San Luis, ciudad mediterránea ubicada en el centro oeste de la Argentina, que integra la región de Cuyo.

Situados en la localidad, el relevamiento minucioso en la prensa periódica de la época, nos permite descubrir y analizar la presencia de estas instituciones musicales vinculadas, histórica y geográficamente con otras de las provincias de Mendoza y San Juan. Es así que entre estos espacios sociales se entretajeron relaciones culturales concretadas en encuentros, congresos, conciertos, que dan cuenta de la actividad artística de la región de Cuyo. Con la ciudad capital de Buenos Aires es igualmente fluido el intercambio musical, que cristaliza en la creación de filiales de conservatorios en las ciudades cuyanas que aportaron, a lo largo de los años, las bases de una formación musical institucionalizada. La historia de la música argentina no ha contemplado en su totalidad las historias locales de las diversas regiones del país. Es pertinente mencionar que, a partir de la década de 1990, se han ido acrecentando los estudios históricos musicales con numerosas pesquisas de Fátima Graciela Musri y Elvira Rovira en la Universidad Nacional de San Juan y Antonieta Sacchi de Ceriotto y Diego Bosquet en la Universidad Nacional de Cuyo que han servido, entre otros autores, de antecedentes para esta investigación. En la provincia de San Luis, hasta la fecha, no existen investigaciones musicológicas del siglo XIX y XX como los realizados en las otras provincias cuyanas.

Para el análisis e interpretación de nuestro objeto de estudio definimos una mirada transdisciplinar, con aportes teóricos de las ciencias sociales, de la historia, de la musicología histórica enmarcado en un abordaje metodológico cualitativo. Acorde a este enfoque, se han seleccionado fuentes escritas en diarios y revistas de la provincia de San Luis y de Mendoza, documentos personales y testimonios orales, con el formato de entrevistas abiertas y no estructuradas, a familiares y discípulos de los profesores/as que estuvieron a cargo de estos conservatorios. La presente investigación posibilitaría reconstruir la historiografía local de la música de San Luis, contribuyendo a acrecentar los estudios de la región de Cuyo y, por consiguiente, ampliar los estudios de la historia de la música en Argentina.

Las canciones del Litoral de Carlos Guastavino ¿Chamamé o litoraleña? Canciones diferentes en los años sesenta

Hector Gimenez

Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes (DAMUS-UNA)

Un artículo publicado en la revista Vosotras de 1963 comenta que Carlos Guastavino presentará sus primeras veinte canciones de corte popular, de las cuales cuatro se encuentran conectadas al Litoral argentino; a saber: Luna de los tristes, Pitogüe, La siempre viva y Doma en Ibaté. El escrito también comenta que Ramona Galarza grabó algunas de ellas y que la producción discográfica será 'lanzada' próximamente. De Doma en Ibaté, con letra de Osvaldo Sosa Cordero, es toda la información que se posee. Luna de los tristes fue designada como "guarania" mientras que Pitogüe y La siempre viva fueron indicadas como "canción del Litoral", todas ellas subtituladas por el propio compositor. Nos preguntamos por qué Guastavino recurrió a un subtítulo genérico para las dos últimas, pudiendo haber utilizado una indicación más puntual como chamamé o litoraleña.

Ante tal incógnita, sostenemos como hipótesis que Carlos Guastavino recurrió a la nominación de "canción del Litoral" como vía de distanciamiento respecto del chamamé y la litoraleña, ya que perseguían fines distintos. Se sostiene que el chamamé contribuyó a mitigar, por medio de las bailantas, el desarraigo de los migrantes del Litoral argentino asentados en Buenos Aires, siendo sus prácticas sociales, culturales y musicales cuestionadas por los sectores urbanos porteños. Por otra parte, la litoraleña fue considerada como una música de trasplante, que operó bajo los criterios de la industria del disco, difundiéndose como una canción ciudadana en oposición a la canción rural (chamamé).

Sin información de primera mano que nos brinde respuestas al caso, proponemos realizar un recorrido hemerográfico y bibliográfico, con el fin de indagar –desde una perspectiva sociológica, cultural y comercial– al chamamé, a la litoraleña y a una especie lírica de existencia más antigua en el Litoral, el purajhei (canción). Diversos artículos de la revista Folklore sobre la actividad musical, social y cultural del Litoral; libros dedicados al chamamé (Pérez Bugallo, 2009) y a la obra compositiva de Guastavino (Mansilla, 2011 - 2012); artículos con relación a la litoraleña (Adorni, 2019) y a los migrantes mesopotámicos asentados en Buenos Aires (Cragolini, 1997 - 1999), constituyen fuentes pertinentes para reflexionar sobre Carlos Guastavino y la incidencia de las prácticas sociales, culturales y musicales de los mencionados migrantes en la vida social, cultural y musical porteña.

Los escritos de Marina Cañardo (2015) y Lezcano-Zubieta (2017), en conjunto con los de Hanna Arendt (2010) y Claudio Díaz (2009) nos brindarán los contextos necesarios para reflexionar sobre la canción, la industria cultural y la sociedad a mediados del siglo XX. Los resultados obtenidos se contrastarán con el contexto social y cultural de pertenencia de Carlos Guastavino, como también con sus ideales con relación a la música argentina. Las conclusiones obtenidas consolidarán la hipótesis planteada, o bien nos permitirán inferir otros posibles argumentos que fortalecerán o no, la presencia del estilo del Litoral en la obra compositiva de Carlos Guastavino, y por ende en la ampliación conceptual del llamado nacionalismo musical argentino.

Análisis de la producción musical del tango en la ciudad de Santa Fe desde 1998 hasta 2022

Dr. Mauricio Andrés Pitich

Universidad Nacional del Litoral (UNL)

La ciudad de Santa Fe (Argentina) ha tenido una actividad musical tanguera producida localmente y de forma ininterrumpida desde 1920 hasta la actualidad (Pitich 2022). Dentro de este período, la industria cultural de la ciudad de Buenos Aires ha sido la mayor influencia artística y comercial para el desarrollo local de este género movilizándolo músicos, músicas y productos tangueros (cilindros, discos, partituras, revistas, transmisiones radiales y televisivas, entre otros). Sin embargo, dejando de lado escasas investigaciones realizadas sobre el tango en Santa Fe durante las últimas dos décadas (Cingolani 2013; Pitich 2016, 2019, 2021 y 2022), se conoce muy poco sobre los estilos compositivos, interpretativos y las sonoridades del tango desde 1998 hasta nuestros días.

Dentro de los procesos de producción del tango en la ciudad de Santa Fe, se intentará establecer qué recursos estilísticos propios (o no) del tango utilizan los compositores y arregladores santafesinos entre 1998 y 2022 a partir del análisis musical en partituras y grabaciones. El fin último es percibir los estilos particulares (o influencias/corrientes estilísticas) de estos agentes, develando la asiduidad y el uso preferencial que ellos poseen de determinados materiales y técnicas musicales. La metodología de trabajo se construye a partir la teoría de Franco Fabbri sobre los géneros musicales, quien los define como un set de eventos o hechos (performances y/o materiales) musicales –reales y posibles– regulados por convenciones (normas/reglas/códigos) aceptadas por una comunidad (Fabbri 2012). Esta idea se complementará con las teorías y taxonomías estilísticas establecidas en las construcciones del tango en Buenos Aires.

