

30
2022

Música e Investigación

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

ISSN 0329-224X



Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) – Buenos Aires – Argentina.

Tel.: (54 11) 4361 6520 / 6013

e mail: info@inmcv.gob.ar

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

Diseño de Tapa: Equipo de Diseño, Ministerio de Cultura

Foto de portadilla: Héctor Luis Goyena

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Propietario: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

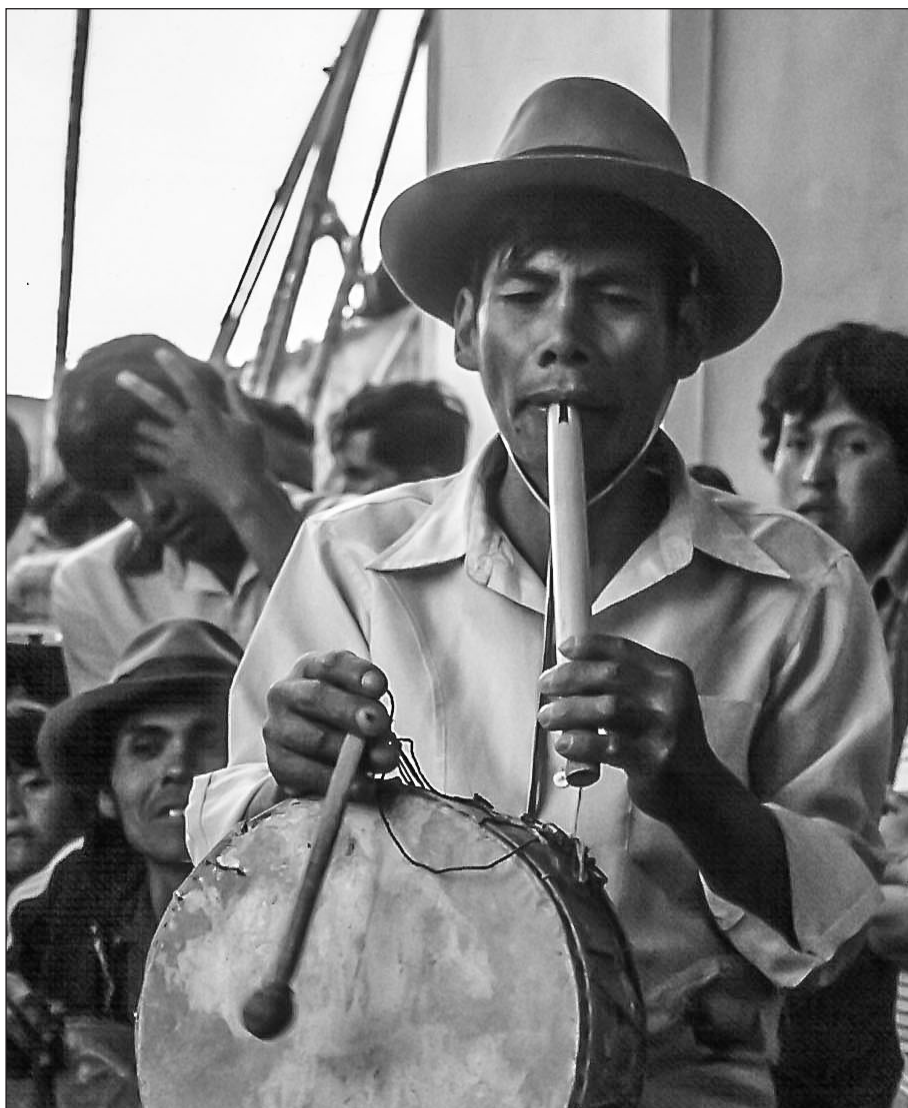
Ministerio de Cultura.

Diseño: Mario a. de Mendoza F.

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

Octubre de 2023

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



AÑO XXI - NÚMERO 30 - 2022

Música e Investigación

Revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Buenos Aires - Argentina

Revista indizada en Latindex - (Caicyt - Conicet)

R E V I S T A

Música e Investigación

del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Director – Editor

Hernán Gabriel Vázquez

Editora Asociada

Romina Dezillio

Asistentes de Edición

Analía Verbitsky

Vera Wolkowicz

Comité Científico

José Emilio Burucúa (Universidad de Buenos Aires)

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España)

Susan Campos Fonseca (Universidad de Costa Rica)

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

Alejandro Madrid (Cornell University, EEUU)

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

Paulo de Tarso Salles (Universidade de São Paulo)

Marta Lambertini (In Memoriam)

Pola Suárez Urtubey (In Memoriam)

Yolanda Velo (In Memoriam)



Autoridades Nacionales

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura de la Nación

Tristán Bauer

Jefe de Gabinete

Esteban Falcón

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria González

Directora Nacional de Gestión Patrimonial

Viviana Usubiaga

Directora Nacional de Museos

María Isabel Baldasarre

Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Hernán Gabriel Vázquez

<i>In Memoriam</i> Pola Suárez Urtubey	13
<i>Ana Lucía Frega</i>	

Editorial	15
Diversidades, diálogos, consensos, entender al otro	

Artículos

Paneo sobre la literatura en pliegos sueltos en Uruguay	21
<i>Norberto Pablo Cirio</i>	

“Frammenti-Sospiri, a Nono” en <i>Conjuro y Posibles</i> (1991) de Jorge Horst: la génesis sonora de una recepción productiva indeleble	45
<i>Pablo Ernesto Jaureguiberry</i>	

Sección temática. Música, mujeres, género e historia

Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres	79
<i>Pilar Ramos López</i>	

Mujeres en escena: crítica musical y creación femenina en la prensa periódica de Buenos Aires (1939-1943)	103
<i>Silvia Lobato</i>	

Los <i>ballets</i> con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno	143
<i>Mariana Signorelli</i>	

<i>Ondas</i> de mujeres: Compositoras de música electroacústica en México.....	187
<i>Angélica Montserrat Pérez-Lima</i>	

Informes

La colección de rollos de pianola de Horacio Asborno.....	211
<i>Omar García Brunelli</i>	

Reseñas

Janotti Jr., Jeder. <i>Gêneros musicais em ambientações digitais</i>	217
<i>Matías Pragana</i>	

Waisman, Leonardo J., Marisa, Restiffo (coordinación general) y colaboradores. “Música en el Convento San Jorge (O.F.M), Córdoba – Argentina”	223
<i>Myriam Beatriz Kitroser</i>	

Sánchez Rodríguez, Virginia. <i>La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)</i>	231
<i>Cristina Plaza Sánchez</i>	

Noticias

Eventos

Las Guitarras de Gardel	237
Homenaje a Carlos Vega	237
Simposio Joaquín “Ansina” Lenzina	237
Presentación del arreglo original de <i>El Choclo</i> (1903)	238
Presentación del libro <i>Chile sin ecualizar</i>	238
Ciclo de Conferencias 2022	239
La Noche de los Museos	239
Participaciones en eventos	239
Espacio radial	240
Ingreso de fondos y bibliografía	241
Archivo	241
Biblioteca	244
Museo de Instrumentos Musicales	245

Catálogo Digital del INM	246
Capacitación interna	246
Publicaciones	247
Colaboradores del presente número	249
Normas editoriales para la presentación de artículos.....	255

***In Memoriam* Pola Suárez Urtubey**

*Por Ana Lucía Frega,
mayo de 2023*

En estos tiempos donde los algoritmos parecen regir nuestra intimidad, cuando pueden ser una ayuda de nuestra inteligencia, me enfrento al buscador online y lo interpeleo. La información que brinda, aunque parcial, surge allí: “Amalia Salomé Suárez Urtubey, conocida como Pola Suárez Urtubey (Santiago del Estero, 30 de abril de 1931 – Buenos Aires, 20 de marzo de 2021) fue *una musicóloga argentina, autora de varias obras sobre musicología*”. Entre la labilidad de los algoritmos y de la memoria, prefiero a esta última pues allí perduran los matices y las profundidades del ser humano.

Agradezco sinceramente a la dirección de *Música e Investigación* haberme invitado a escribir unas líneas para recordar a Pola, mi directora de Tesis de Doctorado en Música en la Universidad Nacional de Rosario. Porque le agradecí a ella su generoso comentario, cuando solicité su dirección “¡Pero si la que sabe de pedagogía de la música sos vos!”, me contestó. Mi respuesta sincera, cortés y cordial fue “¡Pola, si no me dirigís... no puedo doctorarme...!” porque en esos tiempos —ambas vivíamos a fines de la década del ochenta en nuestra Argentina— no había (casi) carreras o posgrados específicos en funcionamiento en nuestro país. Y aceptó. Y acompañó y ayudó a ordenar materiales, investigaciones; guio ordenamientos. Y me doctoré.

Pola era una mujer culta. Formada en literatura, de vastas lecturas, hablante de distintos idiomas, se doctoró en la Universidad Católica Argentina, en su Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Refinada y casi preciosista en el habla y en la escritura, conoció y frecuentó lo más granado de la vida cultural de nuestro país. Sus conferencias, siempre esmeradamente preparadas, se constituían en verdaderos cursos, con público nutrido. Escribió durante años en los programas de mano del Teatro Colón de Buenos Aires, al que asistía muy regularmente. También, fue columnista del diario *La Nación*.

Fue libre en pensamiento y en su enfoque de la vida. Le encantaba viajar y sé que lo hizo. Conocedora acabada de todas las músicas, su curiosidad por lo nuevo,

reciente y sólido tenía, sin embargo, matices. ¿Por qué no? El arte, en sus dimensiones, es ocasión de ejercicio de la libertad. Pola lo vivió así.

Siempre “googleando”, encuentro, hoy, esta lista de autoría de quien, además, fue Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes:

- *Alberto Ginastera* (1967)
- *La música en el ideario de Sarmiento* (1970)
- *La música en revistas argentinas* (1970)
- *Ginastera en cinco movimientos* (1972)
- *Breve historia de la música* (1994)
- *Ginastera, veinte años después* (2003)
- *Historia de la música* (2004)
- *Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música* (2006)
- *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y Exégesis* (tesis doctoral, 2007)
- *Críticas sobre música de Paul Groussac* (estudio preliminar, 2007)
- *Paradojas sobre la música. Escritos de Groussac* (estudio preliminar, 2008)
- *La ópera. Cuatrocientos años de magia* (2010)
- *Alberdi: El espíritu de la música y otros ensayos* (prólogo, 2010)

Debo confesar que recordarla hoy, me conmueve profundamente. Pola era de una época, de una manera de hacer, de ser y de decir. De una forma de la sensibilidad —¿estilo de vida, quizás?— en los haceres y sentires que, sinceramente, me gustaba y que extraño. Al recordarla a ella, recuerdo con afecto las actividades que pudimos hacer juntas. Por ejemplo, durante mis tiempos como directora del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, donde Pola fue profesora.

No quiero mirar el pasado y ver su presencia, sintiendo su ausencia en el hoy. Porque es toda esa época la que ya no está. Prefiero recordarla en su plenitud, en su compromiso con sus conocimientos, sus gustos, sus opciones. Sus elecciones, sus miradas, sus comentarios. Su valentía en sus convicciones.

Editorial

Diversidades, diálogos, consensos, entender al otro

Luego de su encuentro con Alfonsina Storni, Gabriela Mistral narró sus expectativas e impresiones de aquel tiempo compartido. “Mi Alfonsina de las cartas era egoísta, burlona y alguna vez voluntariamente banal” escribió la poeta chilena sin intentar ocultar su inicial temor ante ese encuentro.¹ A pesar de la preliminar reserva de Mistral, el entendimiento mediante el diálogo entre ambas mostró —si no acuerdos totales— la valoración sobre aquellos puntos en común que permitieron avanzar productivamente sobre sus ideas, sus mujeres guía y algunas de sus luchas.

Arribé al texto de Mistral y a algunas poesías de Storni en mi búsqueda de elementos que pudieran sintetizar ciertas ideas y palabras que me despertó la lectura de los artículos que integran la sección temática de este número. Los trabajos de Pilar Ramos, Silvia Lobato, Mariana Signorelli y Angélica Montserrat Pérez-Lima presentan manifestaciones de acercamiento al estudio de las obras creadas por mujeres y a modos de relacionarlas con sus historias. Así, en esas lecturas que me presentaron algunas reflexiones y hechos que no necesariamente tenía en claro, surgieron palabras que me impulsaron a indagar sobre ellas: consensos, diálogos, la diversidad y cómo eso nos enfrenta a la necesidad de tener que entender a las personas que están en nuestro entorno. Quien nos rodea y acompaña, tanto sea en la distancia o cercanía geográfica como ideológica, siempre es otro a quien —con suerte— podremos entender. Aunque desde otra disciplina, en esa descripción que hizo Gabriela Mistral sobre la poeta argentina y sobre su reunión podemos encontrar una combinación y un equilibrio de oposiciones, de contradicciones y una zona de diversidad. También hallamos varias expresiones que entenderíamos —hoy— políticamente incorrectas: “[Alfonsina] es la americana nueva, es decir, la sangre de Europa apacentada debajo de nuestro sol [...]; la americana futura, donosa jugadora de tenis, sin la pesadez de la criolla

¹ Mistral, Gabriel. 1926. “Algunas semblanzas: Alfonsina Storni”. *El Mercurio*, 11 de abril: 3. Manuscrito disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:136993>.

abotagada...”. En esa descripción que hace de Storni —cuyo cabello es “extraño como lo fuera la luz de la luna al mediodía”—, Mistral habla de ella misma. Allí aparecen sus intereses comunes, sus dudas, el acercamiento de sus obras a lo musical, al mundo vegetal, a la tierra, donde —sobre todo en Storni— se encuentran elementos con referencias al erotismo, al deseo.

En otro texto de Mistral me topé con comentarios sobre la música y reflexiones que bien pueden estimular otras perspectivas, como los trabajos publicados en este número. En 1945, desde Petrópolis (Brasil), Mistral escribió un texto reflexivo con, entiendo, una fuerte carga de ironía destinado a la edición porteña —revisada y ampliada— de su poemario *Ternura* (1924). En el tercer párrafo de ese texto, indicó:

La mujer es quien más canta en este mundo, pero ella aparece tan poco creadora en la historia de la música que casi la recorre de labios sellados. Me intrigó siempre nuestra esterilidad para producir ritmos y disciplinarlos en la canción, siendo que los criollos vivimos punzados de ritmos, y los coge y compone hasta el niño. ¿Por qué las mujeres nos hemos atrevido con la poesía y no con la música? ¿Por qué hemos optado por la palabra, expresión más grave de consecuencias y cargada de lo conceptual que no es reino nuestro?

En este fragmento del “Colofón con cara de excusa”, texto en prosa que cierra un libro de poemas integrado mayoritariamente por canciones y rondas infantiles, podemos encontrar huellas de algunos de los temas que Mistral abordó a lo largo de nueve páginas: la mujer creadora, los espacios públicos e íntimos de la mujer, los vínculos posibles entre las mujeres y los niños, el amor, la música y, con una evidente apropiación chilena del castellano, un posicionamiento que podemos entender como decolonial de la producción literaria (y musical). En el año en que recibió el Premio Nobel de Literatura, 1945, Mistral enlaza los distintos temas del “Colofón...” mediante un juego de aseveraciones, contrastes y preguntas, más una revisión de su propia obra a poco más de veinte años de circulación de sus poemas —muchos ya puestos en música—. Es un texto que impulsa a cuestionar el uso y la potestad del lenguaje, llama a los pueblos surgidos en alguna colonia a que piensen en su historia y —tal vez con algo de sarcasmo— expresa una posible supremacía de las músicas creadas a partir de sus poemas: “tiene un mayorazgo tal la música sobre la escritura que bien puede tratarla ‘con el pie’. (Acaso por haber sido tan despreciados los textos será que la música criolla corre cabalgando sobre unas letras tan bobas o cursis)”.

Para 1945, con la excepción de María Luisa Sepúlveda y Sylvia Soublette —hasta donde poseo información—, la musicalización de algunos poemas de *Ternura* fue realizada por hombres: Jorge Urrutia Blondel, Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, René Amengual, Juan Orrego Salas y Carlos Guastavino, entre otros. Tal vez se deba a esta diferencia cuantitativa la reflexión de Gabriela Mistral sobre lo poco que las mujeres “nos hemos atrevido” con la música. Si bien el estudio del arte a partir de datos cuantitativos suele hacernos llegar a resultados que se riñen con la resultante final —por caso, la tonalidad no siempre se establece mediante la presencia de la tónica, sino por la necesidad de su existencia—, en historia la cuantía de una serie de hechos deberá ser evaluado en base al efecto producido y a su perduración en la memoria —transmitida oralmente o en palabras de quienes redactan la historia—.

Entre la poesía y la historia, Alfonsina llamó la atención sobre el hecho de que “en las grandes mujeres reposó el universo” y, de entre ellas, solamente “de algunas, en el mármol, queda el seno perverso. Brillan las grandes madres de los grandes de antaño”.² La poesía y la música siempre han dialogado o saben definirse una a partir de la otra. Mistral y Storni encontraron parte de sí mismas en sus diálogos, así como en la obra y la personalidad de Delmira Agustini y de Juana de Ibarbourou. Pues, como sujetos sociales, construimos nuestra identidad a partir de la interacción con las personas que nos circundan a lo largo de nuestras vidas.

El editor

² Storni, Alfonsina. 1925. “Las grandes mujeres”, en *Ocre*.

artículos



Paneo sobre la literatura en pliegos sueltos en Uruguay

Norberto Pablo Cirio*

Recepción: enero 2022

Aceptación: junio 2022

Resumen

En este artículo realizo una aproximación a la literatura en pliegos sueltos en Uruguay para delimitar su potencial analítico desde la teoría de la *performance*. El objetivo es abordar su dimensión inmaterial pues este soporte no era un fin en sí mismo, sino un medio de expresión sonora. Por ello problematizo su producción, circulación y consumo ya que los que tienen obras musicales, por limitación de las imprentas y el amplio desconocimiento de la lectura de partituras por su público, no las incluye.

La elección de Uruguay se debe a que su literatura comparte ciertas características con la de la Argentina, el otro país elegido en el proyecto en que se enmarca este texto. Desde fines del siglo XIX hasta c. 1960 fue masiva gracias a las políticas estatales en escolaridad y el valor que sus *establishment* asignaron al criollismo para reinventar a sus respectivos seres nacionales. Los cultores de lo campestre —algunos, además, afrodescendientes—, desde las corrientes tradicionalista, gauchesca, nativista o criolla —que, en parte, se solapan— cruzaban el Río de la Plata en ambas direcciones para actuar, publicar y grabar. Más allá de que la población de afros es mayor en Uruguay, su implicancia en esta literatura parece haber sido menor que en la Argentina, donde es uno de los pocos grupos que la siguen produciendo, a pesar de que desde hace décadas esta literatura atraviesa un decrecimiento notable.

Palabras clave: literatura en pliegos sueltos - Uruguay - teoría de la *performance* - criollismo - afrodescendiente.

Panning on loose-sheets' literature in Uruguay

Abstract

In this article I carry out an approach to the loose-sheets' literature in Uruguay to delimit its analytical potential from the theory of performance. The goal is to address its immaterial dimension, as this format was not an end in itself but a means of sonic expression. For this reason, I problematize its

* Lic. en Cs. Antropológicas (UBA, 2002) y doctorando en la misma carrera y universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología en proyectos sobre música afroargentina

production, circulation and consumption since those loose-sheets that include musical works —due to the limitation of printers and the public impossibility to read music—, do not include scores.

The choice of Uruguay is because this literature shares certain characteristics with that of Argentina, the another chosen country in the project in which this text is framed. From the end of the 19th century to c. 1960 this type of literature was massive thanks to state policies on schooling and the value that its establishment assigned to *criollismo* to reinvent its national being. The practitioners of the countryside -some of them afro-descendents-, from the traditionalist, gaucho, nativist or creole trends -which partly overlap- traversed the Río de la Plata in both directions to perform, publish and record. Although Afro descendants population is higher in Uruguay, their implication in this literature seems to have been less than in Argentina, where they are one of the few groups that continue to produce it in spite of its dramatic decrease for decades.

Keywords: loose-sheets' literature - Uruguay - theory of performance - *criollismo* - afro-descendent

Introducción

En el marco de mi investigación “La literatura en pliegos sueltos argentinos y uruguayos en los ámbitos gauchesco y afrodescendiente desde la teoría de la *performance*”, iniciada en 2019,³ aquí realizo una aproximación al tema en Uruguay, de ahí el enfoque de paneo sobre el corpus reunido, a fin de delimitar su potencial analítico. El objetivo es abordar su dimensión inmaterial pues este soporte no era un fin en sí mismo, sino un medio para su expresión sonora. Para ello problematizo su producción, circulación y consumo desde la teoría de la *performance* pues los que incluyen obras musicales, por limitación de las imprentas y el amplio desconocimiento de la lectura de partituras por su público, no incluye su notación musical.

La elección de estos países se debe a que su literatura comparte ciertas características. Desde fines del siglo XIX hasta c. 1960 fue masiva por las políticas estatales en escolaridad y el valor asignado por sus *establishment* al criollismo para reinventar el ser nacional de cada país (Plesch, 2008; Chamosa, 2012; Acree, 2013; Moreno Chá, 2016; Casas, 2017; Adamovsky, 2019). Los cultores de lo campestre —algunos afrodescendientes—, desde las corrientes tradicionalista, gauchesca, nativista o criolla —que, en parte, se solapan— cruzaban el Río de la Plata en ambas direcciones para actuar, publicar y grabar. Si bien en Uruguay la población afro es mayor, su implicancia en esta literatura parece menor que en la Argentina, donde, de hecho, es uno de los pocos grupos que siguen produciéndola, en un contexto general de notable decrecimiento de esta literatura desde hace décadas (Cirio, 2020).

³ Para más información ver <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/circulacion-de-la-literatura-en-pliegos-sueltos-argentinos-y-uruguayos-en-los-ambitos-gauchesco-y-afrodescendiente-desde-la-teoria-de-la-performance/>.

El corpus. Una visión comparativa con la Argentina

Aunque mi recorte temático es lo gauchesco y lo afrodescendiente, en esta fase inicial de la investigación adopto un enfoque abierto de documentación de ejemplares para lograr una visión global ya que esta literatura está poco estudiada en Uruguay (Rama 1961, Rocca 2016). Así, al dar cuenta de todo lo registrado, dejo abierta la posibilidad de otros abordajes y me permite compararla mejor con el corpus de mi país (Cirio, 2022) para trabajar convergencias, matices y particularidades, pues también aquí documenté pliegos más allá de las temáticas de interés.

Al redactar este artículo el corpus uruguayo reunido consta de 140 ejemplares y cada uno tiene entre una y doce obras, sumando 206. Según la división política de Uruguay solo en seis de sus diecinueve departamentos no hallé ejemplares (Artigas, Colonia, Flores, Paysandú, Tacuarembó y Treinta y Tres) y del resto la distribución es: Montevideo (32), Canelones (4), Cerro Largo (4), Florida (3), Maldonado (3), Río Negro (2), Rivera (2), Rocha (2), Durazno (1), Lavalleja (1), Salto (1), San José (1), Soriano (1) y sin especificar (82). Su distribución parece más homogénea que en la Argentina donde los documentados, 256, corresponden solo a ocho de sus veinticuatro jurisdicciones de primer orden: Buenos Aires (73), Ciudad Autónoma de Buenos Aires (69), Santa Fe (12), Entre Ríos (11), Corrientes (3), San Juan (2), Córdoba (1), Santiago del Estero (1) y sin especificar (84).

97 ejemplares son del siglo XX y 22 del siglo XIX. Si bien muchos no tienen datación, pude ubicarlos secularmente y quedaron 20 sin precisar. Con todo, ninguno es del siglo XXI, en contraposición a su relativamente abundante producción en la Argentina actual.

Clasificados por temas, la mayoría es la criolla (51), seguido por la política (31) y el carnaval (27). Otros temas son la salutación por Año Nuevo –por parte de los recolectores de basura para la contribución del vecino– (10), la elegía (8), el fútbol (8), etc., y lo afro tiene 7 ejemplares. En esta línea, destaco que la temática de pliegos argentinos solo coincide en la preponderancia criollista y, en cierto modo, la política, pues las demás son minoritarias o inexistentes. En lo afro la diferencia es, como dije, a nuestro favor, ya que no solo es relevante en los siglos XIX y XX, sino que es una de las pocas temáticas vigentes. Algunos pliegos puedo clasificar en más de un tema, sea por la ascendencia de su autor, el género musical, el argumento, etc. Esto explica que la clasificación es a *ad hoc* para fines analíticos y las categorías no son mutuamente excluyentes.

Otra cuestión es que la producción de ambos países diverge en el idioma. Mientras los argentinos están mayormente en español, en los uruguayos 4 pliegos

(que reúnen 33 obras) están en portugués. Ello es por versar sobre el carnaval y estar hechos en Melo (Dto. Cerro Largo), lindante con el Brasil.

La preservación institucional en sendos países es otro aspecto divergente e importante de cara a su estudio. Mientras que en el país solo 19 son patrimonio de dos entes (5 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y 14 de la Academia Nacional de la Historia), en Uruguay 95 son del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán⁴ y 19 de la Biblioteca Nacional, lo que demuestra el disímil interés oficial en ellos. Un caso que atañe a ambos países son los 14 pliegos que compiló Robert Lehmann Nitsche en la Argentina. Integraban su Biblioteca Criolla, pero no se los llevó a Alemania al regresar tras jubilarse, en 1930, sino que se los obsequió al chileno Rodolfo Lenz, quien los donó a Manuel Danemann y este a Olga Fernández Latour de Botas, una de las pocas investigadoras argentinas que estudia esta literatura. En 2003 ella los donó a la Academia donde los documenté, de los cuales 3 son uruguayos.

Lo último que se tratará en este paneo es el soporte. En general cada ejemplar es un pliego impreso a simple o doble faz, en papel blanco y basto y tinta monocromo —casi siempre negra—, con una o más ilustraciones. Para maximizar la superficie, a veces está doblado al medio, por lo que se logran cuatro caras. La discreta cantidad de ejemplares en papel de color hace pensar que fue, dentro de lo económico que siempre signó a su impresión, una estrategia para interesar al público. Dicho esto, no difieren de los argentinos. Es más, considerando su circulación y consumo —que, junto a la producción descrita, es la trilogía base de mi estudio—, estas facetas se equiparan a la generalidad de sus pares. En otras palabras, en ambos países el pliego suelto tuvo un curso diferente al de España, de donde procede, pues predominó el regalo de autores a familiares, amigos y público por sobre su venta o remuneración voluntaria. Aunque es casi imposible saber caso por caso, sus tiradas debieron ser limitadas, dado que su difusión raramente excedía el circuito comercial de su autor. Otro aspecto del soporte es su condición física pues mi acceso a los documentados es por alguna de estas instancias: 1) poseo el ejemplar (15); 2) tengo su imagen (104); o 3) lo conozco por referencia (20). Esto no es menor para abordar aspectos como su tamaño —solo posible en la instancia 1—, examinarlo —instancias 2 y 3— y corroborar su existencia y conocer su contenido —instancia 3—. Respecto a los que poseo, destaco 13 recopilados por el payador e investigador argentino Víctor Di Santo, que me los donó su viuda. Las instancias 2 y 3 limitan su abordaje integral, pero contribuyen a conocerlos y,

⁴ En adelante CDM.

en la medida que los localice o pida detalle a quien los posea, el corpus ganará en integridad.

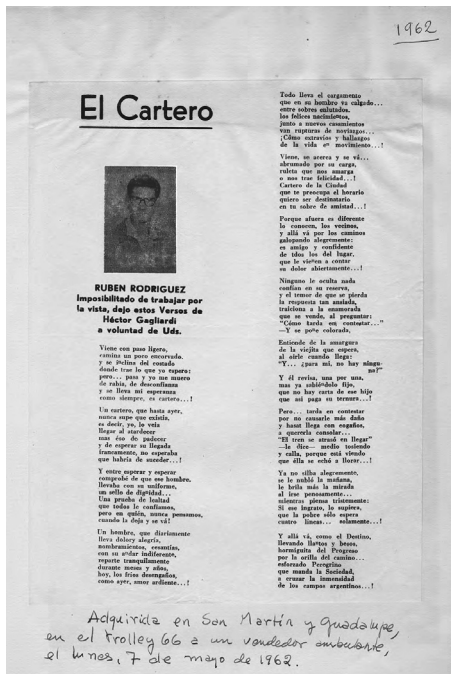


Imagen 1: *El cartero* (poema), de Héctor Galiardi, Montevideo, 1962. Impreso por Rubén Rodríguez para solicitar contribución en la vía pública por estar “imposibilitado de trabajar”, como dice el epígrafe de su fotografía. Obsérvese los *marginalia* de Lauro Ayestarán con el contexto en que lo adquirió. Col. CDM.

Imagen 2: *Cielito del blandengue retirado* (cielito), anónimo, s/1, c. 1821-1823. Quizá uno de los pliegos sueltos más antiguos uruguayos. Col. Biblioteca Nacional de Montevideo.

Contexto sociocultural de los pliegos sueltos uruguayos

Para bien o mal, el gaucha fue el pivote del sentido identitario uruguayo —como el argentino—, por caminos ideológicos similares en el siglo XIX y comienzos del XX, épocas en las que se consolidó como arquetipo del ser nacional, aunque, en la práctica, fue tan conjetural que poco mejoró su vida. Maximiliano Casas (2017: 267), quien estudió su metamorfosis bonaerense entre 1930 y 1960, demostró que el gaucha como concepto avaló, por un lado, las restructuraciones simbólicas de gobiernos conservadores y, por otro lado, el peronismo lo posicionó

como ejemplo en su política laboral. En sendos casos, Iglesia mediante, devino en una usina de representaciones novedosas y, a veces, contradictorias. Si bien el caso uruguayo tiene sus particularidades —como la incidencia de ser un estado laico desde 1919, proceso que comenzó en 1859 con la renovación del Vicariato Apostólico—, este análisis es extrapolable en muchos aspectos, de los que cito dos, complementarios y contradictorios. En primer lugar, problematizar el concepto de representación como categoría analítica, discerniendo entre aquella que permite “explorar lo posible” y otra que, por fascinación, obtura todo análisis en tanto “fija al fijarse”, por lo que debe comprenderse lo fijado y las condiciones de su circulación. *Ergo*, la representación no solo es la posibilidad de sentido, es un concepto ligado a la construcción de la identidad, que cobra el adjetivo legítimo de funcionalidad bisagra (Casas, 2017: 13-14). En segundo lugar, como la semántica del gaucha despertaba diferentes interpretaciones, según Dan Sperber (1998) las evocaciones reconstruyen la imagen de un mundo posible, no la del real. En la dinámica de los círculos criollos, los participantes adoptaban ciertas caracterizaciones que, en general, operaban solo en sus encuentros, regodeándose en un puñado de rasgos y prácticas (vestimenta, danza, comida, actividad hípica, etc.) como epítome del gaucha. A mi entender se trata del ocio revisitado al seleccionar solo lo atinente a lo recreativo, por lo que no se hicieron esperar las críticas sobre su estatus de utilería por su apego a lo material como típico vaciamiento conceptual (Casas, 2017: 181-184).

Cabe repasar la emergencia del movimiento criollista para entender su vínculo con la literatura en pliegos sueltos. De momento, se sabe que Uruguay se anticipó seis años a la formación de nuestro primer centro criollo. Si bien el lapso fue breve, sendos países atravesaban un fuerte proceso migratorio ultramarino ideado por sus dirigencias, que tuvo como consecuencia —imprevista para ellas— la necesidad de reinventar la categoría de ser nacional tanto en Argentina como en Uruguay, ante la creciente amenaza cultural que encarnaba ese *otro*, cuya mayoría cuantitativa juzgaron amenazante. Esos centros, también llamados aparecerías, comenzaron en 1894 con la Sociedad Criolla en Montevideo de la mano del poeta, médico y político Elías Regules, entonces decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República. Su génesis proviene del circo criollo, donde gauchos y payadores eran dos de sus figuras centrales (Franco, 1982; Di Santo, 1997). El 25 de agosto de ese año, día de la independencia uruguayana, actuó la compañía de ese país Podestá-Scotti (con amplia fama también en la Argentina). Su éxito fue tal que el 2 de septiembre siguiente desfilaron unos 250 “gauchos” por la ciudad, encabezados por Regules, rumbo a un predio rural cercano

(Moreno Chá, 2016: 90 y 175). En nuestro país esos centros comenzaron en 1899, quizá a espejo de ellos (Vega, 2010: 53), y entre ese año y 1914 Robert Lehmann-Nitsche (1962: 370-72) identificó 268, signo de su rápida popularidad.

La relación de la gauchesca entre ambos países fue nutriente y, desde el inicio, el pliego suelto fue vital. Antonio Lussich publicó en Buenos Aires en 1872 *Los tres gauchos orientales*, apología de la virilidad, la inteligencia y la patriótica abnegación de una “raza” con ribetes legendarios. En los primeros once años tuvo cuatro ediciones, por lo que llegó a 16.000 ejemplares y fue el éxito uruguayo más vendido. Lussich se sintió motivado a escribirla por su amigo José Hernández, a quien le dedicó el libro. Hernández, a su vez, por dicho éxito, publicó ese año en Buenos Aires *El gaucho Martín Fierro*. Ambos imitan su jerga pero, como todos los autores de la gauchesca, no son gauchos, sino escritores urbanos de elite (Ludmer, 2000). El carácter elegíaco es dominante al creer al gaucho vencido por la modernidad. Para Adolfo Prieto (2006) el concepto de tradición es concomitante al de decadencia, de lo que se desprende la ideología que posicionó al folclore como ciencia: el hoy es el ayer. Así Carlos Vega (1960) lo definió como la ciencia de las supervivencias, o sea, el conjunto de bienes pertenecientes a estratos vencidos, por lo que el investigador solo se ocupa del ayer y del hoy se ocuparán mañana los venideros. “Si bien la narrativa conmemoraba un tiempo pretérito y pretendía vivificarlo en celebraciones, sus mensajes estaban cargados de premisas para esa sociedad contemporánea y los círculos tradicionalistas funcionaron como aglutinantes del entramado social en torno al gaucho y lo campero” (Casas, 2017: 269).

Como el estado del arte de la gauchesca es abundante, me licencia tratarla. Con todo, problematizo la relación de poder que establece porque se atrae y repele al ser bandera de proyectos de nación antagónicos. Por un lado, los partidos políticos federal (Argentina) y blanco (Uruguay) la emplearon para posicionar al criollismo como piedra basal de proyectos nacionalistas en tres corrientes: la hispanófila, la restauración americanista o mestiza y el esplendor grecolatino. Así los liberales (en ambos países) bregaron, primero, por exterminar al gaucho para que la sociedad “progrese” pero, poco después, lo reificaron como alma del ser nacional. Su entendimiento respecto a la literatura en pliegos sueltos requiere retrotraerse a inicios del siglo XIX, cuando surgió la gauchesca, porque fue el primer movimiento literario nacional en los dos países que tenían las tasas de alfabetización más altas de América Latina desde fines del siglo XIX hasta principios del XX, aunque las primeras imprentas recién llegaron en víspera de las guerras por la independencia y, en ese entonces, los analfabetos eran mayoría (Acree, 2013: 14). ¿Cómo se dio el proceso de cambio en la masividad de la alfabetización? Este autor plantea un marco general

de la cultura impresa que da cuenta de las relaciones entre analfabetos y alfabetizados con los medios escritos, lo que implicaba conductas sociales compartidas, sobre todo considerando que la cultura impresa solía valerse de ilustraciones, por ser fácilmente decodificables. Leer en voz alta en ciertos ámbitos era frecuente, como la mesa familiar y la pulpería, y las personas comenzaron a asociarse a causa de la lectura. Tendría menos *glamour* respecto a la idea elitista de literatura, pero no era menos eficaz y sí masiva, por lo que es vital para comprender los vínculos entre la imprenta, la política y la formación de identidad. La relación entre la imprenta y la política se impuso con la gauchesca promediando el siglo XIX. En ninguna otra parte de América Latina ocurrió algo similar: el consumo masivo de literatura popular que negoció el encuentro de las culturas oral e impresa (Acree, 2013: 21-22). Es cierto que “las élites liberales asentadas principalmente en Montevideo contraatacaban de manera impresa a estas corrientes literarias populares, pero la mayoría de sus composiciones escritas estaban destinadas a su propia clase social, por eso no tuvieron éxito en robustecer la oposición popular al orden social basado en la cultura ganadera” (Acree, 2013: 22). Benedict Anderson (2000) aborda las relaciones entre el “capitalismo impreso” y las incipientes comunidades nacionales en las guerras de la independencia, pues los periódicos y otros medios de difusión jugaron un rol significativo para la causa patriótica al generar sentimiento de comunidad. El período revolucionario fue el comienzo del mayor contacto entre gente e imprenta de cara a la lectura cotidiana. Resulta sugerente que la cita más antigua conocida de la voz “gaucho” está en el *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú* que Bartolomé José Hidalgo publicó en Buenos Aires –donde vivía y trabajaba en la Tesorería de la Aduana– en 1818, quizá como pliego suelto (Fernández Latour de Botas, 2018).

Tres períodos marcaron la cultura impresa rioplatense: la revolución de la independencia, el apogeo de la cultura ganadera a mediados de ese siglo y el establecimiento y la expansión de las escuelas públicas (Acree, 2013: 20). De acuerdo con este autor me focalizo en la interacción entre lectores con esta cultura y observo el paisaje de la impresión conectando el espectro de los medios de impresión y las actividades de lectura experimentadas, en vez de tratar textos y géneros aisladamente. Por ejemplo, se colgaron cuatro grandes carteles con versos patrióticos de los arcos de la Plaza Matriz montevideana al separarse la Banda Oriental de Buenos Aires, el 24 de mayo de 1816, lo que incluyó danzas de afros y al día siguiente hubo más textos de Hidalgo grabados en una pirámide (Acree, 2013: 49). Con la educación primaria pública argentina, hacia 1880, la relación entre imprenta, Estado y esfera pública cambió por completo. La escolaridad

obligatoria aumentó la alfabetización por ser una cuestión de defensa nacional, sobre todo de cara a nacionalizar culturalmente al inmigrante (Acree, 2013: 93-101). En Uruguay la educación laica fue ley en 1909. Las prioridades eran establecer un orden e inculcar sentimientos de lealtad al país. Es por ello que devino en un microcosmos donde los alumnos dejaban sus orígenes en la puerta, amparada su igualdad en el uniforme que ocultaba su clase (Acree, 2013: 104-107).

¿Cómo se vinculan a esto los afrodescendientes? No solo la incipiente literatura nacional se sirvió de la gauchesca como aglutinante en español, incluyó el habla bozal, como los periódicos rosistas *El Negrito* y *La Negrita*, de 1833, los que para algunos investigadores estuvieron impresos por afrodescendientes. Esto resulta fruto de un análisis superfluo por abordarlos descontextualizados y tomando sus títulos como referentes unívocos (Cirio, 2021). Planteo la hipótesis de que los afrodescendientes crearon la gauchesca o, al menos, fueron actores decisivos en su emergencia. Aunque por lo arriesgada su falsación merece un estudio en sí mismo, doy algunos lineamientos comenzando por el “padre del género”: Hidalgo. Nacido en Montevideo en 1788, de padres porteños —quizá afros—, de joven trabajó en un comercio del padre de Artigas (Leguizamón, 1944; Ayestarán, 1977; Rama, 1982). De hecho, en 1996 se instituyó el Día del Payador, en Uruguay, el 24 de agosto, día de su nacimiento. Otro señero de la gauchesca fue el cordobés Hilario Ascasubi (1807-1875) y era afrodescendiente (Hernández, 1896: 46; Mujica Láinez, 1966: 17). Exiliado en Montevideo, fue el único escritor unitario y colorado que disfrutó del éxito de librar la guerra vía la imprenta y llegar al gran público (Acree, 2013: 80). En 1858 nació el afroporteño Gabino Ezeiza, consagrado en vida como Payador Nacional por la calidad de su arte y por haber introducido la milonga, tomada del candombe porteño (Olombrada, 1916; Cirio, 2016). En 1992 el Congreso de la Nación Argentina proclamó al 23 de julio Día del Payador por ser la fecha que, en 1882, Ezeiza venció en Montevideo a Juan de Nava, payador uruguayo eurodescendiente. Otros escritores de la gauchesca vinculados a lo afro —quienes publicaron mayormente sus obras en pliegos sueltos— fueron Estanislao del Campo, discípulo de Ascasubi, y Eduardo Gutiérrez, sobrino nieto de Hidalgo. El último hito de este género es el cenit de la primera generación de escritores nacionalistas, iniciada en 1910 como eco gratificante del centenario de la Revolución de Mayo. Con todo, a diferencia de la prosa celebratoria de esta saga, lo presento no desde el escritor entronizado, sino desde el personaje que le brindó fama: el protagonista de la novela *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, pues fue una persona real, don Segundo Ramírez, peón de su estancia que habría nacido en Coronda (Santa Fe), en 1852, de padres esclavizados (Previtali e Ynsfrain, 1963:

318). Esto muestra cuán imbricados estuvieron por más de un siglo afros y eurodescendientes en el primer género literario rioplatense. Es más, previo a todos los payadores se destacó el afromontevideano Joaquín Lenzina, apodado Ansina, nacido en 1760 quizá de esclavizados. De joven recorrió estancias como payador y se enlistó en un barco ballenero rumbo a las Islas Malvinas, que en realidad resultó ser pirata. Huyendo, desembarcó en el Brasil, donde lo esclavizaron. José Artigas lo compró para emanciparlo y, en agradecimiento, lo siguió hasta su muerte en Paraguay, plasmando en versos su vida personal y militar. En 1951 Daniel Hammerly Dupuy y Víctor Hammerly Peverini publicaron por primera vez poemas suyos, aunque no todos los académicos aceptan su autoría.