En relación con esto último, el marco teórico específico está establecido por los “estilos compositivos” de Pablo Kohan (2010), los “fundamentos técnicos” de Julián Peralta (2012), los “elementos esenciales para la elaboración de arreglos” de Ramiro Gallo (2018), y los “estilos interpretativos” (Ferrer 1999; García Brunelli 2010; Link & Wendland 2016; Fain 2019).

La hipótesis principal que sostiene esta investigación es que los estilos compositivos en la ciudad de Santa Fe desde 1998 hasta 2022 pueden clasificarse en cuatro corrientes: tradicionalista, renovadora (García Brunelli 2014 y 2016), culta (Buch 2012), y electrónica (Greco & López Cano 2014). Por otro lado, en relación con los estilos interpretativos se encuentran cinco estilos interpretativos predominantes, el de los directores D’Arienzo, Troilo, Pugliese, Salgán y Piazzolla.

SESIÓN 15. Música y política

“Hagamos el amor en la barricada”. Música, poblaciones y discursos subalternos sobre la dictadura en el Gran Concepción

Nicolás Francisco Masquiarán Díaz

Departamento de Música, Universidad de Concepción (UdeC)

La narrativa sobre las prácticas musicales vinculadas a la resistencia política en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-90) ha privilegiado a ciertas corrientes y movimientos específicos que hoy se aceptan como expresiones representativas del sentir popular. Pero, al margen de su acreditada relevancia histórica, cabe preguntarse hasta qué punto consiguen efectivamente representar aquello que declaran. En efecto, aquellos movimientos más ampliamente conocidos e influyentes, la Nueva Canción y el Canto Nuevo, operaron desde lo que fácilmente puede entenderse como círculos de élite, ya sea política o intelectual, relativamente distantes del mundo popular de su época.

Esta propuesta se despliega a partir de dos preguntas: ¿Es posible un discurso sobre la experiencia de la dictadura enunciado por los propios sujetos populares y no por agentes externos? Y si éste es posible, ¿puede ser la música un medio eficaz para relevarlo?

Se propone que, desde una indagación en las prácticas culturales, en general, y musicales, en específico, desarrolladas en sectores periféricos de una ciudad de provincia, es posible acceder a un discurso subalterno sobre la experiencia de la dictadura, con alcance temporal hacia el gobierno popular (1970-73) y la llamada “transición” (1990-2000).

Si bien la consideración de la música como fuente histórica no es en absoluto una novedad, a diferencia de otros/as autores/as que han abordado el periodo, como González (2017) o Bravo y González (2011), entre otros/as cuyas propuestas tienden a insertar la música en el relato historiográfico preexistente y ratificarlo, acá se explora la posibilidad de que la práctica y producción musical de estos sujetos subalterizados permita reivindicar su discurso, validándolos como actores sociales y políticos con voz autónoma y agencia propia.

Desde una perspectiva subalterna (Guha 2002, Spivak 2003), en una primera sección se consideran entrevistas realizadas a una muestra diversa procedente de cuatro sectores poblacionales del Gran Concepción, con dos ejes de análisis: su experiencia de vivir en la población y las actividades culturales y musicales que ahí se realizaron. Éstas se elaboran asumiendo el enfoque de la historia del tiempo presente como un marco que nos habilita para acceder a la historia desde lo vivido (Arostegui 2004), en el cruce de los registros individuales, generacionales y transgeneracionales (Fazio 2010) que dan a estas vivencias una cualidad de “vector de conciencia histórica” (Ovalle 2018). Posteriormente se considera una muestra de sus repertorios como fuente que dé mayor sustento y profundidad a sus relatos, por cuanto capturan un instante de ese presente ya pasado y devienen depositarios de una memoria social capaz de producir significado sobre las experiencias humanas (Connerton 1989).

Representaciones, apropiaciones, conmemoraciones. Los homenajes a Manuel de Falla en Buenos Aires luego de su muerte

Lic. Guillermo Dellmans

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA)

Manuel de Falla llegó a la Argentina en 1939 huyendo de la Guerra Civil Española. Nunca se consideró a sí mismo como un exiliado; sin embargo, su salida coincidió con la de un heterogéneo y calificado grupo de artistas e intelectuales republicanos españoles que llegaron a Buenos Aires por cuestiones políticas. Falleció siete años más tarde en Alta Gracia (Córdoba).

Existen importantes investigaciones sobre el último periodo de Falla (Pahissa, 1947; De Persia, 1989; Manso, 2008). Está estudiada la problemática acerca de la repatriación de su cuerpo por parte del franquismo (Rein, 1996; Christoforidis, 2009; Suárez-Pajares, 2010). Asimismo, se destaca el estudio de Omar Corrado centrado en el homenaje a Falla de Juan José Castro (2017). Pero, ¿qué sucedió en Buenos Aires luego de la desaparición del compositor español. ¿Cómo repercutió este hecho en el campo cultural, de qué forma se lo representó y a qué elementos se apeló para ello?

Esta investigación ha podido relevar que la repercusión de este hecho dejó un significativo corpus de discursos y prácticas. La admiración por el compositor dio como resultado, en forma de homenaje, obras musicales, producciones de conocimiento estético (poemas, artículos, libros) e implicó proyectos de sociabilidad cultural (organización de conciertos, actos conmemorativos, proclamas). Muchas de ellas, como era de esperarse, no escaparon de disputas ideológicas. En 1946, asumía el peronismo y, entre otras iniciativas, se destacaban las relaciones diplomáticas con el franquismo. Los compositores que homenajearon a Falla con obras musicales fueron Juan José Castro, Ángel Lasala, Roberto Caamaño, Valdo Sciammarella, Eduardo Grau, Rodolfo Arizaga, Roberto García Morillo, Sergio de Castro, Celina Kohan de Scher, Jorge Fontenla y Juan Carlos Padró.

El impacto del hecho en el campo musical podría justificarse por medio de varias cuestiones. Por un lado, la importancia para los músicos que implicó la presencia en Argentina de uno de los compositores considerado entre los más importantes del siglo XX. Por otro lado, las significativas relaciones que entabló durante su estadía argentina. Su lugar de residencia se convirtió en un importante espacio de sociabilidad. Allí acudieron músicos, intelectuales y artistas para entrevistarse con el "maestro". Muchos de ellos, de una u otra manera, le rindieron homenaje luego de su deceso.

A pesar del aporte de los estudios mencionados más arriba, queda pendiente un estudio del complejo y diverso corpus de muestras de afecto hacia Falla luego de su fallecimiento en noviembre de 1946. Este trabajo intenta contribuir a esta vacancia, por medio de un análisis musicológico y sociocultural de las representaciones. La metodología llevada adelante consiste en la organización y sistematización de fuentes primarias relevadas

como así también el análisis de los discursos esgrimidos y de las obras musicales compuestas en homenaje al compositor español. Finalmente, el objetivo principal es evidenciar la significativa relación que existió entre la diáspora española y el campo de la música argentina a mediados del siglo XX.

SESIÓN 16. Nacionalismos musicales en Argentina

La música en el Tucumán del Centenario

Ana María Romero

Universidad Nacional de Tucumán (UNT)

En el marco de los estudios musicológicos sobre publicaciones periódicas, este trabajo se propone detectar los hechos musicales que formaron parte de las celebraciones oficiales llevadas a cabo en Tucumán –más precisamente en la ciudad capital- con motivo del Centenario de la Declaración de la Independencia en 1916.

La presente investigación se inscribe en la creciente tendencia de la musicología latinoamericana de los últimos años que pone en relación música y prensa con la intención de lograr no solo una aproximación al pensamiento musical de cada época, sino también una comprensión de la música como parte integrante de la historia cultural (Mansilla, 2012; Volpe, 2022). Ante la tarea ineludible de aplicar este tipo de análisis en y desde las diferentes regiones del interior del país, se observó una vacancia de estudios sobre la música de tradición escrita –comúnmente denominada “cultura”- desarrollada en la provincia de Tucumán en el arco temporal de los Centenarios (1910-1916), en evidente situación de desigualdad frente a otras prácticas artísticas profusamente estudiadas como la literatura o la plástica, panorama que dio origen a una tesis doctoral en proceso.

Como procedimiento metodológico, se planteó un ajuste de la escala temporal y se limitó el objeto de estudio a los hechos musicales incluidos en la programación oficial de los festejos del centenario, lo cual permitió su análisis desde un enfoque microhistórico (Musri 2013). Para ello se relevaron los diarios tucumanos de interés general El Orden y La Gaceta de los meses de enero a julio de 1916.

Esta exploración tiene un doble objetivo: por un lado, contribuir a la historia local de la música en sus aspectos fácticos al identificar obras, compositores e intérpretes que formaron parte del mencionado acontecimiento histórico y, por otro, dar cuenta de los procesos de producción,

circulación y recepción de los mismos, en un entramado de mediaciones que no solo involucraba a músicos sino también a empresarios, instituciones -públicas y privadas- y a la propia prensa, entre otros.

Inmersa en un contexto histórico caracterizado por la modernización a gran escala en el territorio nacional, esta fecha tuvo especial relevancia para la sociedad tucumana, que pretendía ocupar una posición central en los festejos. El 9 de julio de 1916 constituía, para la élite local, la oportunidad

de demostrar al país y al mundo que Tucumán, cuna de la independencia argentina, no iba a la zaga del progreso, pero lo hacía con pinceladas singulares, propias del ser tucumano, sobre una base cultural que pretendía conservar las particularidades del noroeste con su herencia indígena e hispánica (Perilli, 2010; Vignoli, Martínez Zuccardi y Zjawin, 2017; Castro 2020). En consecuencia, este trabajo hace posible comprender cómo se inserta la música en ese programa político y, desde una perspectiva «situada en» que permita a futuro entablar un diálogo con los relatos musicales «centrales» (Musri 2013), aportar a la construcción de una historia local de la música de Tucumán, por fuera de –y en relación con– la historia de la música nacional.

Representaciones indigenistas en el nacionalismo musical argentino: *Evocaciones indias y Ea (1921)* de Julián Aguirre

Lic. Luisina García

(IAE-FFyL-UBA, CONICET)

Respecto del compositor argentino Julián Aguirre (1868-1924), tanto la comunidad musicológica como los compositores e intérpretes musicales compartimos una misma certeza: fue uno de los principales referentes del nacionalismo musical argentino. Esta frase que suena tan evidente y nada reveladora, encierra, en nuestro tiempo, al menos tres necesidades: una mayor exploración, una renovada lectura crítica y una actualización metodológica. Por exploración, refiero al todavía parcialmente desconocido catálogo del músico, cuyo estado de ignorancia, más allá de las dificultades de acceso y conservación de muchas de sus obras, tiene que ver con una escasa atención a piezas que aún se preservan. Por renovada lectura crítica aludo al marco teórico circundante a los conceptos de “nación” y “nacionalismo”, tan difíciles no solo de analizar sino de definir y, por ende, sujetos a cambios de significados y paradigmas en el tiempo. Con actualización metodológica apunto a la inclusión de procedimientos que contemplen no solo la relación entre las obras y su contexto histórico, sino que vigilen otros aspectos de la biografía del músico que puedan aportar información sobre sus decisiones compositivas y elecciones estéticas, tales como su pertenencia a círculos intelectuales, sus relaciones interpersonales con otros artistas y sus actividades por fuera de la composición musical.

Con estas necesidades en la mira, esta ponencia toma las Dos canciones de cuna op. 57; *Evocaciones indias y Ea* (1921), escasamente exploradas dentro de los estudios aguirreanos, como pertenecientes a la búsqueda del propio compositor de símbolos autóctonos en la música argentina. En su evidente aspiración nacionalista –observada principalmente en su música para piano y los tópicos pampeanos– las canciones de cuna se insertan en otra fuente de “inspiración nacional”: la música indígena precolombina. De esta manera, estarían ejerciendo cierta representación de lo nacional conectada con la corriente americanista de la época, impulsada, entre otros, por Ricardo Rojas, quien fuera cercano a Aguirre y a su círculo social.

Siguiendo estudios previos que sugieren una visión no homogénea de los recursos compositivos y estilísticos en la música nacionalista de Aguirre (especialmente, en sus canciones de cámara) y una expansión de lo “nacional” en este músico hacia tendencias ligadas al modernismo –tan vigente como teoría estética en los comienzos del siglo XX– este trabajo busca sumar el pensamiento indigenista al horizonte musical nacional construido por Aguirre. Por tratarse de canciones, la aproximación metodológica es deudora de estudios sobre semiótica de la música vocal. Por otra parte, en las canciones de cuna, el despliegue creativo del compositor se da no solo a través del lenguaje musical sino desde el texto, por ser también las letras de su autoría. Estas obras, entonces, permiten un acercamiento al mundo artístico de Aguirre desde la combinación de dos lenguajes, que él mismo cultivó y con los cuales buscó definir su estilo personal.

La presencia de “tópicos europeos” en las Milongas para piano de Alberto Williams

Lic. Adriana Cerletti (UBA, FFyL/ UNA, DAMus)

El célebre dictum de Williams (1951): “la técnica nos la dio Francia; la inspiración, los payadores de Juevez” se instala en la historiografía argentina como un punto de partida que modeliza la narrativa musical no solo del compositor nacionalista que la enuncia sino de un cierto paradigma de argentinidad. Dicha operación, en tanto piedra fundamental de los orígenes de la música académica argentina, plasmada en múltiples escritos del propio compositor, es retomada asimismo por biógrafos (Risolia: 1944, Pickenhaydn: 1979) e historiógrafos (Arizaga-Camps:1990, entre otros) hasta tiempos bastante recientes.