Tres estudios de caso

La dinámica entre (afro)argentinos y (afro)uruguayos en la literatura en pliegos sueltos propicia este enfoque transnacional, del que daré cuenta con tres estudios de caso para problematizar algunos aspectos de su circulación, producción y consumo a fin de reconstruir su *performatividad*.

1. *Verbena chilena (habanera)*, Gabino Ezeiza, 1895. En agosto de ese año, o antes, Ezeiza imprimió su letra en Mercedes (Dto. Soriano). Como este pliego lo traté en otro artículo (Cirio, 2022), resumo lo analizado de cara al objetivo propuesto. Si bien no localicé ningún ejemplar, reuní pistas para reconstruir la obra a partir de dos versiones orales recopiladas en Catamarca y Entre Ríos en 1913 y 1921, respectivamente. Una nota de la primera dice que “se la cantaba con el tono de *La Verbena de la Paloma*”, lo que indica que era una astracanada de la habanera “¿Dónde vas con mantón de Manila?” de la zarzuela de Tomás Bretón *La verbena de la Paloma* (Madrid, 1894). Comparando sus títulos y su factura, y al advertir que la letra de Ezeiza podía cantarse con esa melodía, reconstruí su música, lo que incrementó la cantidad de obras suyas que se conocen completas, por cierto, una minoría. Esto me llevó a desnaturalizar el esquema rítmico de la habanera que payadores y musicólogos dan como único (Moreno Chá, 2016: 224), el cual procuran engarzarlo como un antecedente del tango. El estudio de la habanera como género es escaso, parcial y siempre en contexto de esa preocupación de corte evolucionista pues solo un rasgo suyo suscita interés. Me refiero al pie rítmico que, extrapolado a las pocas partituras conocidas de entonces y al amparo de la llamada “teoría de los puertos” que dio nacimiento al tango en Buenos Aires (nominal, pues nunca se dan pruebas), es presentado como vínculo positivo:



Imagen 3: esquema rítmico de la habanera dado como único por payadores y musicólogos.

Sin embargo, la habanera de *La verbena de la paloma* no tiene el mentado pie, sino este, que sumo a mi reconstrucción de *Verbena chilena* de cara a su acompañamiento:



Imagen 4: esquema rítmico de la habanera de La verbena de la paloma.

El musicólogo uruguayo Gustavo Goldman señala sobre la herencia africana del tango en su país:

La habanera o danza y una pieza llamada ‘tango’ fueron las especies más recurrentemente tocadas por las agrupaciones carnavalescas de negros. [...]. Este tema reviste particular complejidad, pues ambos rótulos [...] se comportan de una manera inasible, inestable; por lo tanto, habrá que poner mucho cuidado en su tratamiento. [...] Denominaciones como habanera, tango, danza cubana, danza habanera, danza americana, americana, canción habanera, canción hispanoamericana, etc., se manifiestan como productos de procesos de reelaboración sincrética de distintas manifestaciones musicales y danzarias (Goldman, 2008: 121, 126).

Por lo expuesto creo inconducente anhelar rigurosidad taxonómica en las fuentes para dar cuenta de la gestación de géneros tan complejos como el tango, ya que su variabilidad es contextual. Por ejemplo, una obra podía haber sido llamada milonga en un contexto rural y tango en un contexto urbano y arrabalero, y así debió operar Ezeiza respecto a sus milongas.

2. *Yerra humana* (poema), Carlos Molina, c. 1975. En dos aspectos se vincula al primer caso: su autor (Melo, 1927 - Montevideo, 1998) es a la payada uruguaya lo que Ezeiza a la argentina, su máximo exponente. El otro es el tema, lo afro, en concreto una rémora de la esclavitud que Molina, por su compromiso social, denunció. Cabe esbozar su biografía para entender su prestigio. Apodado

“El Payador Libertario”, fue cultor de temas sociales desde el anarquismo y el partido Colorado. Condujo el programa *Tierra Libre* en la década del 50 por CX-44 Radio Solís, Montevideo. Junto a siete payadores inició en 1955 la Gran Cruzada Gaucha, movimiento revitalizador criollo que pronto repercutió en el interior del país y en la Argentina, y visitó delegaciones de sendos países. Actuó entre 1967 y 1968 en *Crónicas de arrabal*, de Tabaré de Paula, en un café *concert* porteño. En 1989 pagó con Marta Schwindt en el Festival de Fairfield (Australia). Participó en el concurso de payadores de 1992 en La Fiesta de la Patria Gaucha, que se hace desde 1987 en Tacuarembó. Escribió los libros *Corazón al sur*, *El mástil de mi guitarra*, *Tierra libre*, *Hachando los alambrados* y *Pa'andar sin marca*. Lleva su nombre el escenario de La Criolla de El Prado en la Sociedad Rural que, desde 1925, realiza la Semana Criolla. Fue un punto de inflexión en el cultivo de los payadores en la lectura, lo cual refinó su arte. “Molina cantaba bellezas y dolores”, dijo Juan Gelman tras ser encarcelado por cantar al Che Guevara (Moreno Chá, 2016; Zabala 2015).

YERRA HUMANA

POR CARLOS MOLINA

Victor Cristino Larrosa
de esta vida es la que queda.
El nombre, que es como símbolo,
como una roja herida abierta.
Victor Cristino Larrosa
es un mártir de esta tierra.
Más mártir que el Nazareno
de la lejísima leyenda.
A Jesús le usó los pies
el llanto de Magdalena,
una mano de mujer,
una mano blanca y fresca
como un leve roce de alga,
como sedosas guandúas,
pues un isleño de ternura
en su blanquísima testa.
Victor Cristino Larrosa
es hijo de mujer negra,
y su piel es del color
oscuro, como la tierra.
Siendo su madre “la pionera”
anduvo como una juega.
Apuntó entre los galpones
el fondo de su “cañera”
lirio en sus noches larosas
con la cordada pulquerina
que lamían fraternales
sus interminables orisales
de sus pies empuñados
por la escorcha cachillera.
Siendo el “auri” de la “pionera”
también fue padre a la fuerza.
Su sueldo se lo pagaba
la lonja de una “zotera”.
El era útil por todo.
Nunca le hizo cara fac
ni a los trabajos más fieros
ni a los más sucios tareas.
Era por crear los terrenos,
por picar y alombar leña,
por los mandados de boliche
por pastorear las ovejas,
por aporrear el mate amargo
con suma delicadeza,
y el dolor de la setosa “cañera”,
habiendo gente de “cuera”,
que en las familias pudientes
es de elegancia una muestra,
temar un negro chico
haciendo estas “menudencias”.
Pero “ah” dice la setosera,
“tiene también sus problemas,
porque esta es gente muy mala,
muy ingrata, muy perversa”.
Después que los hace venir,

los educa, los enseña
cochinos, dom con la pata
por única recompensa.
Victor Cristino Larrosa
tan solo once años cuenta,
y lleva sus grandes ojos
el agua de la tristez.
Tan solo es algo feliz
cuando la tarde silencia,
y entonces viste el crepúsculo
de azul oscuro la tierra,
cuando su barril pomón
en el agua limpia y fresca
le recorre su canita
canta color de tierra,
juega a que le acurra
las imágenes que allí entrelaza
y sus blanquísimos dientes
la ternura cantellan.
Ayl el pañeco de Leacho,
negros pelárgos lo acechan.
De olido. Tiempo fresco
curredo la marca rala.
El tiempo que el estanciero
se decide a hacer la yerra,
que siendo el clima templado
se evita la “cañera”.
Pues así siempre el patrón
es solito con su hacienda.
Hay desperdo la mañana
en la fronda brillante,
y una algaraza de pájaros
estalló desde la caída.
Era la vida bulleante
sobre la natura inmensa,
la que inocente transformo,
construye, destruye, crez.
Ardiendo según los fogones
que con sus raíces líquidas
parecen escupir chipas
como una lluvia de estrellas.
Ya siempre la fiesta bíblica
del músculo y la destreza;
y en la fronde del bastito
luzes posiciones anexas.
Ayl, al pañeco de Leacho,
negros pelárgos lo acechan.
El nácolal entosa viboras
en las oscuras moleras,

y el potrón se le ha ocurrido
hacer distinta la tierra,
marcaré una res humana,
“que esto sí, sería una yerra”.
Ayl Cristino, niño negro,
inocente pichón que tiembala,
y en tus pebres once años
caravata la inocencia.
Ayl que nuevos hombres formidos
tu pequeño cuerpo apristan
y que una metra condente
se baste en tu espaldete morena.
Ayl tu comecilla niña
que el viento bruta la tuesta.
Ayl que aún sigue la martirio
porque en la vista “manajera”
te ven a caer sobre un potrón
de una solvete impenencia
y reclarán tu pequeño sexo
que está en florecencia.
Ayl que castoraron tu vida,
Ayl que cepearon tu estrella.
Galepós contrabandistas
redoblando entre la tierra
dicen que Pancho Cardozo
llega a la estancia asiática,
cuando están por culminar
en la finática yerra.
Y hay una varedada
como de fauces abiertas,
la fraca en que enterraron
el mártir, for de inocencia,
dolor flotando en la noche
de la anónima tragedia.
Pero es que Pancho Cardozo
es hombre de sangre entera
y solva a su niño mártir
que hoy anda solo en la tierra,
como un clamor de justicia,
como una viva protesta,
frente a la colonial humana
que paraliza su lengua,
pues la ley es no castigan
a la le canillar equívoco.
Pero ante Pancho Cardozo
que no es de arcar con las riendas”
huyen las nuevas almitas
por las escorrazas sierras,
con la cobardía en el traste,
donde tendrán la conciencia.
Y sólo Pancho Cardozo
junto a Cristino contempla
el cielo, que sigue mudo
con profunda indiferencia,
y la frialdad estúpida
de los heladas estrellas.

Imagen 5: pliego suelto de *Yerra humana* (poema), de Carlos Molina, s/l, c. 1975, 27,8 x 19,9 mm. Col. Pablo Cirio.



Imagen 6: a la izq. Víctor Cristino Larrosa de adulto en el bar del Nono Lucas. Vergara, 1979.
Fotógrafo no identificado.

Molina publicó el poema de interés en un pliego a simple faz con tinta negra, sin ilustración. Es un romance de 166 versos octosílabos a tres columnas. El título es atroz y trata un hecho verídico ocurrido en Melo al peón afro Víctor Cristino Larrosa a los once años de edad. A inicios de 1940, en una yerra en Vergara (Dto. Treinta y Tres), un ganadero y sus amigos —entre ellos un médico— amenizaron la labor incluyendo a este niño y, para más diversión, luego lo castraron atándole los testículos a la crin de un caballo, al que dejaron galopar hasta el desenlace. El médico atendería los daños y, por las dudas, tenían cavada una fosa por si moría. Unos cuatreros que pasaban por ahí espantaron a los criminales a los tiros, aunque la víctima ya estaba calimbada y castrada. “Tío Cristino”, como lo llamaban en el pago, vivió hasta avanzada edad y Molina, al visitar Vergara, denunció con este canto lo ocurrido al actuar en el Cine Danzer, con la presencia de Cristino, a pedir del payador, haciendo caso omiso a las amenazas anónimas que había recibido por escrito. Este caso solo tuvo justicia poética pues la ordinaria fue acallada con sobornos por los vejadores, en abuso de su posición de clase.⁵

Molina debió componer este romance en 1975, cuando estuvo en Vergara, por lo que quizá editó el pliego allí.⁶ Lo grabó en su CD *El canto del payador* (2000) en la banda 10 y es el más largo de sus dieciocho obras, con 9’ 43”, lo cual es lógico dada su extensión, propia del género. Musicalmente es un recitado con acompañamiento de guitarra que transita diversos géneros camperos estilizados, para ambientar el argumento, por ejemplo, milonga al inicio y durante la mayor parte del recitado y aire de triunfo poco antes del final. Un análisis comparativo entre la letra

⁵ La historia la reconstruí sobre la base de publicaciones de la web y tiene matices que una investigación profunda podrá completar (Muniz 2017).

⁶ Aunque no tiene año ni imprenta, por el papel y la tipografía parece datar de ese entonces.

impresa y grabada muestra variaciones mínimas características del pasaje bidireccional oralidad-escritura. Ello complejiza el privilegio que ciertos estudiosos del romancero —en este caso, el romancero vulgar— asignan a lo impreso en desmedro de la oralidad, supuesta madre de la desmemoria y, por emplear un término usual en ellos, la deturpación (Díaz Viana 1987), cuestión que abordé en un estudio del romancero en la colectividad gallega en la Argentina (Cirio, 2007: 53-56).

3. *A Sarandí Grande* (estilo), Ángel Orestes Giacoy, 1979. Este payador nació en Sarandí Grande (Dto. Florida) en 1911 y murió allí en 2003. Recorrió Uruguay actuando en lugares como los circos El Pensado, Coliseo Romano y Fénix. En la Argentina actuó en Córdoba, Mar del Plata, Bahía Blanca y Buenos Aires, así como en Santiago (Chile). Fundó el Festival de Salto y recibió el reconocimiento del Ministerio de Educación y Cultura y de la Intendencia de Montevideo. Entre 1963 y 1964 participó en el programa *El fortín de los Horneros* por Radio Carve, Montevideo. En 1964 o poco después grabó un simple con una payada de contrapunto con Luis Alberto Martínez (lado A) y las canciones *Allá en el cielo* y *Otra noche más* (lado B).

En mi corpus tengo un pliego suyo, publicado en Montevideo, en 1979, “El Humilde Obsequio al Pueblo Uruguayo y al Público Argentino”. Es de gran dimensión, con tinta azul y una fotografía suya tocando la guitarra. Al estar doblado al medio, intercaló en sus cuatro caras publicidades y letras de seis obras:⁷ *Mi huella* (huella), *Allá en el cielo* (vals) —grabado en el disco citado—, *A Sarandí Grande* (estilo), *Un ramo de recuerdos* (género no especificado, música de Carlos Colman; letra de Gil Acevedo Juvenal), *Voz de alerta* (género no especificado) y *Payador oriental*, “Dedicado al payador Orestes Giacoy” (género no especificado, de Gil Acevedo Juvenal). De ellas trato aquí la tercera, pues se la documentó Lauro Ayestarán cuando Giacoy tenía 53 años de edad, en Montevideo, el 15 de octubre de 1964, en canto y guitarra, con la cual recuperó su faz *performática*.⁸

El estilo, también llamado triste y décima, para Ayestarán (1947), es “la forma más noble y más socializada en el ámbito rural en nuestro país”. De hecho, documentó unos doscientos, índice de su popularidad. Es un tipo de canción solista con guitarra; el texto se compone de una cantidad variable de décimas espinelas que, por el carácter reflexivo que suscita el género, suele tener un argumento de cierta complejidad e, incluso, expresión sobrecogedora. Musicalmente tiene una división tripartita, y a cada décima precede un preludio (“punteo” o “alegre”). Los versos 1 al 4 presentan el

⁷ Solo consigno las autorías de terceros.

⁸ El audio está en la web del CDM: <http://www.cdm.gub.uy/el-archivo-digital/grabaciones/panorama>.

tema, los versos 5 al 8 constituyen una sección intermedia (“cielito”),⁹ y hay un “final” en los dos últimos. Esta estructura es un modo arquetípico —que Ayestarán llama “forma matriz” o “estructura 1”—, aunque estableció diez variantes según los versos de cada parte. La melodía es neumática, de ámbito amplio; además requiere un timbre vocal claro y cierta destreza del canto para moverse al falsete, lo que hacía que algunos payadores fueran alabados “estileros”. La guitarra borda al canto al unísono o a la octava inferior y rasguea en la sección viva. Desde lo tonal los hay en mayor, menor (o combinados con sus relativas) y en modo de mi, en 2 x 4, con libertad rítmica e, incluso, con fraseo de tango. Pese a su popularidad, para cuando Ayestarán comenzó a registrarlo no había pasado ni medio siglo del inicio de su difusión, que se debió al circo criollo y el payador, como Ezeiza. En efecto, la industria del entretenimiento se maridó con el criollismo y géneros como este fueron usuales en espectáculos, partituras y discografías de cantores de primer orden, como Carlos Gardel. El género también tuvo difusión en la Argentina contemporánea y fue tratado por varios investigadores. Es el caso de Vega (1965) que lo posicionó como un derivado del triste peruano, y recientemente fue estudiado en el ámbito pampeano (Herme de Goldberg, 2015).



Imagen 7: portada del pliego suelto donde está *A Sarandí Grande* (estilo), de Orestes Giacoy. Montevideo, 1979, 32 x 23 cm. Obsérvese la estética en la presentación del payador, la distribución de las publicidades y el primer texto de este pliego suelto. Col. Pablo Cirio.

⁹ Ayestarán aclara que este término no tiene vinculación con el género homónimo. Por su parte, Vega (1965: 285) llamaba a esta sección kimba, término quichua que oyó en Bolivia y significa intermedio.

Versión impresa (1979)

En mi cuna Sarandí,
 pueblo de gloria y trabajo,
 de niño sentí el badajo
 de lo que hay dentro de mí.
 Lavalleja luchó allí
 por la libertad anhelada,
 chispa que ardió en La Agraciada
 y fue brasa en El Rincón
 y hoy florece en mi canción
 por mi querencia adorada.
 Aprendí de los sauzales
 esta bohemia que enarboló
 y enamorando chingolos
 me olvidé de los zorzales,
 como el chajá en los pajales
 doy mi alerta mañanero,
 llevo paciencia de hornero
 en mi corazón de bardo,
 soy humilde como el cardo
 y recio como el pampero.
 De un lejano Sinaí
 mis nobles padres llegaron
 y en la tierra trabajaron
 cumpliendo con Sarandí.
 Yo formé mi hogar allí,
 mis hijos son la evidencia,
 y cuando la cruel sentencia
 me quite la luz que hoy miro,
 volará el postrer suspiro
 a mi querida querencia.

Versión musical (1964)

que hoy llevo dentro de mí

tengo paciencia de hornero

y en mi tierra trabajaron

me quite esta luz que hoy miro,
 volará a un postrer suspiro

El bosquejo dado del género alcanza para pasar al estilo de Giacoy desde lo musical. Tiene tres décimas espinelas, cambia la rima en cada una, con variantes en el texto mínimas y lógicas de la dinámica oralidad-escritura (Moreno Chá, 2016: 143-150). Musicalmente se adecúa a la forma matriz o estructura 1, el

preludio instrumental se repite dos veces y la melodía de la sección “final” es la misma que la de los versos 1 y 2, como se observa en mi transcripción del canto (imagen 7). La letra está en español estándar, es autorreferencial —empezando por el título—, pues honra a su localidad natal con alguna inferencia histórica, y se advierten pocas diferencias entre las dos versiones estudiadas.¹⁰

$\text{♩} = 80$
 En mi cu - nael Sa - ran - di,
 pue - blo de glo - riay tra - ba - jo,
 de ni - ño sen - tiel ba - da - jo
 quehoy lle - vo den tro - mi,
 La - va - lle - ja lu - chóa - lí
 por la li - ber - taan - he - la - da
 chis - pa quear - dióen La A - cia - da
 y fue bra - saen el Rin - cón,
 y hoy flo - re - ce mi can - ción
 por mi que - ren - cisa - do - ra - da

Imagen 8: transcripción de la parte del canto de *A Sarandí Grande*.

Conclusiones. El potencial de estudio

Este artículo es el primero de mi investigación sobre los pliegos sueltos uruguayos los cuales, como constituyen un área de virtual vacancia, creí pertinente enmarcar con un paneo. Descripto el corpus reunido y contrastado con el

¹⁰ A fines de su mejor comprensión, agregó las mayúsculas y los signos de puntuación pertinentes.

argentino, di el contexto histórico y social de los ámbitos gauchesco y afrodescendiente y presenté el marco teórico y la metodología para abordar su circulación, distribución y consumo, paso inicial para demarcar su potencial. A través de tres estudios de caso presenté diversas problemáticas, de los que elaboro algunas conclusiones.

Dado que el corpus tiene disímil completud material, de *Verbena criolla* reconstruí su texto, melodía y esquema rítmico de su género –habanera– sobre la base de fuentes secas contemporáneas y de comienzos del siglo XX. Por lo expuesto enriquecí la diversidad rítmica del género, usualmente mal comprendido por los académicos y los payadores actuales, y al tratarlo en extenso en otro artículo (Cirio, 2022) dejé la obra preparada para su interpretación. El caso ejemplifica cómo puede abordarse un pliego cuya materialidad desconocemos, pues no se conoce ningún ejemplar.

Si el anterior da cuenta de un pliego cuyo autor fue un afroargentino del tronco colonial que lo imprimió en Uruguay estando de gira, el segundo caso, *Yerra humana*, se engarza a él por la temática. Allí el autor denuncia una vejación padecida por un afrouuguayo en 1940. El conocimiento de su dimensión *performática* lo logré con su grabación comercial, que da cuenta de la diversidad de la sonorización de los pliegos, un recitado con acompañamiento de guitarra. El poseer el impreso me permitió contrastar sus textos y determinar que las variaciones mínimas son propias del pasaje bidireccional oralidad-escritura. Ello invita a problematizar el preciosismo que algunos investigadores del romancero asignan a lo escrito en detrimento de lo oral, por lo cual el emisor solo puede mantenerlo intacto o deturparlo, sea por cambio, pérdida y/o aditamento (Díaz Viana, 1987).

Por último, el estilo *A Sarandí Grande* comparte con el anterior la posibilidad de contrastar el impreso con su versión documentada por Lauro Ayestarán. Giacoy fue un payador tan importante como los otros dos. De hecho, a Ayestarán debió interesarle mucho, a juzgar por las diez obras que le grabó. La versión estudiada data de 1964, aunque ya se la había registrado dos veces, en 1951 y 1956. Esto, por un lado, es signo de la importancia que tenía en el repertorio de Giacoy, y por otro, permite fijar con más proximidad cuándo la creó.¹¹

Como primera conclusión, a través de la terna de casos estudiada entiendo que, gracias a la contextualización, la localización de grabaciones —comerciales o documentales—, la bibliografía y a través de indagar en la memoria oral —cuestiones que no necesariamente deben darse en conjunto— es posible restituir el sentido

¹¹ En Ayestarán (2003: banda 7) hay otro registro a Giacoy, *El facón brasileiro* (cifra).

de unidad *performático* de los pliegos sueltos, al menos parcialmente. Dicho análisis redundaría en comprender su dinámica social dada la importancia que el Estado asignó a la escolaridad y con ella al fomento de la alfabetización. En ese contexto, este tipo de soporte resultó parte del círculo virtuoso en el engranaje del movimiento criollista. Además, el pliego suelto se consolidó como el medio de difusión principal desde los inicios de la gauchesca, primer género literario rioplatense. Es cierto que en ambos países sus grupos hegemónicos en el poder reificaron al gaucho como emblema ante la amenaza disolvente que, creían, ejercía de modo creciente la inmigración ultramarina a principios del siglo XX, pero al parecer no fue, según palabras de Adamovsky:

Ni fenómeno pasajero ni efecto de apuestas literarias o de los intelectuales ni ‘tradición inventada’ desde el Estado, el significado del criollismo el otro y más profundo: expresa tensiones de la etnogénesis argentina, es decir, del proceso por el cual los habitantes que se hallaron viviendo juntos en este territorio, de orígenes y condiciones enormemente diversos, intentaron construir un sentido de distintividad grupal, de ser un nosotros (Adamovsky, 2019: 212).

Con matices, esto sería replicable al Uruguay. Investigar el tema desde la Argentina ralentiza el trazo fino, histórico y etnográfico, para evitar conclusiones simplistas donde el término rioplatense deviene en un comodín que replica lo que sucede en la banda occidental del Plata. Es cierto, este uso social del gaucho fue fruto de un nacionalismo selectivo, que lo ensalzó por sobre el indígena y el afro, y valorizó solo los aspectos consonantes al ideario conservador de los gobiernos desde la estética romántica —piedra de toque, nada menos, del folclore como ciencia—, en detrimento de otros, algunos atribuidos, como la vagancia y la delincuencia, y otros probados, como su capacidad contestataria, por ejemplo en el Grito de Alcorta —1912, sur santafesino— y pronto extendido a toda la región pampeana. Una investigación sobre Montevideo mostró que los payadores eran infaltables en las veladas y los picnics anarquistas de principios del siglo XX, sin embargo, rara vez sus composiciones aparecían en la prensa ácrata, que prefería publicar poemas “cultos” (Vidal 2010). Si bien faltan estudios comparativos con la Argentina, quizá aquí fue igual (Adamovsky, 2019: 89), pero la cuestión enfoca la recepción de los pliegos sueltos pues, como todo mensaje, no se consume si no se recepciona. Es por ello que el público es un componente activo de todo evento de habla y estas obras hallan su mejor baza en su interpretación, usualmente por parte de su autor, pues la popularidad no se da en el vacío.

Dentro de las posibilidades del corpus reunido, la terna de ejemplos fue seleccionada por su capacidad para explicar el circuito de producción, circulación y consumo. Además porque son referentes de algunas ideas que signaron su maridaje con la invención de los Estados nación, ante la necesidad de sus grupos hegemónicos en el poder de labrar una historia, una identidad y, lo que no es menor aquí, una literatura y un folclore a la carta que los legitime (Hobsbawm y Ranger, 2002). Pablo Ortemberg plantea que los ritos cívicos en las prácticas reiteradas de las fiestas patrias “permiten comprender cómo la nación se representa a sí misma y legitima mediante la escenificación de formas de solidaridad entre ciudadanos, al tiempo que confirma jerarquías, modos de exclusión y proyectos políticos de grupo” (Casas, 2017: 103). La identificación del gaucho-patriota con la identidad nacional se manifiesta aleccionadora en los pliegos analizados: Ezeiza celebra el tino de la Argentina, ante la inminente guerra con Chile, de optar por la paz; Molina instruye sobre cómo debe comportarse cualquier uruguayo que se precie; Giacoy celebra su terruño como epítome de su país.

Para Adamovsky (2019: 13) toda identidad necesita de símbolos para afirmarse y las comunidades nacionales han producido generosamente tipos sociales que encarnan el núcleo que supuestamente les dio origen. La Argentina y Uruguay se valieron del gaucho para ello, reificándolo como un ser desentnazado más al enfatizar su matriz hispana, mientras que lo afro y lo indígena quedaron casi sin cabida real ni simbólica (Chamosa, 2012). Sin embargo, me replanteo hasta qué punto el ocio gauchesco así revisitado no tuvo desviaciones nutrientes que, entre líneas, sabotearon esta teleología. Siguiendo el argumento de *Terra humana*, fueron cuatreros quienes liberaron a Cristino y familias afrodescendientes como los Ezeiza no solo fueron arte y parte en la emergencia de la Argentina (su padre luchó en la Guerra de la Triple Alianza y su abuelo en el Ejército Sanmartiniano), también fueron nervio nutriente de su literatura, comenzando por la gauchesca. Vista la cuestión en perspectiva contrahegemónica, en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina emergieron voces discordantes a la leyenda de Santos Vega, cuya “larga fama” de cuatrero despertó la ira de más de un catador de la literatura nacional. Juan Agustín García, por ejemplo, quien creía que mal se servía al país con el “patriotismo de pulpería” y el tango y la milonga eran “un curso de degeneración”, analizó el vínculo incipiente entre el gaucho y la vida nacional y cuestionó las enseñanzas morales de tal leyenda: “Santos Vega me dijo, mientras se tocaba un pericón: ‘No creí ni en Dios ni en los santos, me puse al nivel del negro y del indio, unas cuantas supersticiones y algunos fetiches, bastaron para satisfacer las necesidades de mi alma’” (García, 1965:735). Por

ende, ¿los ámbitos gauchesco y afrodescendiente son líneas paralelas o se intersectan? En la comarca rioplatense la gauchesca parece haber nacido de su conjunción, a juzgar por los señeros Ansina e Hidalgo, seguidos de mojones de primer orden como Ascasubi, Ezeiza y Ramírez. Profundizar en ello excede a este artículo, pero abre la posibilidad de renovar la batería teórica con que se viene abordando el fenómeno porque “cuando la pampa se colorea” (Aponte-Ramos, 1999) la riqueza de la diversidad jaquea ciertas verdades. Una de ellas es el concepto de ciudad letrada (Rama, 1982) en su condición de espacio casi extranjero en el que los intelectuales, funcionarios y militares monopolizaron la misión de “civilizar” a los grupos no blancos, según advirtió Ezequiel Adamovsky sobre el gaucho *indómito* (2019: 193).

Llego, así, a la aplicación de la teoría de la *performance* dando cuenta de la producción, la circulación y el consumo de los pliegos sueltos para descentrar la vocación *cosalista* con que usualmente se los ha venido estudiando en el ámbito hispanoamericano porque son un medio y no un fin. ¿Cuántos aplausos, vivas y lágrimas habrán sido el premio sonokinético de aquellas *performances* de Gabino, Molina y Giacoy, por citar los aquí estudiados? Si bien esto ya es imposible abordarlo directamente, su fama permite imaginarlo. A diferencia de la Argentina, donde esta literatura tiene cierta vigencia, en Uruguay parece haber caído en desuso hace décadas. Quizá un estudio etnográfico demuestre lo contrario y podré optimizar el conocimiento de su dimensión *performática*.

Bibliografía

- Acree, William. 2013. *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo.
- Adamovsky, Ezequiel. 2019. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Anderson, Benedict. 2000 [1993]. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Anónimo. 1895. “Gabino Ezeiza”. *Nueva Era*. 5 de agosto: s/p.
- Aponte-Ramos, Dolores. 1999. “Cuando la pampa se colorea: los negros en la Argentina decimonónica”. *Revista Iberoamericana* 188-189: 733-739.
- Ayestarán, Lauro. 1947. “El estilo”. *El Día* 776, Suplemento Dominical: s/p.
- . 1977. “La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)”. En Bartolomé Hidalgo. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Montevideo: Arca.

- Ayestarán, Lauro. 2003. *Un mapa musical del Uruguay*. [CD]. Montevideo: Ayuí.
- Casas, Matías Emiliano. 2017. *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cirio, Norberto Pablo. 2007. *El romancero en la Galicia exterior. Cala de la colectividad gallega de la Argentina*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- . 2016. “(Re)organización de la nación sonora: vínculos estructurales entre el candombe porteño y la payada en Gabino Ezeiza”. En *Actas de las Sextas Jornadas de Historia Regional de La Matanza*, 372-405. San Justo: Junta de Estudios Históricos de la Matanza.
- . 2020. “*Letras viejas en pliegos nuevos*. La literatura en pliegos sueltos (afro)argentinos en el siglo XXI”. En *De lo oral a lo impreso. Patrimonio inmaterial y literatura popular entre Europa y América*, coordinado por Luis Díaz González de Viana y Carmen Morán Rodríguez, 41-48. Valladolid: Universidad de Valladolid y Universidad Nacional de México.
- . 2021. “Indización de los periódicos afroporteños (1858 a principios del siglo XX)”. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 12: 30-70. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/refa/article/view/35872> (último acceso 14-01-2022).
- . 2022. “La baja estofa entre la baja estofa: la literatura de cordel afroargentina a través de un estudio de caso: la *Verbena chilena* (1895) del payador Gabino Ezeiza”. En “*Salvajés*” de acá y de allá: Memoria y relato de nos-otros: *Liber amicorum Luis Díaz Viana*, coordinado por Dámaso Javier Vicente Blasco, Pedro Tomé Martín, Ignacio Fernández de Mata y Susana Asensio Llamas, 197-208. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Díaz Viana, Luis. 1987. *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito.
- Di Santo, Víctor. 1987. *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Ed. Part.
- Fernández Latour de Botas, Olga. 2018. *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Buenos Aires: Docencia.
- Franco, Lily. 1982. *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- García, Juan Agustín. 1955. *Obras completas*. Buenos Aires: Antonio Zamora.
- Giacoy, Ángel Orestes. [1964]. *Ángel Orestes Giacoy*. [Simple]. Montevideo: Antar.

- Goldman, Gustavo. 2008. *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: El Perro Andaluz.
- Gortázar, Alejandro. 2014. “Versiones de Ansina en la ficción uruguaya contemporánea (1993-2001)”. *Cuadernos Lírico* 10 <https://journals.openedition.org/lirico/1706> (último acceso 16-06-2022).
- Hammerly Dupuy Daniel y Víctor Hammerly Peverini. 1951. *Artigas en la poesía de América*. Buenos Aires: Noel.
- Hernández, José. 1872. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa.
- Hernández, Rafael. 1896. *Pehuajó: Nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas argentinos que en ella se conmemoran*. Buenos Aires: J. A. Berra.
- Hermo de Goldberg, Elena. 2015. *Triste, término, estilo y tonada. Genealogía de un rasgo a través de sus formas*. Buenos Aires: Dirección General de Enseñanza Artística.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (Eds.). 2002 [1983]. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Leguizamón, Martiniano. 1944. *El primer poeta criollo del Río de la Plata*. Paraná: Nueva Impresora.
- Lehmann-Nitsche, Robert. 1962. *Santos Vega*. Buenos Aires: Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel.
- Ludmer, Josefina. 2000 [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Lussich, Antonio D. 1872. *Los tres gauchos orientales*. Buenos Aires: Imprenta de “La Tribuna”.
- Molina, Carlos. 2000. *El canto del payador*. [CD]. Montevideo: Ayuí.
- Moreno Chá, Ercilia. 2016. “Aquí me pongo a cantar...”. *El arte payadoresco en Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Mujica Láinez, Manuel. 1966. *Vidas del Gallo y del Pollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Muniz, Jorge. 2017. “El día que se hizo una yerra humana en una estancia uruguaya”. *Red Filosófica del Uruguay* <https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2017/09/28/el-dia-que-se-hizo-una-yerra-humana-en-una-estancia-uruguaya/> (último acceso 16-06-2022).
- Olombrada, Jaime. 1916. “Reportaje al argentino Nemesio Trejo”. *La Opinión*, 15 de abril: s/p.
- Plesch, Melanie. 2008. “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En Pablo

- Bardin (Ed.), *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, 55-108. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Previtali, Giovanni y Pablo Max Ynsfrain. 1963. “El verdadero don Segundo en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes”. *Revista Iberoamericana* 29 (56): 317-320.
- Prieto, Adolfo. 2006 [1988]. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rama, Ángel. 1961. “La biblioteca de un historiador (Juan E. Pivel Devoto)”. *Marcha* 1501: 23. 24 de marzo. Montevideo.
- . 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rocca, Pablo. 2016. “Desterrados del parnaso (el verso ‘popular’ rioplatense: voces/ hojas/ mensajes)”. *Alea* 18 (2): 279-295.
- Ruiz, Viviana y Federico Sallés. 2021. *El estilo: Grabaciones realizadas en Uruguay entre 1946 y 1966*. [CD]. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Sperber, Dan. 1998. *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- Vega, Carlos. 1960. *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.
- . 1965. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- . 2010. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vidal, Daniel. 2010. “Coplas de realidad y voces proletarias: Los payadores libertarios”. *Rojo y Negro* 9: 18-19.

“Frammenti-Sospiri, a Nono” en *Conjuro y Posibles* (1991) de Jorge Horst: la génesis sonora de una recepción productiva indeleble

Pablo Ernesto Jaureguiberry*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

Resumen

Dada la importancia de la recepción productiva de la poética de Luigi Nono por parte de Jorge Horst (Rosario, 1963), nos abocamos al estudio de la creación sonora originaria que testimonia dicho vínculo. Así, la segunda y última pieza del primer cuarteto de cuerdas horstiano supone una dimensión inusitada para la presencia noniana que funciona como un homenaje en varios niveles. Desde su intertítulo, constituido como paráfrasis de *Frammente-Stille, an Diotima* (1979-1980), podemos acercarnos a una noción metatextual de “Frammenti-Sospiri, a Nono” (1991), en donde la amplia mayoría de sus materiales remiten al cuarteto del veneciano mientras no se involucra ninguna cita textual; lo cual nos expide, a su vez, a la resignificación de ciertas técnicas compositivas nonianas. Así, mediante este análisis también develamos que, en una dialéctica recursiva de asimilaciones, la pieza de Horst llega a evocar tangencialmente ciertas posturas estéticas sustentadas por Nono. En definitiva, procuramos mostrar cómo “Frammenti-Sospiri, a Nono” habilita nuevas miradas sobre *Frammente-Stille, an Diotima* mientras se encuentra en los cimientos de una recepción productiva que, en su devenir, al implicar múltiples procedimientos transtextuales, criptológicos e indeterminados asociados con posicionamientos ideológico-políticos, se constituye como característica de la poética horstiana.

Palabras clave: Luigi Nono, *Frammente-Stille, an Diotima*, transtextualidad, intertextualidad, movilidad cultural, indeterminación.

“Frammenti-Sospiri, a Nono” in *Conjuro y Posibles* (1991) by Jorge Horst: the sound genesis of an indelible productive reception

Abstract

Given the validity of the productive reception of Luigi Nono’s poetics by Jorge Horst (Rosario, 1963), we focus on the study of the initial musical creation that attests this connection. Thus, the second and last piece of Horst’s first string quartet encompasses an unusual dimension of Nonian

* Licenciado y profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente, es profesor titular de Análisis Musical I y II en la misma institución y becario doctoral del CONICET.

presence which functions as a tribute in several levels. Starting from its intertitle, constituted as a paraphrase of *Frammente-Stille an Diotima* (1979-1980), we can approach a metatextual notion of “Frammenti-Sosopiri, a Nono” (1991), where the vast majority of its materials refers to Nono’s quartet although no textual quotations are involved. This leads us, in turn, to observe the resignification of certain Nonian compositional techniques. Likewise, through this analysis we reveal that, in a recursive dialectic of assimilations, Horst’s piece tangentially evokes aesthetic positions sustained by Nono. In short, we seek to show how “Frammenti-Sosopiri, a Nono” enables new exegesis of *Frammente-Stille an Diotima* while it is at the foundations of a productive reception that, in its development, by involving multiple transtextual, cryptological and indeterminate procedures associated with ideological-political standings, turns out to be characteristic of Horst’s poetics.

Keywords: Luigi Nono, *Frammente-Stille, an Diotima*, transtextuality, intertextuality, cultural mobility, indeterminacy.

Contorno¹

La poética musical de Jorge Horst (Rosario, 1963) puede ser caracterizada, en una síntesis que se acepta incompleta respecto de ciertas especificidades estético-técnicas, mediante dos aspectos cardinales. Por un lado, la asidua presencia de múltiples procedimientos relacionados con la transtextualidad, la indeterminación o la criptología/numerología y, por el otro, el perseverante estímulo ideológico-político que atraviesa su producción para manifestarse en diversos niveles. Así, la mayor parte del corpus que se ocupa de sus creaciones o su accionar institucional aborda algunas de estas constelaciones a través de distintos enfoques. Sin embargo, muy poco se ha indagado en torno a los procesos de recepción productiva que han dado lugar a este peculiar campo de fuerzas.² En paralelo, la copiosa propia interpretación horstiana, que además de ser un rasgo de su poética ha proliferado intensamente en el mencionado corpus, suele involucrar referencias a determinados compositores y a algunas de sus creaciones; lo cual supone complejidades adicionales mientras propaga una tendencia a la circularidad interpretativa.³ De este modo, sostenemos que la poética de Luigi Nono cumple un rol fundamental y continúa plasmándose en una cantidad considerable de variables estructurales que van desde la apropiación de ciertos materiales musicales, pasando por la resignificación de técnicas compositivas y la

¹ Este trabajo se plasmó en el marco de una beca doctoral del CONICET, mientras también se amparó en el proyecto intitulado “Poéticas de la música contemporánea argentina post CLAEM (Di Tella)”, el cual es financiado por el FONCyT –PICT 2017-2138– y por la Universidad de Buenos Aires –UBACyT 20020170100485BA–. Agradezco profundamente a todos los que colaboraron en su devenir, tanto dentro como fuera de las mencionadas instituciones.

² El concepto de recepción productiva lo tomamos de Moog-Grünwald (1993). Para profundizar en la noción de campo de fuerza(s) remitimos a Jay (2003).

³ Problemáticas relacionadas con la propia interpretación pueden consultarse en Fessel (2017).

creación de nociones teóricas, para llegar hasta la marcada dimensión contestataria que ostentan tanto las creaciones sonoras como la propia interpretación de Horst.

En este contexto, que ha sido parcialmente asentado y desarrollado desde Jaureguiberry (2022), las referencias más explícitas a Nono en la producción de Horst comienzan con dos escritos de 1990 y, desde sus composiciones, con su primer cuarteto de cuerdas. *Conjuro y Posibles*, fechado en mayo de 1991, fue estrenado, como primer premio de un concurso de composición llevado a cabo por la Fundación San Telmo de Buenos Aires, el 23 de septiembre de ese mismo año en la sede de dicha institución. Con relación a estudios previos, la única mención directa que encontramos proviene de una voz autorizada mientras resulta un tanto enigmática. De este modo, Omar Corrado afirma que *Conjuro y Posibles* surge del “trabajo con los límites de una escritura saturada con materiales citados en bloque” (2000: 342).⁴ A través de esta aseveración, más allá de potenciales implicancias ulteriores, se vuelve evidente que ciertos procedimientos de orden transtextual fueron aplicados y que estos se constituyen como una variable sensible para la composición. Por otra parte, en un apartado dedicado a las influencias de Horst que abre Diez et ál. [2002], encontramos que “en su cuarteto de cuerdas sobre una obra de Luigi Nono [...] los materiales están muy expuestos, en ‘el límite de la textualidad’, con un mínimo de intervención”.⁵ Aunque aquí no se mencione el nombre de la obra y en realidad, como veremos a continuación, solo la segunda pieza del cuarteto está basada en una obra de Nono, debido al contexto —observaciones sobre algunas composiciones tempranas de Horst— y a la forma de enunciación, es lógico suponer que esta indicación se corresponde con *Conjuro y Posibles*.