Este trabajo se propone identificar, en el marco de la teoría tópica, cuáles podrían ser los topoi europeos que articulan la sintaxis propuesta por Williams en sus milongas para piano, toda vez que dicha sintaxis se perfila como un discurso musical pianístico recurrente en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. ¿En qué consistiría esa “técnica [que] nos dio Francia”? ¿Estaría presente en ella el topos erudito, de la cadenza o estilo brillante, el de la tempesta? ¿El uso de escalas hexáfonas tan presente en Debussy podría considerarse, en este contexto, como imaginario de modernidad?

En trabajos anteriores estudiamos el devenir del topos milonga en tanto acompañamiento vinculado a su devenir histórico y al uso que el compositor nacionalista le daba en este contexto académico; así también pudimos identificar algunos topoi vinculados a la doble vertiente del género (Aretz: 1952): en un caso ligado al imaginario de la milonga campera (Cerletti: 2022) y en otro a la milonga urbana (Cerletti: 2022). A pesar de que el componente europeo es ampliamente advertido en estas obras nacionalistas, hasta el momento no se ha

estudiado la presencia de estos topoi en las milongas del autor.

En el marco de la teoría tópica retomaremos los aportes de Agawu (2012), Monelle (2000, 2006) y Plesch (2008, 2017) para interpretar el universo de sentido al que remite la utilización de los topoi identificados.

La organización del trabajo seguirá el siguiente esquema. Primeramente identificaremos los topoi en el corpus de 35 milongas para piano del Williams; seguidamente observaremos su recurrencia en su función y posición pianística articulada con los topoi vernáculos criollos y urbanos. Finalmente interpretaremos el universo de sentido representado en dichas figuras retóricas. Proponemos que así como apelan a un universo discursivo erudito en contraposición con los topoi de milongas criollistas o urbanas cuyo sentido remite a lo popular, dichas figuras retóricas responden también a una “modelización narrativa” (Eco:1996) que funciona como metáfora del modelo de producción agropecuario argentino.

SESIÓN 17. Tensiones entre territorio, instituciones y comunidades mediadas por lo musical

Construcción de un relato historiográfico sobre el Conservatorio Nacional de Música de Chile durante el siglo XX (1905-1928)

Fabián Tobar Carrasco

Instituto de Historia

Pontificia Universidad Católica de Chile (PUCV)

En los últimos 30 años la musicología histórica chilena ha abordado su relato sobre el Conservatorio Nacional de Música de Chile (CNMCh) desde la ruptura generada a partir de su reforma en 1928, cuando esta institución fue anexada a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este suceso implicó que la enseñanza de la música docta chilena se ejerciera a través del control y fomento de una institución universitaria estatal, la cual abogó desde un principio por la línea estética de la vanguardia musical.

Varias investigaciones han robustecido la caracterización histórica sobre el CNMCh, abordando su línea programática desde su reforma hasta su consolidación como Instituto de Extensión Musica en 1940 (IEM) (Rojas Sahurie, 2017), analizando también su visión sobre lo que debía ser un compositor (Izquierdo, 2011) y también la exclusión de otros creadores del campo laboral de la enseñanza e interpretación de música docta chilena (Izquierdo, 2011; Merino 2019).

Sin embargo, gran parte de estos trabajos se han amparado en fuentes históricas de antigua data (Pereira Salas, 1941; Salas Viú, 1952), dando por sentado cómo fue la administración del CNMCH sin cuestionar lo que estos autores dijeron sobre una institución considerada hasta ese entonces un eslabón de retroceso para la creación musical chilena.

En este sentido, y a partir de fuentes primarias conservadas en el Archivo Del Congreso Nacional, Biblioteca Nacional y Archivo de Música Popular de la Universidad Católica (memorias, decretos, reglamentos, fotografías, manuales pedagógicos, partituras, etc), pretendo caracterizar al CNMCh tomando como punto de referencia la gestión administrativa que impulsó el compositor Enrique Soro Barriga (1884-1954) desde el año 1905 hasta 1928, cuando fue profesor, subdirector y director de esta institución.

Mi propósito es caracterizar históricamente a esta institución con el fin de poner en diálogo las distintas visiones sobre la modernidad y progreso que estaban en debate entre el CNMCh y quienes impulsaron la reforma de 1928. Para ello remito al libro *Sonidos de la nación moderna* (2008), donde Alejandro Madrid estudia música docta las primeras décadas del siglo XX en México, mostrando cómo interpretar razones de políticas culturales que van más allá del conflicto estético entre tradición y vanguardia.

Esta investigación invita a reflexionar sobre las características particulares de las reformas a las instituciones de enseñanza de música docta, tomando en cuenta que su centralización y control desde una institución universitaria es un fenómeno propio del siglo XX en Latinoamérica. En el caso de Chile, es perentorio cuestionar la causalidad histórica existente entre la evolución de la música hacia la estética de las vanguardias, caso distinto por ejemplo a lo que ocurrió en México. De este modo, propongo una lectura de esta historia en Latinoamérica realizada a partir de una visión panorámica y comparativa, dialogando con otras investigaciones sobre música del siglo XX en países sudamericanos. Así, intento desplazar el punto de paso obligado – el relato del antes y el después– que la musicología chilena ha generado al considerar como un quiebre histórico la reforma del CNMCh de 1928.

Entre las prácticas académicas y la tradición oral. La comunidad valdense en el Río de la Plata, un estudio de convergencia musical

Fabricia Daniela Malán Carrera

Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (CIAMEN), Dpto. de Ciencias sociales CENUR Litoral Norte (UdelaR)

El proceso de investigación desarrollado en torno a la tradición y renovación en el repertorio y las prácticas musicales en la comunidad religiosa valdense del Río de la Plata - originaria de los valles piemonteses-, me ha conducido a analizar la convergencia ineludible entre la tradición académica y la transmisión oral.

La comunidad valdense en el Río de la Plata conserva en sus formas de expresión musical comunitaria la interpretación de himnos y cánticos traídos por inmigrantes italianos y un repertorio vinculado a la vida de las comunidades en la región rioplatense. Este último se generó a partir de la década de 1960, con utilización de estilos, bases rítmicas e instrumentos característicos de esa zona. Los y las integrantes mantienen un relacionamiento estrecho con la escritura y lectura musical como forma de interpretación

de la música religiosa en paralelo a una práctica comunitaria y concepción grupal que trascienden la transmisión académica.