Como es habitual en los trabajos transtextuales del rosarino, ya desde los rótulos adoptados y las relaciones que estos connotan, se pueden inferir datos sensibles sobre los elementos utilizados o los autores de los cuales fueron tomados. En función de que las piezas se titulan “I met Anton on the Rue Feldman” y “Frammenti-Sospiri, a Nono” respectivamente, podemos observar, por un lado, la sugerente presencia de tres nombres propios de compositores, aunque la falta del apellido para el primero favorece cierto nivel de ambigüedad y, por el otro, que los rótulos indicados se constituyen como paráfrasis de obras de los otros dos en sus lenguas maternas. En el primer caso, nos referimos a *I Met Heine on the Rue Fürstenberg* (1971) de Morton

⁴ Es interesante señalar que Horst suele indicar al reconocido musicólogo rafaelino como una figura con cierto peso en su formación y, además, que ambos confluyeron por más de dos décadas como docentes en la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, hecho que dio lugar a la consolidación de una relación personal que trascendió el mero ámbito profesional.

⁵ Sin número de página, comillas en el original.

Feldman y en el segundo, a *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono. No obstante, más allá de este paralelismo, surge una diferencia considerable en la configuración de ambas piezas. Es decir, la primera se genera mediante tratamientos específicos sobre elementos concretos, contenidos según *Aesthetic Theory* (Adorno, 2002: 147-149), tomados del *String Quartet Nro. 1* (1979) de Feldman y de la cuarta pieza de las *Fünf Sätze für Streichquartett* (1909) de Anton Webern, lo que implica que su intertítulo apunta hacia los compositores de los que se tomaron componentes, pero no a sus obras específicas.⁶ Por el otro lado, en “Frammenti-Sospiri, a Nono” ambas informaciones se encuentran denotadas desde el comienzo, sin embargo, aquí no encontramos, en sentido estricto, lo que se suele denominar como citas textuales.⁷

De este modo, *Conjuro y Posibles* se constituye en función de un trabajo transtextual en el cual todas las categorías generales propuestas por Genette (1989) para su estudio se tornan variables de peso y, a su vez, ostentan diversos grados de interrelación. Más allá de los aspectos intertextuales, paratextuales e hipertextuales ya mencionados, el trabajo architextual –la amplia mayoría de los materiales utilizados proviene, en cierta medida, de otras obras para cuartetos de cuerdas– aparece como un hilo subyacente que conecta ambas partes y favorece la hipótesis de que los dos vocablos del título de la composición se presentan como indicios de los procedimientos que dieron origen a cada una de las piezas respectivamente. Es más, la noción de lo posible es directamente un componente peritextual de las instrucciones de ejecución del cuarteto noniano; la cual se relaciona con los característicos fragmentos de poemas de Friedrich Hölderlin (1770-1843) y, a su vez, se encuentra intercalada allí con breves citas de cartas del mismo poeta. En definitiva, podemos volver a las referencias mencionadas para concebir la descripción de Corrado (2000) como presumiblemente más adecuada para “I met Anton on the Rue Feldman” y la de Diez *et alii* [2002] como un catalizador para profundizar en “Frammenti-Sospiri, a Nono” en calidad de un metatexto, con claras intenciones encomiásticas, que da cuenta de una profusa recepción productiva.

Desde una mirada panorámica, ya se pueden advertir parecidos entre la partitura de Horst y la de *Fragmente-Stille, an Diotima*, más allá de la ausencia de los textos poéticos y de los tres pentagramas por parte, en función de una gran

⁶ La noción de intertítulo responde a Genette (2001: 250-271).

⁷ Es pertinente aclarar que varios componentes de la pieza horstiana remiten paralelamente a *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più “caminantes” con Gidon Kremer* (1988-1989). No obstante, en función de generar un eje sustentable, cuando los casos lo ameriten señalaremos, mediante notas al pie, las relaciones correspondientes. Por otra parte, la cuestión de que los materiales desarrollados en *Fragmente-Stille, an Diotima* han marcado parte de la producción posterior de Nono se puede inferir desde diversos trabajos.

cantidad de variables (ver figura 1). A modo de sumario, se destaca una escritura fragmentaria y en cierto sentido manierista, cargada de silencios y calderones con diversas indicaciones específicas para la amplia mayoría de los eventos, mediante la cual se evidencia una explotación profusa de las posibilidades registrales, dinámicas, tímbricas y articulatorias de las cuerdas. Además, la grafía utilizada para señalar las alturas microtonales, los diversos tipos de fermatas, las indicaciones metronómicas, las dobles barras para enfatizar cambios de materiales y la duración aproximada en segundos de algunos sonidos/silencios acentúan dicha similitud.

II - "Frammenti-Sospiri, a Nono"

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is marked with a tempo of quarter note = 30-40. It contains various performance instructions such as 'senza sord.', 'Tasto', 'Ord.', 'L. Batt.', 'Crini', 'Ponte', 'G.P.', and dynamic markings like 'pp', 'mf', 'ppp', and 'p'. There are also microtonal notations and specific durations indicated. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 72. The bottom of the page has a page number '- 5 -'.

Figura 1: Jorge Horst, *Conjuro y Posibles*, II. "Frammenti-Sospiri, a Nono", primera página.

En consecuencia, este trabajo con lo posible y los extremos se atomiza en un inconfundible marco de referencia noniano con una dimensión que supone cierto carácter fractal en función de que su duración, sugerida por el compositor al final de la partitura, debería ser cercana a los siete minutos. Además, la cuestión de que la pieza esté compuesta eminentemente por elementos provenientes de *Fragmente-Stille, an Diotima*, aunque no presente, en sentido estricto, una sola cita literal es nodal y puede relacionarse directamente con la manera en la cual Nono pareciera haber concebido su cuarteto, la cual sería, a su vez, característica de varias de sus obras tardías. En esta línea, considerando que "Frammenti-Sospiri, a Nono" desdibuja los límites entre lo propio y lo ajeno, también podemos volver a la relación entre las dos partes de *Conjuro y Posibles* para concebir una dialéctica entre lo que

podría simplificarse como un montaje —donde lo citado está demarcado con bastante claridad— y una búsqueda de reescritura que se nutre de diversas ambigüedades. Por otra parte, dado que no contamos con fuentes que nos permitan realizar un análisis genético y ya que previamente hemos trabajado sobre las limitaciones del rosarino para conseguir materiales del veneciano en épocas previas al auge de la *World Wide Web* (Jaureguiberry, 2022: 158-159), resulta interesante considerar la posibilidad de que Horst no haya tenido a disposición la partitura de *Fragmente-Stille, an Diotima* al momento de componer su “Frammenti-Sospiri, a Nono” o, inclusive, que no la conociera más que parcialmente.⁸

Materialidades

Según Carola Nielinger-Vakil (2015), Nono toma como base estructural la creación de capas sonoras ondulantes; las cuales se mantienen en un constante devenir para asimilarse o repelerse mutuamente dando lugar a una fluidez que procura, en su devenir, desdibujar los límites entre dichos materiales.⁹ De este modo, como núcleo de *Fragmente-Stille, an Diotima* podemos encontrar tres ondas sonoras diversas que se relacionan con una segmentación de la escala enigmática, que llega del *Ave Maria* (1889, revisado en 1898) de Giuseppe Verdi. Así, estas configuraciones, que predominan durante toda la primera parte del cuarteto en distintas transposiciones, se van interconectando para posibilitar la identificación, en la segunda parte, de, al menos, dos componentes relativamente nuevos.¹⁰ A su vez, *Fragmente-Stille, an Diotima* ostenta como rasgo esencial la utilización *ad libitum* del tritono y de las cuerdas al aire en los cuatro instrumentos, con sus correspondientes armónicos; hecho que puede conectarse con la pretensión de integrar, a modo de destello, el *rondeau* sin texto denominado *Malor me bat* [*Malheur me bat*] —atribuido a Johannes Ockeghem, pero más probablemente de Malcourt— en función de algunos de sus intervalos distintivos.¹¹

⁸ Aquí, remitimos a los avatares de la movilidad cultural considerados en Greenblatt *et alii* (2010).

⁹ El capítulo del cual tomamos la información, que consiste en un análisis pormenorizado del cuarteto, se configura mediante revisiones menores de Nielinger-Vakil (2010).

¹⁰ Considerando el peso de uno de los ejes de nuestra investigación, destacamos la reserva de que varias de las lecturas que se realizan sobre los materiales involucrados, especialmente teniendo en cuenta sus potenciales y múltiples asimilaciones con el transcurrir de la composición, están fuertemente basadas en la propia interpretación de Nono y en materiales genéticos.

¹¹ En relación con la atribución de *Malor me bat* [*Malheur me bat*], recurrimos a Hagg (2001). Para una mirada holística del uso de materiales preexistentes por parte de Nono, sugerimos Vieira de Carvalho (1999).

Además, los fragmentos de poemas de Friedrich Hölderlin incorporados a la partitura son interpretados según la intención de “coincidir con y reflejar esta estructura musical ondulante” (Nielinger-Vakil, 2015: 157), por lo cual los materiales se identificarán con nociones propias de estos escritos.¹² En esta línea, vale aclarar que, si bien “la mayor parte de la música fue [...] compuesta sin ninguna referencia al texto [...], y la elección final [...] solo tuvo lugar en la culminación del proceso compositivo”, lo textual mantuvo su omnipresencia debido a que “cada una de las capas [...] está intrínsecamente ligada a una idea poética subyacente que es objeto de tantas transformaciones en la música de Nono como en la poesía eventualmente asignada” (ibídem: 166).¹³ En paralelo, ahondando en la problemática relación entre propia interpretación e inmanencia, remitimos a Impett (2019: 351) para pensar en cómo el uso de los fragmentos “es claramente significativ[o] en términos del entendimiento de Nono sobre su propia composición”.¹⁴

En este contexto, la capa denominada Diotima se plasma, durante sus primeras apariciones, como un trémolo aperiódico en *pp*, mediante la punta del arco sobre el puente, con indicaciones metronómicas de 72 o 112 pulsaciones por minuto. Además, en estos casos, su registro y campo armónico característico también se mantienen constantes. Es decir, este elemento, que se corresponde con el segmento de tonos enteros de la escala enigmática, se configura desde el Mib₄ hasta el La₄ y se completa cromáticamente para involucrar las siete notas que conforman el mencionado tritono. A su vez, “para ampliar el cuerpo sonoro, Nono agrega las cuerdas al aire Sol y Re *ad libitum*”; lo cual delimita el bloque que ocupa la parte central del registro (Nielinger-Vakil, 2015: 167-168).¹⁵ No obstante, debido al sistema empleado, esta onda sonora está tempranamente sujeta a modificaciones que implican el incremento de los grados que la componen, la

¹² La frase de la que tomamos la cita es: “The aim of the following analysis is to show how Nono generates three waves of sound from the ‘scala enigmatica’, how these independent layers relate, and how the text is essentially chosen to match and reflect this musical wave structure” (comillas simples en el original). Todas las traducciones son propias.

¹³ Las frases de las que tomamos las citas son: “Most of the music was in fact composed without any reference to text at all, and the final choice of text took place only at the very end of the compositional process. Yet text was omnipresent throughout this process in that each of the compositional layers is intrinsically linked to an underlying poetic idea that undergoes as many transformations in Nono’s music as it does in the poetry which was eventually assigned to it”.

¹⁴ La frase de la que tomamos la cita es: “This decision is clearly significant in terms of Nono’s understanding of his own work”.

¹⁵ La frase de la que tomamos la cita es: “For more body of sound Nono then adds the open strings G and D *ad libitum* (with open A already included in the pitch reservoir)” (cursivas y paréntesis en el original).

extensión del campo registral que involucra, la alteración de su rango temporal —en ambas direcciones, con la incorporación de dos nuevas indicaciones metronómicas— y diversas posibilidades dinámico-tímbricas.¹⁶ En este sentido, también podemos volver a la estructura binaria del cuarteto noniano, la cual se sustenta en una primera parte donde los “materiales se alternan, se superponen o se eliden”, mientras que en la segunda “están continuamente entrelazados” (Impett, 2019: 355).¹⁷ Por ende, dado que el homenaje horstiano no reproduce correlativamente estos rasgos estructurales, para plasmar nuestros análisis procuramos seleccionar una cantidad restringida de ejemplos/comparaciones en función de favorecer el mayor grado de claridad y simplicidad posibles.

De este modo, la primera aparición de la onda Diotima dentro del cuarteto noniano, que reproducimos como parte de la figura 2, se encuentra luego de la marca número “5”, debajo del encabezado poético “seliges Angesicht...”. Así, la elección de este caso se vuelve idónea, más allá de su jerarquía implícita, porque nos permite mostrar, a través del cotejo con una de las recepciones del mismo material, cómo Horst enfatiza la tensión entre correspondencia y divergencia haciendo reconocible la referencia a un contenido específico sin reproducir todas sus características. En esta línea, más allá del cambio de orden en las posiciones de dobles cuerdas y la incorporación de una distinta (la segunda mayor Re₄-Mi₄, que Nono utiliza luego), notamos diferencias entre los silencios precedentes, en el tratamiento métrico por parte de Horst y en su extensión del elemento característico. Además, los quintillos de “Frammenti-Sospiri, a Nono” [figura 2], que preservan la cantidad de ataques por unidad mientras modifican la rítmica, invocan uno de los rasgos fundamentales para esta capa sonora durante casi todas sus apariciones en el cuarteto de Nono.¹⁸

¹⁶ Con relación a las velocidades, Nielinger-Vakil considera que solo tres son características de este material. Nosotros entendemos que los dos ataques del primer pulso del segundo compás luego de la decimotercera marca funcionan como parte de esta onda y, por ende, que allí se da el único caso en que Diotima está indicada a 36 pulsaciones por minuto.

¹⁷ La frase de la que tomamos las citas es: “Nono’s initial architecture remains visible: in Part I, materials alternate, overlap or elide; in Part II they are continuously interwoven”.

¹⁸ En relación con las divergencias señaladas y las que continuaremos proponiendo en los casos subsiguientes, así como con las similitudes, es pertinente señalar ciertas limitaciones supeditadas a los diversos grados de indeterminación inherentes a las plasmaciones de *Fragmente-Stille, an Diotima* y de “Frammenti-Sospiri, a Nono”. Es decir, algunas de nuestras observaciones están basadas más en los rasgos de los respectivos soportes que en las potenciales decodificaciones habilitadas. De esta manera, las decisiones horstianas de replicar ciertos tipos y formas de simbologías (o no) abre la puerta a una dimensión que creemos relevante, la cual es concomitante con los posibles resultados sonoros, pero no subsumible a ellos.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page features a score with multiple staves. At the top, it is marked with a tempo of 136 and the instruction 'FLAUTATO'. The text '... SELIGES ANGESICHT...' is written above the first staff. Below, there are markings for 'ALLA PUNTA APERIODICO AL PONTE' and dynamic markings 'pp' and 'mp'. The right page shows a score for four instruments, labeled 'G.P.' (Guitar/Piano). It is marked with a tempo of 72 and the instruction 'Alla Punta Ponte'. The score includes dynamic markings 'pp' and 'ppp', and a measure with a '5' above it, indicating a quintuplet.

Figura 2: Luigi Nono, Diotima en *Fragmente-Stille, an Diotima*,¹⁹ segundo material a partir de la quinta marca y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 52-53.

Otro caso paradigmático del tratamiento de Diotima por parte de Horst, lo encontramos en relación con las marcas “16” y “46” de *Fragmente-Stille, an Diotima* —debajo de los encabezados “wenn aus der Ferne...” y “wenn in die Ferne...”, respectivamente—. Así, estos contenidos nonianos íntimamente relacionados suponen disposiciones del material en los cuatro instrumentos a la vez, con indicaciones metronómicas de 132 pulsaciones por minuto, en dinámicas que cubren desde *pppp* hasta ocasionales *mf* y con golpes de arco que alternan recurrentemente entre puente y diapasón. De este modo, tanto por la jerarquía estructural que ostenta dentro del cuarteto de Nono —es la última aparición de Diotima y se da en el registro original sin desviaciones ni agregados— como por el grado de afinidad que el trabajo horstiano permite entrever, proponemos los cuatro compases de “wenn in die Ferne...”.

¹⁹ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Figura 3: Luigi Nono, *Diotima en Frammenti-Stille, an Diotima*,²⁰ cc. 1-4 a partir de la cuadragésimo sexta marca.

Según se observa en la figura 3, esta configuración de la capa sonora manifiesta una peculiar tensión entre movilidad y estatismo que se basa principalmente, más allá de lo señalado, en el uso extendido de registración fija mediante la repetición de componentes armónicos en tres de los instrumentos —segundo violín, viola y violonchelo—, mientras el restante —primer violín— incorpora un agrupamiento (que se reitera una sola vez) en el cual hay cambios de grados cromáticos. Asimismo, aquí cumple un papel característico la constante subdivisión en quintillos, la relativa homogeneidad textural y la alternancia entre sincronizaciones parciales o totales en los ataques —además de las resultantes del segundo y cuarto compás, viola y violonchelo implican los mismos ritmos en el tercero—. También son considerables los diversos niveles de simetrías —axial y recursiva en el primer compás, involucrando distintos parámetros— y la ausencia del Sol_4 —único grado que falta para completar el *cluster* de tritono—.

De este modo, dando lugar a una potencial tendencia, la partícula de “Frammenti-Sospiri, a Nono” reproducida en la figura 4 puede concebirse como una referencia velada a las secciones mencionadas —específicamente a “46” por su coincidencia en la extensión de cuatro compases—. Sin embargo, una vez más observamos cómo las diferencias entre ambos contenidos enfatizan la asunción de la técnica compositiva

²⁰ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

noniana en detrimento de la cita directa. Lo primero que surge, aunque no se observe en la imagen, es la indicación de 72 pulsaciones por minuto, la cual determina una temporalidad considerablemente más distendida. En esta línea, “Frammenti-Sospiri, a Nono” se estructura mediante tres *tempi* distintos —a diferencia de los trece nonianos— y, de este modo, todas las relecturas horstianas de Diotima mantienen la misma marca metronómica. Paradójicamente, el constante *pp* para cada una de las partes señala una sonoridad que profundiza el grado de homogeneidad ya destacado.

Figura 4: Jorge Horst, Diotima en II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 35-38.

Por otro lado, si bien los quintillos son excluyentes al comienzo y suponen cierta preponderancia, las subdivisiones del pulso varían entre dos y cinco partes; lo que llega, inclusive, a configurar dos polirritmias diversas —último pulso del tercer compás y segundo del cuarto, respectivamente—. El carácter heterofónico se ve acentuado por una marcada disminución en la coincidencia de los ataques entre los distintos instrumentos, a pesar de la sustentación de algunos pares de líneas homorrítmicas y de ciertos momentos concebibles como polifonías verticales —primeros pulsos del tercer compás y primero del cuarto—. Con relación al tratamiento de alturas, la fijación de un bloque dentro del registro medio se conserva; aunque aquí el *cluster* se encuentra completo, está traspuesto una segunda mayor hacia arriba y no cuenta con elementos duplicados. Además, todos los instrumentos mantienen sus componentes armónicos fijos, es decir, cada uno repite su material correspondiente durante la totalidad del segmento. Por último, con respecto a la generación de simetrías, se notan distribuciones que suponen virtuales lecturas transversales. Así, considerando los dos primeros pulsos del primer compás (figura 4), podemos observar cómo las entradas escalonadas de los cuatro instrumentos, a distancia de una semicorchea de quintillo cada una, se corresponden con extinciones igualmente paulatinas, lo que da lugar a un esquema donde las duraciones de cinco semicorcheas de cada parte configuran una simetría axial (latente) de densidad polifónica.

Virando hacia un tratamiento horstiano de Diotima que pareciera franquear el límite entre lo ajeno y lo propio, mientras sigue mostrando relaciones tangibles con contenidos nonianos, proponemos una lectura de los compases 56-58 de “Frammenti-Sospiri, a Nono” a partir de una afinidad parcial con el comienzo de “25” —lo que implica, consecuentemente, un nexo más débil con el inicio de “26”—.²¹ Como puede observarse en la figura 5, el plano que involucra Diotima en “Frammenti-Sospiri, a Nono” está circunscripto al segundo violín y al violonchelo, mientras el primer violín y la viola sostienen un material que, más allá de conectarse tangencialmente con otra onda sonora, deviene propiamente horstiano en función de sus recurrentes mutaciones y sus distintos contextos de funcionamiento. Entonces, esta superposición determinada por un sincronismo final —la cual involucra ciertas especificidades sobre las que volveremos, como el unísono— también nos acerca a otro de los rasgos que destacamos como característicos para la configuración de *Fragmente-Stille, an Diotima*.

The image displays a musical score for Luigi Nono's *Fragmente-Stille, an Diotima*. On the left, there are five staves for the string quartet: Violin 1 (Vn 1), Violin 2 (Vn 2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabajo (Vc). Each staff is marked with 'Allegro' and 'Allegro' above it. The Violin 2 and Violoncello parts are circled in red, indicating the 'Diotima' material mentioned in the text. On the right, there are three staves for the piano: Treble Clef (Tasto), Middle Clef (Tasto), and Bass Clef (Tasto). The piano part includes dynamic markings such as pppp, pp, mf, f, and ff, along with performance instructions like 'Ponte' and 'cresc.'. The score is numbered 56-58.

Figura 5: Luigi Nono, Diotima en *Fragmente-Stille, an Diotima*,²² c. 1 a partir de la vigesimoquinta marca y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 56-58.

Con relación a Diotima, dada la coincidencia de registraciones fijas mediante

²¹ Aquí, nuevamente nos encontramos con un punto clave en la estructura de *Fragmente-Stille, an Diotima* dado que, a partir de la numeración vigesimosesta o luego de su primer compás —hay discrepancias en los análisis consultados— nos adentramos en la segunda parte del cuarteto. No obstante, entendemos que esta división está más relacionada con la génesis del trabajo que con su formalización y sus posibilidades perceptivas. En otra línea, este fragmento horstiano también supone nexos con el comienzo de la decimoctava marca del cuarteto noniano.

²² © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

trémolos en quintillos con la punta del arco sobre el puente, podemos sumar aquí los bloques isorrítmicos en *ppp* con la incorporación del Re₃ y del Sol₃—cuerdas al aire— como una especie de pedales, dada su continuidad en cada uno de los ataques. No obstante, en el caso de *Fragmente-Stille, an Diotima* volvemos a observar varias duplicaciones y varios unísonos —paradigmáticamente el Sol₃, en primer violín y viola—, los cuales no forman parte de la pieza horstiana. Por otro lado, mientras Nono mantiene la ocupación del espacio de tritono entre mib₄ y la₄ —con el agregado de la cuarta grave—, Horst desarrolla un tratamiento armónico distinto que implica una peculiar apropiación del total cromático. De este modo, podemos pensar en la ampliación del *cluster* hacia el grave hasta el Sib₃, pero con dos oquedades —que coinciden con los pedales—, en la cual cada una de las partes recorre los cinco grados que la otra no involucra. A su vez, considerando las correspondientes reducciones, nos encontramos con dos franjas hexacordales de grados consecutivos. Es decir, la resultante puede concebirse a partir de la superposición de esquemas relativamente semejantes —ámbitos de novena e intervalos mínimos de sexta— que se remontan a una lógica colectiva.²³

Más allá de los ejemplos presentados hasta aquí, también detectamos varias situaciones en las cuales Horst trabaja a partir del material en cuestión generando contenidos eminentemente propios. Para continuar con un cierto alejamiento del trabajo noniano, corroboramos que “Frammenti-Sospiri, a Nono” reconfigura esta onda sonora de diversas maneras y en distintos momentos, siempre conservando algunos de sus rasgos distintivos, pero modificando otros, principalmente el campo armónico y la disposición registral. Asimismo, las diversas registraciones fijas se constituyen como una constante particular de las lecturas horstianas. En esta línea, según se observa en la figura 6, tomamos dos partículas que se corresponden, respectivamente, con la primera y la última aparición de Diotima en “Frammenti-Sospiri, a Nono”; lo cual también habilita a suponer una direccionalidad velada en relación con los posibles grados de filiación. En paralelo, dando lugar a otro tipo de interconexión, este material es el más recurrente en ambos trabajos —contamos seis plasmaciones diferentes en la pieza de Horst— y el primero en constituirse como tal luego de comienzos relativamente evasivos.

²³ Aquí, de forma tangencial, Horst también se acerca a la expansión de Diotima relacionada inicialmente con “ins tiefste Herz...” —onceava marca—. Así, desde el tercer pulso a partir de la doceava marca, con la incorporación del Mi₃ —primera cuerda al aire del violín—, Nono comienza un despliegue del material, principalmente mediante la adición de tritonos, que resulta en un avance sobre el total cromático y una marcada ampliación registral. No obstante, esta analogía/homología solo es pertinente a nivel técnico, es decir, desde lo sonoro no hay correspondencias entre el mencionado devenir en *Fragmente-Stille, an Diotima* y el fragmento horstiano reproducido en la figura 5.

Figura 6: Jorge Horst, *Diotima* en II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 11-13 y 77.

Con respecto a la presentación de *Diotima* en “Frammenti-Sospiri, a Nono”, vemos cómo la franja de tritono (La-Mib) se complementa solo con otros dos grados (Sib y Re) —a distancias de semitono respectivamente— en una disposición dilatada (trecena entre Re_4 y Sib_5) que, dado su relativo estatismo, enfatiza una de las posibilidades que la distinguen en esta pieza. Desde otra perspectiva, los cambios dinámicos, que llegan a implicar distancias considerables y súbitas mediadas por silencios (*ppp-mf*), prefiguran los límites en el tratamiento de este material y, a la vez, remiten tangencialmente al devenir del cual este es objeto en el cuarteto noniano. En relación con el otro fragmento de la figura 6, ocaso de *Diotima* como penúltimo elemento de “Frammenti-Sospiri, a Nono”, podemos detectar una suerte de frontera sustractiva que involucra tanto la duración como la densidad armónica.²⁴ El ya elusivo *cluster* se transforma en una suerte de bloque fijo con tres componentes, cuyo campo aún puede conectarse con un tritono (Do-Fa#), y una movilidad interna de solo tres variantes tímbricas que supone ciertas particularidades. En primer lugar, la simetría axial del primer pulso derivada de las notas de cada uno de los tres instrumentos y, además, la potencial repetición de un esquema general a partir del agrupamiento de cuatro ataques, lo cual daría como resultado una estructura de dos módulos y medio. Por último, la reducción a dos pulsos de extensión total entre contenidos ampliamente contrastantes acentúa un carácter de recesión asociable con su disposición formal.

Pasamos ahora al siguiente material, identificado como *Tiefe*, que surge del segmento cromático de la escala enigmática y es caracterizado por Nielinger-Vakil según su posibilidad de moverse por diversos registros en variadas direcciones mediante “cadenas entrelazadas de tritonos unidas [generalmente] por relaciones de semitono,

²⁴ Por otro lado, este segmento también remite fuertemente, comenzando con la semejanza armónica, al penúltimo elemento del segundo atril de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

séptima mayor o novena menor” (2015: 169).²⁵ Este elemento, que según Nielinger-Vakil se constituye a través de la transposición del tercer fragmento de la mencionada escala hasta abarcar el total cromático y luego su división en dos partes complementarias, expande su espacialidad para configurar una capa sonora que exhibe la ondulación como uno de sus rasgos principales. Por otra parte, velocidades, articulaciones, dinámicas, timbres y texturas varían con frecuencia según las distintas configuraciones y, a su vez, al interior de algunas de ellas. En este sentido, por la amplitud de posibilidades, ciertos contenidos asociados con Tiefé también suponen parciales grados de asimilación con Diotima, lo cual indica un nivel de ambigüedad estructural más alto. Sin embargo, paradójicamente, varias formalizaciones de este material, dispersas en ambas partes de *Fragmente-Stille, an Diotima*, suponen una correspondencia destacable, llegando inclusive al límite de lo que solemos entender como repetición. A modo de referencia, proponemos el fragmento conectado con “tief in deine Wogen...” —marca “21”— y su parcial reescritura con permutaciones en “staunend...” luego de “33”.²⁶

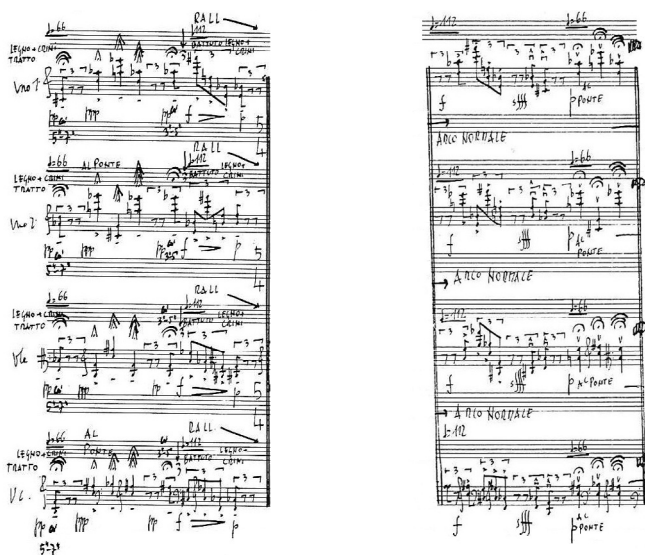


Figura 7: Luigi Nono, Tiefé en *Fragmente-Stille, an Diotima*,²⁷ vigesimoprimer marca y c. 3 a partir de la trigésimo tercera marca.

²⁵ La frase de la que tomamos la cita es: “Mostly, however, this layer consists of interwoven chains of tritones linked by a semitone, major-seventh or minor-ninth relationships”. El agregado es nuestro.

²⁶ Una partícula de estos elementos también aparece como segundo componente de “hoffend und duldend...” —vigesimoquinta marca—.

²⁷ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Como se puede apreciar en la figura 7, más allá de las distancias tímbricas, dinámicas, articulatorias y rítmicas entre ambos contenidos, los constantes ataques en dobles cuerdas para los cuatro instrumentos implican solamente seis bloques armónicos distintos. Así, cada uno de estos pilares compuesto por ocho grados diferentes, supone ciertas relaciones interválicas particulares —tres de ellos son simétricos a partir de su intervalo central—, mientras todos pueden ser remitidos a una génesis octatónica. Es decir, cada esquema de cuatro tritonos se encuentra dispuesto en un registro distinto, abarcando desde una catorceava menor hasta tres octavas y una cuarta justa, con $\text{Do}\#_3$ y $\text{Fa}\#_6$ como límites, pero puede ser reducido, aceptando la enarmonía, a series de ocho grados consecutivos separados por tonos y semitonos alternativamente. A su vez, dada la presencia de las tres transposiciones de la escala disminuida, los componentes consecutivos suponen dos direcciones: o comparten todos los grados o tienen cuatro en común y los otros cuatro se desplazan un semitono. Desde otra perspectiva, con relación a las duraciones de los eventos, si bien las figuras rítmicas y las indicaciones metronómicas empleadas son recurrentes en ambos segmentos, la profusa utilización de distintos tipos de calderones supone resultantes marcadamente disímiles y, a su vez, estimula sonoridades poco predecibles. De este modo, nos enfrentamos con la importancia estructural de las fermatas en *Fragmente-Stille, an Diotima* —destacadas como elementos particularmente creativos en el prefacio de la partitura— y, además, podemos señalar una cierta tendencia en función de las relaciones que estas ostentan con Tiefe en detrimento de las que implican con las otras dos ondas características de la primera parte del cuarteto.²⁸

El otro caso semejante al recién analizado, desde el tratamiento de la misma onda sonora, se configura a partir de los contenidos asociados con “wenn in einem Blick...” y “und Laut...” que conforman la marca “19”—en realidad, estos comienzan con un gesto previo, comparativamente muy extenso, que puede concebirse como una suerte de anticipo dado que sus componentes armónicos se encuentran subsumidos en el primer ataque del compás—. Así, lo dispuesto en relación con la primera referencia se retoma con diversas modificaciones rítmicas, tímbricas, dinámicas y articulatorias en el sexto elemento de “hoffend und duldend...” dentro de la marca “25” y debajo del “säuselte...” que cierra la marca

²⁸ En otra línea, la cual remite tangencialmente a estos componentes por estar más basada en los silencios, proponemos un subapartado de Impett (2019: 362-363) que profundiza en el concepto de cesura retomando principalmente el trabajo de Hölderlin, Benjamin y Adorno. Además, sobre el final del subapartado propiamente analítico, Impett (2019: 361) incorpora una cita de Lachenmann (1999: 27) que enfatiza la trascendencia de las fermatas. No obstante, la idea de que estas están más conectadas con Tiefe que con el resto de los materiales es eminentemente nuestra.

"42", mientras que lo asociado con la segunda referencia es reproducido casi textualmente en el octavo lugar de "25" y debajo del "Mai..." que finaliza la marca "40". Podemos notar, entonces, un paulatino espaciamiento entre ambos componentes, con un estadio intermedio en la relativamente escueta separación de la que son objeto dentro de "hoffend und duldend...", y, además, la inversión de su orden de aparición en la segunda parte del cuarteto. Su redistribución levemente discontinua en "25" supone todavía una cierta unidad, pese a una clara interpolación, y, a su vez, un espacio privilegiado por la cercanía con la bisagra estructural ya mencionada. Entonces, supeditado a la lectura horstiana de este material y a balancear un cierto grado de simplicidad con la necesidad de realizar análisis que sobrepasen lo documental, proponemos un injerto con las plasmaciones correspondientes a "19" más el contenido que, a nuestro criterio, forma parte de *Tiefe* mientras lo prefigura retrospectivamente.

... WENN IN EINEM BLICK... ...UND LAUT...

The image shows a handwritten musical score for Luigi Nono's 'Tiefe' in 'Frammenti-Style, an Diotima'. The score is written on four systems of staves. Each system includes a vocal line (FLAUTATO) and a piano accompaniment. The tempo is marked '♩=60' and '♩=120'. The score features dynamic markings such as 'pp', 'mp', 'f', and 'ff', and performance instructions like 'ACCEL' and 'NORMALE'. The text 'PONTE' is written below the piano part, indicating structural connections between sections.

Figura 8: Luigi Nono, *Tiefe* en *Frammente-Stille, an Diotima*, "wenn in einem Blick..." y "und Laut..."²⁹

²⁹ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Según se observa en la figura 8, aquí nos encontramos con cierta continuidad supeditada a los ataques de tritonos separados por distintos intervalos, aunque también existen claras diferencias entre lo correspondiente a cada uno de los dos fragmentos hólderlinianos. De este modo, surge la gran aceleración determinada por las respectivas indicaciones metronómicas, la cual implica, más allá de la persistencia de corcheas y negras como figuras rítmicas, una tentativa disminución duracional cuádruple. Además, los materiales asociados con la primera cita cuentan con diversos calderones mientras los otros no, por lo cual las distancias se amplían todavía más. Desde otra perspectiva, en la segunda parte el tratamiento isorrítmico da lugar a cuatro bloques, mientras en la primera el tritono inicial del violonchelo está desfasado medio tiempo con relación a los ataques isócronos del resto de los instrumentos. En este sentido, detectamos un ensanchamiento paulatino que parte del bloque tenido solamente por el primer violín y la viola —el más largo de todo el ejemplo y, a su vez, el más reducido desde la densidad polifónica—, al cual sigue el conformado por los dos violines y la viola que, posteriormente, se completa con la entrada del violonchelo. Dado que los ataques coinciden en los cuatro instrumentos, de aquí en adelante, es posible concebir una cierta direccionalidad textural que acompaña el aumento de velocidad. Para cerrar con este inicio, notamos el paralelismo entre el primer bloque y el tercero de “und Laut...”, que si bien posee ocho componentes también implica solo dos tritonos a partir de los unísonos entre los violines, por un lado, y entre viola y violonchelo, por el otro. Asimismo, ambos se encuentran subsumidos en los bloques que les siguen respectivamente.

Retomando la centralidad de las lecturas sobre *Fragmente-Stille, an Diotima* habilitadas por el trabajo horstiano, señalamos tangencialmente la renovación en el recorrido de los *crescendi* —desde “*pppp*” hasta “*f*” con escalas, por un lado y desde “*p*” hasta “*ff*” por el otro— para enfocarnos en el tratamiento armónico. Dejando de lado las particularidades señaladas hasta el momento, podemos sintetizar los contenidos de la figura 8 como seis bloques distintos compuestos por ocho grados ordenables mediante cuatro tritonos diferentes. Además, con excepción del correspondiente al “*ff*” del final, aquí todos los pilares ostentan simetrías a partir de su núcleo, es decir, la relación interválica entre el tritono más grave y el que le sigue es igual a la que separa el más agudo del anterior. Por otra parte, si bien los registros siempre cambian, las amplitudes totales varían entre dos octavas y una tercera menor —segundo y tercer bloque— y cuatro octavas y una tercera menor —Sol#₂-Si₆ en el último—.

En paralelo, notamos que la reducción de estos contenidos implica solo dos grupos de grados distintos y, a su vez, que ambos corresponden a un único esquema que consiste en la disposición de cuatro semitonos consecutivos, un espacio de tercera menor y otros cuatro semitonos consecutivos. De este modo, el potencial de equilibrio se amplía, por un lado, desde la coincidencia entre los espacios delimitantes —la tercera menor consta de cuatro semitonos mientras implica un cuarto del total cromático— y, por el otro, dado el énfasis estructural del tritono en función de la transposición limitada.³⁰ Por último, para volver un paso a la materialidad del ejemplo, destacamos que las dos transposiciones de este diseño utilizadas por Nono se encuentran a una distancia de tercera menor, lo cual acentúa el componente de fractalidad.

En este marco, el trabajo horstiano toma la idea de bloques de ocho notas distintas generados a partir de cuatro tritonos; sin embargo, también podemos hablar aquí de la creación de un material parcialmente propio, ya que muchos de los rasgos que hacen a su pregnancia —como las relativamente extensas duraciones de sus componentes y sus estatismos parciales, entre otros— difieren del tratamiento noniano. Así, en “Frammenti-Sospiri, a Nono” detectamos tres contenidos, que, al manifestarse siempre aislados por silencios precedentes y pausas posteriores, ser asimilables con la polifonía vertical y mantener ciertos rangos temporales, dinámicos, tímbricos y acentuales, permiten caracterizar una unicidad peculiar. Entonces, volvemos a la lógica de las tres temporalidades de la pieza horstiana para constatar que el material está parcialmente configurado por una indicación metronómica que apunta a un tempo variable entre treinta y cuarenta pulsaciones por minuto.³¹ Además, como se puede notar en la figura 9, todos los bloques están representados por figuras rítmicas iguales y se diferencian en sus potenciales duraciones solo por los distintos tipos de calderones involucrados. De este modo, los pilares están asociados con una gradación de cuatro tipos de fermatas y en ningún ataque hay carencia de detenciones, lo que permite retomar la brecha entre notaciones y decodificaciones pertinentes mientras apunta a cómo “Frammenti-Sospiri, a Nono” abre nuevos caminos para la interpretación del cuarteto de Nono.

Con respecto a las dinámicas y los timbres, notamos una pretensión de homogeneidad en los dos primeros fragmentos, mientras el último supone un recorrido en tres instancias para ambas variables, cuestión que se enfatiza mediante

³⁰ La noción de transposición limitada puede encontrarse en Messiaen (1990: 58-63).

³¹ Esta instrucción remite a uno de los basamentos estructurales de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

la incorporación de articulaciones entre los pilares y la ausencia de silencios. En paralelo, volviendo a los contenidos nonianos que analizamos en relación con Tiede, las indicaciones de arco ordinario —llamativas en este caso—, las separaciones por comas y el *crescendo* por niveles resultan rasgos característicos. A su vez, virando hacia lo armónico, aquí nos ubicamos en la frontera de la cita, ya que los primeros tres bloques horstianos —compás 24 y primer pulso del 25— reproducen los respectivos contenidos asociados con “wenn in einem Blick...” de la marca “19”. No obstante, además de las diferencias rítmicas, dinámicas, tímbricas y texturales, el primer componente horstiano también troca los tritonos de los violines. Entonces, pensando en una modificación casi sin consecuencias desde la resultante sonora, podemos volver a enfatizar una dimensión técnica que jaquea ciertos límites de la recepción productiva.

Figura 9: Jorge Horst, *Tiefe* en II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 24-25, 46-47 y 68.

Por fuera de estas correspondencias puntuales, los bloques horstianos también preservan la simetría en todas sus manifestaciones y los dos esquemas estructurales con los que trabaja Nono, aunque de distintas formas. Es decir, todas las disposiciones armónicas de la figura 9 se establecen mediante una sola configuración de la escala octatónica —segundo tiempo del compás 25, último del 46 y tercero del 47— y cuatro del otro agrupamiento. En este último, se repiten las dos transposiciones utilizadas por Nono —recordemos su separación de tercera menor— y se agregan las dos intermedias, lo que da como resultado una secuencia por semitonos. Desde otra perspectiva, dado que en los ejemplos de *Fragmente-Stille, an Diotima* todos los bloques que no se repiten completos armónicamente tienen configuraciones distintas, destacamos que el segundo y

el último componente del primer fragmento de Horst se encuentran en una relación de trasposición de segunda mayor, mientras que el tercero del compás 46 y el penúltimo del 47 preservan sus respectivas relaciones interválicas a distancia de tercera menor. En definitiva, como hemos venido esbozando, estas plasmaciones de Tiefe en "Frammenti-Sospiri, a Nono" implican referencias en múltiples niveles mientras también presumen una identidad propia mediante rasgos exclusivos.³²

Con relación al último de los elementos primigenios, referimos a la onda sonora denominada Stille, la cual, a su vez, se asocia con contenidos que la prefiguran en *Fragmente-Stille, an Diotima* y que, a partir de algunas especificidades tímbrico-texturales, se identifican con la noción de Mirage.³³ Stille se configura desde el primer segmento de la escala enigmática para plasmarse, en una suerte de tempo liso/no pulsado, mediante armónicos en el registro agudo. Paralelamente a Diotima, Stille implica una masa sonora en detrimento de una serie de intervalos, pero que aquí llega a una saturación más densa dada la presencia de cuartos de tono en un ámbito de cuarta disminuida —con algunas digresiones ocasionales—. En este marco, la única resignificación clara de Stille por parte de Horst se encuentra cercana al final de "Frammenti-Sospiri, a Nono", lo cual enfatiza relaciones más complejas y ambiguas con materiales derivados, mientras puede ser cotejada con la primera formalización integral de la mencionada onda en el cuarteto de Nono. A su vez, dadas las interconexiones señaladas, se puede observar cómo en la figura 10 ambos fragmentos llegan a Stille a partir de una imbricación con otros contenidos; cuestión que supone una correspondencia morfológico-estructural mientras habilita a concebir el primer material horstiano como una transformación de Mirage a pesar de las divergencias —la condición de integración al mismo ámbito y la ausencia de armónicos resultan las más evidentes—.