En este estudio me surgió la necesidad de elaborar una metodología que reuniera el análisis de partituras y fuentes escritas tales como prensa periódica, boletines de circulación interna, material de lectura musical editado, grabaciones sonoras comerciales y producidas por la comunidad, así como también documentación oral acerca de prácticas actuales y relatos de prácticas musicales de la primera mitad del siglo XX. Este trabajo implicó un análisis en profundidad sobre tres niveles de transmisión y práctica musical: uno corresponde al nivel institucional ritual, el que viene integrado con los grupos de inmigración valdense desde Italia y en el Río de la Plata sufre cambios, pero siempre desde la propia institución religiosa; un segundo nivel que corresponde al aprendizaje musical impartido por la Escuela de Música “Eduardo Carámbula” del Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos de Buenos Aires; y un tercer nivel que corresponde a la transmisión y práctica espontánea entre los y las integrantes de la comunidad. En la investigación destaco la valoración del fenómeno de la práctica musical comunitaria que trasciende los repertorios, los estilos, la utilización de los instrumentos, los ambientes en los cuales se interpreta esa música y las formas de aprendizaje de los mismos. Finalmente presento en este estudio una mirada sobre mi rol como investigadora y a la vez miembro de la comunidad valdense.

“Somos el agua que no se toca”. La música en el contexto de las movilizaciones de diciembre de 2019 en defensa de la ley 7722 en Mendoza

Ana Romaniuk

Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo

Entre el 22 y el 30 de diciembre de 2019 se realizaron en la provincia de Mendoza (Argentina) una sucesión de multitudinarias manifestaciones organizadas por asambleas ambientalistas, sectores autoconvocados, y movimientos artísticos. El pueblo de Mendoza salió a las rutas y a las calles en defensa de la Ley 7722 -denominada Ley guardiana del agua, sancionada en 2007- que había sido modificada el 20 de diciembre por la Ley 9209, la “Ley cianuro”. Esta modificación habilitaba el uso de sustancias altamente contaminantes para la explotación minera. El resultado de esta histórica movilización fue la derogación de la cuestionada ley 10 días después de haber sido sancionada.

El imaginario mendocino ha construido una particular relación con el agua, principalmente desde la transformación del desierto en oasis productivo a partir del complejo y particular sistema de riego a través de canales y acequias. Esta suerte de idilio con el agua se halla presente en los textos de numerosas canciones de base popular: cuecas y tonadas le cantan al agua, al río, a las acequias, a los canales, o a quienes velan porque el agua llegue a cada rincón donde es necesario regar. En diciembre de 2019 con la modificación en la legislación, este romance con el agua se convirtió en motor de lucha. El objetivo de este trabajo es indagar sobre algunas prácticas musicales que acontecieron

o surgieron en este contexto -en contra del extractivismo y la megaminería- para dar cuenta de la manera en que el conflicto es significado y combatido desde lo sonoro. En esta oportunidad me focalizaré la Marcha de los Tambores por el agua, convocatoria masiva que pobló de sonidos las calles de la ciudad de Mendoza la tarde del 26 de diciembre, para reflexionar sobre la eficacia de lo sonoro en el contexto de esta lucha; en la canción “Pueblada” que el cantautor Nahuel Jofré subió ese mismo día a su canal de You Tube y que forma parte de su último trabajo discográfico “... Del cristal con que se mira” (2023); y por último me detendré en el videoclip de la canción “Somos el agua que no se toca” del músico Diego “Gucho” Guiñazú, que reúne imágenes de lo acontecido durante esos días de diciembre, y las voces de referentes de la música y de las asambleas ambientalistas de toda la provincia, grabado, producido y estrenado durante los meses más estrictos de aislamiento durante 2020.

SABADO 19

SESIÓN 18. Estudios sobre folclore

Juventud, divino tesoro: el fenómeno del folclore joven argentino a fines de siglo XX

Juliana Guerrero

Universidad de Buenos Aires (UBA) – CONICET

La escena folclórica argentina a mediados de los años noventa del siglo pasado atravesó un período de “renacimiento” con una nueva generación de músicos, que el periodismo denominó folclore joven. Entre los grupos y artistas solistas más destacados de ese fenómeno se encuentran, por ejemplo, Los Nocheros, Soledad Pastorutti, Luciano Pereyra y Abel Pintos. Dos rasgos salientes del repertorio de estos artistas fueron un tipo de arreglo musical, que buscaba acercarse a la música romántica –a través del empleo de textos con una temática amorosa muy explícita–, y una puesta en escena que incitaba al baile y la fiesta. En sus conciertos se destacaron una escenografía vinculada al rock y una espectacularidad dirigida a miles de seguidores que llenaban grandes teatros, estadios y canchas de fútbol. El consumo del folclore joven fue masivo a través de la venta de millones de discos compactos, la difusión por radio y televisión, y la participación de algunos de los mencionados artistas en películas.

En esta presentación propongo un análisis de dicho fenómeno en el contexto de la historia del folclore musical argentino del siglo XX. Las preguntas iniciales son: ¿cuáles fueron los rasgos de lo que la prensa denominó folclore joven?, ¿qué situación atravesaba la escena folclórica en esa década?, ¿cómo apeló el folclore joven a su generación?, ¿cómo fue la relación entre el folclore y la juventud a lo largo del siglo XX?, ¿cuáles fueron las estrategias empleadas por la industria?, y ¿qué incidencia tuvo el Festival Nacional de

Folklore de Cosquín (Córdoba, Argentina)?

La argumentación se vale del concepto de juventud como una categoría social emergente (Clarke et al. 1990, Grossberg 1993 y Hebdige 2004). Además, incorpora el planteo de Beatriz Sarlo (1994), según el cual hacia fin de siglo XX, la categoría de joven no remite a una edad sino a una estética de la vida posmoderna. Por último, se considera la relación entre juventud y consumo musical que plantea Will Straw (2006), quien señala la importancia que tiene la música en la vida de los jóvenes y la necesidad de indagar en el vínculo entre la música y las diferentes generaciones.

El proceso de resignificación de la figura del Chango Rodríguez en el siglo XXI

Silvina G. Argüello.

Institución: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. (FA.UNC)

José Ignacio Rodríguez, conocido como el Chango Rodríguez, es un compositor e intérprete destacado dentro del canon del folklore cordobés hegemónico y mediatizado que se consolidó durante tres décadas: 1950 a 1970. He planteado en otro trabajo sobre este artista¹

que gran parte de su éxito, permanencia en el tiempo e influencia en otros/as músicos tiene que ver, en parte, con haber capitalizado a través de su obra compositiva los rasgos identitarios atribuidos y autopercebidos de la idiosincrasia cordobesa de la ciudad capital. Además, reconozco en este artista un antecedente de lo que se conoce como “cordobesismo”, espacio socio-político-cultural que reafirma el lado más conservador de la política provincial.