³² Como corolario, encontramos potenciales secciones de la pieza horstiana —compases 1-5, 22-23 y 30-32, principalmente— que suponen un alto grado de ambigüedad por sus amplias variabilidades internas y, además, por su frecuente recuperación de elementos tratados como libres en *Fragmente-Stille, an Diotima*. Así, los intervalos de tritono, las cuerdas al aire y los unísonos se interconectan con otros componentes para dar lugar a rasgos asociables con Tiefe, los cuales se enfatizan por las marcadas distancias con las variables características de las otras ondas sonoras. No obstante, debido a cuestiones de espacio y de relativa lejanía con el eje de este capítulo, nos abstenemos de un desarrollo analítico.

³³ Aquí podemos señalar una recursividad en la proliferación de propia interpretación noniana, ya que según Nielinger-Vakil (2015: 172) la denominación de Mirage parte de un material epitextual privado que conecta al compositor con los intérpretes que estrenaron el cuarteto.

Figura 10: Luigi Nono, Stille (más Mirage) en *Fragmente-Stille, an Diotima*,³⁴ “wenn in reicher Stille...”—dentro de la decimoctava marca— y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 69-73.

Desde otra perspectiva, postergando la cuestión de si debe o no considerarse a Mirage como un material de “Frammenti-Sospiri, a Nono”, vemos que el tratamiento de Stille por parte de Horst replica el bloque de cuarta disminuida característico, pero transpuesto una tercera menor descendente, sin incorporar la compresión microtonal correspondiente y sin desvíos armónicos por fuera del mencionado espacio. Además, las indicaciones metronómicas extremadamente bajas, la exclusividad de armónicos, las subdivisiones irregulares —tresillos y quintillos— y la peculiar alternancia tímbrica que involucra el *gettato* sostienen rasgos de referencia ineludibles. En relación con la dinámica y con las diferencias entre ambos ejemplos, remitimos a que en otra plasmación cercana de Stille, “ruth...” en “24”, Nono indica un *ppp* constante, lo que nos permite volver a la distancia entre materiales y contenidos tan característica de ambas composiciones y, a su vez, a las limitaciones que implican los intentos de establecer correspondencias fijas.³⁵

Por este camino, que no es del todo fortuito, podemos ahora profundizar en otros dos casos que anticipan el tándem Stille/Mirage en “Frammenti-Sospiri, a

³⁴ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

³⁵ Resuena la mención de Impett (2019) sobre cómo en *Fragmente-Stille, an Diotima* “[1]a música misma niega reducción o compresión” (355). La frase de la que tomamos la cita es: “The music itself denies reduction or compression; there are few cues or markers by which memory can be searched”. Asimismo, se profundiza que el cuarteto “es irreducible, niega la compresión de la experiencia musical y desafía la representación cognitiva” (361). La frase de la que tomamos la cita es: “It is irreducible, it denies the compression of musical experience and challenges cognitive representation”.

Nono” y, al mismo tiempo, acercarnos a una relativa correlación entre ambos cuartetos que supone un nivel aún no explorado. Aquí insistimos sobre a una parcial indiferenciación entre *Stille* y *Mirage*, cuyas raíces se basan principalmente en la ausencia, dentro de la pieza horstiana, de uno de los rasgos que este último material ostenta en *Fragmente-Stille, an Diotima*. Así, Nielinger-Vakil (2015), haciendo eco de la propia interpretación noniana, remite a una sucesión de armónicos muy extendidos temporalmente —relativamente aislados y casi siempre naturales— que suponen la suficiente ambigüedad como para mantenerse diferenciados hasta la primera aparición de *Stille*. No obstante, “la única característica realmente definitoria de estos espejismos es la novedosa indicación beethoveninana ‘sottovoce’” (Nielinger-Vakil, 2015: 172).³⁶ En este contexto, el ambivalente caso de la figura 11 puede leerse, mediante una convergencia entre lo funcional y lo material, como una reconfiguración horstiana de las relaciones que en el cuarteto de Nono se dan entre *Stille* y *Mirage*. Es decir, dada la separación de varias de las indicaciones de ejecución que hemos mencionado, el fragmento acentúa su condición de indefinición por implicar un ámbito de tritono, Sib5-Mi6 —el cual está asociado a *Diotima* y a *Tiefe*—, mientras la textura, el registro y los armónicos sugieren *Stille*.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a 'Tasto' marking above it. The second staff is an alto line with a treble clef and a 'Tasto' marking above it, and a 'PPP' dynamic marking below it. The third staff is a tenor line with a bass clef and a 'Tasto' marking above it, and a 'PPP' dynamic marking below it. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a 'Tasto' marking above it, and a 'PPP' dynamic marking below it. The music consists of arpeggiated chords with various ornaments and fingerings (3, 5) indicated. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Figura 11: Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 48-51.

La situación que acabamos de analizar es aún más palpable en el fragmento que contiene la primera aparición de armónicos tenidos en la pieza de Horst. Así, según

³⁶ La frase de la que tomamos la cita es: “The only truly defining characteristic of these mirages is the newly introduced Beethovenian performance instruction ‘sottovoce’ (consistently written as one word in Nono’s sketches and the score), which Nono paraphrases as ‘fast in sich selbst’ (almost within oneself), giving it a sense of turning inward, from outward projection to inner reflection” (comillas simples y paréntesis en el original).

se observa en la figura 12, el relativo despojamiento, sumado al estatismo característico para la mayoría de los parámetros, supone la imposibilidad de una adscripción fehaciente a cualquiera de las tres ondas sonoras básicas. Sin embargo, de acuerdo con lo que venimos construyendo, aquí podemos concebir una configuración que se sitúa entre Stille y Mirage, más tendiente a este último, mientras supone la presencia de un rasgo, el amplio recorrido dinámico, que la une con un material propio de la segunda parte de *Fragmente-Stille, an Diotima*.³⁷ Por otro lado, para especificar la tangencial correlación entre ambos cuartetos que mencionamos más arriba, es pertinente destacar que los tres segmentos de “Frammenti-Sospiri, a Nono” que ostentan relaciones con Stille y Mirage siguen respectivamente, más allá de las separaciones mediante pausas, a los tres que se conforman a partir de Tiefe.³⁸ De este modo, además de notar un rasgo funcional y formalmente significativo para la pieza de Horst, nos acercamos a una posible lectura sobre la alternancia que se da entre Stille y Tiefe en *Fragmente-Stille, an Diotima* desde el “wenn in reicher Stille...” dentro de “18” hasta el “ruth...” en “24”.³⁹



Figura 12: Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 26-28.

³⁷ Con relación a cuestiones registrales, que también suponen una variable característica al momento de identificar conexiones entre materiales y contenidos, destacamos cómo los tres últimos fragmentos de la pieza horstiana suponen un ascenso, en cierta forma lineal, involucrando todos los grados cromáticos, que parte del La5 de la figura 12 y llega hasta el Sol6 de la figura 10.

³⁸ Esto puede constatarse retomando los contenidos tratados entre las figuras 9 y 12.

³⁹ Considerando esta especie de vaivén antagonista de la primera parte del cuarteto, que inclusive creemos perceptible desde las primeras audiciones, “in heimatligen Meere...” —vigesimotercera marca— supone cierta ruptura ya que allí Tiefe se presenta en conjunción con varias características propias de Diotima. Entendemos que la tendencia general no se ve del todo interrumpida, pero, en todo caso, el recorrido de contrastes puede reducirse para finalizar con los contenidos de “in stiller ewiger Klarheit...” —vigesimosegunda marca—.

Para pasar ahora a uno de los materiales propios de la segunda parte del trabajo noniano, destacamos Unruhe, el cual toma forma como una derivación de *Stille* y, por lo tanto, mantiene ciertos componentes de este último —como la relación con el primer segmento de la escala enigmática y lo microtonal— a la vez que presenta rasgos característicos propios. Así, mediante distintas transposiciones, Do-Do#-Mi y Do#-Re-Fa más ciertos cuartos de tono adyacentes, los contenidos asociados con Unruhe suponen nuevas posibilidades al involucrar espacios registrales más amplios, diversos contrastes dinámicos, temporalidades variables y una paleta de articulaciones diferente. En esta línea, sobre todo en sus primeras presencias, también cumple un rol destacado la repetición consecutiva de eventos en cada uno de los cuatro instrumentos, con ataques parcial o totalmente sincrónicos. De este modo, la única configuración vinculada con Unruhe en el trabajo de Horst, la cual profundiza su transparencia por ser la única que involucra microtonos, remite parcialmente a un fragmento determinado del cuarteto de Nono, ya que los paralelismos entre ambos contenidos parecieran relegar las igualmente considerables diferencias. Sin embargo, dada la distancia con las otras plasmaciones de Unruhe en *Fragmente-Stille, an Diotima*, mediante un análisis pormenorizado se puede llegar a identificar cómo el segmento horstiano parte del de Nono para modificar casi la totalidad de sus parámetros mientras conserva varios rasgos que son contextualmente definitorios.



Figura 13: Luigi Nono, Unruhe en *Fragmente-Stille, an Diotima*,⁴⁰ “ich sollte ruhn?...” en la trigésimo primera marca y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 62-66.

Según vemos en la figura 13, “Frammenti-Sospiri, a Nono” implica una suerte de reducción/recorte que involucra del segundo al sexto compás del fragmento noniano. Sin embargo, desde la ausencia del desdoblamiento metronómico —el

⁴⁰ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

cual balancea duracionalmente las dos partes del ejemplo de *Fragmente-Stille, an Diotima*—, “Frammenti-Sospiri, a Nono” sostiene 72 pulsaciones por minuto para generar una proporcionalidad diferente en una temporalidad levemente más parsimoniosa. A su vez, con relación a la separación respectiva entre ambos componentes, la ampliación del metro con el agregado de silencio es replicada en la pieza de Horst mediante una pausa, lo que también responde sesgadamente a la lógica de la disminución. En relación con la selección de alturas, mientras Nono trabaja a partir de la intensificación de fricción entre trasposiciones microtonales, es decir Do#-Re-Fa más los respectivos cuartos de tono ascendentes y descendentes (Nielinger-Vakil, 2015: 177), lo cual involucra un total de ocho notas, Horst emplea la trasposición principal, Do-Do#-Mi, con agregados intermedios, lo que redundante en seis grados dentro de un ámbito de tercera mayor con una red de intervalos específica. No obstante, sustentada la búsqueda de amplitud en intensidad, más la conservación textural y, relativamente, la ubicación registral, esta sección de “Frammenti-Sospiri, a Nono” supone la lectura de un componente paradigmático ya que “en ningún lugar es, quizás, *Unruhe* tan evidente como en estas ondas de máximo contraste dinámico (*pppp/ffff*)” (Nielinger-Vakil, 2015: 177).⁴¹

Cerrada la senda de las interconexiones a partir de las ondas sonoras, nos enfocamos ahora en un caso que nos lleva al comienzo de *Fragmente-Stille, an Diotima*.⁴² De este modo, nos enfrentamos al contenido más cercano a la cita que pudimos detectar y, a su vez, a una situación que nos permite insistir sobre la adjudicación de otro fenómeno que es central para estos trabajos, aunque no se encuentra destacado en los análisis consultados del cuarteto de Nono. Como se puede observar en la figura 14, Horst reconfigura los primeros eventos de *Fragmente-Stille, an Diotima* mientras propone, como diferencia capital, la

⁴¹ La frase de la que tomamos la cita es: “Nowhere, perhaps, is *Unruhe* as apparent as it is in these waves of maximum dynamic contrast (*pppp/ffff*)” (cursivas en el original). Como corolario, es pertinente remitir a una cuestión que, si bien Horst no replica aquí, devino componente fundamental de su poética. Es decir, más allá de que la indeterminación cumple un rol importante en *Fragmente-Stille, an Diotima*, sobre todo en relación con las detenciones y pausas, en el fragmento de la figura 13 y en el siguiente, que es comparativamente muy similar, notamos cómo Nono enfatiza la posibilidad de variar ciertos parámetros dentro de rangos determinados. Así, mediante estos comentarios paratextuales, que por cierto no son los únicos del cuarteto, remarcamos un punto de contacto entre el trabajo de Nono y un afluente de la técnica horstiana que podríamos caracterizar como indeterminación con opciones limitadas y sugerencias.

⁴² Aquí, en aras de privilegiar cierta simplicidad, postergamos un análisis sobre cómo la configuración del último segmento de “Frammenti-Sospiri, a Nono” puede concebirse a partir de la lectura de “Schatten stummtes Reich...” —cuadragésimo primera marca— en conjunción con ciertos rasgos del cierre noniano; lo cual, a su vez, remite a la conclusión del tercer atril de *La lontananza nostálgica utópica futura*.

elongación de la tercera disminuida del primer violín. En esta línea, también resulta importante, aunque con limitadísimas implicancias sonoras, el cambio de los quintillos por tresillos, la indicación de *ppp* para la viola y el desplazamiento del *flautato* al armónico del violín mediante un *tasto*.

The image displays musical notation for three instruments: Flute (FLAUTATO), Violin (V), and Viola (V). The left side shows three systems of staves, each starting with a tempo marking of 36. The Flute part includes dynamics *pp < mp* and *ppp*. The Violin part includes *mf* and *p*. The Viola part includes *pp*. The right side shows a detailed view of the Flute part with a tempo of 30-40, dynamics *pp < mp* and *ppp*, and markings for 'Tasto' and 'Ord. Fl.'. Below this, there are markings for 'Ponte' and 'L. Batt.' with a dynamic of *mf*, and another 'Ponte' marking with a dynamic of *ppp*.

Figura 14: Luigi Nono, *Frammente-Stille, an Diotima*,⁴³ inicio y Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, c. 33.

Esta suerte de paradójica atomización nos permite volver, más allá de la sustentación de la mayoría de los rasgos característicos del inicio noniano, a la jerarquía particular que ostentan los unísonos dentro del cuarteto de Horst. En este punto, además de lo observable en algunos de los ejemplos anteriores —figura 1 compás 7, figura 5 y figura 10 compases 71 a 73—, remitimos a cómo dos fragmentos específicos, que a primera vista no suponen relaciones demasiado profundas con los materiales de Nono, pueden ser entendidos a partir del tratamiento de este fenómeno.⁴⁴ Por otra parte, dada la importancia de un

⁴³ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

⁴⁴ Las mencionadas partes, que decidimos no incorporar por cuestiones de espacio, corresponden a los compases 14-18, por un lado, y 39-45, por el otro. A su vez, el contenido de los violines en los compases 16-17 remite al primer ataque del cuarto sistema del cuarto atril de *La lontananza nostalgica utopica futura*. En paralelo, para profundizar en la conexión que Horst realiza entre el unísono, entendido como material compositivo que abre la puerta a amplias posibilidades, y el trabajo de Nono, sugerimos Horst (2015).

tratamiento referencial del comienzo, aquí nos encontramos con la decisión de disponer los contenidos así generados en una parte central, lo cual matiza, al menos desde lo auditivo, la posibilidad de su reconocimiento como tal. Entonces, podemos repensar cómo “Frammenti-Sospiri, a Nono” se basa, ocasionalmente en la frontera del recurso a eventos sonoros concretos, en la adopción y reconfiguración de una amplia cantidad de elementos, los cuales son combinados de distintas maneras y dispuestos insularmente, en función de sus nuevas interacciones, para dar lugar a una morfología propia que sobrepasa las correspondencias específicas.

Para seguir considerando

En definitiva, a pesar de haber obviado algunos casos más inciertos y minimizado las relaciones con *La lontananza nostalgica utopica futura*, podemos sostener que Horst, en una dialéctica recursiva de apropiaciones, parte del cuarteto de Nono para dar forma al suyo implicando un proceso de recepción productiva que, más allá de la profusión de texturas y gestos comunes, llega a involucrar en diversos niveles estructurales las posturas estéticas sustentadas por el compositor veneciano. Es decir, la génesis de “Frammenti-Sospiri, a Nono”, que se basa en la interrelación y modificación recíproca de componentes generados a partir de relecturas, reproduce parcialmente las premisas compositivas que dieron lugar a *Fragmente-Stille, an Diotima*. En esta línea, contamos con la recursividad que supone homenajear al veneciano mediante la referencia explícita a un trabajo suyo que ha sido concebido como forma de reconocer filiaciones de lo más diversas por distintos medios. A su vez, para cerrar con las homologías poéticas, es pertinente considerar que en la composición horstiana resuenan de forma tangible los posicionamientos explicitados por Nono para el manejo de lo que aquí caracterizamos, en el sentido más amplio que conocemos, como transtextualidad.⁴⁵

A través de este recorrido pudimos determinar que los contenidos horstianos fluctúan en sus relaciones de semejanza con los nonianos mientras significan la configuración de materiales relativamente independientes. Así, ciertos elementos se encuentran modificados, recursivamente atomizados o conectados de diversas maneras en contextos variables, lo cual, en determinados casos, llega a generar interconexiones particularmente características de “Frammenti-Sospiri, a Nono”. En este sentido, también podemos volver sobre la idea de la bidireccionalidad

⁴⁵ De este modo, tangencialmente, podemos llegar a concebir la ausencia de *Malor me bat* [*Malheur me bat*] en “Frammenti-Sospiri, a Nono” como consecuente desde lo estético.

para enfatizar que el trabajo de Horst funciona, al menos parcialmente, iluminando sentidos latentes en *Fragmente-Stille, an Diotima*. Paralelamente, algunos de los componentes involucrados, como los sonidos producidos por cuerdas al aire, los unísonos, los armónicos, las cadenas que involucran tritonos con intervalos derivados de la segunda menor, los cuartos de tono y los trémolos con pedales en doble cuerda se volvieron parte de la paleta compositiva horstiana. Para concluir, destacamos que “Frammenti-Sospiri, a Nono” puede entenderse como el cimientado de una relación que mantiene su vigencia aun después de treinta años, hechos que han marcado el devenir de la poética horstiana al involucrar una porción considerable de su producción, en última instancia, mediante la resignificación de ciertas formas de propia interpretación, transtextualidad, criptología e indeterminación.

Fuentes

- Feldman, Morton. 1973 [1971]. *I met Heine on the Rue Fürstenberg*. [Partitura] Flauta, clarinete, percusión, piano, voz, violín y violonchelo. New York-England: Universal Edition.
- . 1979. *String Quartet No. 1*. [Partitura]. London: Universal Edition.
- Horst, Jorge. 1991. *Conjuro y Posibles*. [Manuscrito] Cuarteto de cuerdas en dos partes: I. “I met Anton on the rue Feldman” y II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”. Rosario: Archivo personal del compositor.
- . 2015. “Micro y macrofonía. Pasaje interior/exterior. I. Sobre el unísono”. Ponencia presentada en La Semana del Sonido, Rosario, 22 al 26 de junio. [Online] Disponible en: <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/semanadelsonidorosario2015/Semana%20del%20Sonido%20Rosario%202015/Horst%20-%20Micro%20y%20microfon%EDA.pdf> (último acceso 16/03/2022).
- Nono, Luigi. 1981 [1979-1980]. *Fragmente-Stille, an Diotima*. [Partitura] Cuarteto de cuerdas. Milano: Ricordi.
- . 1988-1989. *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più “caminantes” con Gidon Kremer*. [Partitura] Violín solo y 8 cintas magnéticas. Milano: Ricordi.
- Webern, Anton. 1922 [1909]. *Fünf Sätze für Streichquartett*. [Partitura]. Wien: Universal Edition.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2002 [1970]. *Aesthetic Theory*. New York: Continuum.
- Corrado, Omar. 2000. “Horst, Jorge”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 6, 341-342. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Diez, Santiago et ál. 2002. “Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo”. Monografía de cátedra, Universidad Católica Argentina.
- Fessel, Pablo. 2017. “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”. *El oído pensante* 5 (2): 57-75.
- Genette, Gerard. 1989 [1982]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- . 2001 [1987]. *Umbrales*. México: Siglo veintiuno.
- Greenblatt, Stephen et alii. 2010 [2009]. *Cultural Mobility: A Manifesto*. New York: Cambridge University Press.
- Haggh, Barbara. 2001. “Malcourt [Malcort]”. En *Grove Music Online*, editado por Deane Root et alii. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40532>.
- Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press.
- Impett, Jonathan. 2019. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Oxon and New York: Routledge.
- Jay, Martin. 2003 [1993]. *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Jaureguiberry, Pablo. 2022. “Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica”. *Revista Argentina de Musicología* 23 (1): 153-179.
- Lachenmann, Helmut. 1999. “Touched by Nono”. *Contemporary Music Review* 18 (1): 17-30.
- Messiaen, Olivier. 1990 [1944]. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moog-Grünewald, Maria. 1993 [1981]. “Investigación de las influencias y de la recepción”. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall, 245-270. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nielinger-Vakil, Carola. 2010. “*Fragmente-Stille, an Diotima*: World of Grater Compositional Secrets”. *Acta Musicologica* 82 (1): 105-147.

- Nielinger-Vakil, Carola. 2015. *Luigi Nono: A Composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vieira de Carvalho, Mário. 1999. "Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono". *Contemporary Music Review* 18 (2): 37-85.

Sección temática
Música, mujeres, género e historia

*sección
te-
mática*

Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres

*Pilar Ramos López**

Resumen

Tres décadas después del gran auge de la musicología feminista, se revisa la manera cómo la investigación reciente aborda el estudio de las prácticas musicales de las mujeres. Si bien hoy el feminismo es mucho más popular que en los años 90, los estudios sobre las mujeres han perdido protagonismo, al tiempo que se han integrado en las diferentes corrientes musicológicas actuales. Se realicen con la etiqueta de “historia de género” o de “historia de las mujeres”, las investigaciones musicológicas son hoy distintas pues no han permanecido al margen de los giros experimentados por la historiografía en este tiempo. En particular, este artículo comenta los estudios históricos sobre intérpretes desde los años 90.

Palabras clave: historiografía musical, musicología feminista, historia de las mujeres, historia de género, prácticas culturales, historia de intérpretes

Writing today on history, music and women

Abstract

This article revises how recent research approaches the study of women’s musical practice three decades after the rise of feminist musicology. Although feminism is more popular today than in the 1990s, studies about women have lost prominence in musicology, as they have become integrated into the various current musicological trends. Musicological research conducted under the label of “gender” or “women” is today different due to the influence of the historiographical turns emerged during this period. In particular, this article discusses the historical studies on musical performers since the 1990s.

Keywords: Musical historiography, feminist musicology, Women Studies, Gender Studies, Cultural practices, History of performers

* Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Historia del Arte por la Universidad de Granada, donde se doctoró con Premio Extraordinario. En la actualidad es profesora titular de la Universidad de La Rioja, España, habilitada como Catedrática de Musicología.

Introducción

Por más que la imagen de un historiador despidiéndose del pasado resulte paradójica, algunos profesionales de la disciplina creen poder prescindir de la historiografía. Con ingenuidad se aferran a la ignorancia en este ámbito como si fuera una vacuna que inmunizara frente a las ideologías o un pasaporte hacia la originalidad. Sin embargo, la ignorancia no nos parapeta en un terreno neutro, sino que nos desarma ante los problemas que plantea una investigación. Dependemos de fuentes encargadas, seleccionadas (en tanto que conservadas) o elaboradas por otras personas, de preguntas y elucubraciones ya planteadas. Como decía Leszek Kołakowski, “por donde quiera que empecemos, empezamos por el medio”,¹ lo cual implica no solo la imposibilidad de partir de cero, sino la futilidad de la búsqueda de los orígenes, el mito historicista por excelencia. Así pues, a la hora de escribir historia, entonar el “Addio, del passato...” es una quimera. Como ya le sucediera a la Traviata, no podemos despedirnos del pasado de nuestra profesión.

Por ello este texto es una revisión historiográfica planteada como una invitación a leer otros trabajos, para aprender de cómo han afrontado otras investigadoras —pues en su mayoría son mujeres— el reto de escribir sobre prácticas musicales femeninas en los últimos quince años. Trazo a continuación un recorrido parcial, limitado por mi propia trayectoria (excluyo, por tanto, las músicas populares y tradicionales) y, por la imposibilidad de haber leído todo lo publicado durante ese tiempo. He seleccionado, dentro de tales límites, las referencias que me han parecido más logradas y novedosas.² En primer lugar revisaré las diferencias entre esta musicología reciente y la manera como se estudiaba la música de las mujeres en los años ochenta y noventa. Después me centraré en las publicaciones sobre la historia de las intérpretes.

Antes, sin embargo, es necesario presentar el problema subyacente a toda la historiografía sobre las mujeres. Lo haré con una temprana formulación en nuestra

¹ “*Wherever we start, we start in the middle*” Leszek Kołakowski, conferencia “The God and the True” (21-10-1999), Cátedra Ferrater Mora, Universitat de Girona. Ignoro si esta frase la introdujo en alguno de sus libros.

² Una primera versión de este texto fue leída como conferencia inaugural en el Congreso Argentino de Musicología 2020/21, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, celebrado del 9 al 13 de agosto de 2021, en modalidad virtual. Expreso mi agradecimiento por la invitación a las dos directivas sucesivas de la AAM implicadas, presididas por Diego Madoery y por Adriana Cerletti, a Silvina Argüello, al INM “Carlos Vega” y a su director Hernán Gabriel Vázquez. Agradezco a Belén Vega Pichaco su lúcida revisión del presente artículo.

lengua. En 1848 Concepción Arenal, quien fue escritora e inspectora de cárceles en España (“visitadora” como se decía en la época), se refirió a “[...] la atmósfera de mortal puerilidad en que el mundo femenino se halla envuelto”.³ Un siglo después, la filósofa Simone de Beauvoir planteó la cuestión en términos menos poéticos: “El drama de la mujer es el conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que se postula siempre como esencial y las exigencias de una situación que la constituye (a la mujer) como inessential”.⁴

Toda la teoría feminista está encaminada a la constitución de la mujer como sujeto. Si bien la honestidad de dicho afán es incuestionable, ello no ha impedido al feminismo incorporar todos los males de la teoría destacados por Melanie Plesch en su panorámica de los efectos del llamado “giro teórico” en la musicología: la institucionalización y academización, la mecanización, la mercantilización, el eclecticismo y la opacidad (Plesch, 2015: 209). Ante este listado de confesionario, que no confesional, me detendré en el eclecticismo. La sorpresa frecuente ante las disputas entre feministas nace, a mi entender, de cierta condescendencia, es decir, de no reconocer la desigualdad vivida por las mujeres como uno de los grandes desafíos sociales. Nos desconcierta que unas feministas defiendan la prohibición de prostitución y otras no, o el que unas feministas no utilicen la forma del plural ordenada en nuestras gramáticas y otras sí. ¿Por qué debería conseguir el feminismo mayor acuerdo en sus propuestas que la economía, la filosofía o la política? ¿No están relacionadas en última instancia todas estas teorías con la mejora de las condiciones de vida?

Pese a estos males, el feminismo ha tenido un calado enorme en la historiografía de las últimas décadas. Antes de revisar su impacto en la musicología reciente, voy a comentar dos ejemplos sin relación con la música y dirigidos a un público no académico. El primero es *La guerra no tiene rostro de mujer* [1985] de Svetlana Alexiévich, Premio Nobel de Literatura. La narrada por Alexiévich no es la historia de la retaguardia, ni la de la vida cotidiana, sino una historia militar cuyas protagonistas son excombatientes de la II Guerra Mundial, pero es radicalmente distinta porque son mujeres que hablan a otra mujer. De esta manera, uno de los temas más antiguos de la historiografía es tratado con una novedad deslumbrante al tiempo que desgarradora.

³ Arenal, Concepción, 2020 [1848]. Carta a su amiga Pilar Tornos, fechada en Oviedo, 1 de mayo de 1848. Citada en Caballé (2020: 41).

⁴ Mi traducción de “Le drame de la femme, c’est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l’essentiel et les exigences d’une situation qui la constitue comme inessentielle” (Beauvoir, 1949-I: 41).

El segundo ejemplo es la serie televisiva de la BBC *She-wolves England's Early Queens* (2012). Los tres capítulos documentales, cuyo guion y presentación han corrido a cargo de la medievalista Helen Castor, profesora en la Universidad de Cambridge, tienen como eje el acceso al poder y su ejercicio. Podríamos pensar que no hay aquí nada nuevo y que, por el contrario, estamos ante un retorno de la historia política a la vieja usanza. Efectivamente, en un relato sobre un rey o un presidente esperamos que sus decisiones y circunstancias sean el hilo conductor. Lo novedoso es que ahora este principio se aplica a las reinas, de manera que el foco ya no está en su capacidad de seducción sobre otros monarcas o sus súbditos. La diferencia con respecto a los relatos de reyes es que las dificultades que encontraron estas reinas nacían precisamente de que eran mujeres. El resultado es una historia distinta de la que conocemos, aunque no podamos hablar de historia social o cultural. Incido en este punto porque la pluralidad metodológica es una de las características de la historiografía feminista.

Los ejemplos anteriores, aunque escritos por académicas, han llegado a un público masivo. Si hablo de ellos es porque me encantaría poder presentar un modelo semejante de Historia de la música que hablase de mujeres y que hubiese tenido una gran repercusión. Hay excelentes documentales sobre directoras de orquesta, compositoras o intérpretes,⁵ e incluso alguna serie televisiva de ficción protagonizada por una directora de orquesta.⁶ Pero los programas televisivos de divulgación sobre la historia de la música siguen siendo, historiográficamente, antiguallas, lo mismo que los libros.⁷ Por el contrario, ha sido muy estimulante la labor del asociacionismo musical, grupos de intérpretes y programas radiofónicos que tanto han hecho por difundir la música de compositoras o los repertorios interpretados en otras épocas por mujeres.⁸ Las páginas web han permitido integrar mapas, sonido, imagen, documentación e

⁵ Son muy recomendables *Mademoiselle [Nadia Boulanger]* de Bruno Monsiegeon (1977), *Clara Haskyl, Der Zauber des Interpreten* de Pascal Cling, PruneJaillet, y Pierre-Olivier François (2017) y *Maestras: The Long Journey of Women to the Podium* de Günter Atteln y Maria Stodtmeier (2018). Agradezco a José Antonio Oliver y Miren Izaguirre el haberme llamado la atención sobre los dos últimos.

⁶ *Philharmonia* 2018-19, Merlin Productions y France Télévisions de Marine Gacem.

⁷ Como el primer capítulo de *Classical Destinations III, Aled Jones' Ultimate Travel Guide to Classical Music* presentado por el propio cantante Aled Jones, (Austrian TV channel, 2012) que nos habla de Joachim como el intérprete que ayudó a Johannes Brahms a crear algunas de sus mejores composiciones y las difundió, mientras que Clara Schumann sería solo el gran amor de Brahms.

⁸ Sobre el asociacionismo musical femenino en España véase Cecilia Piñero (2019). Destaco los grupos especializados *Cantaderas*, y *Anonymous 4*, y el proyecto CompositorAs dirigido por Patricia Kleinman. Un buen programa radiofónico accesible en *podcast* es “Música de mujeres: la historia que habitamos”, de Miriam Bastos. Radio Clásica. Radio Nacional de España. Noviembre, 2017.

información histórica sobre mujeres, poniendo investigaciones musicológicas al alcance de cualquiera. En este sentido, la maravillosa herramienta creada por Juan Ruiz Jiménez e Ignacio José Lizarán Rus (2021), *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-1800)*, incluye el proyecto cartográfico “Mujeres y redes musicales” que permite al lector —o quizás sería mejor referirnos al navegante— construir sus propios itinerarios, además de decidir las cuestiones a las que dedicará más atención y tiempo.⁹

1. Sin alharacas: las mujeres como objeto de estudio de la musicología no feminista

Como muestra de los cambios producidos en el tratamiento historiográfico de las mujeres en las últimas décadas es significativa la comparación entre dos series de los manuales de historia de la música más utilizados en todo el mundo, publicadas por la editorial norteamericana Norton. No me voy a remontar a la serie de los años cuarenta y cincuenta, sino a *The Norton Introduction to Music History*, publicada entre 1978 y 2005, en cuya contracubierta podemos leer: “En cada uno de ellos, un destacado musicólogo analiza la Música de un periodo específico, tanto en lo que se refiere a los más conocidos compositores como en lo referente a las fuerzas que determinan sus obras”.¹⁰

Muy distinta es la presentación que aparece en la contracubierta de la serie más reciente, titulada *Western Music in Context: A Norton History* (2012-2014). Hace hincapié en los contextos culturales, sociales, intelectuales e históricos, en la manera en que la música ha sido encargada, creada y consumida en público y en privado, en la transmisión y la educación musical. Específicamente señala que trata a las mujeres como compositoras, intérpretes y mecenas, además de ocuparse de la relación entre la música y la identidad nacional o étnica. Otra novedad es que en esta serie aparecen musicólogas al frente de algunos volúmenes, como también ha sucedido en la *Cambridge History of Music*.¹¹ Los manuales publicados

⁹ Ruiz Jiménez, Juan. “Mujeres y redes musicales. Historical soundscape”. http://historical-soundscapes.com/proyecto_cartografico/5 (última consulta: 10-06-2022).

¹⁰ [...] “In each one, an outstanding musicologist surveys the music of a specified period, discusses the major composers, and examines the forces that influenced and helped shape their oeuvre.” Los responsables de los diferentes volúmenes fueron Richard H. Hoppin, Allan W. Atlas, Robert D. Hill, Philip G. Downs, Leon Plantinga y Robert P. Morgan.

¹¹ Sin embargo, su presentación es más tradicional en la contracubierta, donde se lee: “The Cambridge History of Music comprises a group of reference works concerned with significant strands of musical scholarship. The individual volumes are self-contained and include histories of music examined by century as well as the history of opera, music theory, and American music. Each volume is written by a team of experts under a specialist editor and represents the latest musicological research.”

por esta universidad británica sobre el ballet (Kant, 2007) y los estudios de ópera (Till, 2012) ofrecen otra muestra del protagonismo de las mujeres como investigadoras y como investigadas.

Hasta hace unas tres décadas, la manera habitual de encontrar a las mujeres en los manuales generales de historia de la música seguía la fórmula que, a modo de receta paródica, la historiadora Mary E. Wiesner condensó magistralmente como “añádanse mujeres y remuévase” (1993: 4). Por ello me parece tan relevante que en las historias recientes de la música, compositoras, intérpretes, mecenas o gestoras se hayan incorporado no como algo postizo, a manera de un ingrediente añadido a última hora, sino como elementos integrantes del conjunto, a veces en primera línea y otras en segundo plano.

Podríamos hablar incluso de cierta feminización en la musicología. Me refiero con ello a un mayor protagonismo de las mujeres, ya sea como investigadoras o como objeto de investigación en libros que no se presentan como feministas, ni como *Women Studies* ni como *Gender Studies*. Es el caso de los estudios de Austern, Bailey y Winkler (2017) o el de Blackburn y Stras (2015) sobre la circulación y la recepción de la música de los siglos XVI, XVII y XVIII, época en la que el acceso a la formación y a la profesión musical era muy restringido para las mujeres, por lo cual las fuentes sobre su actividad musical son más escasas. Gran parte de la bibliografía sobre la música de ese periodo publicada en las últimas décadas del siglo XX apenas contaba con alusiones a mujeres. De ahí el contraste con los libros citados, cuyo énfasis en las mujeres es evidente incluso en sus portadas. Algunas de las investigaciones que mejor han integrado a las mujeres en la historia no pretenden ser “feministas”, y sin embargo han supuesto una historia nueva, presentada sin alharacas.¹²

2. Con diferentes etiquetas: las mujeres como objeto de estudio en la musicología feminista

Antes de revisar las publicaciones que se etiquetan como *Gender Studies* o *Women Studies*, conviene detenerse en ambos términos. Es inevitable señalar una

¹² Por ejemplo, el capítulo 12 de Bertoglio (2017) está dedicado a las mujeres, que apenas merecían unas líneas en las referencias anteriores sobre la música y las reformas religiosas. Lo mismo puede decirse de las monografías de varios autores sobre música anterior a 1800 editadas por Bugyis, Kraebel y Fassler (2017), Weiss, Murray y Cyrus (2010) y Stauffer (2006). Incluso el patronazgo femenino en la Viena clásica ha sido objeto de estudio (Rice, 2003). Entre las monografías sobre música contemporánea, destaco Brooks (2013), Martínez del Fresno y Vega Pichaco (2019), y Pérez Zalduondo y Martínez del Fresno (2021).

aparente paradoja: el concepto de género se utiliza cada vez menos en la academia, al menos en Europa, al tiempo que ha ganado la calle. Esta popularidad del término “género” ha impulsado los avances legales alcanzados en varios países. Pero ha tenido también algunas consecuencias insospechadas, incluso entre estudiantes universitarios. La más sorprendente, en mi opinión, es la defensa de un elaborado discurso feminista por parte de quienes ni escuchan música de mujeres, ni leen libros de mujeres, ni conocen apenas la historia de las mujeres, pese a que en el siglo XXI esta historia resulta bastante accesible, al menos en Occidente, si se tiene un ordenador e internet. Así se ha extendido la idea falsa de que las mujeres no han hecho nada hasta ahora porque no se les ha dejado. De manera trágica, partiendo del feminismo, estas personas imaginan un mundo más misógino del que nunca existió.

Una de las cuestiones más controvertidas en la historiografía feminista es la utilización de las etiquetas “historia de género” o “historia de las mujeres”. En el siglo XXI el rechazo al concepto de “género”, categoría de análisis histórico según Joan Scott, ha venido de investigadoras que han estudiado otras culturas.¹³ En el debate *Gender/Women Studies* convergen desavenencias políticas, ideológicas y generacionales (Des Jardins, 2011: 155), como también las hay entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia. No voy a detenerme en esos berenjenales teóricos que nos desviarían de la revisión de la literatura musicológica de los últimos años, pues en la musicología la polémica *Gender/Women Studies* se ha esquivado, probablemente por dos razones. Por una parte, dependemos más de la academia norteamericana que de la europea y en Estados Unidos los *Gender Studies* siguen predominando sobre los *Women Studies*. Por otra parte, la rama musicológica más pujante hoy es la que estudia las músicas populares, que también suele enfocar las investigaciones desde el género; en ella la atención no se dirige solo al binomio masculino/femenino, sino a la pluralidad LGBTIQ+ más todas las letras que se van añadiendo. Letras cuya relevancia se diluye cuando estudiamos la Edad Media o la Edad Moderna; no porque no hubiera otras sexualidades —que las había—, sino porque estas, al igual que las identidades sexuales, son difíciles cuando no imposibles de rastrear en las fuentes.¹⁴

¹³ Me refiero a dos artículos aparecidos en *Gender and History*, una de las principales revistas sobre historiografía de género, que cuestionaban dicho concepto hasta el punto de rechazarlo, partiendo de su inutilidad en la antropología: Boydston (2008) y Krylova (2016). Sobre esta problemática véase Blasco Herranz (2020).

¹⁴ Nos llegan muy pocos datos anteriores a 1800 asimilables a la homofobia, que tanto puede esclarecer las vicisitudes de determinados artistas contemporáneos y de sus obras, como señala Daniel Party (2019: 46).

La trayectoria de las publicaciones musicológicas feministas ha sido estudiada en un artículo de varios autores encabezados por Sally Macarthur (2017), en el que se establece una relación directa entre el número de estas publicaciones y la programación de obras de compositoras en salas de concierto.¹⁵ En la representación gráfica de la cantidad de publicaciones musicológicas feministas en las últimas décadas se aprecia una curva de ascenso, caída y suave remontada, familiar para cualquiera que trabaje estos temas. La proporción de investigaciones de esta temática creció hasta alcanzar un 35 % del total de las publicaciones musicológicas durante la década de 1990. A partir de entonces estas publicaciones disminuyeron de manera pronunciada (pasaron al 23 %) para volver a crecer desde el año 2000, si bien a un ritmo menor que el conocido entre 1980-1990, de manera que en 2016 apenas se llegaba al 32 %.

El artículo de Macarthur y otros no comenta, sin embargo, si las publicaciones de musicología han cambiado. ¿Son diferentes las actuales a las investigaciones de hace treinta años sobre las mujeres? Yo creo que sí. En primer lugar, el énfasis ha pasado de las compositoras a las intérpretes, también a gestoras musicales, papeles operísticos, etc. En la segunda década del siglo XXI, desde mi punto de vista, y sin ofrecerles ningún estudio cuantitativo, se han incrementado los textos sobre mujeres intérpretes (cantantes, directoras de orquesta, instrumentistas de jazz), mientras que, en paralelo, se publica menos sobre las compositoras. Y ello a pesar de los centenarios, como los celebrados el pasado 2018, conmemoración de la muerte de Lili Boulanger, y en 2019, para festejar el nacimiento de Barbara Strozzi y Clara Wieck Schumann. Las mujeres se suben así a ese tiovivo de los aniversarios, de los que los historiadores vivimos de una manera un tanto carroñera, a decir de Ricardo García Cárcel.

Otra diferencia observada es cierto revisionismo, es decir, una postura extremadamente crítica con algunos supuestos de la Nueva Musicología y del Feminismo de los años ochenta y noventa del siglo pasado.¹⁶ Distingo esa saña de la crítica común en las investigaciones, cuyos avances inevitablemente pasan por desmontar ideas previas. Por ejemplo, el descubrimiento de tantas sonatas escritas por compositoras desmiente la caracterización de la sonata como forma masculina, que Susan McClary afirmaba a principios de los noventa.

¹⁵ Toma una muestra de 184 publicaciones anglosajonas y encuesta a 71 compositoras, el 94% de las cuales había realizado estudios superiores de música o de composición. Las compositoras habían respondido principalmente desde Australia, pero también desde Estados Unidos y Europa (Macarthur et al., 2017: 82).