Su figura no siempre ni en todos los sectores del público, de los músicos y consumidores ha sido valorada de la misma manera. Durante el Boom del folklore, en una escisión algo simplista pero operativa y con cierto consenso, el campo se dividía entre las manifestaciones que se consideraban más apegadas a la “tradición” y las que buscaban una renovación estética e ideológica como era el caso del Movimiento Nuevo Cancionero. El Chango Rodríguez era un claro representante de la primera corriente, aunque su propio manifiesto propusiera nuevas búsquedas y diferenciaciones respecto del paradigma clásico en los términos expresados por Claudio Díaz (2009). En el siglo XXI, su figura ha sido revalorizada por parte de creadores e intérpretes que de alguna manera se inscriben dentro de línea progresista del folklore –a la que no pertenecía el Chango. El propósito de esta ponencia es indagar acerca de los cambios sociales, culturales, políticos y de las búsquedas estéticas que permitieron la reivindicación de la imagen del Chango Rodríguez. Planteo como hipótesis que, dicha reivindicación por parte de músicos actuales que tienen como referentes contemporáneos al Chango a artistas que estaban en veredas opuestas al músico cordobés (Tejada Gómez, Cuchi Leguizamón, Mercedes Sosa, entre tantos/as otros/as) obedeció a un proceso semejante a aquél por el

cual a fines del siglo XIX y comienzos del XX, la figura del gaucho dejó de representar la “barbarie” para constituirse en el emblema de lo criollo y del ser nacional. Para argumentar dicho planteo, me baso en la indagación de diferentes discursos: periodísticos –especialmente la Revista Folklore durante las décadas de 1960 y 70–, entrevistas al Chango Rodríguez y apreciaciones de otros artistas y agentes de la escena musical cordobesa actual recogidas en medios de comunicación.

La zamba carpera en la industria del folclore argentino

Adrián Liendro

Filiación Académica: Universidad Nacional de las Artes (UNA). Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMuS). Maestría en Musicología.

En términos generales, la zamba carpera se asocia a un estilo de zamba en tiempo más veloz, con origen en las carpas de Carnaval de la ciudad de Salta y el Valle de Lerma. Su música se presenta en ritmo ágil y, muy frecuente, se interpreta de forma instrumental por conjuntos con bandoneón. Desde sus aspectos musicales no existen investigaciones específicas que den cuenta de sus elementos constitutivos, como tampoco existen trabajos que hablen sobre su aparición en la industria musical de la década de 1960. Así, este trabajo desarrolla el surgimiento de la zamba carpera en la industria de la música folclórica argentina en la década del 60' y 70'. Para ello, se realiza una investigación documental, indagando en los rótulos de género que aparecen en contratapas de discos de folclore profesional (Madoery, 2016), en la voz de mando de grabaciones de solistas de bandoneón y en el contenido de títulos y letras.

En primer lugar, se presentan definiciones de la zamba y se exponen alusiones a la zamba carpera realizadas por Cámara de Landa (2006) y Pérez Bugallo (1988). De este último autor se pone en cuestión algunos de sus comentarios, como la de descreer que la expresión zamba carpera, en el contexto de fines de los 80', tenga difusión a futuro. Por el contrario, en el contexto actual encontramos la completa vigencia del término.

Luego, se presentan las diferentes menciones encontradas en producciones de la industria musical de la década de 1960. Aquí señalamos que la irrupción de esta zamba se produce junto a la conformación de un discurso identitario carpero, que se manifiesta en las letras y su grabación en tiempo más veloz. Y se puede considerar al disco Salta Carpera del año 1966, grabado por Los Cantores del Alba, como fundacional de la identidad carpera en el terreno industrial. Realizando una comparación de velocidades, encontramos que las zambas de dicho disco son interpretadas a una velocidad mayor a la de otras producciones del mismo año.

También, se relevan grabaciones del Conjunto El Chañarcito de los años 1968 y 1972 donde en su inicio, la voz de mando avisa que lo que se va a interpretar es una zamba carpera. Ya en la década de 1970 aparecen dos producciones del conjunto Los Chalchaleros junto a Dino Saluzzi,

quienes, por medio de su prestigio, se considera que terminan de legitimar lo carpero. Además, se relevan diferentes títulos y contenidos de letras, exponiendo las referencias al discurso

identitario en cuestión.

Por último, las reflexiones finales subrayan los fundamentos encontrados para considerar que en el terreno de la industria, la zamba carpera y su discurso identitario aparece y se establece a partir de la década de 1960.

¿XACARERA?

Leonardo Julio Waisman

Investigador independiente (Jubilado CONICET)

El proceso de emergencia de la chacarera es bastante oscuro. A diferencia de otras especies folclóricas, como el gato o el escondido, los escasos datos históricos que se conocen comienzan en las últimas décadas del siglo XIX; quizás por eso es que proliferan las narrativas basadas en recuerdos “de otros tiempos”, en orgullos locales o en ilusiones inspiradas por ideologías y éticas. Las versiones corrientes oscilan entre orígenes tucumanos y santiagueños; las orgullosas adscripciones a etnias no europeas abarcan tanto la etimología (del quechua *chakra*= chacra) y la africanidad del ritmo marcado por el bombo.

En este trabajo planteo la duda que provoca lo reciente de esa aparición y su emergencia en una época en que “chacarero” comenzaba a adquirir connotaciones de “gringo”, no-criollo. Es posible sugerir una alternativa a través de la tradición hispanoamericana de la jácara (en ortografías anteriores, “xacara”), un género de canto, baile y representación cuya vigencia en este ámbito se extiende mucho más allá de lo que los historiadores de la literatura publican. La aplicación de modelos de ciclos biológicos para géneros y estilos ha hecho que en los estudios literarios predomine una visión de nacimiento (ca. 1600), culminación (décadas siguientes) y larga decadencia (hasta fin de siglo). Es fácil constatar, sin embargo que la jácara siguió vigente en un registro más popular, apareciendo incluso en una película de 1944. La xacara luso-brasilera aún conserva vigencia.

Si bien los rasgos musicales de la jácara fueron cambiando a través del tiempo, fue casi siempre esencial el ritmo ternario simple con hemíolas de binario con subdivisión ternaria (en la escritura moderna usual, 3/4 y 6/8). Este es, coincidentemente, el esquema rítmico de la chacarera. En ambas especies, las poesías constan de cuartetos octosilábicos de romance, abcb asonantes. Entre las danzas folclóricas, las chacareras se singularizan por los interludios entre estrofas, con dos o tres alternancias de la progresión tónica-dominante; las jácaras que se conservan como parte de villancicos muy a menudo indican un pasacalle de jácara (I-V-I si lo entendemos como tonalidad moderna) entre estrofas o pares de estrofas. La “escala

bimodal” que Vega asignó al cancionero del que forma parte la chacarera, se corresponde claramente con el modo eclesiástico 2, en el que se desenvuelve la

mayoría de las jácaras. Por último, ambas especies son caracterizadas en las descripciones de época como alegres y dicharacheras (el término jacarero, detonando una persona con esas características, aún está vigente). En resumen, entiendo que la gran laguna que presupone la narración tradicional sobre orígenes de la chacarera, podría ser llenada postulando una transición entre la especie más antigua, ya popularizada para el siglo XIX, y la emergente a fines de esa centuria. No hay suficientes datos como para dar la cuestión por resuelta, pero sí hay caminos para investigarla.