¹⁶ Visible por ejemplo en Bain (2015).

Asimismo, la metodología y el marco teórico utilizados por la literatura musicológica feminista reciente es muy variada, según se participe o no en los llamados “giros” antropológicos, del cuerpo, afectivo, o de “la vuelta a la narrativa” entre otros. La “Historia global”, una de las corrientes más pujantes hoy, siempre la han practicado de alguna manera las historiadoras de las mujeres, dado que la propia escasez de fuentes obliga a establecer comparaciones y a concentrarse en las posibles transferencias culturales para no quedarse en la anécdota o en el recuento de casos aislados. Si bien esta pluralidad caracteriza a las investigaciones recientes, también fue una constante en las publicaciones feministas de los años ochenta y noventa.

El cambio significativo entre la musicología de los noventa y la actual se hace evidente incluso en los títulos, las temáticas y las portadas de los libros. Comparemos, por ejemplo, el que, en mi opinión, fue el libro mejor de aquella hornada, *Gender and the Musical Canon* de Marcia Citron (1993), con un libro reciente, *Coquettes, Wives, and Widows: Gender Politics in French Baroque Opera and Theater* de Marcie Ray (2020). No pretendo con ello presentar este último como la superación o la consecuencia necesaria del de Citron, ni tampoco afirmar que tengan el mismo valor, pues son trabajos de diferente enjundia. No obstante, ambos coinciden en el protagonismo que dan al concepto de género y en su dependencia de las preocupaciones de los diferentes momentos históricos en que se han escrito.

Para quienes nos deslumbramos con *La sociedad cortesana* de Norbert Elias (1969) y hemos seguido con atención los estudios clásicos sobre la música escénica francesa del siglo XVII —uno de los temas predilectos de la musicología interesada por la ideología política, especialmente en los años setenta y ochenta del siglo pasado—, un título como *Coquettes, Wives, and Widows* suena casi a película de serie B o, directamente, porno. El poder político es, sin embargo, importante en este libro, pero no es el único poder del que se habla. El título nombra los tres tipos de papeles femeninos habituales en el teatro musical barroco francés (*opéra de la foire*). Coinciden con los tres estados de la mujer (la doncella, la esposa y la viuda) descritos por Luis Vives en *De institutione foeminae christianae* (1523), uno de los principales tratados de conducta en el ámbito católico y protestante. Como erasmista, Vives no aludió a la monja.¹⁷

Las monjas, por cierto, no aparecían prácticamente en los libros de musicología hasta el descubrimiento de Hildegard von Bingen, que fue

¹⁷ La conocida frase de Vives acerca de que la joven que quisiera meterse a monja podía estudiar órgano fue una interpolación del traductor, Justiniano, véase Ramos (2015: 86, 89, 93 y ss.).

increíblemente tardío si se tiene en cuenta que sus melodías ya estaban publicadas en 1899 y que el filólogo Peter Dronke había puesto en valor su poesía a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Un ejemplo revelador de la ausencia de las monjas en la historiografía es la monografía de Higinio Anglés (1931) sobre el *Códice de Las Huelgas*, uno de los pocos manuscritos musicales medievales conservado en su lugar de uso (y probablemente de copia): un convento de monjas muy cercano a Burgos. Aun cuando el femenino plural de las fuentes indicaba que las monjas lo habían cantado, el musicólogo no lo admitía; que las monjas hubieran escrito o copiado alguna de las piezas ni se lo planteaba.

Así pues, la frivolidad del título *Coquettes, Wives, and Widows* (2020) responde a las mujeres que aparecían en los manuales de nuestra disciplina hasta la década de 1990: eran las seductoras (en el mejor de los casos musas), esposas o viudas. Es un título ligero, acorde con la joven de artificiosa pose que aparece en la cubierta. A la manera de la reivindicación del *Black Power* o de lo *queer*, es decir, del insulto reivindicado como seña de identidad, esta cubierta plantea irónicamente una manera diferente de acercarse a la ideología. El contraste no puede ser mayor con la austera cubierta a dos tintas del libro de Citron (1993), con un predominio de la línea recta, centrada en la batuta que vincula la partitura con una pensativa mujer vestida sobriamente, con camisa y chaqueta.

Por supuesto, el principal rasgo común de la historiografía que se escribe hoy y la de los años noventa es que, salvo algunas excepciones, la gran mayoría de esas referencias no consideran a las mujeres como si fueran hombres. Esta confusión, como ya he dicho en otras ocasiones, es un anacronismo. Y es algo especialmente fuera de lugar en épocas y espacios en los cuales la palabra genérica “hombre” raramente comprendía a las mujeres, y en ocasiones, tampoco a varones de otras religiones o estamentos sociales. En nuestros días, los días de los confinamientos de la pandemia de covid, hemos normalizado las generalizaciones, las prohibiciones para todos expresadas en unas pocas líneas de texto. En el siglo XVI o XVII cada una de esas prohibiciones hubiera ocupado páginas. Simplemente no había ninguna palabra que abarcara a nobles y criados, niños y viejos, artesanos y monjas, sacerdotes y labriegos, aprendices y esclavos, maestros y mesoneras. Cada sector de la población tenía que ser específicamente aludido. De ahí la dificultad de encontrar el contexto apropiado para valorar las trayectorias de las compositoras. Por ejemplo, una comparación entre Francesca Caccini (1587-1641) y su contemporáneo Francesco Cavalli (1602-1676) no es paralela a la que podría establecerse entre dos varones coetáneos, como el propio Cavalli y Luigi Rossi (1598-1653), porque, aunque todos ellos vivieran en la misma península,

lo que se esperaba de mujeres y hombres era diferente. Comparar una compositora con otra no es más fácil. Pocas figuras tan antagónicas hay como Barbara Strozzi (1619-1677) e Isabella Leonarda (1620-1704), pese a que solo se llevaban un año, y a que las ciudades en que vivieron, Venecia y Novara, distaban unos 320 km. Algo parecido podríamos decir de dos compositoras nacidas en el mismo año, Florence Price (1887-1953) y Nadia Boulanger (1887-1979). La distancia que separaba a una madre soltera (Strozzi) de una monja (Leonarda) en el norte de Italia en el siglo XVII era quizás menor del abismo entre una mujer negra (Price) y una blanca (Boulanger) en los Estados Unidos durante la II Guerra Mundial, cuando Boulanger residió en aquel país. Al menos Strozzi y Leonarda hubieran podido compartir la misma góndola, en el caso de que Leonarda tuviese licencia para ausentarse de su convento. Boulanger y Price no hubieran podido sentarse juntas en el mismo autobús.

Una de las temáticas frecuentes en los estudios sobre las mujeres en la historia de la música ha sido el estudio de los personajes operísticos. No es un tema nuevo. El juego entre los papeles operísticos femeninos, con frecuencia sumisos o ingenuos, y las personalidades de las cantantes es algo que han aprovechado, casi siempre como elemento cómico, varias óperas, *Singspiele*, operetas, etc. El listado de compositores cuyas esposas o amantes eran o habían sido cantantes es largo y se remonta a los primeros operistas, como Giulio Caccini y Claudio Monteverdi. Las compositoras no han tenido tanta fijación con el gremio...

Entre los estudios recientes, un modelo tradicional es el que establece correspondencias entre personajes femeninos y mujeres ligadas a compositores, como se aprecia en los trabajos de Rieger (2011) y Ellsmore (2018). Simplifico, desde luego, porque Eva Rieger se plantea además otras cuestiones, como las cualidades femeninas de héroes masculinos o las cualidades masculinas de las heroínas.¹⁸ Otro modelo es el que relaciona papeles o situaciones argumentales de las obras representadas con las ideas sobre las mujeres, es decir, con el concepto de género de ese momento y no con mujeres concretas.¹⁹ Todas estas investigaciones parten de una negación de la tesis de Catherine Clément, típica del feminismo de los años setenta.²⁰ Esta filósofa diseccionó los libretos como si

¹⁸ En la inabarcable bibliografía sobre Wagner, se podrían rastrear estudios anteriores en esta línea como Nattiez (1990).

¹⁹ Además del libro de Ray (2020), destacaría Antokoletz (2004), Hadlock (2004), Heller (1999 y 2003), Perandones Lozano (2016), Rutherford (2013), y Senici (2005).

²⁰ El libro de Clément (1979) ha tenido una repercusión en los estudios sobre ópera parecida a la que tuvo en los estudios literarios *Sexual Politics* de Kate Millet (1970), acerca de la producción de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet.

fueran novelas, descuidando su dimensión performativa, o si quieren, teatral y musical. Invirtiendo la lógica de Clément, y utilizando sus imágenes, digamos que una derrota (*défaite*) en un libreto puede ser una victoria en escena, y sobre todo una victoria en la memoria del espectador.²¹ Cabe añadir, siguiendo a Susan Rutherford, cómo, frente al *lieto fine* que solía culminar las óperas anteriores, después de 1820 se fue imponiendo la muerte escénica. De manera que, incluso si aceptamos que la muerte o la domesticación constituye el destino de la mayoría de las heroínas operísticas del XIX, el impacto de tales narrativas se vio influido por la presencia de sus intérpretes en el escenario (Rutherford, 2006:12 y 14).

3. Las prácticas culturales como modelo de estudio

Desde los años ochenta se ha dado un gran impulso al estudio de las prácticas culturales. La dimensión creativa que le han otorgado algunas categorías como la de apropiación, definida por los historiadores Michel de Certeau y Roger Chartier, abre un campo enorme de trabajo.²² Uno de los temas preferidos por esta historiografía ha sido la historia del libro y de la lectura. Pero conviene remarcar que lo que interesa de los libros no es ya tanto su contenido, sino cómo están diseñados, fabricados, distribuidos, comercializados, ordenados en las bibliotecas y cómo se leen. En musicología se ha trabajado especialmente en la historia de las instituciones docentes anteriores a 1800, la escucha y la circulación de la música.²³ Por tanto, no estamos de nuevo ante las preocupaciones de Clément por los argumentos de las óperas. El interés se ha desplazado a los agentes y, en el caso de la musicología feminista, a las agentes.

Una de las principales prácticas musicales es la actividad profesional de las intérpretes, si bien en muchos casos no es fácil delimitar si estamos ante el ejercicio

²¹ Entre otros, Ellen Rosand (1990), Carolyn Abbate (1993), Ralph P. Locke (1994), Paul Robinson (2002) y Susan Rutherford (2006) han incidido en la importancia de la música en la ópera como el elemento decisivo en la relación entre los géneros masculino y femenino.

²² Sobre las prácticas culturales véase Chartier (2005). Sobre el concepto de apropiación escribe Chartier: “Bajo mi perspectiva, la apropiación en realidad concierne a una historia social de los varios usos (que no son necesariamente interpretaciones) de discursos y modelos, volviendo a sus determinantes fundamentales e instalándolos en las prácticas específicas que los producen. Concentrarnos en las condiciones y procesos que conducen las operaciones de construcción del significado es reconocer, a diferencia de la historia intelectual tradicional, que los pensamientos no son etéreos y, a diferencia de la hermenéutica, que las categorías que encuentran experiencias e interpretaciones son históricas, discontinuas y diferenciadas” (Chartier, 1994: 51).

²³ Deutsch y Giron-Panel (2016), Mazuela-Anguila (2017), Fontijn (2020).

de una profesión o ante exhibiciones esporádicas de una cantante o compositora.²⁴ El capítulo de María Gembero (2021) sobre repertorios en monasterios femeninos ayuda a pensar las bases de datos de modo que nos faciliten el estudio de la práctica musical de las mujeres, además de recoger toda la bibliografía reciente sobre monjas músicas. Por cierto que las Humanidades Digitales pueden envolvernos en esas marañas de datos que, como decía Carlo Maria Cipolla, uno de los mejores historiadores de la economía, son capaces de sostener las hipótesis más peregrinas. Su desternillante ensayo *El papel de las especias (y de la pimienta en particular) en el desarrollo económico de la Edad Media* [1988], en el que ponía en relación directa varios eventos de la historia europea y asiática con los avatares del comercio de la pimienta, es una muestra que no me parece demasiado alejada de las derivas en las que podemos encallar. Siempre lo tengo en cuenta cuando tengo que manejar estadísticas...

La composición es también una práctica musical²⁵ y, desde luego, es la actividad que quizás más asociamos con el concepto de agencia o de sujeto al que me he referido en la introducción. Sin embargo, no me voy a ocupar de la literatura reciente sobre compositoras, porque estimo que no es tan novedosa como la producida sobre las intérpretes. Admito que en esa calificación pesan mis prejuicios como profesora de historiografía, por lo que quizás convenga recordar que la novedad del tratamiento historiográfico de un estudio y su calidad son valores independientes. Paradójicamente, otra razón que me ha llevado a no escribir aquí acerca de estudios sobre compositoras es el papel tan relevante que han tenido en la vida musical argentina; no tendría mucho sentido que yo me refiriese a figuras que ustedes han tenido tan cerca, como Graciela Paraskevaídís o Marta Lambertini, por nombrar solo a quienes ya no están y estaban hace tan poquito tiempo.

El cuestionamiento de la jerarquía tradicional mente/cuerpo, la teoría de la recepción, el giro antropológico, el giro afectivo y el auge de la historia social y cultural están relacionados con el momento estelar actual de la historia de las intérpretes. Asimismo, existen desde luego muchas más fuentes sobre mujeres intérpretes que sobre compositoras. Es raro hoy el número de una revista musicológica o el congreso sin ninguna intervención de esta temática. A ello contribuye también la fortaleza de los estudios de ópera, *Opera Studies*, que tal y como se desarrollan desde los años noventa, se definen específicamente

²⁴ Stras (2018), Kennerley (2020) y Head (2013).

²⁵ Véase, por ejemplo, Blanco (2008).

por su atención a los contextos sociales e históricos de las obras, y se ocupan no solo de los textos dramáticos (libretos y partituras), sino de la materialidad de las prácticas de *performance* y de los eventos [vivo] y de las instituciones y discursos culturales que las sostienen” (Till, 2012: 3).

En la esfera de la ópera se produce una situación muy particular al referirse al papel de las cantantes. Casi todas las publicaciones, cursos y conferencias sobre las mujeres se plantean como una reivindicación, precedida por un lamento. El lamento es tan esperado que, si no lo entonas, la gente protesta. ¿Pero podemos hablar del olvido de las mujeres en la ópera? Sería como hablar del olvido de los futbolistas en el mundo del deporte latinoamericano. Es imposible una ópera sin mujeres, en el público, en la escena (cantantes, figurantes, bailarinas), entre bambalinas (cosiendo, barriendo, ocupándose de la documentación, del atrezzo, peinados, maquillaje, etc.). Ha habido también muchas más compositoras, libretistas, directoras de escena y escenógrafas de lo que suele pensarse. Es algo muy peculiar de la ópera frente a otros géneros musicales en los que el peso masculino ha sido mayor, como la misa, el cuarteto o la sinfonía. Lo mismo podríamos decir de las agrupaciones musicales; salvo en los conventos femeninos, las capillas de las iglesias católicas y protestantes han funcionado sin mujeres durante siglos. Ha habido orquestas y bandas de música exclusivamente masculinas, orfeones y aulas de composición donde solo participaban los varones, pero en la ópera siempre han estado las mujeres, salvo en ciertas instituciones religiosas, como los seminarios.

En mi opinión, una de las cuestiones más interesantes del estudio de los intérpretes es que, en ocasiones, nos permiten el acceso a una visión distinta de las obras, al transmitirnos en cartas y en diarios una crónica opuesta a la relatada en la prensa por los críticos, casi siempre varones. Los cantantes no estaban en un terreno de rivalidad con los compositores, ni formaban parte necesariamente de un bando, así que a veces nos dejan expresiones originales sobre cómo veían ciertos papeles u obras.²⁶ Pero también la historia de los cantantes es interesante por sí misma, no solo por lo que nos enseña de los procesos de creación y difusión de las óperas.

²⁶ Eso sucede incluso en las retransmisiones de la neoyorquina Metropolitan Opera House, que fueron mi perdición y salvación durante el confinamiento por la pandemia de covid. En ocasiones los comentarios de los intérpretes me desvelaron claves en las que nunca había pensado de óperas que yo conocía bien, o al menos eso creía. Es curioso, por cierto, cómo esas retransmisiones confiaban a los cantantes las introducciones y entrevistas, mientras que la Ópera de Viena recurría a musicólogos para estos fines.

El estudio de las instituciones docentes permite abordar diferentes prácticas: la transmisión de la música, la enseñanza, la consideración de los repertorios, las ejecuciones privadas y públicas, los mecenazgos, la representación social, la escucha, etc. Conviene tener presente que en ellas suelen formarse no solo los intérpretes y los compositores, sino también una parte del público y de los futuros mecenas, gestores, aficionados, editores y críticos. Nuestro conocimiento sobre la participación de las mujeres en estas instituciones se ha incrementado notablemente, de manera que se pueden cuestionar algunas ideas asumidas en nuestros libros de historia. Por ejemplo, el enorme prestigio musical italiano durante los siglos XVII y XVIII suele atribuirse, entre otras razones, a la excelencia del sistema de enseñanza de los conservatorios napolitanos. El voluminoso estudio de Giron-Panel (2015) saca a la luz la importancia del modelo de los *ospedali* venecianos, en los que solo las niñas adquirirían formación musical, justo al contrario de lo que sucedía en Nápoles. No obstante, las jóvenes ingresadas en estas instituciones tenían prohibido hacer carrera como cantantes de ópera en Venecia, pese a lo cual Giron-Panel documenta varios casos. Los *ospedali* venecianos formaron compositoras, instrumentistas y cantantes de una competencia máxima. Para ellas escribieron obras complicadas, especialmente conciertos y oratorios, compositores de la talla de Vivaldi, Gasparini, Gallupi, Hasse, Porpora o Bertoni. La documentación aportada cuestiona la primacía de los conciertos espirituales franceses. Pese a tratarse de uno de los más completos estudios de historia social realizados en musicología, el libro de Giron-Panel ha tenido una escasa repercusión. Quizás a ello ha contribuido una redacción plomiza, propia de la École de Chartes en que se formó su autora. Y por supuesto, ha pesado el conocido principio según el cual lo que no está publicado en inglés es invisible, por lo que sigue citándose más el libro de Baldauf-Gates (1993), pese a que muchas de sus afirmaciones hayan quedado desmentidas por Giron-Panel.

Otro estudio de envergadura sobre un centro docente, que ha arrojado datos sorprendentes respecto a las mujeres, es el de Nieves Hernández Romero (2019). Ha documentado las estudiantes del Conservatorio de Madrid en la segunda mitad del XIX. Bastantes de ellas desarrollaron una actividad profesional como docentes, coristas o cantantes, y en mucha menor medida como instrumentistas. Hernández Romero se queja de la condescendencia con la que otras estudiosas feministas se han referido a las enseñanzas musicales decimonónicas, al considerarlas como un adorno, inútil, *snob* y burgués, olvidando que fue un medio de emancipación y simplemente de subsistencia para generaciones de mujeres (2019: 300 y ss.). Quizás hubieran preferido para sus historias mujeres diputadas,

filósofas o científicas. Pero no, eran mujeres músicas, algo evidentemente frívolo para la moralidad de ciertas feministas. Estos prejuicios ideológicos hacen que tiremos piedras sobre nuestro propio tejado.²⁷

Dejando ya las instituciones docentes, quisiera comentar cómo el estudio de la trayectoria de las cantantes puede ser eficaz a la hora de escribir una historia de la ópera distinta. Según Susan Rutherford, la mayor libertad de las mujeres en la escena operística se dio aproximadamente entre 1800 y 1840. Son cuatro décadas en las que se podría sostener que la ópera (como composición, práctica performativa y sistema de producción) era la forma de arte en su estado más “feminizado”: en el sentido de la fluidez, la falta de límites fijos, su respuesta a las circunstancias y condiciones individuales —y ciertamente, tal y como la sociedad dominante habría entendido el término “feminizado”, como irracional, emocional—. Las quejas de muchos críticos de finales del XVIII y principios del XIX acerca de la ópera suelen mostrarse en un lenguaje que refleja el debate mayor de la época sobre las mujeres: refieren la tendencia feminizante de la ópera, su exceso, su locura (Rutherford, 2006: 162 y 163). Un ejemplo de esta libertad de las *prima donnas* son las arias *di baule*, a veces compuestas por ellas mismas, pero siempre pensadas para exhibir sus habilidades vocales. Estas interpolaciones decayeron conforme se fue imponiendo la autoridad de la figura del compositor y del director (Rutherford, 2006: 175-178). Sobre este tipo de arias cabe reseñar la monografía de Hilary Poriss (2009) y el disco compacto *Maria* de Cecilia Bartoli (2007), que incluye grabaciones de esta cantante de algunas arias de interpolación compuestas por Maria Malibran, la hermana de la Viardot.²⁸

Aunque ofrece comentarios interesantísimos sobre las interpretaciones y trayectorias de Angelica Catalani (1780-1849), Maria Malibran (1808-1836), Adelina Patti (1843-1919) y Nellie Melba (1861-1931), el libro de Susan Rutherford (2006) no estudia tanto las *prima donnas* como la carrera profesional de las cantantes. Incluye, por tanto, a las divas retiradas (unas dedicadas a la docencia, otras a escribir memorias), a las cantantes de reparto, coristas de teatros de ópera locales, cantantes de oratorio (muy especialmente en Gran Bretaña) o de opereta (zarzuela, *soap opera*) que fueron determinantes para que números adaptados de *bel canto* se convirtieran en canciones populares en los EE. UU.,

²⁷ Lo mismo que Hernández Romero encuentra discrepancias entre los datos y lo que las estudiosas feministas han escrito sobre la educación musical de las mujeres en el XIX, otras investigadoras han encontrado esa falta de correspondencia entre los discursos feministas actuales sobre la cumbia villera y lo que piensan las chicas que la bailan (Silva y Spataro, 2017).

²⁸ Como su Rondò di Adina “Prendi, per me sei libero” (1835) Aria alternativa, Acto II, *L’Elisir d’Amore* (1832) de G. Donizetti.

como ya estudiara Charles Hamm (1979: 62-88). También menciona Rutherford otras intérpretes más desconocidas, las que vivían de los recitales para promover la venta de partituras.

El estudio de instituciones como conservatorios y teatros de ópera suministra una cantidad enorme de datos en cuyo estudio es fácil ahogarse. Este peligro ha hecho naufragar alguna biografía sobre Pauline Viardot García (1821-1910), sin duda, uno de los personajes que ha generado más registros, procedentes de compositores, aficionados, críticos, escritores, políticos, pintores, teatros, escuelas de música, etc. a lo largo de unas ocho décadas, nada menos.²⁹ Se presentan así problemas de discrepancias o contradicciones entre fuentes. La escritora Carmen Posadas optó por una creativa salida al problema planteado por la divergencia abismal entre la documentación y la leyenda (concepto que a veces abarca las “memorias”, un género literario al que se dedicaban con frecuencia las cantantes famosas retiradas). En su novela sobre *La Bella Otero*, Posadas fue yuxtaponiendo un capítulo de documentación y otro con aire autobiográfico (igualmente novelado) de esta artista de la *Belle Époque* que cantó también alguna vez el papel principal de la ópera *Carmen*. Esta solución hubiera sido poco práctica en el caso de la Viardot, puesto que tres novelas que se habían basado en su vida alcanzaron un gran éxito de ventas y se debían a la pluma de autoras relevantes.³⁰

Bastante menos glamuroso que el trabajo de las cantantes de ópera es el que llevan a cabo las mujeres en las orquestas. En sus estudios sobre este tema, la socióloga y clarinetista Haycinthe Ravet (2011 y 2015) ha aplicado el modelo teórico ya clásico de Howard Becker, quien firma el prefacio de *L'orchestre au travail*. Para Becker la obra de arte es el fruto de un proceso creador compartido entre diferentes protagonistas mediante las redes: directores, asistentes, instrumentistas, cantantes, director musical, director de coro, director de escena, etc. Este sociólogo y músico de jazz creó un modelo en su libro *Art Worlds* (1982), que fue a su vez aplicado por Ruth Finnegan en su famosa monografía *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (2007) y por Marie

²⁹ Aunque en el segundo volumen Barbara Kendall Davies (2012) procura citar sus fuentes, el aparato crítico es inexistente en el extenso primer volumen (2003), lo cual resta bastante utilidad a esta monografía. Otro punto débil es que Kendall Davies está más interesada en conocer la paternidad de los hijos de la cantante que en explicar sus singularidades vocales o interpretativas, o en describir sus composiciones.

³⁰ George Sand [Aurore Dupin] (1804-1876): *Consuelo* (1842) y *La comtesse de Rudolstadt* (1842-44). George Eliot [Mary Ann Evans] (1819-1880): Daniel Deronda (1876). Willa Cather (1873-1947): *The Song of the Lark*, (1915). Las dos primeras escritoras tuvieron durante años un estrecho contacto con la Viardot.

Buscatto (2007). Insisto en el modelo teórico porque, siendo trabajos sociológicos, no se limitan a la mera presentación gráfica de datos estadísticos acerca de la presencia de las mujeres en el mundo profesional, un tipo de informe que publican diferentes instituciones.³¹ Las estadísticas sirven siempre como aldabonazos para no dejarnos deslumbrar por las divas y las estrellas del piano, el violín o la dirección de orquesta. A estos informes se suman las tesis doctorales sobre orquestas y bandas, que suelen tratar sobre la participación de las mujeres.³²

Tras esta revisión historiográfica, necesariamente incompleta, concluyo con una cita de la historiadora medievalista Gabrielle Spiegel, que ha sintetizado así el cambio actual en la escritura de la historia:

Este cambio de foco desde la semiótica a la semántica, desde estructuras semióticas dadas a la interpretación individual y social de los signos, en pocas palabras, desde la cultura como discurso a la cultura como práctica y *performance* implica, propongo, una recuperación del actor histórico como agente intencional (aunque no del todo consciente de sí mismo).³³

Creo que el movimiento descrito por Spiegel se ajusta bastante a lo sucedido en la musicología y en la etnomusicología, puesto que no existen músicas sin historia. Uno de los mayores retos a la hora de estudiar a una mujer compositora,

³¹ Por ejemplo, se puede consultar el informe titulado *Igualdad y orquestas sinfónicas* de la española Asociación Mujeres en la Música, disponible en www.mujeresenlamusica.es. Se refiere a 26 orquestas españolas. Sin autor ni fecha, se colgó en dicha web en otoño de 2021. El informe de Setuain y Noya (2010) está más elaborado pues contiene algunas comparaciones e interpretaciones. Un caso especial es el trabajo incluido como parte de un informe acerca de la aplicación en España de la ley de igualdad y dirigido por la socióloga Fátima Anllo (2020). Anllo presenta datos estadísticos sobre la participación de mujeres en todas las profesiones implicadas en los dos principales teatros musicales de Madrid, a excepción de las cantantes. Sean primeras figuras, cantantes de reparto o del coro, en tanto no es posible escoger un varón para esa función, es un puesto de trabajo que no puede dar lugar a ninguna discriminación. Si el objetivo es identificar la discriminación laboral, es lógica la utilidad de la exclusión de los y las cantantes. Ahora bien, la imagen que proporciona respecto a la participación de hombres y mujeres en los espectáculos (Anllo 2020: 279) no se corresponde con la experiencia de ningún intérprete o espectador. La utilidad de este informe para un historiador es escasa. A veces, la denuncia política nos impide reconocer nuestros principales puntos fuertes, y la participación de las mujeres en el teatro musical lo es.

³² Esta bibliografía es fácilmente recuperable en varias bases de datos, entre ellas RILM, Proquest, Dialnet, etc.

³³ Es mi traducción de “This shift in focus from semiotics to semantics, from given semiotic structures to the individual and social construal of signs, in short, from culture as discourse to culture as practice and performance, entails, I submit, a recuperation of the historical actor as an intentional (if not wholly self-conscious) agent” (Spiegel, 2014: 153).

intérprete, patrocinadora o consumidora de música es entender su papel como agente, como sujeto histórico, un papel que solo puede comprenderse entendiendo su contexto particular, pero también entendiendo su individualidad. Escribir hoy historia de la música requiere reconocer esta agencia de las mujeres. Lo contrario implica ignorar gran parte de lo que se ha investigado en musicología durante los últimos treinta años.

Bibliografía

- Abbate, Carolyn. 1993. "Opera or the Envoicing of Women". En *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, editado por Ruth Solie, 225-258. Berkeley: University of California Press.
- Anllo Vento, Fátima (dir.). 2020. Avance de la publicación *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* [Online] <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:067e3922-191c-4687-b880-39d683a4d8cf/informe-de-igualdad.pdf> (última consulta: 3-06-2022).
- Alexiéovich, Svetlana. 2015 [1985]. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Penguin Random House.
- Antokoletz, Elliott. 2004. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartok: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*. New York: Oxford University Press.
- Austern, Linda Phyllis; Candace Bailey y Amanda Eubanks Winkler (eds.) 2017. *Beyond Boundaries. Rethinking Music Circulation in Early Modern England*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bartoli, Cecilia. 2007. *Maria*. [CD] London: Decca 475 9077.
- Bain, Jenifer. 2015. *Hildegard von Bingen and Musical Reception: The Modern Revival of a Medieval Composer*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Baldauf-Berdes, Jane. 1993. *Women Musicians of Venice 1525-1855*. Oxford: Clarendon Press.
- Becker, Howard. 2008 [1982]. *Los mundos del arte*. Buenos Aires, Prometeo.
- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*, vol. 1 Les faits et les mythes. Paris: Gallimard.
- Bertoglio, Chiara. 2017. Chapter 12 "Music and women". En *Reforming Music. Music And The Religious Reformations Of The Sixteenth Century*, 625-637. Berlin: De Gruyter.

- Blackburn, Bonnie J. y Laurie Stras (eds.) 2015. *Eroticism in Early Modern Music*. Farnham: Ashgate.
- Blanco, Patricia. 2008. *Mujeres, música y memoria en San Juan (1900-1930)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.
- Blasco Herranz, Inmaculada. 2020. “A vueltas con el género, críticas y debates actuales en la historiografía”. *Historia contemporánea* 62: 297-322.
- Boydston, Jeanne. 2008. “Gender as a Question of Historical Analysis”. *Gender and History* 20 (3): 558-583.
- Brooks, Jeanice. 2013. *The Musical Work of Nadia Boulanger. Performing Past and Future Between the Wars*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bugyis, Katie Ann-Marie, A. B. Kraebel y Margot E. Fassler (eds.). 2017. *Medieval Cantors and their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History, 800-1500*. Woodbridge, York Medieval Press.
- Buscatto, Marie. 2007. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris: CNRS Éditions.
- Caballé, Anna. 2020. “Una mujer no tan oscura. Dos cartas inéditas”. En *Concepción Arenal. La pasión humanista*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Chartier, Roger. 1994. “‘Cultura popular’: Retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscripts* 12: 43-62.
- . 2005. “La nueva historia cultural”. En *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, 13-38. México: Universidad Iberoamericana.
- Cipolla, Carlo M. 1991 [1988] “El papel de las especias (y de la pimienta en particular) en el desarrollo económico de la Edad Media”. En *Allegro ma non troppo*, 11-49. Barcelona: Grijalbo.
- Citron, Marcia. 2000 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clément, Catherine. 1979. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset (1989). *L'Opera, or the Undoing of Women*. London: Virago Press).
- Des Jardins, Julie. 2011. “Women’s and Gender History”. En *The Oxford History of Historical Writing*, Vol. 5. Historical Writing since 1945, editado por Axel Schneider y Daniel Woolf, 136-158. Oxford: Oxford University Press.
- Deutsch, Catherine, y Giron-Panel, Caroline (dir.). 2016. *Pratiques musicales féminines discours, norms, representations*. Paris: Symétrie.
- Elias, Norbert. 1982, [1969, basada en su habilitación de 1933]. *La Sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ellsmore, Caroline A. 2018. *Verdi’s Exceptional Women: Guiseppeina Strepponi and Teresa Stolz*. London: Routledge.

- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fontijn, Claire. (ed.) 2020. *Uncovering Music of Early European Women (1250-1750)*. New York: Routledge.
- Gembero-Ustárroz, María. 2021. “Mujeres en la Plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC*: el repertorio musical del monasterio de Santa Ana de Ávila en contexto (1500-1850)”. En *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, editado por M. Gembero-Ustárroz y E. Ros-Fábregas, 113-162. Kassel: Reichenberger.
- Giron Panel, Caroline. 2015. *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des “ospedali” (XVe-XVIIIesiècles)*. Rome: École Française de Rome.
- Hamm, Charles. 1979. “‘Hear Me, Norma’ or, Bel Canto Comes to America – Italian Opera as Popular Song”. En *Yesterdays. Popular Song in America*, chapter 4, 62-88. New York: Norton.
- Hadlock, Heather. 2004. “Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835”. En *Women’s Voices across Musical Worlds*, editado por Jane A. Bernstein, 285-307. Boston: Northeastern University Press.
- Head, Matthew. 2013. *Sovereign Feminine: Music and Gender in Eighteenth Century Germany*. Oxford: Oxford University Press.
- Heller, Wendy. 1999. *Chastity, heroism and allure: women in the opera of 17th-century Venice*. Berkeley: University of California Press.
- . 2003. *Emblems of Eloquence: Opera and Women’s Voices in Seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press.
- Hernández Romero, Nieves. 2019. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento.
- Kant, Marion (ed.). 2007. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kendall-Davies, Barbara. 2003 y 2012. *The Life And Work of Pauline Viardot Garcia. 2 vols.* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Kennerley, David. 2020. *Sounding Feminine. Women’s Voices in British Musical Culture, 1780-1850*. New York: Oxford University Press.
- Krylova, Anna. 2016. “Gender Binary and the Limits of Poststructuralist Method”. *Gender and History* 28 (2): 307-323.
- Locke, Ralph P. 1994. “What Are These Women Doing in Opera?”. En *Travesti: Women, Gender Subversión, and Opera*, editado por Corinne E. Blackner and Patricia Juliana Smith, 59-98. New York: Columbia University Press.

- Macarthur, Sally, Dawn Bennett, Talisha Goh, Sophie Hennekam and Cat Hope. 2017. "The Rise and Fall, and the Rise (Again) of Feminist Research in Music: 'What Goes Around Comes Around'". *Musicology Australia*, 39 (2): 73-95.
- Martínez del Fresno, Beatriz y Belén Vega Pichaco (eds.). 2017. *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout: Brépols.
- Mazuela-Anguita, Ascensión. 2017. "Lost voices: women and music at the time of the Catholic Monarchs". En *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, editado por T. Knighton, 549-578. Leuven: Brill.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Wagner androgynne*. Paris: Christian Bourgois.
- Party, Daniel. 2019. "Homofobia y la Nueva Canción Chilena". *El oído pensante* 7 (2). [E-journal] http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopen_sante/article/view/7560 (última consulta: 10-06-2022).
- Perandones Lozano, Miriam (coord.). 2016. *Violencia de género en el Teatro Lírico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Beatriz Martínez del Fresno (eds.). 2021. *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2019. "Asociaciones y otras entidades de mujeres y música en España: honrar el pasado mirando al futuro". *Revista Música* 19 (1): 241-254. [E-journal] <https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.157989>
- Plesch, Melanie. 2014-15. "Teoría, Musicología y *Antón Pirulero*, (rondó en varias secciones)". *Revista Argentina de Musicología* 15-16: 199-220.
- Poriss, Hilary. 2009. *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Posadas, Carmen. 2001. *La Bella Otero*. Barcelona, Planeta.
- Ramos López, Pilar. 2015. "Traducciones y tradiciones: la práctica musical femenina en *De institutione feminae christianae* (1524) de Juan Luis Vives". *Cuadernos del CEMYR* 23: 85-103.
- Ravet, Hyacinthe. 2011. *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris: Autrement.
- . 2015. *L'Orchestre au travail: Interpretations, Negotiations, Cooperations (Musicologies)*. Paris: Vrin.
- Ray, Marcie. 2020. *Coquettes, Wives and Widows: Gender Politics in French Baroque Opera and Theater*. Rochester: University of Rochester Press.
- Rice, John. 2003. *Empress Marie Therese and music at the Viennese Court 1792-1807*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rieger, Eva. 2011 [2009]. *Richard Wagner's Women*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
- Robinson, Paul. 2002. *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Rosand, Ellen. 1990. "Criticism and the Undoing of Opera". *19th Century Music* 14 (1): 75-83.
- Ruiz Jiménez, Juan. Mujeres y redes musicales. *Historical soundscape* 11 (2021) [Online] http://historicalsoundscapes.com/proyecto_cartografico/5
- Rutherford, Susan. 2006. *The prima donna and opera 1815-1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2012. "Voices and singers". En *The Cambridge Companion to Opera Studies*, editado por Nicholas Till, 117-138. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2013. *Verdi, Opera, Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Senici, Emanuele. 2005. *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Setuain, María y Noya, Javier. 2010. *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Informe grupo MUSYCA*. Madrid: Universidad complutense [Online] https://www.juntadeandalucia.es/haciendayadministracionpublica/planif_presup/genero/documentacion/Informe_MUSYCA_02-2010_Setuain-Noya_Genero_Sinfonico.pdf (última consulta: 2-06-2022).
- Silva, Malvina y Carolina Spataro. 2017. "Did Cumbia Villera Bother Us? Criticisms on the Academic Representation of the Link between Women and Music". En *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, editado por Pablo Vila, 139-167. Lanham, Lexington Books.
- Spiegel, Gabrielle M. 2014. "The Future of the Past. History, Memory and the Ethical Imperatives of Writing History". *Journal of the Philosophy of History* 8: 149-179.
- Stauffer, George B. (ed.). 2006. *The World of Baroque Music. New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stras, Laurie. 2018. *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Till, Nicholas (ed.). 2012. "Introduction: Opera Studies today". En *Cambridge Companion to Opera Studies*, 1-24. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weiss, Susan F., Rusell E. Murray y Cynthia J. Cyrus (eds.). 2010. *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance: Reading and Writing the Pedagogy of the Past*. Bloomington: Indiana University Press.

Wiesner, Mary E. 1993. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mujeres en escena: crítica musical y creación femenina en la prensa periódica de Buenos Aires (1939-1943)

Silvia Lobato*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

Resumen

Este artículo reconstruye las relaciones que operaron en el campo musical de Buenos Aires entre 1939 y 1943, a partir de la *representación* que ofreció la sección “Música e Intérpretes”, escrita por Elsa Calcagno. En dicho análisis atendimos a las tensiones en el campo específico de los directores de orquesta, los repertorios ejecutados y la producción de los compositores, considerando la pertenencia de Calcagno al campo como compositora y pianista de reconocida trayectoria al momento de escribir su columna.

Asimismo, observamos las *representaciones* de mujeres músicas y su asociación con estereotipos de género, los modos de enunciación y valoración acerca de mujeres y varones intérpretes y de compositores y compositoras que Calcagno construyó en sus textos. En este sentido, el estudio del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* nos permitió conocer el grupo de compositoras y obras que se incluyeron, con el interés a futuro de reponer sus trayectorias de vida y profesionales. Finalmente, abordamos preliminarmente el estudio de la columna de Calcagno con la intención de identificar particularidades de una *escritura femenina* en la crítica musical de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: representación, compositoras, revistas femeninas, feminismos, estudios de género.

Women on stage: musical criticism and female composition in the Buenos Aires' press (1939-1943)

Abstract

This article reconstructs the relationships that operated in the musical field of Buenos Aires between 1939 and 1943, based on the representation offered by the section “Música e Intérpretes”,

- * Profesora de Música, egresada de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Quilmes (Buenos Aires) y Licenciada en Artes, orientación música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Presentó recientemente su tesis acerca de música, mujeres y prensa periódica ante la Maestría en Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, la que se encuentra en evaluación.

written by Elsa Calcagno in the magazine. This has been done by addressing the tensions particularly seen in the field of orchestra conductors, performed repertoires, and composers' production, considering Calcagno's belonging to the field as a composer and pianist with a recognized career by the time she was writing her column. Moreover, we observe the representations of female musicians and their association with gender stereotypes, the modes of enunciation and assessment about female and male performers and female and male composers, which Calcagno depicted in her texts. In this sense, the study of the Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina allowed us to get to know the group of female composers and the works included, with the future interest of restoring their life and professional trajectories. Finally, we address the study of Calcagno's music section with the intention of identifying particularities of a feminine writing in the musical criticism of Buenos Aires in the first half of the 20th century.

Keywords: representation, women composers, women's magazines, feminisms, Gender Studies.

1. Tarde de revistas

Hacia la primavera de 1942 y como hacía ya siete años, las señoras y señoritas de los hogares de Buenos Aires —de aquellos que tenían el hábito y la posibilidad de comprar diarios y revistas frecuentemente— esperaban el número mensual de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*. Sospechamos que los hombres de la casa también la leían ya que la revista informaba sobre los acontecimientos sociales, las actividades oficiales del Presidente de la Nación y de funcionarios de los gobiernos nacionales y provinciales y las reuniones de beneficencia organizadas por los miembros de la élite porteña en favor de los más desamparados.¹ No faltaba en esas reuniones la esposa del primer mandatario, Delia Luzuriaga de Castillo, quien desde 1939 se había incorporado como columnista y benefactora de la publicación.² Asimismo, continuaban apareciendo las páginas que se dedicaban a comentar las novedades de la radio —en particular, las visitas de los 'astros' o 'estrellas' a los estudios de las principales emisoras— y del cine, por aquellos años el mayor entretenimiento de los habitantes de la ciudad capital quienes llenaban las salas de los barrios los días de estrenos de películas nacionales y extranjeras.

¹ Ramón S. Castillo asume como vicepresidente de la Nación en noviembre de 1937, acompañando en la fórmula a Ricardo Ortiz. A partir de mediados de 1940 reemplaza varias veces al presidente por cuestiones de salud, hasta que Ortiz muere en julio de 1942 y Castillo asume como presidente. Continuará en el cargo hasta el golpe militar ocurrido el 4 de junio de 1943 (Cataruzza, 2012).

² *La Mujer* IV 38 (agosto de 1939): 34. En el festejo del cuarto aniversario de la fundación de la revista, se menciona a Enrique Napolitano como director y a Delia Luzuriaga de Castillo, esposa del vicepresidente Ramón S. Castillo, como directora honoraria.

La Mujer. Revista argentina para el hogar fue editada en Buenos Aires entre julio de 1935 y noviembre de 1943 con una periodicidad mensual y, en algunos momentos, quincenal. A lo largo de sus ocho años de publicación identificamos dos etapas con características diferentes y discursos encontrados, contradictorios (Lobato, 2012). En este trabajo dedicamos nuestra atención a los números publicados en 1942 —la que hemos descrito como una segunda etapa—, con discursos coincidentes con las ideas hegemónicas del período histórico conocido como la “década infame” que, por un lado, refuerzan la imagen de la mujer como madre, esposa y dueña del hogar, y, por otro, que entrelazan nociones de familia, patria y fe católica (Cattaruzza, 2012).

¿Por qué nos interesó particularmente el estudio de *La Mujer*, en relación con el resto de las publicaciones femeninas de la época? Porque allí se escribió sobre música. Porque incluyó una sección específica, “Música e intérpretes”, firmada por Elsa Calcagno —compositora, pianista y pedagoga argentina (1905-1978)—,³ que se inició en agosto de 1939 y continuó hasta el final de la publicación, en noviembre de 1943. Calcagno escribió las crónicas musicales de la actividad de conciertos ocurrida en Buenos Aires en esos años, brindando información valiosa y expresando sus preferencias musicales, estilísticas y estéticas dentro del campo musical en el que desarrolló su actividad.⁴ “Nuestros valores” es el título con el que se anunció el inicio de la sección:

La compositora argentina, señorita Elsa Calcagno, a contar desde este número, iniciará las crónicas musicales en *La Mujer*. Su actuación artística es altamente conocida en el mundo de la música, y nuestros lectores sabrán cotizar todo lo que significa labor tan destacada. [...] ⁵ (Imagen 1).

La presentación confirma que para el año 1939 Calcagno ya ocupaba un lugar dentro del campo musical de Buenos Aires por su desempeño como pianista y compositora, y desde ese momento, también lo haría en la crítica musical.

³ Elsa Calcagno nació en Buenos Aires el 19 de octubre de 1905 y falleció en la misma ciudad el 25 de marzo de 1978 (Mansilla, 2005).

⁴ Con relación al periodismo de opinión, se consideran las categorías específicas descritas por Juan Gutiérrez Palacio (1984). Para nuestro trabajo, utilizamos “crónica” como categoría amplia y alternativamente “columna”, “reseña”, “artículo” para textos más específicos.

⁵ *La Mujer* IV 38 (agosto de 1939): 50.

Nuestros valores



La compositora argentina señorita Elsa Calcagno, a contar desde este número, iniciará las crónicas musicales en LA MUJER. Su actuación artística es altamente conocida en el mundo de la música, y nuestros lectores sabrán cotizar todo lo que significa labor tan destacada. Sirvan, pues, estas líneas, de presentación a la célebre artista de quien, a continuación se ocupa con más detalles, la Srta. Julia Bustos.

50 LA MUJER

PATROCINADO por el Club Y. P. F., y con motivo de la inauguración de la temporada oficial de Actos Culturales, a desarrollarse en el transcurso del corriente año, se realizó en la sede de la Asociación, un recital artístico a cargo de la compositora argentina Elsa Calcagno, con la colaboración de los siguientes artistas: Srta. Ida Canesi, que interpretó la parte vocal; el poeta Arturo Vázquez Cey, que tuvo a su cargo los comentarios poéticos, y el "Cuarteto Buenos Aires", integrado por los señores León Fontova, Juan Chirlanda, Manuel del Olmo y Luciano De María.

Eficaces todos los colaboradores en su virtuosismo de intérpretes, cábenos destacar, en el bello conjunto, la obra de la señorita Elsa Calcagno.

En efecto, vastamente conocida en los círculos artísticos como exquisita intérprete de clásicos y modernos, une a sus altas dotes intelectuales, el don inapreciable de la música interior.

Como Chopin, como Shumann, como Liszt, sabe captar la armonía del universo y transportarla al pentagrama, consiguiendo con su agudo sentido musical, orquestaciones magníficas.

Sus bellos "lieds", engarzados bajo el sugestivo título de "Umbralles del mar", incluyen motivos marinos; acertadas pinceladas de acuarela, que diluyen en el claroscuro de las ondas todos los matices del espectro solar. Los temas, nos revelan igualmente la inspiración del poeta Vázquez Cey, autor de los poemas, a saber: "El mar", "Caracol", "Gaviota pico cruel", "Chingolo ante las espumas", "Única vela", "Pescadores", "Desciende, buzo", "Marinero", y "El faro".

En la segunda parte, inspirada totalmente en motivos regionales, la señorita Calcagno, nos ofreció, en primera audición, las primicias de una "Zamba", un "Bailecito" y una "Milonga", compuestos especialmente para este acto. Si inmejorable fué la impresión que causó en el auditorio con sus "Umbralles del mar", donde el "leit motiv" del canto de las olas es una prolongada y armoniosa obsesión, una jocunda canción de pescadores que regresan triunfantes a sus hogares, y un ritmo batir de alas de aves marinas, no menos bellas son sus últimas composiciones inspiradas en las sierras cordobesas.

En efecto, ellas nos revelan el recóndito secreto de la música de los manantiales, de la eterna canción del agua entre las breñas, de la alegría triunfante de una cabalgata a las sierras, de la sinfonía imponente de un crepúsculo en las montañas y la misteriosa elegía de la noche, cuando el alma, en una aspiración de eternidad anhela entender el lenguaje de las estrellas.

Aplaudidísimas fueron las melodías tituladas: "Canción", "Manantiales", "Cabalgata a la Calera", "Crepúsculo en la sierra", y "Noche en la sierra", algunas de las cuales tuvo que bisar, ante los insistentes reclamos del público.

Eficacísimos los componentes del "Cuarteto Buenos Aires" que acompañaron brillantemente a la autora con sus instrumentos de cuerda.

La parte vocal, correctamente interpretada por la señorita Ida Canesi.

He aquí esbozadas, en términos generales, las dotes brillantísimas de una compositora, cuya labor reconocida por públicos selectos, ha de merecer en breve tiempo, una consagración definitiva.

J U L I A B U S T O S

Imagen 1: "Nuestros valores". Presentación de Elsa Calcagno en revista *La Mujer*.⁶

La nota introductoria fue escrita por otra colaboradora de la revista, la escritora Julia Bustos. Se comentaba un concierto —de la inauguración de la temporada oficial de actos culturales de la Asociación Club YPF—, cuyo programa

⁶ Julia Bustos: "Nuestros valores," *La Mujer* IV 38 (agosto de 1939): 50. Fuente: Hemeroteca de Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

había estado conformado íntegramente por obras de Elsa Calcagno.⁷ Julia Bustos, escritora y poeta, realizó su artículo recorriendo todos los aspectos de la velada con una escritura colmada de metáforas, adjetivaciones, imágenes asociadas a paisajes, sonidos y colores, en particular, cuando describió las obras que se tocaron. Solo en pocos pasajes utilizó un lenguaje técnico, por ejemplo, cuando se refirió a la ejecución de los instrumentistas. Dijo de Calcagno:

En efecto, vastamente conocida en los círculos artísticos como exquisita intérprete de clásicos y modernos, une a sus altas dotes intelectuales, el don inapreciable de la música interior. Como Chopin, como Schumann, como Liszt sabe captar la armonía del universo y transportarla al pentagrama, consiguiendo con su agudo sentido musical, orquestaciones magníficas.⁸

Escribió sobre las obras: “Sus bellos *lieds* [*sic*], engarzados bajo el sugestivo título de *Umbrales del mar*, incluyen motivos marinos; acertadas pinceladas de acuarela, que diluyen en el claroscuro de las ondas todos los matices del espectro solar [...]”.⁹

Desde el inicio de la revista —ocurrido cuatro años antes de la aparición de la columna de Calcagno— hubo reseñas y artículos sobre música. Encontramos innumerables referencias musicales, tanto textuales como iconográficas, que abordan una variedad de producciones, desde la música “académica” hasta la multiplicidad de géneros de la música popular. Además de las citas en las secciones de crítica especializada sobre cine y radio, hubo textos de carácter ensayístico o ficcional sobre música y músicos de la tradición occidental.

En este artículo, en primer lugar, se reconstruyen las relaciones que operan entre los actores que conforman el campo musical de Buenos Aires entre 1939 y 1943, a partir de la *representación* que de dicho campo ofrece la columna “Música

⁷ Ídem. La crónica no indica la fecha del concierto; pero se infiere que fue cercano a la aparición del N.º 38 de agosto de 1939. Se ejecutaron: *Umbrales del mar*, obra para canto y piano con textos del poeta Arturo Vázquez Cey, cuyos números “El mar”; “Caracol”; “Gaviota pico cruel”; “Chingolo ante las espumas”; “Única vela”; “Pescadores”; “Desciende, buzo”; “Marinero” y “El Faro” estuvieron a cargo de la cantante Ida Canesi, Calcagno en el piano y los comentarios poéticos del autor de los poemas. En la segunda parte se menciona la primera audición de: *Zamba, Bailecito y Milonga* y que fueron “compuestas especialmente para este acto”, interpretadas por Calcagno. En el final se ejecutó *Impresiones de las sierras de Córdoba*, cuyos números “Canción”; “Manantiales”; “Cabalgata a La Calera”; “Crepúsculo” y “Noche en la sierra”, estuvieron a cargo de la compositora en piano y el Cuarteto Buenos Aires, la misma agrupación que la había estrenado en el Teatro Nacional de Comedia en octubre de 1938 (Mansilla, 2005).

⁸ Bustos, 1939: 50.

⁹ Ídem.

e intérpretes”, de autoría de Calcagno. Consideramos la representación en el sentido amplio que se propone en el marco de los estudios culturales:

el concepto de representación sería la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos” (Victoriano/Darrigrandi, 2009: 250).

Asimismo, precisamos la noción de representación en un sentido más restringido, en tanto el conjunto de imágenes, textos y otros objetos culturales que poseen una dimensión transitiva —por la que refieren a algo fuera de sí mismos, hacen presente una ausencia— y otra reflexiva —al exhibir su propia materialidad como imagen, constituyendo al sujeto que la mira—. En dicha noción, formulada por Louis Marin (1993) recuperando sentidos históricos del término representación, se limita la noción de “texto” a la producción discursiva, proponiendo que texto e imagen se cruzan como registros vinculándose entre sí, aunque sin confundirse (Chartier, 1996: 73-99). En la misma línea, Julia Ariza (2009) aborda el análisis de las representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930). Nos resulta cercano lo que Ariza propone sobre una publicación que dejó de aparecer a inicios de la década de 1930, pero que tuvo muchas similitudes respecto de la de nuestro estudio.¹⁰

En segundo lugar, nos interesa acceder al conocimiento de la música compuesta, interpretada y escuchada por las mujeres de finales de la década del 30 y comienzos de la siguiente. En este sentido afirmamos que las publicaciones periódicas femeninas —muy numerosas en la década estudiada— permiten conocer la(s) música(s) referida(s) en un grado de visibilización mayor que el que ofrece la crítica musical, tanto la publicada en la prensa general como en revistas especializadas. Recorrer nuevamente las páginas de las revistas femeninas publicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo XX, desde una mirada renovada por los feminismos y la perspectiva de género, nos invita a formular nuevas preguntas y problemas.

Volvamos a las tardes en las que en los hogares porteños de las décadas de 1930 y de 1940 se leían revistas destinadas al hogar y la familia. Había muchas

¹⁰ Para mayores detalles sobre este tema puede verse la vinculación de la propuesta teórica y metodológica de los autores mencionados, a estudios de caso en el ámbito musicológico: Lobato y Signorelli (2010).

para elegir, para todos los gustos, y algunas de ellas se publicaron durante décadas: *El Hogar*, entre 1904 y 1963; *Para Tí*, desde 1922 hasta nuestros días. En otros casos como *Sintonía* que apareció en 1933 y *Vida Femenina. Revista de la mujer inteligente*, nacida en 1935, desconocemos hasta que fecha siguieron publicándose.¹¹ Eliseo Verón (2004) define al conjunto de revistas femeninas y de interés general como un género, que incluye secciones fijas dedicadas a la moda, el hogar, la belleza, la salud y la educación de los niños, entre otros temas considerados de interés femenino. Leímos muchas revistas, pero ya expresamos el motivo de nuestro interés por *La Mujer. Revista argentina para el hogar*. La música, en infinidad de textos e imágenes, estuvo presente en cada una de sus páginas. Las recorrimos en detalle, las releímos cuando fue necesario. En este sentido —el metodológico— nos interesa lo propuesto por Nelly Richard (2007) en tanto la posibilidad de construir producción crítica teórica y estética situada en los contextos de aparición y, de esa forma, atender a aspectos de la publicación asignando sentido a lo múltiple, lo diverso, lo fragmentario, lo descentrado. Leer y mirar, entre líneas.

2. “Nuestros valores”. Elsa Calcagno en el campo musical de Buenos Aires (1930-1950)

La información que conocemos sobre Elsa Calcagno es la que brindan los textos de referencia de la historiografía musical argentina y latinoamericana (Arizaga, 1971; Gesualdo, 1962; Schiuma, 1943; Senillosa, 1956; Veniard, 1986; entre otros) y la que nos aportan dos artículos de Silvina Luz Mansilla (2001; 2005) quien ordenó sus manuscritos, confeccionó el catálogo completo de sus obras y redactó la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999). También es mencionada en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, de Lily Sosa de Newton (1980 [1972]), en *Mujeres de la música*, de Ana Lucía Frega (2011 [1994]) y en el casi desconocido *Mujeres compositoras*, de Zulema Rosés Lacoigne (1950).¹² Contamos con artículos más recientes de Flavia Carrascosa (2011; 2015; 2016; 2018), quien estudió en profundidad su obra para piano desde la perspectiva del intérprete como cocreador.

Calcagno nació en Buenos Aires en 1905. Inició sus estudios de piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Buenos Aires. Completó su

¹¹ Pueden mencionarse también *Mujeres de América*, *Vosotras*, *Damas y damitas*, entre otras.

¹² Para más datos sobre este libro, considerado actualmente una fuente fundamental para los temas aquí tratados, véase: Dezillio (2011: 71-73)

formación instrumental en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la misma ciudad, en el que también cursó la carrera de composición, de la que se graduó en 1936 con la ópera en un acto *El rosal de las ruinas*. Posteriormente realizó estudios de orquestación con Roberto Kinsky y Ferruccio Calussio. Se desempeñó durante veinticinco años como profesora de música en escuelas del Consejo Nacional de Educación y en ese período produjo gran cantidad de obras para el repertorio infantil —canciones, coros y varias comedias infantiles—, las que fueron aprobadas por los organismos oficiales e incorporadas al cancionero escolar.¹³ Su producción como compositora es muy vasta y se extiende desde la obra que presentó para graduarse¹⁴ hasta *Jesús, tu amigo, te dice...*, para recitante, flauta dulce y guitarra, con texto de Mario Rabossi, su marido, compuesta casi al final de su vida.¹⁵ Recibió en 1951 una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura para estudiar las manifestaciones musicales del noroeste argentino. En 1960 obtuvo otra beca que le otorgó la Organización de los Estados Americanos, para estudiar el desarrollo pedagógico del movimiento coral en Chile. En 1961 creó la fundación Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno, en memoria de su madre, la que brindaba un reconocimiento anual a jóvenes instrumentistas (Mansilla, 1999). Perteneció a la Asociación Argentina de Compositores (anteriormente Sociedad Nacional de Música) y a la Asociación Argentina de Música de Cámara. Mansilla (2005) destaca que se estrenaron tres de sus obras sinfónicas en el Teatro Colón de Buenos Aires en la década de los dos primeros gobiernos peronistas.¹⁶ Sobre gran parte de la producción de Calcagno, la autora expresa que parece cumplir con lo que denomina finalidad pedagógica, tanto en el ámbito de la enseñanza formal como no formal. De este modo, se estrenaron gran cantidad de sus obras en el marco de festivales y concursos escolares y otras tantas, en el círculo de conciertos de música académica

¹³ Mansilla afirma que este grupo de obras abarca enteramente producción vocal, entre las que se cuentan rondas infantiles y canciones para los distintos niveles de la enseñanza, comedias musicales infantiles con puesta en escena completa y obras corales polifónicas *a cappella*. (Mansilla, 2005).

¹⁴ *El rosal de las ruinas*, drama lírico en un acto, estrenada en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1934, en el salón de la Agrupación Artística Cultural “La Quena”. La partitura se encuentra perdida y se reconstruyó la información a partir del programa del concierto. Véase Mansilla (2005).

¹⁵ *Jesús, tu amigo, te dice...*, para conjunto de cámara. Según el catálogo confeccionado por Mansilla (2005), es la última obra compuesta por la compositora en 1977 (sin considerar las que no están fechadas).

¹⁶ Mansilla (2001) realizó un estudio en profundidad de la sinfonía dramática *A una mujer*, dedicada a Eva Perón y estrenada en agosto de 1953.

y de difusión radial, alcanzando también a públicos de Latinoamérica y Europa (Mansilla, 1999; 2001; 2005).

Un recorrido por su catálogo confirma lo que se expresó en *La Mujer* cuando se dio impulso a su sección. Hacia agosto de 1939, Calcagno ya era reconocida por su labor como compositora. Había compuesto dos piezas para escena, dos obras para orquesta, dos para instrumentos solistas y orquesta, composiciones para conjuntos de cámara, canto y piano y piano, varias de las cuales fueron estrenadas en los mismos años de su creación. El resto de su producción, como ya mencionamos, fue escrita y dada a conocer con posterioridad o no fue estrenada.¹⁷

Escribir sobre la vida y la obra de Elsa merece un tiempo y un espacio mayor y lo planteamos como un proyecto a futuro. Considerando el momento de su trayectoria profesional en el que escribe las críticas en *La Mujer*, nos preguntamos si requirió de su tarea como crítica musical para consolidar su posición como compositora dentro del campo musical de Buenos Aires de esos años, o si ocurrió lo contrario. ¿Se convocó a la compositora por considerar que era una voz autorizada para ejercer la crítica musical?

Los textos que publicó en *La Mujer* permiten observar cómo construyó significados privilegiados en relación con su propia obra y la de sus contemporáneos y cómo se ubicó en torno a los debates estéticos, culturales y políticos del momento. Sin duda, la tensión más fuerte que atravesó el campo musical de esos años fue la que giró en torno a una música nacional que recuperara materiales “autóctonos” por sobre estéticas que incorporaran las novedades técnicas y estilísticas de la contemporaneidad. Algunos autores que se preguntan por la significación política de la música destacan el papel que cumple la crítica musical en la prensa periódica y el rol del conjunto de discursos que circulan antes y después de cada concierto: programas de mano, audiciones de radio, instituciones y asociaciones de difusión de las obras (Cook, 1998; Clarke, 2005). En tal sentido, esta idea es válida para reflexionar sobre la música “de conciertos” que se escuchó en Buenos Aires en las décadas de 1930 y de 1940 y que fue reseñada en “Música e intérpretes”.

¹⁷ Obras compuestas antes de agosto de 1939: para escena (*El rosal de las ruinas*, 1934 y *Postreras visiones*, 1936); para orquesta (*Siete bocetos sinfónicos de expresión*, 1936 y *Plenilunio en un Balneario del Río de la Plata*, 1938); para instrumentos solistas y orquesta (*Concierto en Do menor para piano y orquesta*, 1934 y *Exaltación lírica*, para soprano y orquesta, 1935); para conjunto de cámara (*Sonata en Mi menor*, para violín y piano, 1933; *Cuarteto romántico*, para cuarteto de cuerdas, 1936; *Impresiones de las sierras de Córdoba*, para piano y cuarteto de cuerdas, 1938); para canto y piano (*Bajo el jazmín del país...*, 1938; *Ayer y hoy...*, 1938; *Rima*, 1938; *Casita de mis recuerdos*, ca. 1938; *Poema del sembrador*, ca. 1939; *Umbrales del mar*, 1939); y una obra para piano (*Poema íntimo*, ca. 1937), (Mansilla, 2005: 7-20).

Otra lectura posible es la de relevar la asociación de estereotipos de ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ con relación a géneros musicales, tradiciones interpretativas de determinados instrumentos, roles dentro del campo musical, entre otros. La crítica feminista nos alertó acerca de estas asociaciones entre el discurso sobre la música y las vinculaciones con el género, entendido como categoría de análisis histórico (Scott, 1986). La relectura de la sección desde una mirada musicológica renovada por los feminismos y los estudios de género permite atender a estos aspectos (McClary, 2002 [1991]; Citron, 1993; Ramos López, 2003).

Finalmente, la labor de Calcagno en *La Mujer* se inscribe en la tradición de la crítica cultural y musical de Buenos Aires, existente desde décadas anteriores y también dialoga con sus contemporáneos. Surgen interrogantes que no desarrollaremos en este trabajo pero que nos alientan a continuar y profundizar en este estudio. Nos preguntamos si sus textos pueden considerarse una *escritura femenina* en el sentido que lo formulan algunas autoras, como la enunciación de lo disidente, lo contrahegemónico, lo no-masculino (Cixous, 1995; Ananías, 2020). O si, por el contrario, sus escritos refuerzan el discurso hegemónico a partir de las ideas, los valores y las estéticas imperantes en las décadas estudiadas. En el mismo sentido, es posible pensar que los textos de Calcagno se constituyen en una estrategia de validación del llamado nacionalismo musical, en el contexto más amplio de las ideas del nacionalismo cultural y político de esos años.

Retomamos la presentación que hizo Julia Bustos de la compositora y en la que deseó futuros logros para la carrera de Elsa Calcagno: “He aquí esbozadas, en términos generales, las dotes brillantísimas de una compositora, cuya labor reconocida por públicos selectos, ha de merecer en breve tiempo, una consagración definitiva”.¹⁸

3. “Música e intérpretes”: campo musical, poder y representación

“Música e intérpretes”, la sección firmada por Elsa Calcagno entre 1939 y 1943, nos convoca a reflexionar sobre el poder que ejercen mecenas y críticos musicales en la validación y circulación de ciertos repertorios, en la inclusión o exclusión de obras del canon y la adhesión o distanciamiento del discurso crítico con las estéticas dominantes (Corrado, 2004-2005). Mencionamos también a otros autores que vinculan la crítica musical y en un sentido amplio, al conjunto

¹⁸ Bustos, 1939: 50.

de discursos que circulan sobre la música, con su significación política (Cook, 1998; Clarke, 2005). La música “de conciertos” que se escuchó en Buenos Aires en esos años fue comentada en la revista y eso nos permite reconstruir el campo musical y artístico, los actores que lo conformaron, las relaciones, los espacios en disputa y el lugar desde donde la autora opinó, siendo ella misma partícipe de este campo, como compositora e intérprete (Bourdieu, 1983). Asimismo, tomamos conocimiento sobre el canon (o los cánones) vigentes, en el sentido con que Omar Corrado (ibídem) lo revisó para el ámbito local.

Además de las referencias musicales en las secciones dedicadas al cine y la radio, se publicaron esporádicamente textos sobre música o músicos de la tradición académica occidental. Los consideramos antecedentes de la columna de Calcagno. Son de carácter ensayístico o ficcional, sobre la vida de los llamados “grandes músicos”: “Tres amores tuvo Beethoven en su vida apasionada”, “La noche y el amor. Musas inspiradoras de Chopin”, por Yolanda Pizzuti; “El minué”, “Acuarelas musicales”, por Oreste Schiuma y varias notas y reportajes a cargo de Magdalena [Magda] García Robson, entre otros.¹⁹

En coincidencia con el cambio que advertimos en la línea editorial a partir de agosto de 1938, se verifica la progresiva profesionalización de la crítica musical y la aparición de “Música e Intérpretes”, en agosto de 1939. Reconocemos las características de la labor periodística en los medios gráficos de las primeras décadas del siglo XX que describe Eujanian (1999), quien habla de un arco que va desde el autodidactismo hasta el periodismo especializado. Aun cuando la sección ya aparecía en forma regular, siguieron publicándose textos esporádicos sobre música, de tono ensayístico.²⁰

Hacia fines de la década de 1930, una de las temáticas que generó disputas acaloradas en la prensa periódica especializada es la que sostuvieron compositores y críticos con relación a las tendencias compositivas que adhirieron al nacionalismo musicalo, por el contrario, a las corrientes renovadoras del lenguaje, generalmente denominadas neoclásicas o “universalistas” (Corrado, 2010). Los representantes de ambas tendencias estéticas circularon en “Música e Intérpretes”. Calcagno reveló, en más de un comentario, su cercanía con las obras de compositores que se encuadraban en la estética del llamado nacionalismo musical. Consideramos central

¹⁹ Nótese que quienes firman proceden del mismo campo musical, como el musicógrafo Oreste Schiuma y la compositora Magdalena García Robson. Para consultar los datos completos de estos artículos, véase: Lobato (2012: 216-217).

²⁰ “Misha Elman, el mago del violín” por Manuel García Hernández; “Ricardo Wagner, la música del porvenir” por Santiago Gastaldi; “La vida heroica de Beethoven”, firmado por el seudónimo A.R.C., entre otros. Para mayores detalles, véase: Lobato (2012).

la mirada que ejerció la redactora construyendo una recepción favorable a la estética mencionada, entre los lectores y lectoras de la revista (Martín-Barbero, 1987).

El espacio asignado a los directores de orquesta y a los organismos sinfónicos es significativo. Hubo crónicas con comentarios muy elogiosos hacia Juan José Castro, José María Castro, Bruno Bandini, Carlos Olivares, Jacobo Ficher, entre otros directores argentinos y se mencionó la actuación de directores extranjeros, entre ellos, Kurt Pahlen, Arturo Toscanini, Gregor Fitelberg y Leopold Stokowsky (Lobato, 2012). Se comentó el estreno en el Teatro Colón de Buenos Aires de *Gaucho con botas nuevas* de Gilardo Gilardi, del que destacó la inclusión de motivos folclóricos y que los temas criollos fueron bien explorados y desarrollados en la obra.²¹ En la crónica de un concierto de la recientemente creada Orquesta Sinfónica de la Asociación General de Músicos, dirigido por Jacobo Ficher, Calcagno analizó aspectos compositivos de una obra de Floro Ugarte, destacando la inspiración de los temas en motivos folclóricos:

Oímos *De mi tierra*, de Floro M. Ugarte, compositor argentino, *cuya producción inspirada en el cancionero de su patria, contiene valores indiscutibles por su valor racial*, personalísima y noble inspiración, construcción sólida, en cuanto a realización de empaste temático y armónico, unido a un sólido conocimiento de la masa orquestal²².

En un sentido valorativo opuesto, en la misma reseña dedicó unas líneas a una obra de Honorio Siccardi:

Una novedad figuraba en el programa, una serie titulada *Títeres*, para instrumentos de viento y percusión de Honorio Siccardi, compositor argentino, muy culto, pues no solo se destaca como músico, sino también como literato. Su suite es una sucesión de comentarios para el teatro de marionetas. [...] Escritos con técnica a lo Stravinsky, reflejan con propiedad la comedia que representan estos muñecos, que adquieren vida a través de la que infunde quien los maneja [...] *Es innegable que la falta de variedad en la instrumentación le infunde a esta sucesión de imágenes grotescas, monotonía*, por lo tanto, cabe señalar como los más interesantes: *Pasan los títeres y Títeres danzando* [...].²³

²¹ *La Mujer* IV 47 (mayo de 1940): 54.

²² *La Mujer* IV 48 (junio de 1940): 51. El énfasis es nuestro.

²³ *Ibidem*. El énfasis es nuestro.

En otros números valoró la tarea que Bruno Bandini realizó al frente de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, cuyo repertorio incluyó varios compositores del llamado nacionalismo musical argentino: Julián Aguirre, Ángel Lasala, Carlos López Buchardo, Pascual Quaratino, Alberto Williams y Luis Gianneo, entre los más ejecutados.²⁴ En el número de julio de 1940, se anunció el estreno de *Siete bocetos sinfónicos de expresión* de la propia Calcagno, por parte de Kurt Pahlen al frente de la Orquesta [Filarmónica] Metropolitana y con la actuación de la cantante Gabriela Moner como solista.²⁵ En el mismo número se comentó la actuación de Arturo Toscanini en el Teatro Colón, a quien Calcagno le atribuyó la perfección en la dirección de la orquesta. En números siguientes se comentó la visita de Gregor Fitelberg, quien dirigió la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal y la de Leopold Stokowsky. Solo los nombres rescatados, de tantas otras crónicas, nos brindan un panorama de la intensa actividad sinfónica que ocurría en Buenos Aires. Cabe mencionar la creación de la Orquesta Folklórica Municipal cuya finalidad fue la de difundir y dar a conocer el repertorio “nativo”, que estuvo a cargo del compositor Juan de Dios Filiberto. Calcagno reseñó el concierto inaugural en setiembre de 1939 y en su texto utilizó valoraciones positivas hacia el repertorio nacionalista que asoció con atributos de identidad. De la primera y la segunda parte del programa comentó:

Se desarrolló el programa compuesto en la primera parte con obras del cancionero *popular criollo*, de Gómez Carrillo, Chazarreta y Podestá. En la segunda parte la magnífica *Vidala santiagueña*, para cuerdas, de Gilardo Gilardi y la canción indígena titulada *Suray surita*, de Manuel José Benavente; cerrando esta parte algunas expresiones populares porteñas: un tango de Laurenz, un vals de Aieta y una ranchera, como demostración del cancionero de la ciudad [...].²⁶

Calcagno acentuó los comentarios elogiosos sobre la última parte del programa en el que se incluyeron las obras centrales que conforman el canon del nacionalismo musical argentino:

²⁴ *La Mujer* IV 44 (febrero de 1940): 54-55.

²⁵ *La Mujer* IV 49 (julio de 1940): 59. El estreno se realizó el 4 de agosto de 1940 en el Teatro Ateneo de Buenos Aires con la participación de los mencionados, según los datos consignados en el catálogo elaborado por Mansilla (2005). La autora agrega que la obra fue dedicada a Juan José Castro, según consta en el manuscrito.

²⁶ *Cursiva* en el original. *La Mujer* IV 39 (septiembre de 1939): 58.

[...] Pero *donde se advirtió la jerarquía que alcanza ya nuestro cancionero* fue en la tercera parte dedicada a las estilizaciones, a través de obras de Filiberto, con su delicado *Clavel del Aire*; Canción del carretero, de López Buchardo; *Vidalita*, de A. [Alberto] Williams y la emotiva y graciosa *Serie argentina*, de Gilardo Gilardi. [...] [La orquesta] obedeció a su director con comprensión y disciplina, integrada por jóvenes instrumentistas e inteligentes, que ejecutan con cariño *esta música tan nuestra, que nos da un sello personalísimo, de nacionalidad ante el mundo.*²⁷

La tensión “nacionalismo-universalismo” atravesó también el panorama de la composición musical. Encontramos críticas donde se presentaron obras de compositores miembros de la Sociedad Nacional de Música, que también ejercieron tareas docentes en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y algunos de ellos desempeñaron cargos jerárquicos en el Consejo Nacional de Educación o en otras instituciones musicales de prestigio como el Teatro Colón.²⁸ Conformaron este grupo Athos Palma, Alfredo Pinto, Constantino Gaito, Floro Ugarte, José Gil, José André, Emilio Dublanc, entre otros. La crítica a estos compositores que utilizaron el cancionero criollo como material compositivo fue siempre elogiosa, tanto en los aspectos técnicos como estilísticos y estéticos. Desde la columna se abogó por la incorporación de estos materiales en obras que la autora denominó “estilizaciones”. Nos detenemos en la crónica del estreno del oratorio *San Francisco Solano* de Constantino Gaito, en el Teatro Colón, publicada en diciembre de 1940. Su lectura no deja dudas sobre la adscripción de Calcagno a la estética musical nacionalista y, asimismo, nos reenvía a otro discurso crítico, hegemónico, en la configuración del campo del “nacionalismo musical argentino”, el del crítico Gastón Talamón. Más adelante veremos que el vínculo entre ambos fue cercano, hasta la instancia de compartir un mismo espacio en “Música e intérpretes”. Escribió la autora:

Constantino Gaito, el enjundioso compositor, cuya vasta obra lo tenía colocado en el pináculo de los valores locales, se consagra con este magnífico oratorio, estrenado en el Teatro Colón, como una de las figuras mundiales por la calidad y estructura de esta obra. [...] Gastón Talamón, el entusiasta y talentoso

²⁷ Ibídem. El énfasis es nuestro.

²⁸ Es el caso de Athos Palma, quien por esta época se desempeñó como profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional, inspector de música en el Consejo Nacional de Educación y en el Teatro Colón, en distintos cargos del directorio, incluido el de director general entre 1934 y 1937.

conferencista y escritor, cuya prédica nacionalista, desde la alta tribuna crítica del diario *La Prensa* dispensara con tenacidad la semilla de la conciencia *autóctona*,²⁹ tuvo a su cargo la descripción literaria de la obra civilizadora de San Francisco Solano y el escritor Viale Paz agregó los versos; unos, de su creación y otros, recopilados del cantar popular.³⁰

En enero de 1941, la autora comentó un concierto realizado en la Asociación Argentina de Compositores —anteriormente Sociedad Nacional de Música—³¹ en el que se presentó la producción de lo que denominó “la nueva generación de compositores argentinos”. Ubicó en ese grupo a Héctor Iglesias Villoud, Pascual Grisolia, Lucio Goldberg, Ángel Lasala y Roberto García Morillo.³² A la difusión de los Conciertos de la Nueva Música y del Grupo Renovación le asignó también un espacio destacado. Encontramos reseñas de obras de los compositores que conforman el colectivo en presentaciones individuales y en los conciertos que, a inicios de la década de 1940, se realizaban mayormente en el Teatro del Pueblo.³³

Se suman los textos en los que Calcagno reafirmó su gusto por las obras cuyos planteos estéticos concuerdan con los del llamado nacionalismo musical y manifestó su desacuerdo con aquellas en las que el compositor encontró otras soluciones —estilísticas y estéticas— alejadas de las sonoridades autóctonas. En noviembre de 1939, comentó el concierto dirigido por el director alemán Erik Kleiber, en el cierre de la temporada del Teatro Colón. En dicho concierto se estrenó la sinfonía *Por los campos*, de Juan José Castro, de la que expresó:

Si como director e intérprete merece Juan José Castro los más grandes elogios, esta, su nueva obra, defraudó lo que se hubiese deseado de él, en la orientación emprendida en su *Sinfonía argentina*, que con tanto acierto empleó motivos autóctonos, construyendo una de sus obras más personales; pero en esta obra malgastó la *originalidad* de su construcción y el conocimiento de *compositor* e *instrumentador* en ideas impersonales influenciado por Prokofieff, faltando en ella inspiración y sensibilidad, pintándonos un campo árido y ajeno a nuestra idiosincrasia. Es de desear que Juan José Castro emplee su talento en engrandecer

²⁹ Destacado en el original.

³⁰ *La Mujer* VI 54 (diciembre de 1940): 54.

³¹ La Sociedad Nacional de Música adquirió la personería jurídica en enero de 1940 y desde esa fecha cambió su nombre a Asociación Argentina de Compositores (García Muñoz, 1988: 149).

³² *La Mujer* VI 55 (enero de 1941): 43.

³³ Fundado y dirigido por Leónidas Barletta (Corrado, 2010).

nuestro acervo nativo, llevándolo, como lo manifestara en una oportunidad, a las grandes formas musicales.³⁴

De otra crónica, en este caso de un concierto de la cantante Clara Souvirón en el que estrenaron cuatro canciones de Carlos Guastavino, seleccionamos el siguiente comentario:

La primer[a] parte del programa la consagró a los franceses, con obras de Fauré, Widor y Saint-Saëns, y la segunda, a obras argentinas y españolas, siendo representadas por Amadeo Vives y Granados, los íberos, y por el joven compositor argentino Carlos Guastavino, creador local que comenzó su novísima carrera, con un meritorio triunfo adjudicado a su *Canción del estudiante*, y que sigue tesonero su camino, evidenciando hasta ahora sinceridad en su obra, no dejándose subyugar por los *insky*s.³⁵

Es necesario en este punto retomar la noción de mediación que planteamos y subrayar la pertenencia de la redactora al campo, no solo en su condición de crítica musical, sino como compositora. Si reconocemos que durante la década de 1930 se consolidaron estrategias de ampliación de las ideas que sustentaban el nacionalismo —tanto político como cultural— hacia las clases medias, sobre todo por la acción de los medios masivos de la época —la radio, el cine y la prensa periódica—, se comprende la función que cumplió “Música e intérpretes” en una revista destinada a la familia. Calcagno, en su columna mensual de crítica musical, también aportó a las estrategias mencionadas para la difusión y aceptación del llamado nacionalismo musical.³⁶

4. “Se han unido en matrimonio...” crítica musical y género

La lectura detallada de “Música e intérpretes” nos confirma lo que ya mencionamos con relación a la progresiva profesionalización de la labor periodística en los medios gráficos, que va desde el autodidactismo de inicios de

³⁴ Las cursivas están en el original. *La Mujer* IV 41 (noviembre de 1939): 53.

³⁵ *La Mujer* VI 55 (enero de 1941): 44. Cursiva en el original.

³⁶ Agradecemos a Eliana Monteiro da Silva la lectura y los comentarios de una versión abreviada de este artículo en el Congreso Argentino de Musicología 2021 (Universidad Nacional de Córdoba, modalidad virtual, agosto de 2021), y sus aportes para el refuerzo de la hipótesis planteada.

siglo hasta la especialización de la tarea, hacia las décadas de 1930 y 1940 (Eujanian, 1999). Como vimos, Calcagno escribió sus crónicas haciendo apreciaciones técnicas, estilísticas y estéticas, tanto de las obras como de los compositores, los intérpretes, los detalles de la realización del concierto y las expresiones del público. Utilizó conceptos precisos del análisis musical e incluyó comentarios de aspectos técnicos e interpretativos. Además de leer sobre la disputa de esos años —la tensión nacionalismo-universalismo— nos interesa revisar si hubo asociaciones entre su discurso sobre la música y el género, entendido como categoría de análisis histórico y en la senda de los estudios musicológicos que exploran esta relación (Scott, 1986; McClary, 2002 [1991]).

Surgió un interrogante mayor al preguntarnos si había escrito sobre los géneros musicales, las tradiciones interpretativas de determinados instrumentos, los roles dentro del campo musical, en relación con estereotipos de lo femenino y lo masculino. En su columna presentó a muchas mujeres músicas de las que destacó sus virtudes técnicas e interpretativas, los repertorios que abordaron y las tradiciones en las que se formaron. Releamos cómo presentó a las intérpretes:

Edith Calderón. En su último recital, esta joven y eximia violinista ha demostrado, una vez más, los frutos que se extraen de una labor consciente, puesta al servicio de las dotes naturales. Pues, además de ser Edith Calderón una artista innata, es estudiosa y tiene respeto por el público que ha de escucharla, dándole a él lo mejor de sí misma [...].³⁷

[...] *Delia Sacerdote*, [pianista] fiel a su arte, pero lamentable cambio el suyo, al abandonar una escuela tan afín a su espíritu y a su figura exquisita de mujer [...].³⁸

[...] *Almah Melgar.* Esta joven y eximia pianista, que figura entre las primeras ejecutantes de la joven generación, volvió a hacerse oír en un recital de serio compromiso, a través de un programa compuesto por obras que en la literatura pianística son la cumbre y que requieren las más altas cualidades para ser interpretadas a conciencia [...].³⁹

Cora Aguirre Achával. Su recital de piano en el Odeón. Un paso más hacia la meta consagratoria ha dado esta joven e inteligente música. Pianista de medios positivos en cuanto a técnica, esta se pone al servicio de un programa de dificultades diversas [...].⁴⁰

³⁷ *La Mujer* IV 40 (octubre de 1939): 54.

³⁸ *La Mujer* IV 41 (noviembre de 1939): 52-53.

³⁹ *La Mujer* IV 42 (diciembre de 1939): 59.

⁴⁰ *La Mujer* VII 72 (junio de 1942): 42.

María Herminia Antola. Su recital de guitarra en el Teatro del Pueblo. El último recital para obras de este instrumento lo ofreció esta joven y exquisita artista a obras de Indoamérica; [...] instrumentista de técnica de vastos recursos, de temperamento sensible y comprensivo, de cultura musical amplia [...].⁴¹

En otros párrafos destacó la relación de los “maestros” y sus “discípulas”:⁴²

Haydeé Ferrero. Esta joven pianista se presentó nuevamente con un programa de gran compromiso en lo que respecta a la faz técnica y espiritual de las obras, demostrando el resultado de lo que se consigue con el estudio concienzudo puesto al servicio de dotes innatas. / Haydeé Ferrero es una pianista naturalmente virtuosa y une a ello la fortuna de *ser guiada desde sus primeros pasos por un talentoso maestro argentino: Eduardo Melgar, el cual posee una escuela pianística de alta calidad [...]*.⁴³

Celia M. Denevi. [...] presentose *esta joven pianista, alumna de Aldo Romaniello.* Por primera vez afrontó la responsabilidad de un programa íntegro, [...] evidenciando ponderables condiciones artísticas y una serenidad que mucho la ayudará a demostrar en público la potencialidad de su temperamento [...].⁴⁴

La pianista Alicia Ravazzini. De la escuela superior de piano del *joven e inteligente profesor Aldo Romaniello* han surgido excelentes concertistas, agregándose a estas *esta joven ejecutante*, que evidenció una seria preparación musical e innatas condiciones artísticas.⁴⁵

Son muchas las intérpretes que Elsa mencionó en su sección. De todas sus valoraciones, parece surgir una imagen que las define: “jóvenes y eximias”. Asimismo, agregó que fueron artistas innatas —pero al mismo tiempo estudiosas—; con “exquisita figura de mujer” y de temperamento “sensible y comprensivo”. Destacamos el uso de un calificativo novedoso, el de “trabajadora”, sumado a la condición de artista de la pianista Helena Larrieu: “[...] estando Helena Larrieu en la parte que le correspondía como intérprete, a la altura de sus

⁴¹ *La Mujer* VII 68 (febrero de 1942): 40.