MESA TEMÁTICA 8. Procesos en las músicas de concierto de las últimas décadas en Argentina II

Laura Novoa

Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA)

Agustín Domínguez Pesce

Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Camila Juárez

Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV)

Agustín Antonio Rodríguez

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Instituto Payró. Universidad Nacional de La Plata. Fac. de artes (UNLP), Ipeal.

Desde el Grupo de Investigación “Poéticas de la música contemporánea argentina post-CLAEM (Di Tella)”, proponemos presentar una mesa temática que busque dar cuenta del desarrollo de la variedad de estéticas en el campo musical argentino posterior al CLAEM-ITDT. Para esto, será importante también hacer foco necesariamente en los años sesenta, que modelan las tendencias más actualizadas de las músicas desde esa década. La idea es destacar las similitudes y diferencias respecto de principios compositivos, contextuales, discursivos, debates estéticos, institucionales que implican apropiaciones, adscripciones y distancias respecto de las tendencias internacionales, y la generación de líneas de pensamiento compositivo, de interpretación, educativos y de divulgación musical en los años posteriores.

En la mesa se proponen tres ponencias. Laura Novoa presentará Mauricio Kagel y César Jannello: un diálogo interdisciplinario en los 50. Trascendió la colaboración entre el músico y el arquitecto a partir de la sonorización que hizo Kagel para la Torre de América, proyecto que fue parte de la Feria de América, un hito del Movimiento Moderno de arte, arquitectura, música y diseño argentinos, realizada en Mendoza, en 1954. A través de un

intercambio epistolar inédito, se pueden rastrear ideas embrionarias sobre la interdisciplinariedad que luego Kagel desarrolló más adelante. A través de un breve intercambio epistolar, Kagel y Jannello planeaban montar un “Microespectáculo”. El interés es indagar, en ese significativo intercambio entre Kagel y Jannello, las influencias posibles en el músico para el posterior desarrollo de sus concepciones más maduras de los años sesenta y setenta.

Agustín Domínguez Pesce presentará Sentidos de lo «experimental» en la música electrónica de Pedro Echarte, Oscar Bazán y Horacio Vaggione en los 60s/70s. El análisis de las producciones con medios electrónicos del Centro de Música Experimental (Escuela de Artes – Universidad Nacional de Córdoba, 1965-1971) publicadas en el disco de la 3a Bienal Americana de Arte (Córdoba: Industrias Kaiser Argentina, 1966) y su contraste con escritos de compositores de la época permite ver algunos de los sentidos atribuidos entonces a lo «experimental». Se trata de un momento significativo en relación con el cambio operado en la década del 70 hacia las poéticas de lo latinoamericano. El trabajo intenta ponderar en una justa medida las poéticas electrónicas partiendo de la noción de recepción compositiva de debates internacionales en torno a la aleatoriedad en la música de concierto.

Camila Juárez expondrá Recepción de Cage en Buenos Aires en la década del noventa, a través de una selección de instituciones públicas. En la década del noventa la recepción en Argentina de las ideas de Cage –fallecido en 1992– sobre la música y la experimentación creció en forma ostensible, pudiéndose registrar una serie de conciertos, agrupaciones, intérpretes e incluso la circulación de diversas publicaciones en soporte CD fácilmente conseguibles en las disquerías porteñas. En 1990 se funda el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet-CEOB (hoy denominado Centro de Experimentación del Teatro Colón-CETC) y en 1997 Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín. Se propone realizar un primer estado de la cuestión a través de una selección de piezas presentadas en el CEOB y el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín en esta década, para dar cuenta de la circulación de estéticas que involucran la escena, la no linealidad, la simultaneidad, los recorridos, otros usos del espacio y del cuerpo, acciones, instrucciones, etc.

SESIÓN 19. Estudios de recepción e historiografía

La recepción de las óperas “Pampa” y “Yupanki” de Arturo Berutti en Buenos Aires

Pedro Augusto Camerata

Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (IAE, FFyL, UBA)

El propósito de esta ponencia es analizar la recepción de las óperas "Pampa" (1897) y "Yupanki" (1899) del compositor argentino Arturo Berutti (1862-1938), ambas estrenadas en el Teatro de la Ópera en la última década del siglo XIX. El enfoque se centrará en el análisis de la crítica de la época, las reacciones del público y el contexto socio-cultural en el que se produjeron. Este trabajo se inserta en mi investigación doctoral sobre el rol del Teatro de la Ópera en la historia socio-cultural de la música de y en Buenos Aires. A partir del aporte pionero de Veniard (1988), la investigación en torno a la vida y obra del músico sanjuanino se ha profundizado en los últimos años. Particularmente relevante ha sido la tarea llevada a cabo en el ámbito del Instituto de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan, bajo la dirección de Fátima Graciela Musri. Dos artículos recientes de investigadoras relacionadas con este instituto (Musri, 2022; Portillo, Pontoriero, Vega, 2022) hacen un análisis formal de las óperas en cuestión. Otros escritos previos (Fernández Walker, 2013; Buffo, 2017) exploran el valor de "Pampa" como obra fundadora del nacionalismo musical argentino.

Si bien estos escritos mencionan la repercusión que tuvieron estas óperas para el público de la época, su mayor foco de atención está puesto en las obras en sí. La idea para esta ponencia es centrarse entonces principalmente en la recepción, tanto del público diletante como del especializado. Se buscará también establecer hasta qué punto estas óperas fueron consideradas nacionales por sus contemporáneos, y si hubo diferencias entre ambas. Como señala Kuss (1998: 140), resulta esencial establecer "cuál es la relación entre la actitud del compositor y la formación de un consenso colectivo entre los receptores de su obra" para clasificar a una obra de nacionalista.

En términos metodológicos se va a trabajar con la prensa escrita: se examinarán las críticas y los comentarios publicados en periódicos y revistas de la época teniendo en cuenta los lineamientos sugeridos por Artundo (2010). Entrarán como parte del corpus los escritos publicados por el mismo Berutti en estos medios, en los que el compositor reflexiona sobre su obra.

En síntesis, esta ponencia busca aportar nuevas ideas para el estudio de la recepción de óperas argentinas en la Buenos Aires finisecular. Se intentará dilucidar en profundidad la repercusión de "Pampa" y "Yupanki" para el público porteño, así como el grado con el que fueron consideradas obras nacionales por esta audiencia.

Marta Canales Pizarro. Bajo la luz de la historiografía

Carla Molina Acevedo, Universidad de Chile (UCh)

Rescatar del olvido a mujeres que dedicaron su vida a la música es un asunto que ha ocupado a los estudios musicológicos en las últimas décadas. Hay un centenar de compositoras, intérpretes, docentes y gestoras que dedicaron su vida y quehacer a la música, pero que, sin embargo, están fuera de las historias y relatos. Marta Canales Pizarro es una más de estas mujeres, que, a pesar de haber destinado su vida de manera exclusiva al quehacer musical, componiendo, dirigiendo, y

fomentando espacios destinados a la música, su aporte ha quedado relegado de la historiografía musical en Chile.