⁴² Es útil la noción de “linaje pedagógico” propuesta por Kingsbury con relación a la pertenencia de un instrumentista a una línea ascendente o descendente de instrumentistas que se prestigian mutuamente. Asimismo, está estudiado ampliamente el tema de la enseñanza pianística y las escuelas pedagógicas antagónicas en Argentina por Dora de Marinis. Para ampliar sobre este tema, véase Lobato (2012: 222-224).

⁴³ *La Mujer* IV 41 (noviembre de 1939): 52-53. El énfasis es nuestro.

⁴⁴ *La Mujer* IV 44 (febrero de 1940): 55. El énfasis es nuestro.

⁴⁵ *La Mujer* VII 71 (mayo de 1942): 38. El énfasis es nuestro.

antecedentes de *estudiosa y artista trabajadora y bien dotada*. [...]”.⁴⁶ En otros textos aparecen imágenes asociadas a las mujeres que remiten a un tópico muy estudiado por los feminismos. Por caso:

Bettina Rivero. Entre las pianistas uruguayas, esta joven pues es casi una adolescente, figura como uno de los valores más completos del arte pianístico rioplatense. Sus condiciones innatas de técnica y asimilación espiritual, unid[as] a un temperamento angelical de una pureza extraña en la época turbulenta que vivimos hacen de Bettina Rivero una artista que nos recuerda, por momentos, esas estampas tan difundidas de la famosa Santa Cecilia [...].⁴⁷

En palabras de Elsa, la pianista Bettina Rivero reunía todos los atributos que una mujer artista dedicada a la música ‘de conciertos’ podía poseer y que garantizaban su asociación con la imagen de mujer-virgen. Bettina era aún adolescente, angelical, de imagen pura y semejante a Santa Cecilia, patrona de la música y de los músicos en la liturgia católica. En el otro extremo, las cantantes líricas fueron las más expuestas a su asociación con la exhibición del cuerpo y su vinculación con la prostitución (Green, 2001). Veamos en este caso:

Esther Duce. [...] La Asociación Renacimiento ofreció un recital de canto de esta joven y bien dotada cantante. Su mejor cualidad reside en un órgano vocal de extenso registro y de bello timbre, *y recalco lo de mejor cualidad* porque es inconcebible un cantante sin voz, por más que otras dotes lo adornen. Pero Esther Duce, además de su grata voz, es culta e inteligente y maneja con excelente escuela el delicado instrumento que es la voz. Une a una sensibilidad artística refinada, temperamento comunicativo y una cabal interpretación de la época y autor, y se compenetra hondamente del sentido literario y musical de lo que canta [...].⁴⁸

Calcagno destacó que la mejor cualidad de un cantante —“un” en masculino, aunque se refirió a Esther— era poseer un órgano vocal de extenso registro y de bello timbre, y consideró que era la cualidad imprescindible “por más que otras dotes lo adornen”. El estudio de la crítica musical de entre siglos en un semanario homónimo, *La Mujer. Álbum Revista* (1899-1902), demuestra que la atención

⁴⁶ *La Mujer* IV 44 (febrero de 1940): 54. El énfasis es nuestro.

⁴⁷ *La Mujer* IV 45 (marzo de 1940): 9.

⁴⁸ *La Mujer* VII 68 (febrero de 1942): 40. El destacado consta en el original.

se concentraba sobre la boca, los ojos y el cuerpo de las cantantes líricas y lo que su presencia en el escenario provocaba en los espectadores varones (Dezillio, 2012b). Elsa pareció alertarnos sobre consideraciones semejantes que seguían apareciendo en las críticas sobre las cantantes líricas a fines de la década de 1930.

4.1. “Estudiosa y trabajadora”, “talentoso y consagrado”

Calcagno dedicó muchos textos a comentar sobre compositores y compositoras, su tarea como creadores e información calificada sobre las obras. Nos preguntamos si asoció estereotipos de género con la tarea de componer, como una actividad que históricamente se consideró propia de los músicos varones (Ramos, 2013). La relectura de sus escritos nos revela cómo presentó a quienes se dedicaron a la creación musical, cómo adjetivó a quienes llevaron adelante esta actividad, cómo calificó a los compositores y a las compositoras. Finalmente, qué valoración hizo de sus obras. Coincidimos con lo planteado por Romina Dezillio con relación a las diferencias en la actividad de componer, según la realice un varón o una mujer, las que se asocian a estereotipos y expectativas de realización diferentes para varones y mujeres músicos, propios de la época estudiada (Dezillio 2012a; 2017b). Respecto del concierto brindado por la cantante María Pini de Chrestia en Amigos del Arte, en octubre de 1939, Elsa dedicó unos párrafos a las creadoras:

La tercera [parte], dedicada a autores italianos, nos ofreció dos novedades de las compositoras *Bárbara Giuranna* y *Elsa Olivieri Sangiácomo*; de la primera, un *lied* titulado *Canto árabe*, canción inspirada en el folklore árabe, se pudo advertir a una compositora seria; la canción es expresiva, demostrando en su apasionada emotividad toda el alma itálica, sin perder su carácter oriental [...]. En cuanto a la canción *Cantare campagnolo*, de *Elsa Olivieri Sangiácomo*, no satisfizo la expectativa creada en torno de una compositora, que fue esposa de uno de los más grandes compositores italianos, *Ottorino Respighi*. La obra se resentía en cuanto al carácter de la misma; siendo italiana por su título e intención, se advertían reminiscencias sudamericanas [...].⁴⁹

El comentario mostró la insatisfacción de las expectativas depositadas en la compositora italiana, ya que su obra no cumplió con lo esperado, pero no pudo evitar relacionar su figura con la de su esposo, el compositor Ottorino Respighi.

⁴⁹ *La Mujer* IV 40 (octubre de 1939): 52. Las cursivas están en el original.

En otras reseñas mencionó a compositores argentinos y sudamericanos. Veamos cómo fueron presentados. De Juan José Castro expresó que es “talentoso compositor y director de orquesta”, [...] “músico completo, su carrera artística refleja el estudio puesto al servicio de una gran inteligencia, selecto espíritu y un temperamento de artista innato”.⁵⁰ Lorenzo Fernández es “prestigioso compositor brasileño”, también “hábil e inspirado”,⁵¹ así como Umberto Allende es “talentoso compositor chileno”.⁵² En otros números encontramos al “joven y bien dotado compositor Héctor Iglesias Villoud”; Alberto Ginastera, “otro de nuestros jóvenes autores de positivo talento”; Adolfo V. Luna, “compositor serio” y Constantino Gaito, “el enjundioso maestro”.⁵³ Se agregan comentarios sobre el “eximio compositor Armando Schiuma”,⁵⁴ “Alejandro [Inzaurraga], conocido e inteligente compositor”⁵⁵ y Pascual de Rogatis, también integrante del “enjundioso grupo de compositores”.⁵⁶

Dedicó párrafos más extensos a Gilardo Gilardi, en el concierto del estreno de su poema sinfónico *Gaucho (con botas nuevas)*. Expresó: “Este músico argentino, joven aún, ocupa un lugar preponderante en el arte de su patria. Poseedor de una sólida preparación técnica, une a la ciencia dotes innatas de creador y exquisita sensibilidad de artista, [...]”. Y más adelante, afirmó: “De inventiva personal, sus temas cautivan por la belleza y emotividad, aunada a la más sólida construcción [...]”.⁵⁷ Valorando nuevamente el aspecto constructivo en la tarea del compositor, destacó a Athos Palma:

Entre los músicos argentinos, se destaca por su obra constructiva *Athos Palma*. Músico de sólida cultura, es un compositor serio e inspirado, siendo de mencionar con elogio las obras basadas en el cancionero argentino que reúnen en sí, además del sabor racial auténtico, la enjundiosa construcción técnica. Pero donde Athos Palma se eleva a la máxima jerarquía es como maestro [...].⁵⁸

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Ídem.

⁵² *Ibíd.*, 54.

⁵³ *La Mujer* IV 47 (mayo de 1940): 54.

⁵⁴ *La Mujer* VII 71 (mayo de 1942): 38.

⁵⁵ *La Mujer* VII 72 (junio de 1942): 42.

⁵⁶ *La Mujer* VII 71 (mayo de 1942): 38.

⁵⁷ *La Mujer* IV 47 (mayo de 1940): 54.

⁵⁸ *La Mujer* IV 41 (noviembre de 1939): 52.

En los textos de Calcagno los compositores varones fueron mencionados como talentosos, completos, de una gran inteligencia, selecto espíritu y artistas innatos. También prestigiosos, hábiles e inspirados, jóvenes y bien dotados, aunque algunos —los de mayor edad— eran eximios y enjundiosos. Solo algunos alcanzaron la mayor valoración por la sólida construcción de su obra.

Asimismo, “Música e intérpretes” nos permitió conocer a muchas compositoras, de las que se reseñaron conciertos con sus obras, entre ellas: Celia Torrá, Isabel Aretz, Irma Williams y la misma Elsa Calcagno, de las que se destacó el talento, su sólida cultura musical, el ser estudiosas, entre otras virtudes. De la producción reseñada, merece que nos detengamos en la abundante cantidad de obras que se compusieron para el repertorio escolar, para el cual Calcagno fue una prolífica autora. Como destaca Mansilla (2005) y ya mencionamos, el estudio de su catálogo parece revelar una finalidad pedagógica, tanto en el ámbito de la enseñanza formal como en el de conciertos y otros circuitos de difusión. Por ejemplo, se lee en una nota de 1940:

A. A. de Música de cámara, admirable exponente de arte musical escolar. El concierto de clausura del ciclo de conciertos del año 1939 de la A. A. de Música de Cámara fue el broche de oro de una temporada de recitales ofrecidos por esta empeñosa institución, en que la superación fue su norma. La faz del arte musical escolar estuvo representada por comedias y canciones en que difícilmente se hallan palabras de elogio, por cuanto cada uno en su medio, expuso lo mejor. [...] las niñas de la Escuela N.º 2 del Consejo Escolar XVIII interpretaron con bella afinación, sentido musical y comprensión del argumento, en cuanto a expresión y movimientos, la comedia musical infantil *Boda en el jardín*,⁵⁹ siendo de destacar la labor de las solistas Elena Pérez, Aurora Aloí y Sara Fernández, las cuales, poseedoras de un órgano vocal de timbre puro y agradable, estuvieron a la altura de su misión.⁶⁰

En el mismo concierto se presentaron obras iniciales de la compositora María Elena Sofía:

Se interpretaron dos rondas de una joven y novel autora, señorita María Elena Sofía, la cual demuestra en estos sus primeros trabajos infantiles, innatas condiciones de compositora; sus rondas tienen frescura y gracia y musicalmente muy bien

⁵⁹ *Boda en el jardín* (ca. 1939), comedia musical infantil compuesta por Elsa Calcagno y textos de Julia Bustos. Estrenada en noviembre de 1939 en el Teatro Nacional de Comedias, según catálogo de Mansilla (2005).

⁶⁰ *La Mujer* IV 44, (febrero de 1940): 54.

interpretado el texto literario; se titulan *Las pequeñas niñeras* y *Los negritos coloniales*. Estas rondas fueron presentadas con la intención requerida, en cuanto a lo que corresponde a musicalidad y acción, siendo muy aplaudidas [...].⁶¹

Las compositoras que aparecieron tímidamente en los primeros escritos de Elsa de 1939 y que no cumplieron con sus expectativas, fueron ocupando mayor espacio y haciéndose visibles con valoraciones como músicas trabajadoras, estudiosas, de talento innato, frescura y gracia, pero también poseedoras de sólida cultura musical y de la totalidad de los recursos de la técnica. Se mencionaron concursos, conciertos de homenajes y premios de los que fueron acreedoras. Una reseña que se destaca es la que comenta la actividad de Celia Torr  as como violinista, compositora, directora de orquesta, coros y gestora de instituciones musicales femeninas. Para el a  o 1939, ella era considerada por su colega Elsa Calcagno la mujer compositora m  as importante de todas sus contemporáneas:

Celia Torr  as. Asociación Sinfónica femenina y coral. Hablar de la labor profesional y musical de Celia Torr  as es repetir una vez m  as las innumerables y bien merecidas ponderaciones, a la[s] cual[es] su gran talento la ha hecho acreedora. Destacada catedrática, violinista, compositora y directora de orquesta y coros, es la figura musical de entre las mujeres, m  as completa de nuestro país. Queda ya grabado en letras de oro tan ejemplar existencia; dedicada al arte de la música. Ofreció en la Asociación de la cual ella es el *alma* un interesante concierto vocal con el coro estable de la institución, integrado en su mayoría por estudiosas músicas, de reconocida inteligencia, páginas corales de valor, inspiradas en nuestro cancionero, trabajadas en su faz constructiva con pulimento, tanto en lo que concierne al sentido emotivo, como en el técnico, siendo de destacar la titulada, *Tropilla de estrellas* para voces mixtas y a capella de Celia Torr  as;⁶² *Noche en la pampa*, de Gilardo Gilardi, obra difícil de escritura densa, con menos inspiración que otras bellísimas de este gran compositor, y *Que no me digan*, de Ana Carrique.[...]. El coro bajo la dirección de Celia Torr  as se desempe n  con las cualidades ya evidenciadas anteriormente: buena afinación, disciplina y belleza de matiz.⁶³

⁶¹  dem. Ignoramos si la compositora guardaba algún parentesco con el compositor Pedro Sofia.

⁶² *La Mujer* IV 39, (setiembre de 1939): 59. Esta obra es homónima de la canción de  ngel Lasala –el primer número de *Canciones argentinas* para canto y piano (1936) que obtuviera el Premio Municipal en 1938–. Basada sobre poema del uruguayo Fernán Silva Valdés (M endez, 2001: 31).

⁶³  dem.

El aviso de un acontecimiento social aparecido en junio de 1942 parece ajeno a la sección de crítica musical; sin embargo, no lo es. Probablemente no se recibió como fuera de contexto o fruto de la confusión del editor del número, sino como una buena noticia dentro del ambiente musical de Buenos Aires:

Almah Melgar y Carlos Larrimbe. Se han unido en matrimonio dos simpáticas y prestigiosas figuras de nuestro ambiente artístico y musical. Almah Melgar, culta y estudiosa música, pianista de técnica pulcra y sólida escuela y de delicado temperamento, y Carlos Larrimbe, novel compositor, en cuyas condiciones para la creación musical se fundan promisorias realidades. Es organista de la Iglesia del Salvador y catedrático de música en las escuelas secundarias del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.⁶⁴

Se celebraba un matrimonio entre la joven pianista —que casi siempre es mujer y además culta, estudiosa y de delicado temperamento, como aquí se la describe— y el novel compositor —que mayormente es varón y con condiciones para la creación musical—. La imagen de un matrimonio feliz e ideal, garantía de felicidad en la conjunción de la vida cotidiana y el mundo musical en el que viven los protagonistas, nos llega como representación de una época pasada, pero cuyas significaciones acerca de las prácticas musicales de las mujeres —y de los varones— se mantienen con vigencia hasta el presente.

5- “Digno homenaje...”. El Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina

El número de setiembre de 1942 nos tenía reservada una sorpresa. La sección habitual, de una o dos páginas, se amplió a tres. Gran parte del espacio estuvo dedicado al comentario del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina*, concierto realizado el 3 de setiembre de ese año en el Salón de Actos del Consejo de Mujeres, organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara. Hasta lo que conocemos, no se tenían datos de este concierto ya que no aparece mencionado en la historiografía de la música argentina ni en trabajos más recientes que relevan la crítica musical especializada. En el primer párrafo se expresó que la sala estuvo colmada y que “[...] se rindió un digno y justiciero homenaje a la mujer y en el que se interpretaron obras —casi todas nacionales—

⁶⁴ *La Mujer* VII 72, (junio de 1942): 42. Las cursivas están en el original.

de quince destacadas compositoras argentinas”.⁶⁵ Sabemos que en 1937 se había realizado el Salón Nacional de Música Argentina —también mencionado como Primer Salón Nacional de Música— y que hubo una segunda edición, en 1938. Cabe aclarar que la creación del Primer Salón Nacional fue estimulada por la Sociedad Nacional de Música (presidida por esos años por el compositor Athos Palma) y llevada a cabo por la Dirección Nacional de Bellas Artes.⁶⁶ Sobre el concierto aquí estudiado, tanto la organización como el programa estuvieron a cargo de la propia Calcagno, tarea que realizó con éxito y “dando una nota de gran compañerismo”.⁶⁷ Participaron intérpretes muy destacados de la época como la pianista Lydia Latzke, el pianista Yascha [Yasha /Jasha o Jacha] Galperín, la cantante Esther Duce y la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Bruno Bandini. El concierto fue emitido en el país y en el extranjero por Radio del Estado.⁶⁸

Entendemos que, por ser la organizadora del concierto, Elsa decidió no asumir los comentarios y cedió la palabra a otros colegas, críticos musicales de peso en la prensa periódica porteña. El *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* fue relatado por críticos varones que no ahorraron elogios, pero tampoco su visión acerca del rol de la mujer argentina en los primeros años de la década de 1940. Pedro Sofía, en ese momento presidente de la Asociación Argentina de Música de Cámara, institución organizadora, lo presentó con palabras de valoración hacia las compositoras, sus elecciones estéticas y la actividad que realizaban, sin dejar de vincularlas con las ideas de “Dios, patria y hogar”, imperantes en la época. Extraemos algunos párrafos de su presentación:

Un motivo de arte nos congrega hoy en esta reunión para tributar a la mujer compositora argentina el homenaje de admiración y de respeto que merece. La asociación que me honro presidir se siente orgullosa al organizar y auspiciar con todo entusiasmo el “Primer Salón [Femenino] de la Creación Musical Argentina” que por primera vez se realiza en el país porque entiende que: ‘la grandeza de una nación no solo reside en la riqueza de sus campos y del ganado; ella reside también en la cultura general de los hijos que la pueblan’.⁶⁹

⁶⁵ *La Mujer* VIII 76 (septiembre de 1942): 42.

⁶⁶ Para más datos acerca del llamado Primer Salón Nacional de Música, véase Glocer (2017).

⁶⁷ *La Mujer* VIII 76 (septiembre de 1942): 42.

⁶⁸ Los datos referidos surgen de la misma reseña publicada en el número de septiembre de 1942.

⁶⁹ Ídem. El entrecomillado está en el original. Nótese que Sofía omitió el término “femenino” en la denominación del concierto.

Y agregó acerca de la tarea de componer:

Bueno es señalar el gesto simpático de estas cultoras inteligentes del bello arte sonoro que hoy presentamos; todas, sin excepción, se inspiraron para componer la mayoría de sus obras en la fuente más pura y cristalina de nuestro folklore, que es la reliquia musical del pasado”.⁷⁰

Para Sofía, la actividad de componer y el rescate de la tradición se evidencian en total sintonía con el lugar hegemónico que ocupó dentro del campo musical el nacionalismo, como opción estética y como sustrato ideológico. Para finalizar, se sinceró con el auditorio:

Señores: deseo aprovechar esta oportunidad para expresar una vez más mi pensamiento con respecto a la mujer. La mujer culta, de espíritu sano, alma noble y corazón generoso simboliza el futuro y grandeza de la Patria. La mujer, cuando niña, es una esperanza, ilusión. Cuando joven, poesía, amor. Cuando anciana, cariño, veneración. La mujer es la que educa a los hijos, señalándoles el buen camino; es también para el hombre el más valioso y eficaz auxiliar en su papel en la vida. Es la mujer lo más noble, lo más sublime; es la que lleva el santo nombre de madre, que significa: fe, virtud y abnegación. Cantemos pues a la mujer virtuosa un himno de bendición y de recuerdo eterno.⁷¹

Las palabras de Pedro Sofía no dejan dudas acerca de que el concierto tuvo como finalidad rendir homenaje a “la mujer compositora argentina” y que fue el primero de estas características en el país —en Buenos Aires, la ciudad capital, como metonimia de la Argentina— en reunir obras de creadoras mujeres. Aunque se extendió en apreciaciones acerca de las obras —la mayoría inspiradas en el folclore nacional argentino—, destacamos el uso de la categoría “mujer compositora argentina”. Si consideramos que fue realizado en el Consejo de Mujeres —sala de actividad regular en el medio local—, en el que participaron intérpretes de reconocida actuación en Buenos Aires, que contó con gran cantidad de público y que tuvo repercusiones en la prensa, podríamos afirmar que se trató de un concierto que reunió características de un acontecimiento profesional. Pilar Ramos afirma que la cuestión de la profesionalidad es central para el estudio de la historia

⁷⁰ Ídem.

⁷¹ Ídem.

de las mujeres músicas y que es necesario atender las diferencias con respecto a la actividad de componer de los músicos varones para no reducir su estudio al agregado de nombres propios que compensen las ausencias en la historiografía (Ramos, 2013: 213-215).

A continuación, se incluyó el artículo firmado por Gastón Talamón, quien fue presentado como: “Don Gastón O. Talamón. Eminentísimo escritor, musicólogo y crítico de música del diario *La Prensa*”. Su participación en “Música e intérpretes” seguramente garantizó la legitimación que la organizadora y las propias creadoras anhelaban.⁷² En su nota informó que el concierto reunió obras de quince compositoras de distintas generaciones y realizó una crítica extensa, exhaustiva, con apreciaciones técnicas, estilísticas, estéticas y sobre cuestiones interpretativas, de gran valoración hacia todos los aspectos del concierto. A partir de sus líneas podemos reconstruir el programa que se desarrolló en tres partes con obras para piano, para canto y piano y finalizó con una obra para piano y orquesta, de la propia Calcagno. Asimismo, tomamos conocimiento de los y las intérpretes que participaron.⁷³ La crítica de Talamón fue halagadora y al mismo tiempo legitimadora dada la posición que ocupaba en la crítica musical de Buenos Aires de esos años. Se incluyeron dos textos más, uno titulado “Del talentoso escritor señor Paz Noya” y el último “Del eximio compositor y profesor señor Pedro Sofía”, que merecen una lectura atenta a futuro.

Si afirmamos que accedemos a los acontecimientos del pasado solo de manera mediada, a través de representaciones, no podemos dejar de considerar quiénes son los sujetos que enuncian esa representación, cuáles son las opciones estéticas e ideológicas en que se sustentan, cuáles son sus prácticas representacionales (Victoriano y Darrigrandi, 2009). En el marco de los estudios culturales y subalternos, se considera que el que ejerce el discurso hegemónico ha articulado una práctica representacional en que se ha apropiado del “Otro”. Para el caso del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* los que hablaron fueron críticos varones. “La mujer compositora argentina” —la “otra”— es la

⁷² Gastón Talamón fue crítico de música y artes en *La Prensa*, en la revista *Nosotros, Músicas de América*, entre otras publicaciones. El texto mencionado parece estar escrito especialmente para esta publicación. Encontramos el anuncio del concierto en *La Prensa* (3-09-1942) y un comentario posterior sobre su realización, intérpretes y obras, de extensión breve (4-09-1942). Queda pendiente relevar el suplemento dominical de cultura, del mismo periódico. Para profundizar en la figura de Gastón Talamón y la crítica musical, véanse Wolkowicz (2012; 2018) y Mansilla (2010).

⁷³ Talamón inició su crónica mencionando la realización del Primer Salón de la Creación Musical Argentina, omitiendo en el título el término “femenino”. *La Mujer* VIII 76 (septiembre de 1942): 42.

representada por sus discursos y a quien le tributaron el homenaje de admiración y de respeto que merecía.⁷⁴

5.1. “Nuestras compositoras”

Como anticipamos, el concierto se desarrolló en tres partes e incluyó obras para piano, para canto y piano y finalizó con el estreno de la *Fantasia* para piano y orquesta de Elsa Calcagno.⁷⁵ Surgen interrogantes que podremos contestar solo parcialmente. ¿Quiénes eran las compositoras que se presentaron? ¿Qué edades tenían, dónde se habían formado, compartieron maestros o maestras en su formación? ¿Qué recorridos habían transitado en el mundo de conciertos de Buenos Aires para el momento en que Elsa las reunió? Estas preguntas tienen la finalidad de saber más sobre ellas como protagonistas, como creadoras de música y, finalmente, si conformaban una red que las unía, más allá del concierto mencionado. Por las reseñas sabemos que pertenecían a distintas generaciones; que algunas eran reconocidas en su camino creativo y otras, recién lo estaban iniciando. De algunas pocas conocemos sus trayectorias y su producción; de otras, solo tenemos fragmentos, hilos sueltos que esperan ser reconstruidos.

Respecto del programa, el estudio de los títulos, el tipo de obras, la temática y la extensión —en el caso de ser fragmentos de obras mayores—, nos permiten conjeturar acerca de sus lenguajes y estéticas. De algunas obras, se cuenta con las partituras y otras, no están accesibles a la fecha. La reconstrucción del *Primer Salón Femenino* será un proceso de mayor alcance; mientras tanto, las páginas de *La Mujer* nos abren una ventana para mirar. La crónica de Talamón nos permitió reconstruirlo y conocer sus impresiones sobre lo escuchado. [Imagen 2].

⁷⁴ *La Mujer* VIII 76, (septiembre de 1942): 42. Los conceptos finales surgen del texto de presentación de Pedro Sofía.

⁷⁵ En el catálogo confeccionado por Mansilla se incluye como *Fantasia argentina*, cuya partitura está perdida. Los datos sobre la obra, lugar e intérpretes que la estrenaron coinciden, aunque la fecha exacta del estreno según *La Mujer* es el 3 de setiembre de 1942 (Mansilla, 2005). Nuestra consulta a Flavia Carrascosa, quien accedió a los documentos y partituras del archivo personal de Calcagno para la realización de su tesis sobre Elsa Calcagno y Lía Cimaglia-Espinosa, confirmó que la *Fantasia argentina* es de la década de 1940 y que no se ha encontrado la partitura hasta el momento. Por otra parte, se recuperó el manuscrito del *Concierto en Do m para piano y orquesta* de 1934, estrenado en 1935. Al parecer, se trata de dos obras diferentes (comunicación personal con Flavia Carrascosa; 22-09-2021).

PROGRAMA⁷⁶

I – Obras para piano

María E. Scheller [Scheller Zembrano, María H; Buenos Aires, 1917-1944]

Preludio y Burlesca, de la serie en Fa sostenido menor,

Celia Torr  [Entre Ríos, 1889; Buenos Aires, 1962]

Adagio, de la Sonata en La menor.

Corina Henríquez de Lima [s/d]

Chacarera

Silvia Eisenstein [Eisenstein, Silvia; Buenos Aires, 1917; Caracas, 1986]

Cueca y Bailecito

María Esperanza Pascual Navas [Buenos Aires, 1913-1986]

Las pirámides de Moche y Danza de las tejedoras y alfareros

Intérprete: Lydia Latzke (piano)

II – Obras para canto y piano

L a Cimaglia-Espinosa [Buenos Aires, 1906-1998]

Botoncito

Ana Carrique [Buenos Aires, 1886-1979]

Idilio

Clelia H. Troisi [s/d]

Poema de un beso

Irma Williams [Buenos Aires, s/d]

Zamba

Isabel Aretz-Thiele [San Isidro, 1909; Buenos Aires, 2005]

Vidala

Lita Spena [Buenos Aires, 1904-1989]

Bailecito

María E. [Esperanza] Zelaya Zamora [s/d]

Coplas

Ana Serrano Redonnet [Buenos Aires, 1910-1993]

Triste estoy

Magda García Robson [García Robson, Magdalena; Buenos Aires, 1916-2009]

Canción del caballito criollo

María Esperanza Pascual Navas [Buenos Aires, 1913-1986]

Canción de cuna

Elsa Calcagno [Buenos Aires, 1905-1978]

Sueños negros

Intérpretes: Esther Duce (canto) y Yascha Galperín (piano)

III – Obra para piano y orquesta

Elsa Calcagno [Buenos Aires, 1905-1978]

Fantasia

**Intérpretes: Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal – Dirección:
Bruno Bandini; Lydia Latzke (piano)**

Imagen 2: Detalle del programa del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina

⁷⁶ El programa se reconstruye a partir del texto de Gastón Talamón en el número referido. Las ciudades y fechas de nacimiento y fallecimiento de las compositoras fueron agregados por la autora, a partir de otras fuentes bibliográficas, aunque en algunos casos hay datos que difieren y quedan pendientes de revisión.

La primera parte incluyó obras para piano de María E. Scheller, “obras de excelente escritura y elegante inspiración”; de Celia Torrá, “página sólidamente construida y muy pianística”; de Corina H. de Lima, “sabrosa y llena de gracias, muy criolla”; de Silvia Eisenstein, “cuya sensibilidad sabe vibrar ante las voces de la tierra y expresarse con sabrosa sencillez”; y de María Esperanza Pascual Navas, “del más puro estilo incaico, impresiones realizadas con emoción, con talento y con comunicativo poder de sugestión”.⁷⁷

La segunda parte, dedicada a la canción de cámara, incluyó a once compositoras: Lía Cimaglia-Espinosa, “cuya fina sensibilidad femenina se explaya con delicadeza infinita”; Ana Carrique, quien “reafirma una ciencia muy personal y cuidada y una inspiración indoamericana expresiva”; Clelia H. Troisi, “la compositora de amplio y fogoso lirismo de siempre”; Irma Williams, “fresco sabor del terruño, sentido por un temperamento elegante”; Isabel Aretz-Thiele, “autora de una *Vidala* que no pudo ser del todo apreciada debido a la escritura adoptada, difícil para coordinar ambos intérpretes”; Lita Spena, “asimilación muy propia de los ritmos y del carácter de nuestra música”; María E. [Esperanza] Zelaya Zamora, Ana Serrano Redonnet, Magda [Magdalena] García Robson, María E. [Esperanza] Pascual Navas y Elsa Calcagno, “de inspiración siempre expresiva y criolla de buena ley en *Sueños negros*”. De cada compositora, el crítico mencionó la obra y dedicó una frase, más o menos extensa, a la descripción y valoración del lenguaje y las estéticas propuestas.⁷⁸

En la última parte se estrenó la *Fantasia* para piano y orquesta, de Elsa Calcagno⁷⁹ Fue interpretada por Lydia Latzke en piano y por la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Bruno Bandini. Talamón escribió: “esta obra, la mejor que salió de la pluma de la compositora, consta de dos temas, sabrosamente indoamericanos, tratados en forma de variación. La orquesta suena bien y el piano se funde con acierto en el conjunto instrumental. [...]”. Destacó las interpretaciones y la tarea del director para finalizar afirmando: “el éxito de este concierto fue tan merecido como cálido”.⁸⁰

Desconocemos si hubo una convocatoria o una selección de obras para integrar el *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina*, pero sí sabemos el rol que Elsa Calcagno ocupó en la organización de este concierto que reunió a quince mujeres compositoras, por primera vez, en un espacio excluyente de creación musical femenina.

⁷⁷ *La Mujer* VIII 76 (septiembre de 1942): 42-43.

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Véase Nota 74.

⁸⁰ *La Mujer* VIII 76 (septiembre de 1942): 42-43.

Como ya mencionamos, la organización y realización del concierto por parte de Calcagno y la Asociación de Música de Cámara Argentina revelaron una intención de mostrar la existencia de mujeres creadoras de música —y sus obras—, en el campo de la música de conciertos de Buenos Aires. En varios párrafos se destacaron la labor artística y creadora de la mujer música, aunque en tensión con enunciados que afirmaban el modelo de mujer-madre, columna del hogar y complemento del varón, sostén de la organización familiar y social hegemónica de la época. Siguiendo el planteo de Pilar Ramos (2013: 210-212), se reconoce no solo la visibilización de las compositoras, sino la importancia de estudiarlas repensando el centro y los márgenes, la vanguardia y lo retrógrado, lo privado y lo público. La finalidad es reconstruir narrativas que no siguen una única dirección, sino discontinuidades, retrocesos, caminos paralelos o divergentes, a los que atender en la inclusión de las mujeres en el relato histórico.

Volviendo a la crónica de Talamón, en otros párrafos mencionó que el programa presentó un panorama, aunque no completo de “nuestras compositoras”, por lo menos de calidad innegable. Informó que participaron creadoras de varias generaciones y dispares temperamentos y condiciones, lo que consideró lógico en una manifestación de esta naturaleza.⁸¹ Señaló la ausencia de algunas de ellas, como María Teresa Maggi y María Inés Gómez Carrillo, lo que entendemos como una posible inclusión o exclusión de la escena presentada, aunque no se enunciaron las razones de dichas ausencias.⁸² En este punto nos preguntamos si este concierto es la puesta en acto de una red de creadoras mujeres y si es posible reconstruir un “canon musical femenino”. Sin dejar de considerar la crítica de la musicología feminista hacia el canon (McClary, 2002 [1991]; Citron, 1993), nos resulta valioso pensar en esta representación del canon como parte de los postulados, luchas, aspiraciones y planteos teóricos formulados por las pensadoras de la primera mitad del siglo XX identificadas con el “feminismo de la igualdad” (Friedan, 2016 [1963]). Para el caso de “nuestras compositoras” es necesario articular los estudios sobre el canon musical y musicológico en el ámbito de la música académica argentina (Corrado, 2004-2005) con un estudio mayor de fuentes. Por una parte, hemerográficas y de textos que recojan los debates del feminismo local; por otra, la recuperación de las partituras, la mayoría de ellas inéditas, perdidas o de acceso muy restringido a la fecha.

⁸¹ Ídem.

⁸² Cabe señalar que ambas compositoras fueron incluidas en las publicaciones de partituras que realizó el diario *La Prensa* entre octubre de 1937 y marzo de 1938. Dicha publicación incluyó obras y compositores relacionados con el Primer Salón Nacional de Música (1937) y las primeras cohortes de egresados del Conservatorio Nacional de Música. Véase Glocer (2017).

Sabemos que Elsa Calcagno y algunas de sus pares tenían una trayectoria profesional y participaban en instituciones de formación musical, asociaciones, obtuvieron becas y premios y sus obras eran publicadas y ejecutadas en el ámbito público. De otras carecemos de información suficiente para informar sobre sus biografías y trayectorias, y queda pendiente hacerlo. Desde las de mayor edad, como Celia Torrá y Ana Carrique —que superaban ambas los cincuenta años—; las de una generación intermedia, que transitaban entre los treinta y los cuarenta años, como Lía Cimaglia-Espinosa, Isabel Aretz, Lita Spina, Ana Serrano Redonnet y Elsa Calcagno; hasta las más jóvenes, menores de treinta años —entre las que se encontraban María Scheller, Silvia Eisenstein, María Esperanza Pascual Navas y Magda García Robson—, parece configurarse una red de madres e hijas simbólicas, tal como las consideran algunas autoras del “feminismo italiano de la diferencia” (Muraro, 1994; Cigarini, 1995). Estas pensadoras proponen que la madre simbólica es la figura de la relación de intercambio y, asimismo, la vía de acceso a la autoridad femenina. La madre simbólica —nunca encarnada en una madre real— funda la genealogía femenina e instituye el movimiento de mediación entre las mujeres (Cigarini, 1995: 18-21).

Finalmente, el *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* reunió a este conjunto de compositoras que no solo tenían vínculos con otros intérpretes, con asociaciones, con críticos musicales y otros agentes del ámbito público, sino que configuraban una trama que participaba activamente del campo de la música de conciertos de Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940. La reconstrucción del Primer Salón nos permite rehacer, también, las genealogías perdidas de “nuestras compositoras” en las que otras mujeres creadoras de música puedan reconocerse.⁸³

6. Palabras de mujer

Escribir sobre la crítica musical ejercida por mujeres en nuestro medio es una tarea pendiente y un proyecto que entusiasma. Aunque no se han realizado hasta el momento estudios panorámicos o historias de la crítica musical —ya sea escrita por varones o por mujeres—, en los últimos años contamos con artículos que

⁸³ Ramos López aplica el concepto “ansiedad de la creación” para el caso de las mujeres compositoras, tomándolo de Sandra Gilber y Susan Gubar en su estudio sobre las escritoras anglófonas del siglo XIX, como contraposición al concepto de “ansiedad de la influencia” de Harold Bloom. Véase Ramos López (2013: 207-223); Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1979).

abordan la producción crítica de Julián Aguirre, Gastón Talamón y Brígida Frías, entre otros.⁸⁴ En dichos trabajos se analiza la importancia que estos escritos tuvieron en la consolidación y la expansión del llamado nacionalismo musical como estética legitimada para la música argentina de esos años.

Elsa Calcagno no fue la única que escribió sobre música en la primera mitad del siglo XX. Encontramos otras mujeres que escribieron sobre música, con mayor o menor continuidad, anteriores, posteriores y contemporáneas a Elsa. Cada una de ellas merece un estudio de sus textos que permita ubicarlas en el contexto en el que lo hicieron y, si es posible, identificar sus rasgos particulares, su singularidad como críticas de música o de la cultura, en algunos casos. ¿Cómo reflexionar acerca de la labor de Elsa Calcagno como crítica musical en su columna “Música e intérpretes” en *La Mujer*? Resultará de gran utilidad la idea de una *escritura femenina* como el lugar de enunciación de lo disidente, lo contrahegemónico, lo no masculino (Ananías, 2020). Nos preguntamos si la escritura de Elsa se plantea como una “escritura disidente”, en qué aspectos, cómo se muestra a sí misma y a sus colegas compositoras mujeres —y compositores varones—, cómo se ubica frente a su propia obra. En tal sentido, el recorrido por la sección nos permitió vislumbrar algunos de estos aspectos. Sabemos que Calcagno transitó el camino de la profesionalización de la crítica, ya que sus crónicas incluyeron valoraciones técnicas, estilísticas y estéticas de las obras que comentó. A su vez, nos brindó información sobre un aspecto central para nuestros estudios: la recepción del público.

Una y otra vez releemos sus textos, lo que nos permite afirmar que colaboró activamente en la validación y la expansión del llamado nacionalismo musical, en una estrategia compartida con muchos de sus pares. En este sentido, su escritura no se presenta como disidente, sino como refuerzo de las ideas hegemónicas de su época. Asimismo, observamos que dedicó cada vez mayor espacio a la inclusión de las mujeres músicas con las que compartía su actividad: las intérpretes, las compositoras, las directoras de coros y orquestas, las mecenas, las gestoras culturales, entre otras. Queda pendiente un estudio profundo de cada una de ellas y de cómo fueron presentadas —y representadas— en otros espacios de escritura.

Nos interesó reconstruir las relaciones que operaron en el campo musical de Buenos Aires entre 1939 y 1943, a partir de la representación que ofreció la sección “Música e Intérpretes” escrita por Elsa Calcagno. Lo realizamos atendiendo a las tensiones en el campo específico de los directores de orquesta, los repertorios ejecutados y la producción de los compositores, y consideramos la

⁸⁴ Para ampliar este tema, véase: Mansilla (2010, 2012), Wolkowicz (2012, 2018) y Chávez (2020).

pertenencia de Calcagno al mismo campo como compositora y pianista de reconocida trayectoria al momento de escribir su columna. Lo estudiado confirmó que la mayor disputa giraba en torno a la convalidación del nacionalismo musical frente a estéticas renovadoras del lenguaje.

Por otra parte, nos interesó observar las representaciones de mujeres músicas y su asociación con estereotipos de género, los modos de enunciación y valoración acerca de mujeres y varones intérpretes y, en el mismo sentido, de compositores y compositoras. El estudio del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* nos permitió profundizar en el conocimiento del grupo de compositoras y obras que se mostraron, con el interés a futuro de reponer sus historias de vida y sus trayectorias completas. Finalmente, abordamos preliminarmente el estudio de la columna de Calcagno en el sentido de identificar particularidades de una ‘escritura femenina’ en la crítica musical de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX. Quedan abiertos los senderos para seguir transitando entre las páginas de las revistas femeninas guardadas en estantes y archivos, para quien disfrute de su lectura.