La presente ponencia busca relevar la figura de esta mujer música poniendo énfasis en como su condición de género se logró plasmar en la descripción construida en torno a su labor, por lo tanto, se creó una idea sesgada de su quehacer. Actualmente las referencias en torno a su trabajo corresponden a pequeñas menciones que forman parte del relato historiográfico de la música académica en Chile, y que han centrado su quehacer en los espacios relacionados con la institucionalidad musical. Adicionalmente, diversos estudios ya han demostrado como la disciplina histórica ha dejado de lado a las mujeres de sus relatos por no ser sujetos de su interés. A lo largo de la investigación en que se enmarca esta ponencia nos hemos propuesto reconstruir la trayectoria vital y labor en la música de Marta Canales Pizarro, incluyendo aquellos espacios marginados del relato historiográfico como también considerando su construcción género.

Para el desarrollo de esta investigación nos hemos propuesto como marco teórico tres ámbitos de estudio que dialogan entre sí y que nos han permitido tomar una postura crítica frente al relato

historiográfico; ellos son, la musicología histórica, los estudios de género, y los estudio socio-culturales relacionados con el siglo XX. En cuanto a la metodología ocupada, esta se basó en el

análisis cualitativo del relato historiográfico.

La realización de esta investigación como también la difusión de sus resultados aporta directamente a las líneas de trabajo ya mencionadas, puesto que propone una reflexión que contempla el dialogo entre ellas. Revisar y por sobre todo analizar el relato historiográfico bajo una mirada que incorpore el enfoque de género nos permitirá reconstruir el devenir de Marta Canales de una manera que haga juicio a su real labor en la música y que ponga en evidencia su capacidad de agencia.

Ballet “La Candelaria” una nueva mirada de la chilenidad en Europa

María Francisca Moraga Fadel

Magister en Musicología Latinoamericana Universidad Alberto Hurtado [UAH](Chile)

El compositor chileno Carlos Riesco estrenó el año 1955 el Ballet “La Candelaria” en IV Festival Internacional de Santander en España con la colaboración del coreógrafo y bailarín chileno Octavio Cintolesi y Ballet de Francia. Además de la ciudad de Santander, la obra fue presentada en una gira por la península ibérica visitando las ciudades de Vigo, Gijón y Valencia gracias a la ayuda del programa de festivales del Ministerio de Información y Turismo ese país, quienes por medio de esta acción buscaban abrir la España franquista al mundo.

La obra presenta una ficción que tiene lugar en la festividad de la Virgen de la Candelaria en el norte de Chile. El ballet nos cuenta la historia de un extranjero que al llegar al pueblo es seducido mágicamente por una joven quien, usando el poder que le otorga el cirio bendecido por la virgen hechiza al extranjero, sin embargo, el hombre logra escapar de la trampa.

A nivel musical, la obra se destaca por el uso de un lenguaje moderno con rasgos neoclásico

aprendidos por el compositor en Chile y posteriormente profundizados en su paso por EEUU, país en el que estudió con David Diamond y Aaron Copland y posteriormente en México con Rodolfo Halffter con quien pudo ahondar en la escritura de Ballets.

La presente ponencia tiene como objetivo estudiar los tópicos presentes en la obra desde tres ejes: la música, el argumento y la puesta en escena; los que serán analizados mediante la revisión del archivo personal del compositor con el fin de identificar cómo se representa la chilenidad a las audiencias europeas y cómo las circunstancias de su estreno permearon las características musicales y performáticas de la obra.

Para esto se presentarán un análisis formal de la obra identificando los tópicos musicales utilizados por el compositor, mientras que para el argumento y la puesta en escena se revisarán programas de sala, fotografías del estreno, recortes de prensa y crítica de la obra que dejarán en evidencia el contraste que existe entre la interpretación de Riesco y la tradición de la fiesta religiosa.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: un proyecto transmoderno

Ailin Rubio.

Filiación académica: Universidad de La Rioja (UR)

Este trabajo, que forma parte de mi tesis de doctorado, analiza los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), celebrados en quince ediciones anuales entre 1971 y 1989, en relación con el pensamiento decolonial a través de uno de sus conceptos más característicos: la transmodernidad.

Los CLAMC constituyeron un proyecto único en la región, por diversos motivos: la itinerancia, que llevó los Cursos a cinco países de América Latina (Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y República Dominicana), la presencia de grandes profesionales provenientes de distintos puntos geográficos, y la búsqueda de un arte de vanguardia latinoamericano emancipado de las técnicas compositivas importadas de Europa y Estados Unidos, que dio su fruto en distintas propuestas musicales. Además, el contexto de dictaduras donde se llevaron a cabo provocó que su actividad se produjera de forma privada, en ocasiones en sedes alejadas de núcleos urbanos, además de las tensiones vividas con las autoridades, lo que hace de los CLAMC un ejemplo de militancia y reivindicación llevadas a cabo por medio de la cultura. Años después de la última edición de los CLAMC, con el desarrollo de las teorías decoloniales en la década de 1990, se formuló el concepto de transmodernidad, que responde a un anhelo de superación de la modernidad, en contraposición a la posmodernidad, que es vista por parte de los autores decoloniales como una etapa final de la modernidad, pero que no llega a superarla (Dussel, 2012: 48).

Tras mostrar las opiniones vertidas por parte de algunos de los organizadores y participantes de los CLAMC, como Coriún Aharonián (véase Corrado, 2014), Graciela Paraskevaídis (2014) y Mariano Etkin (1989), sobre las ideas de algunos autores decoloniales, entre los que se hallan miembros de la red moderindad/colonialidad como Walter Dignolo y otros independientes como Boaventura de Sousa Santos, se realizará un cotejo de las características que el ideólogo del concepto de transmodernidad, Enrique Dussel, establece acerca de este ideal (que se basa

principalmente en el pensamiento crítico y en el diálogo horizontal entre culturas). Este análisis pone en evidencia que los CLAMC constituyeron un proyecto que puso en práctica tanto el concepto de transmodernidad como la estética de la liberación (igualmente ideada por Dussel, 2017) con anterioridad a su formulación teórica. De esta manera, las características que hicieron

de los CLAMC un proyecto único en el continente americano (itinerancia, reducción de costes para llegar a todo tipo de público, interculturalidad, propuesta didáctica basada en el diálogo) constituyen asimismo un ejemplo práctico de las posturas que años después defenderían el grupo de autores decoloniales, aunque sorprendentemente nunca se dio un acercamiento entre ambos grupos: la inicial falta de interés por parte de la modernidad/colonialidad en la cultura provocó que los organizadores de los CLAMC se mostraran críticos con ellos.