Bibliografía

- Ananías, Nayive. 2020. “No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir: Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)”. *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical* 13 (2): 190-220.
- Ariza, Julia. 2009. “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)”. En *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, compilado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, 81-106. Buenos Aires: Edhasa.
- Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Bourdieu, Pierre. 1983. *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Carrascosa, Flavia. 2011. “Dos mujeres, dos creadoras, dos estilos: Elsa Calcagno-Lía Cimaglia Espinosa. Abordaje comparativo desde la interpretación”. 4^o 33”. *Revista On Line de Investigación Musical* 3 (2) (setiembre): 27-37. [E-journal] <https://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/38/34> (último acceso: 15-02-2022)
- . 2015. “La investigación aplicada a la interpretación musical. La obra para piano de Lía Cimaglia Espinosa”. En *Actas de ECCoM*, editado por Isabel

- Martinez et al, Vol. 2, N.º 2 “La experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente”, pp. 33-37. Buenos Aires: SACCoM.
- Carrascosa, Flavia. 2016. “Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lía Cimaglia Espinosa”. En *Actas de la Semana de la Música y la Musicología. El piano. Historia, Didáctica e Interpretación*. XIII, 9 al 11 de noviembre. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). [Online] Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/preludios-mujeres-abordaje-forma.pdf> (último acceso: 30 de setiembre de 2021).
- . 2018. “Análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno y su inclusión en el repertorio de la asignatura Piano Complementario”. En *Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y de Creación del Gabinete de Estudios Musicales. En adhesión a la Reforma Universitaria*, editado por Fátima Graciela Musri, 120-127. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Cattaruzza, Alejandro. 2012. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chávez, Manuela. 2020. “La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*”. *Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino*”. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132> (último acceso: 30 de noviembre de 2021).
- Cigarini, Lía. 1995. *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Barcelona: Icaria.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Chicago: University of Illinois Press.
- Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Clarke, Erik F. 2005. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 1998. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza.
- Corrado, Omar. 2004-2005. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 17-44.
- . 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Dezillio, Romina. 2011. “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955”. En *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”*, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. [Online] Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1099/1/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf> (último acceso: 30 de agosto de 2021).
- . 2012a. “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”. *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* 27 (68): 18-27. [Online]. <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/68.pdf> (último acceso: 2-04-2022).
- . 2012b. “El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)”. En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 101-135. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- . 2017b. “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, editado por Juan Pablo González, 22-45. Santiago de Chile: Ibermúsicas.
- Eujanian, Alejandro. 1999. *Historia de revistas argentinas 1900-1950: la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Frega, Ana Lucía. 2011 [1994]. *Mujeres de la música (colección Mujeres argentinas)*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Friedan, Betty. 2016 [1963]. *La mística de la feminidad*. Buenos Aires: Cátedra.
- García Muñoz, Carmen. 1988. “Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 9: 149-194.
- Gesualdo, Vicente. 1962. *Historia de la música en la Argentina*. 2 vols. Buenos Aires: Beta.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1998 [1979]. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Glocer, Silvia. 2017. *Música en La Prensa: partituras de compositores argentinos en el periódico, entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: EDUCA.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

- Gutiérrez Palacio, Juan G. 1984. *Periodismo de opinión. Redacción periodística (editorial, columna, artículo, crítica)*. Madrid: Paraninfo.
- Lobato, Silvia. 2012. “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943)”. En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 197-232. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Lobato, Silvia y Mariana Signorelli. (2010). “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”. *Actas del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mansilla, Silvina Luz. 1999. “Calcagno, Elsa”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 2, 908-909. Madrid: SGAE.
- . 2001. “A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo”. *Revista Argentina de Musicología* 2: 97-113.
- . 2005. “Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 19: 51-78.
- . 2010. “El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al ‘nacionalismo musical argentino’. Dos escritos publicados en la revista *Tárrega*”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* 7:67-74.
- Marin, Louis. 1993. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París: Editions du Seuil.
- Martín-Barbero, Jesús. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones Gustavo Gilli.
- McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Méndez, Marcela. 2001. *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.
- Muraro, Luisa. 1994. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Editorial Horas y Horas.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- . 2013. “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”. *Brocar* 37: 207-223.

- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rosés Lacoigne, Zulema. 1950. *Mujeres compositoras*. Buenos Aires: la autora.
- Schiama, Oreste. 1943. *Música y músicos argentinos*. Buenos Aires: Lorenzo Raño Impresiones.
- Scott, Joan. (1986). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* compilado por María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois, 17-50. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Senillosa, Mabel. 1956. *Compositores argentinos*. Buenos Aires: Lottermosser.
- Sosa de Newton, Lily. 1980 [1972]. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Victoriano, Felipe y Claudia Darrigrandi. 2009. “Representación”. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, 250-254. México: Siglo XXI.
- Veniard, Juan María. 1986. *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Verón, Eliseo. 2004. *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Wolkowicz, Vera. 2012. *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional.
- . 2018. “En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)”. En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 33-44. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Fuentes hemerográficas

- Disponibles en Biblioteca Nacional de la República Argentina, Sección Hemeroteca.
- El Hogar* (1912-1924)
- Fray Mocho* (1912-1913)
- La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943)
- La Prensa* (1937-1938)
- Mujeres de América* (1933)
- Para Ti* (1922-1928)
- Sintonía* (1933)
- Vida Femenina. Revista de la Mujer Inteligente* (1935)

Sitios electrónicos

AhiRa – Archivo Histórico de Revistas Argentinas

<https://ahira.com.ar>

Biblioteca Nacional de España – Hemeroteca digital

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Ibero-Amerikanisches Institut

<https://www.iai.spk-berlin.de/es/biblioteca.html>

UBACyT F-831 “Música y prensa periódica en Argentina”, 2006-2009

<http://historico.campus.filo.uba.ar/course/view.php?id=400>

Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, ARLAC-*International Musicological Society* Canal

https://www.youtube.com/channel/UCyHBOEmhoeDcCKMy_kjdjSw

Los *ballets* con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno

Lic. Mariana Signorelli*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

Resumen

Este trabajo se propone poner en relieve las obras para *ballets* creadas por compositoras argentinas entre 1943 y 1964. Los *ballets* que se hallaron hasta el momento son: *El niño alcalde* (1943), *La chaya* (1944), *Tierra* (1945) y *Vidala* (1946), de Ana Serrano Redonnet; *Hamankay* (1943), de María Lucrecia Madariaga; *Supay* (1953), de Silvia Eisenstein; *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) y *El folklore tiene un alma* (1964), de Elsa Calcagno. Esta investigación no solo tiene fines compensatorios respecto a recuperar un lugar destacado para estas compositoras en la historia de la música argentina, sino que también, al explorar su propuesta estética en estas obras para danza (gramática en términos de Hemmings), fue necesario indagar cómo han tensionado, irrumpido o se han adaptado al sistema patriarcal. Es decir, al ir destejando las tramas y reconociendo las relaciones de poder entre los géneros (a veces muy sutiles, apenas perceptibles y por mucho tiempo naturalizadas) y que han favorecido la expresión artística de los varones, este análisis realiza un abordaje desde la perspectiva de género.

Palabras claves: musicología feminista, género, compositoras, *ballet*, nacionalismo.

Ballets with musics by Argentine women composers between 1943-1964: Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno

Abstract

This work aims to highlight the works for ballet created by Argentine women composers between 1943 and 1964. These ballets are: *El niño alcalde* (1943), *La Chaya* (1944), *Tierra* (1945) and *Vidala* (1946) by Ana Serrano Redonnet; *Hamankay* (1943) by María Lucrecia Madariaga; *Supay* (1953) by Silvia Eisenstein; *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) and *El folklore tiene un alma* (1964) by Elsa Calcagno. This article not only has compensatory purposes with respect to recovering a prominent place for these composers in the history of Argentine music, but also –when exploring their aesthetic proposal

* Licenciada y profesora en Artes, orientación Música, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en la misma universidad, con beca interna CONICET desde 2022.

in these works for dance (grammar in Hemmings's terms)—investigates how they have stressed, broke into or have adapted to the patriarchal system. That is to say, by unraveling the plots and recognizing the power relations between the genders (sometimes very subtle, barely perceptible and naturalized for a long time) that have favored the artistic expression of men, this work supports an approach from a gender perspective.

Keywords: feminist musicology, gender, women composers, ballet, nationalism.

Introducción

La música para eventos escénicos, como una obra de teatro o de *ballet*, suele trascender especialmente cuando se edita la partitura, se ejecuta como concierto en otras ocasiones o se graba. No sucedió eso en el caso de la música para *ballets* de las compositoras argentinas Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno.

Para esta investigación se indagaron las fuentes que se encuentran a resguardo en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM) gracias a un contrato para la ejecución de un proyecto presentado a la convocatoria Activar Patrimonio 2020 del Ministerio de Cultura de la Nación.¹ El objetivo central del proyecto desarrollado ha sido poner el foco en las compositoras argentinas que crearon música para *ballets* entre 1943 y 1964, identificadas a partir del libro *Ballet Argentino en el Teatro Colón*, de Marta Giovanini y Amelia Foglia de Ruiz (1973), consultado en el INM. Se trata de obras musicales contemporáneas al *ballet Estancia*, de Alberto Ginastera² (Signorelli 2013, 2014, 2019, 2021), que tuvo históricamente mejor destino que el de sus colegas contemporáneas. Por lo tanto, conocer el trabajo de estas compositoras argentinas de música de *ballets*, contemporáneas al canonizado compositor argentino, se vislumbra como un aporte al campo musicológico por la vacancia de estudios sobre este corpus.

Las compositoras argentinas de música para *ballets* de los años cincuenta que se relevaron son: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga y Silvia Eisenstein. El agregado de Elsa Calcagno a este listado surgió al hallar en el catálogo de esta compositora (Mansilla, 2005) alusiones a dos creaciones para *ballet* del mismo contexto que las demás.

¹ Agradezco especialmente a Guillermo Dellmans por la asistencia en las búsquedas y consultas en las “ventanillas virtuales” e *in situ* del archivo, y a Hernán Gabriel Vázquez, director del INM por permitir mi acercamiento a esas fuentes del archivo a pesar del contexto pandémico que transitábamos. También, por la asistencia de consultas sobre trámites administrativos, reconozco la colaboración de Silvana Sara, Alejandro Fuente Abaurrea y Nelson Binny Montesa, de la Secretaría de Patrimonio, Ministerio de Cultura de la Nación.

² Compuesto en 1941 y estrenada en su versión coreográfica en 1952 en el Teatro Colón.

Las obras son las siguientes: *El niño alcalde* (1943), *La chaya* (1944), *Tierra* (1945) y *Vidala* (1946), de Ana Serrano Redonnet; *Hamankay* (1943), de María Lucrecia Madariaga; *Supay* (1953), de Silvia Eisentein; *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) y *El folklore tiene un alma* (1964), de Elsa Calcagno. En líneas generales, se trata de obras de inspiración folclórico-popular que se inscriben en una corriente estética conocida como “nacionalismo musical”. Según Mansilla (2001: 101), este tipo de propuestas han coincidido “con el objetivo gubernamental de priorizar la búsqueda de una identidad cultural a través de la valorización del folklore”.

La política cultural llevada a cabo por el primer peronismo pretendía lograr una homogeneización a partir de diferentes medios y conformar una “cultura nacional de contenido popular, humanista y cristiano inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina”.³ Y, en línea con esta idea, facilitara que nuevos públicos accedieran a espectáculos tradicionalmente exclusivos a un sector social de élite. Esto dio lugar a una democratización cultural ya que pudieron acercarse sectores populares a las funciones en el Teatro Colón, muchas veces gratuitas o a bajo costo, de conciertos sinfónicos, óperas y *ballets* (Cadús, 2017; Hildbrand, 2019; Leonardi, 2008; Zayas de Lima, 2010).

Como se adelantó, varias de las obras que se analizan en este trabajo no han sido lo suficientemente estudiadas. Incluso una de las creadoras ni siquiera aparece en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002), posiblemente porque no se conocía su veta de compositora. Por lo tanto, esta investigación no solo tiene fines compensatorios respecto a recuperar un lugar destacado para estas compositoras en la historia de la música, sino que también apunta a poner en valor sus obras y las de las artistas con las que compartieron el ambiente social y cultural. Además, al destejer las tramas y reconocer los contenidos simbólicos y las relaciones de poder que fueron por mucho tiempo naturalizados entre los géneros y que han favorecido la expresión artística de los varones, se tendrá en cuenta un abordaje de género. Aun cuando las mujeres en el período estudiado ya habían podido participar casi sin objeciones de las prácticas musicales, en términos de Green (2001: 25), las “actividades musicales [...]

³ En algunos programas del Teatro Colón consultados se pueden leer extractos del Plan Quinquenal sobre aspectos culturales, por ejemplo en el programa del estreno de *Supay*, de Eisenstein (1953), se lee en la página 3: “Dice el Segundo Plan Quinquenal en su capítulo V en lo relativo a la cultura: En materia cultural el objetivo fundamental de la Nación será conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional”.

permiten la expresión simbólica de las características “femeninas”. Entonces, conocer sus luchas, tensiones, resignaciones y sus estrategias estéticas y sociales para desarrollarse como mujeres músicas posibilita comprender si han acordado, tolerado o desafiado el paradigma del patriarcado musical.

Historia, música, mujeres compositoras argentinas

El modo en que se cuentan las historias, los registros que se conservaron y descartaron, los relatos que se escribieron y se escriben y también aquellos que se pretenden borrar son “narrativas” que necesitan revisarse, releerse, develarse desde una perspectiva feminista. Narrativas que conceptualiza Clare Hemmings (2018: 12) como “estribillos textuales (contenido y patrón) utilizados para contar estas historias y su movimiento a través del tiempo y el espacio”.

A diferencia de otras expresiones artísticas más aprehensibles y durables en el tiempo, las manifestaciones performáticas (música, danza, teatro) por su condición efímera conllevan una mayor dificultad al analizarlas y estudiarlas. Es bastante complejo reconstruir una obra de este tipo sin volver a escucharla, a verla, a leerla. La tarea se encamina a rastrear las huellas de su ejecución en diferentes soportes físicos y acudir al testimonio de sus participantes. Huellas y memorias que no siempre están disponibles y completas para su análisis y discusión.

Sobre este tema, Ricoeur señala que “el problema de la representación, que es la cruz del historiador, se encuentra ya establecido en el plano de la memoria e incluso recibe allí una solución limitada y precaria que no será posible traspasar al plano de la historia” (2007 [2000]: 3). Por tanto, se intentará alivianar la cruz predestinada poniendo en juego las imágenes que nos permitan descifrar los enigmas de nuestro objeto ausente, las nociones de imagen y lectura en sentido amplio, tal como lo sugieren los estudios de la historiografía del arte de la escuela de los *Annales* que siguen Marin, Chartier, Ricoeur, entre otros.⁴ Para ello, se atraviesa una “operación historiográfica”⁵ de tres fases: documental en los archivos, fase explicativa/compreensiva y fase literaria/escrituraria en la cual se agudiza la representación.

Este proyecto centra su mirada en la primera fase, iniciando la recolección y la descripción de diversas fuentes documentales que están actualmente en resguardo

⁴ La aplicación de estas nociones ha sido plasmada en un trabajo en coautoría con Silvia Lobato, “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, presentado en las II Jornadas Artes en Cruce, UBA, 2010.

⁵ Michel de Certeau (1975) citado en Ricoeur (2000: 11).

de la Biblioteca y el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, e insinúa algunas líneas explicativas/comprendivas con perspectiva de género.

El corpus de fuentes recolectadas en el INM consta de fotos, artículos en prensa periódica y especializada, legajos de las compositoras, algunas partituras, catálogos y bibliografía para el armado del estado de la cuestión sobre este tema. El conglomerado de piezas obtenidas, aunque nunca sean suficientes, ha colaborado en la reconstrucción del rompecabezas histórico cuasi arqueológico que significa un trabajo de esta índole. Además, se han realizado entrevistas a dos personas que conocieron a las creadoras: Carlos Manso, pianista, historiador de música y danza argentina,⁶ y Miguel Ángel Gilardi, director de orquesta e hijo de Lucrecia Madariaga. Así, el corpus aun siendo tan complejo y fragmentado, ha permitido hacer foco en estas compositoras, en sus creaciones en general y en sus composiciones de *ballet*, y deja iniciado un camino para futuras investigaciones.⁷ Asimismo, se han hecho consultas al Archivo del actual Instituto Vocacional de Arte Labardén y la Biblioteca del Teatro Colón.⁸

Además de la labor de recolección de fuentes, fue necesario imbuirse del entramado cultural, social e institucional en el que estas compositoras y sus obras para *ballet* se insertaron, dónde estas obras circularon para intentar esbozar los motivos por los que no fueron tan visibilizadas.

Las composiciones para *ballets* de estas artistas se enmarcan en la estética del nacionalismo musical⁹ ya que tratan en su temática e incluyen en sus materiales sonoros referencias a imaginarios folclóricos o de culturas originarias. Este imaginario nacionalista, construido intelectual y artísticamente muchos años antes, no solo fue conformado por sonidos, ritmos, melodías, danzas extraídos o inspirados en el folclore argentino, sino también por alusiones literarias a títulos, tramas y argumentos, y también abogaba por una retórica de género que instauraba ideales estereotipados de hombre y mujer con una diferenciación jerárquica entre ambos. Se considera que todas las artes, incluida la danza, contienen nociones de índole político por lo que no son ni inocentes, ni autónomas, ni independientes de la sociedad en que surgen. De manera simbólica,

⁶ Como el capítulo “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)” del libro *Historia general de la danza en Argentina*, coordinado por Beatriz Durante, 2008: 51-141. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

⁷ Por lo tanto, a pesar del adverso contexto pandémico por el COVID-19 en el que se inició el proyecto, se dejarán plasmadas algunas líneas para continuarse y expandirse.

⁸ Entre fines de 2021 y comienzos del 2022.

⁹ Plesch, 2002, 2008; Kuss, 1998; Corrado, 2010; Buffo, 2017; entre otros.

a través de mitos y representaciones, se entraman nociones de identidad, nación y género, expresan más o menos explícitamente conflictos sociales, reclaman derechos, sostienen o tensionan hegemonías.¹⁰

Siguiendo a Marcia Citron (1993), se piensa el canon como ese paradigma o faro que ilumina la creación musical en un momento determinado en una sociedad, que es ideado por un grupo selecto dominante que impone modelos, reglas, prescripciones y normativas de creación, y que forma así un repertorio que incluye determinadas obras y autores y excluye otros. Se considera al “nacionalismo musical” como el canon estético dominante del período estudiado. Por su parte, Arribas menciona a las “mujeres como sujetas de enunciación y objetos enunciados” (2019 [1998]: 114), por lo que investigar sobre mujeres como sujetas históricas es permitirles visibilizar su voz, descubrir su enunciación. En el caso de estos *ballets* y estas compositoras, la pregunta más elocuente que surge es si las obras adhieren a la estética del nacionalismo musical —que se sugiere, en primer lugar, por los títulos y los argumentos— y si se mantienen dentro del canon heteronormativo patriarcal que esta poética sustenta. Se percibe una tensión entre estética, canon y género que quizás resulte evidente a la mirada actual, pero inadvertida o naturalizada en aquellos años.

Por otra parte, no debemos olvidar que, si bien las mujeres en los años cuarenta y cincuenta ya habían adquirido una mayor ocupación pública en el desempeño de las prácticas artísticas, el acceso a la educación en el caso de las mujeres de clase media o media alta, como pudieron ser las compositoras estudiadas, y la adquisición de derechos ciudadanos, como el voto femenino en 1951, los roles en la actividad musical no se habían emparejado. Aun cuando Franze (1972: 6) asegura que ya ha sido vencido el prejuicio hacia la mujer compositora, las artistas que estudiamos desempeñaron diferentes roles en torno a las prácticas musicales y el “patriarcado musical” —en términos de Green (2000)— no les perdonó que se hayan acercado a la composición por lo que la historia oficial se “olvidó” de mencionar a algunas o de catalogar sus obras, de editar sus partituras, de narrar sus aportes, de conservar sus creaciones y valorar su desempeño artístico. Es muy probable que gozaran de cierto privilegio de clase, o al menos de menor resistencia a pertenecer a este mundo de hombres, pero incluso, como se mencionó, cuando se mantuvieron dentro de los parámetros estéticos canonizados, estas creadoras pudieron haber significado “amenazas a la feminidad” por haberse desempeñado como compositoras, gestoras, directoras de coro y orquesta o *régisseuses*. Junto al develamiento de las obras para *ballet de*

¹⁰ Vallejos, 2017, 2019; Tambutti, 2002.

Ana Serrano Redonnet, Silvia Eisenstein, María Lucrecia Madariaga y Elsa Calcagno, nos proponemos indagar sobre el rol de las mujeres en el arte y la cultura en la sociedad argentina en aquellos años, las conquistas de los derechos de género, las posibilidades para desarrollarse profesionalmente y los propios logros artísticos, es decir, cómo han desplegado su carrera musical en ese entorno.

Por tanto, este trabajo permite echar algo de luz a estas artistas para historizarlas y destacarlas en la genealogía de las compositoras argentinas, valorar sus aportes artísticos y revisar sus propuestas estéticas. Como nos señala Pilar Ramos López: “El objetivo de la musicología de género no es construir un panteón de compositoras paralelo al conocido santuario de varones blancos (casi siempre germanos) y heterosexuales. No se trata de desnudar a unos santos para vestir a otros” (2003: 64). Por el contrario, se trata de pensar las tramas sociales, las categorías, los mandatos, los roles, la circulación de los bienes culturales, las narrativas y los discursos que favorecieron la conformación de un canon en torno a los compositores hombres y sus propuestas.

¿Qué se dijo de estas artistas en su época? ¿Qué nos aporta para el presente conocerlas e intentar reconstruir sus obras? ¿Qué podemos leer hoy a través de sus creaciones? ¿Qué representaciones simbólicas observamos en sus obras, cómo continúan o son cuestionadas en la actualidad? Estos son algunos de los interrogantes que guiarán la presente investigación.

La multifacética “Anita” Serrano Redonnet



Imagen 1: Foto extraída de la *Antología de Compositores Argentinos*, vol X (1945: 28).

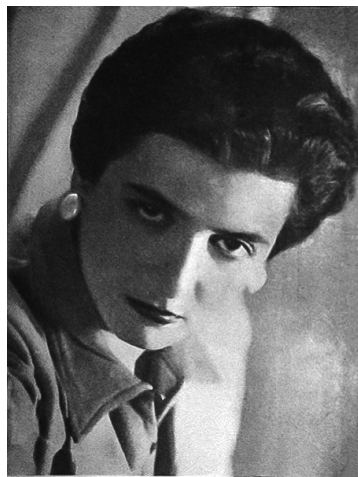


Imagen 2: Foto extraída del programa del estreno de *Vidala* en el Teatro Colón, 23-11-1946.

Ana Serrano Redonnet (1910-1993) fue compositora, directora de orquesta, escritora y crítica musical.¹¹ Sus inclinaciones culturales y artísticas se forjaron en el seno familiar puesto que su padre y su hermano fueron escritores.¹² Estudió guitarra con Antonio Sinópoli, composición con Gilardo Gilardi, orquestación con Jaime Pahissa y análisis musical y perfeccionamiento creativo con Jacobo Ficher. Dictó numerosas conferencias en instituciones privadas y oficiales.¹³ Además, dirigió espectáculos folclóricos organizados por la Municipalidad de Buenos Aires, alzó la batuta en orquestas de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires, como la Orquesta de cámara de RLA Radio del Estado que ejecutaba principalmente obras de compositores argentinos de inspiración indígena y criolla. También condujo emisiones radiales en El Mundo, Splendid y LR 6 Radio Mitre y en la LR 3 Radio Belgrano (Corrado 2014: 22). En Radio Mitre, se desempeñó como asesora musical y condujo *Sendas de la patria*, un programa radial dedicado a difundir las expresiones musicales nacionales.¹⁴ Ejerció el periodismo musical cuando dirigió la sección Cultura del diario *Cabildo* y también a través de su participación como redactora de artículos y comentarios musicales en el diario *Argentino* de La Plata y *Tribuna* (Corrado 2014: 21).

Ana no formó parte del Círculo Femenino Musical Santa Cecilia, fundado el 7 de noviembre de 1944, presidido por Zulema Rosés Lacoigne, según registra Dezillio (2011). Sin embargo, con varias de sus integrantes mantuvo contacto y participó colectivamente en algunos conciertos, como en el del Primer Salón Femenino organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara, especialmente coordinado por Elsa Calcagno, el 3 de septiembre de 1942 en el Salón de Actos del Consejo de Mujeres. En aquella ocasión, Serrano Redonnet presentó su obra *Triste estoy, aire de Yaraví*, con letra de Rafael Jijena Sánchez, que es parte de su álbum *Seis aires argentinos* op. 2, N.º 6 (Lobato, 2021).

Su catálogo musical realizado por Ana María Mondolo (2009) coincide con lo observado en su legajo del INM. Lo conforman algunas obras para orquesta, varias canciones con acompañamiento de piano y otras de guitarra y

¹¹ Información extraída de: García Acevedo (2000: 955); programa del estreno de Vidala en el Teatro Colón, 23-11-1946, consultado en la entrevista a Carlos Manso el 26 de abril 2021; Giovannini y Foglia de Ruiz (1973: 273-5); *Antología de compositores argentinos* (1945: XXIX); y de intercambios por mail con Ana María Mondolo, quien confeccionó su catálogo (18-VIII-2021).

¹² El hermano de Ana Serrano Redonnet, llamado Antonio Ernesto Serrano Redonnet, especialista en folclore y literatura argentina, fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras en 1952 (Buchbinder, 1997: 179).

¹³ García Acevedo (2000: 955) y semblanzas de los programas de las funciones en el Teatro Colón.

¹⁴ Revista *Sintonía*, 1943.

obras corales. Mondolo registra tres obras escénicas (a veces llamados *ballets*, mimodramas o retablos):

- *El Niño Alcalde (Tradición riojana)* op. 6 (1943),¹⁵ mimodrama. Texto: María Celina Neyra de Solá. Formación: coro y orquesta de cámara. Estreno: Buenos Aires, 4-12-1943, Teatro Colón. Intérpretes: *Ballet Estable del Teatro Colón*, Teatro Infantil Labardén.
- *Tierra* op. 8 (1945), mimodrama. Texto: María Celina Neyra de Sola. Formación: coro y orquesta de cámara. Estreno: Buenos Aires, 1945, Teatro Colón. Intérpretes: *Ballet Estable del Teatro Colón*, Teatro Infantil Labardén.
- *Vidala* op. 9 (1946), retablo tradicional. Texto: Miguel P. Tato sobre poesías de Rafael Jijena Sánchez (romances tradicionales recopilados por Juan Alfonso Carrizo). Formación: solistas, coro y orquesta sinfónica. Estreno: Buenos Aires, 1946, Teatro Colón. Intérpretes: Angélica Vélez, Carlos Giusti, Renato Césari, Tota de Igarzábal, Cuerpo de baile, Coro y Orquesta Estable del Teatro Colón.

También hubo otras obras de su autoría que no fueron consideradas en dicho catálogo, mencionadas en otras fuentes halladas:

- Música escénica: *La Chaya, el Carnaval de los cerros*, op. 7 (mimodrama).¹⁶
- Conjunto instrumental: *Quebradeñas*, para voz, flauta, oboe, clarinete, fagot, guitarra y caja india;¹⁷ *Manajsutioj* (vidala) para flauta, oboe, fagot y guitarra; *Himno al sol* para flauta, oboe, saxofón, violín y caja indígena; *Palomita del valle* para flauta, oboe y clarinete; *Cuatro aires nortehños*.¹⁸
- Canciones para voz y guitarra: *Esquinazos y aguinaldos, Vidalas de siembra*.¹⁹
- Canciones para canto y piano: *Quebrada de Lules, Bailecito en el Campo y Valle de Lerena* (aires de bailecito); *Gaucha, Gualicho, Caminito del valle* (tonadas), *Yo tei de ver, La Andariega, Andina*, obras sobre textos propios.²⁰

¹⁵ En el programa de mano la obra es titulada *El divino alcalde*, pero a veces se la encuentra como *El niño alcalde*. Es la misma obra basada en la leyenda riojana de San Francisco Solano.

¹⁶ Mencionada en el legajo consultado en el archivo del INM y en Giovanini y Foglia, *op. cit.*, 273-275.

¹⁷ Obra mencionada en la *Antología de compositores argentinos*, volumen X (1945), XXIX.

¹⁸ Obras mencionadas en la reproducción fotográfica del diario *La Prensa* (9-1-1938), en Glocer (2017: 51), que deben ser de su etapa de formación.

¹⁹ Obras mencionadas en la entrada suya para el *Diccionario de Música española e Hispanoamericana* (García Acevedo, 2002: 955).

²⁰ Obras también referidas en la reproducción fotográfica del diario *La Prensa* (9-1-1938), en Glocer (2017: 51).

En el archivo del INM se encontró la partitura de *Coplas tuyas*, para soprano y cuarteto de cuerdas, cuya letra y música le pertenece a Serrano Redonnet y forma parte del volumen X de la *Antología de compositores argentinos*, editada en 1945 por la Comisión Nacional de Cultura.²¹ También se encontraron las partituras de *Canción de cuna india* y *La peserosa*, ambas con letra de Serrano Redonnet y música de Gilardo Gilardi.²² Además, se conserva el libro *Cancionero musical argentino* de su autoría, que contiene descripciones de formas y modos regionales, instrumentos musicales y danzas del folclore musical, editado por Ediciones Culturales Argentinas en 1964. Se suma a la obra de esta compositora el hallazgo de una semblanza crítica del estreno de *Vidala*, en el diario *Buenos Aires Musical*.²³

La historiografía musical se ha ocupado poco de esta compositora argentina a pesar de haber sido una mujer destacada en su época y de haber desempeñado varios roles: fue escritora, gestora cultural, investigadora, crítica musical, directora de orquesta y compositora. Ana Lucía Frega (2011) no la menciona en ninguno de los roles musicales que desarrolló. Mientras que Juan Pedro Franze la nombra como parte del grupo de compositoras que sigue los lineamientos de la “escuela nacional”, como Ana Carrique, Lita Spena, Lía Cimaglia Spinosa, Matilde T. de Calandra, Irma Williams, María E. Pascual Navas, Monserrat Campmany y Elsa Calcagno. También con las que “ahondan experiencias de investigación folklórica”, como Isabel Aretz y Silvia Eisenstein. Y se destaca que las tres “originaron una propia escuela etnográfica de la creación musical argentina” (Franze, 1972:7).

Uno de los trabajos musicológicos más relevantes sobre esta compositora es el artículo de Omar Corrado (2014) sobre el *ballet Vidala*, en el que analiza sus entramados e implicancias políticas a partir de la descripción de la música observada en las fuentes consultadas en el archivo del Teatro Colón, los manuscritos de la reducción para piano y la recopilación de algunas referencias en la prensa periódica sobre su estreno. Silvia Glocer la menciona entre las composiciones del conjunto de las dieciocho partituras manuscritas para canto y piano o piano solo publicadas en el diario *La Prensa* entre 1937-1938 “pertenecientes a compositores que para ese entonces habían transitado fructíferos

²¹ Al no tratarse de la partitura del ballet, el análisis de esta obra excede los objetivos de este trabajo y queda para tratarse en otra ocasión.

²² En la Biblioteca del INM, se localizó el cd *Música vocal de cámara argentina* (1990) que posee *Canción de cuna india* en el CD 2 track 5, interpretada por Diana Arzoumanian en canto y Roberto Caamaño en piano.

²³ *Buenos Aires Musical* 15 (16-12-1946): 1.

caminos en torno a su actividad musical, o bien eran jóvenes promesas” (2017: 20-21). La obra de Serrano Redonnet publicada el 9 de enero de 1938 es *Canción de cuna*, para voz y piano, con texto de Rafael Jijena Sánchez, que en 1939 editó la Editorial Lottermoser con el nombre levemente variado de *Canción de la guagua. Arroró indio* y formó parte de su ciclo *Seis aires argentinos* (Glocer 2017: 24). Romina Dezillio se refiere a esta compositora en un artículo sobre su colega contemporánea Celia Torrá, problematizando el hecho de que Roberto Caamaño en su libro *La historia del Teatro Colón (1908-1968)* se “olvide” de nombrar a Ana Serrano Redonnet debido a que ha dirigido obras fuera del espacio escénico del teatro, en las temporadas de verano organizadas en La Rural (2019: 200). Coincidimos con Dezillio en que es mucho más que un simple olvido ya que en dicha institución se juegan disputas de sentido de orden material y simbólico, tensiones por la legitimación en el campo artístico que implican pujas de poder o “tramas de significados”, tal como también lo enuncia Fernández Walker (2015) cuando lo llama “templo Teatro Colón”. A su vez, cuando se consultaron los programas de mano en la biblioteca del Teatro Colón, corroboramos que algunas de estas composiciones para *ballet* efectivamente se estrenaron en la Sala Principal de este teatro.²⁴ Estas obras no formaban parte de su programación anual, sino de funciones extraordinarias a partir de convenios entre dos instituciones municipales: el Teatro Infantil Labardén y el Teatro Colón. La primera fue una institución dedicada a la formación en arte para niños que cerraba el año con un festival de tal magnitud artística y profesional que el escenario porteño fue el marco adecuado para dichos eventos en numerosas ocasiones.²⁵

1. *El divino alcalde*, de Ana Serrano Redonnet

Esta obra es clasificada como un poema lírico en prosa y verso. Su estreno sucedió el 4 de diciembre de 1943 en el escenario del Teatro Colón. Se trató de un espectáculo de fin de curso del Teatro Infantil Labardén, a beneficio de los niños que componían el conjunto de intérpretes.²⁶ En el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974: 154) se menciona que en la colección de programas de la

²⁴ Consultado en los programas del Teatro Colón y en las memorias del Archivo del actual IVA Labardén.

²⁵ Varios artículos de prensa así lo relatan: *La Razón*, 5-XII-1943; *Noticias Gráficas*, 6-XII-1943; *Revista Para Ti*, enero 1946; *La Prensa*, 1-XII-1946; *La Razón*, 1-XII-1946; *Crítica*, 22-XI-1947; *La época* 30-XI-1947; entre otros aportados por el archivo del IVA Labardén.

²⁶ Reparto: Nora Epstein (madre), Julia Toscano (voz de la leyenda), Juan Apes y Domingo Piazza (indios), Enrique Espil (Francisco Solano), Margarita Fernández (niño alcalde).

biblioteca del teatro no existe documentación de ese *ballet* y que los datos allí consignados fueron recogidos de comentarios del diario *La Nación* del 5 de diciembre de 1943 y facilitados por la compositora. Sin embargo, se ha podido consultar el programa completo y algunas reseñas en prensa en los archivos del Teatro Infantil Labardén que corroboran lo mencionado.²⁷

La función completa tuvo dos partes, la primera consistió en: *Himno Nacional*, *Capin di Pranta*, Folklore Nordesteño brasilero con música de E. Braga; *Media Caña*, de Felipe Boero, coro a tres voces, bajo la dirección de la profesora Nena Juárez; recitación coral del poema *América* de teniente coronel César R. Caccia; *Pericón Nacional*, de Fracassi, por la Banda Municipal, bajo la dirección del maestro Pascual Grisolia. Luego de un intervalo, llegaron los estrenos: *El divino alcalde*, con música original y dirección orquestal de Anita Serrano Redonnet, leyenda riojana en tres estampas y *Hamancay*, *ballet* en dos cuadros, de María Lucrecia Madariaga, obra de la cual nos ocuparemos más adelante.

La compositora no solo se encargó de la creación musical, sino también dirigió la orquesta para la ocasión.²⁸ Por ello, es posible que haya sido la primera vez que una mujer dirigió una orquesta para un evento artístico musical de esa índole en el Teatro Colón interpretando justamente esta composición.²⁹ Tal como sugiere Dezillio (2019) respecto a los méritos como directora para el caso de Celia Torrá, a quien la historiografía musical más reciente rescata como pionera en este rol de directora de orquesta en el coliseo porteño, lo realmente valioso es que se vayan develando progresivamente que estas prácticas musicales por parte de las mujeres ya estaban produciéndose. Además, el equipo creativo de ese espectáculo estuvo conformado por varias mujeres que desempeñaron diversos roles: el argumento fue adaptado por María Celina Neyra de Solá a partir de una leyenda riojana; la directora del coro fue Nena Juárez y la coreografía y puesta en escena estuvo a cargo de Blanca C. de la Vega.³⁰

Respecto a las funciones que desarrollaba la escuela Teatro Infantil Municipal Labardén en el Teatro Colón, se halló un artículo en Revista *Lyra* donde se insiste

²⁷ Documentos digitalizados recibidos por mail el 1 noviembre 2021.

²⁸ La orquesta que acompañó en todo el evento y que Ana Serrano Redonnet dirigió fue la Banda Sinfónica Municipal creada en 1910 (Valenti Ferro 1992:57), ya que aparece mencionada en el programa y en algunos artículos de prensa: *Noticias Gráficas*, 6-XII-1943. Dicha orquesta era dirigida por Pascual Grisolia y José María Castro, directores del organismo en esos años.

²⁹ Se considera lo mencionado en García Morillo y Méndez (2001) retomado en Dezillio (2019).

³⁰ En investigaciones posteriores se ampliará sobre el trabajo de estas artistas.

en la alta calidad del espectáculo “de naturaleza estética, pero también de índole educacional”. Otras virtudes destacadas por el crítico de la revista son: “adiestrado coro”, “seguridad escénica”, “naturalidad emocional”, y a la vez ensalza a las personas que coordinan la institución y los eventos de fin de año: Celina Rodríguez Naso (directora del Teatro Infantil Municipal Labardén), Nena Juárez (profesora de coro), Blanca C. de la Vega (encargada de la puesta en escena de la obra teatral), Ernestina del Grande (coreógrafa de las obras de danza).³¹

No se halló la partitura de la obra *El divino alcalde* ni hemos podido consultar críticas sobre la puesta en escena en el Archivo del INM. Por otro lado, en el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974: 154) hemos accedido al argumento, en el que se observa un tema bastante recurrente: “civilización y barbarie” con impronta evangelizante. Los indios se convierten al cristianismo mediante sonidos del violín y una voz, y dejan de lado sus creencias y divinidades (Pachamama) para adorar al santo cristiano patrono de La Rioja, San Francisco Solano. Además, gracias a esta conversión religiosa, cuando otra tribu viene a atacarlos interviene el niño Jesús (divino alcalde) y los ayuda. No se trata de un relato de amor romántico, sino de uno con impronta eurocéntrica en el que los indios son presentados como seres inferiores, incultos y se metaforiza la opresión que la conversión religiosa conlleva a través de sutiles sonidos de violines. San Francisco Solano también es el “patrono del folclore argentino”, cuyo santoral se conmemora el 24 de julio. Su santificación se debe a la gran tarea evangelizadora en el norte argentino, en el que el recurso musical cumplió un papel fundamental.³²

Esta mirada acerca de los indígenas como seres inferiores, salvajes, primitivos e ignorantes fue analizada por Mendivil (2017) respecto al devenir de los discursos de la musicología de los Andes en los años cuarenta. Mientras que en el siglo XIX el indio y los elementos musicales indígenas, como la pentatonía menor, portaban una carga negativa, de debilidad y “femenina”, los enfoques indigenista y nacionalista en el siglo XX adoptaron diversas estrategias de cambio de sentido juntamente con los compositores de cierta música andina. Dicho viraje semiótico se percibe especialmente en relación con las referencias de género que asumen vital relevancia: depurar los rasgos femeninos de la música “incaica” fue el camino impulsado para este nuevo marco de interpretación. Sin embargo, a diferencia de esa intención de reivindicación de la figura del indio, donde “lo inca funge en este discurso como una especie de sinécdoque proyectada indistintamente al pasado”

³¹ *Lyra* 28-29 (1945): 10-11 (Fondo Carlos Manso del INM).

³² Consultado *online* 24 de julio 2021: <https://www.tribuno.com/salta/nota/2019-7-24-7-37-0-hoy-es-el-dia-de-san-francisco-solano-patrono-del-folclore>

(Mendivil 2017: 2), y a pesar de la alusión de la grandeza incaica en pos de un futuro de gloria, lo que observamos en esta obra de Serrano Redonnet parece coincidir con el paradigma anterior, el de los conquistadores y de los intelectuales del siglo XIX que posteriormente el movimiento indigenista resignificó.



Imagen 3: Recorte de artículo del diario *La Razón* (6-12-1943). Fuente: Archivo del actual IVA Labardén.

2. *La Chaya. El carnaval de los cerros*, de Ana Serrano Redonnet

Mimodrama estrenado el 20 de febrero de 1944. Se trató de un espectáculo organizado por la Comisión Permanente de Fiestas Populares de la Municipalidad de Buenos Aires, ofrecido durante las noches de Carnaval en la temporada de verano en la Sociedad Rural Argentina. Al no formar parte de la programación oficial del Teatro Colón no aparece en la colección de programas del Teatro y se conoce la propuesta por notas periodísticas en *Cabildo* y *La Nación* citadas en el libro de Giovanini y Foglia de Ruiz (1973: 157).

Ana Serrano Redonnet se encargó no solo de la composición musical, sino también de la coreografía, la dirección del coro y de la orquesta, lo que da cuenta de su creatividad y del gran compromiso artístico asumido en la ocasión. El argumento fue creación de Enrique H. Ruchelli. La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Arturo Travi. La dirección de escena, al igual que en *El niño alcalde*, la asumió Blanca C. de la Vega ya que participaron en el elenco algunos integrantes del Teatro Infantil Labardén.

Al tratarse de un evento al aire libre en época de carnaval, la compositora evocó dicho festejo a través del título, de la trama argumental y seguramente de los sonidos y danzas de canciones y ritmos del noroeste argentino. La obra está estructurada en: un *Prólogo musical*, una *Chaya coral* (“Carnaval alegre / ay, Vidalita triste para mí; / yo lloro la ausencia / del bien que perdí... / de aquel cerro verde / caen las neblinas / de tus lindos ojos, ay, Vidalita, / aguas cristalinas...”), el *Algarrobal*, otro canto con caja de las comadres y la anciana india colla (“Yo canto porque estoy triste / que es mi modo de cantar...”), *Danzas folklóricas* (zamba, gato, chacarera, bailecito y malambo), una *Vidalita chayera*, *Huayno* y *Final* cuando se retira la Chaya y se quema el muñeco dando cierre a la fiesta.

La recepción en la prensa subrayó su colorida y expresiva sonoridad, la sugerencia telúrica de los ritmos y melodías del folclore argentino (Giovannini y Foglia de Ruiz 1974: 274). También se menciona la evocación tímbrica y melódica de un paisaje andino a través del uso de instrumentos de viento, voces y “melodías incaicas de sonidos tristes y dolorosos”.³³ En el artículo de prensa hallado se puede leer tanto la referencia a la fiesta popular, la idealización de la vida en los cerros, el sentimiento de melancolía y el “nostálgico patetismo propio a quienes moran en la soledad de nuestras comarcas norteñas”, posiblemente expresado en la letra de las canciones, como también la mención a los colores y la alegría, representados por los decorados de Travi y los bulliciosos ritmos de las danzas interpretadas que sugieren el ambiente del carnaval norteño.³⁴ La compositora tiene varias canciones y obras instrumentales vinculadas al norte argentino en su catálogo, lo que sugiere un particular interés en esta región.³⁵ En esta obra la fiesta del carnaval no parece colmarse de características como la embriaguez dionisiaca o el desenfreno *bajtiniano*, sino que se compensa cristianamente de modo tal que si hay algo de algarabía y danza, enseguida es apaciguada con algo de tristeza y tranquilidad (Bajtin 1990).

Esta partitura tampoco se halló a resguardo del INM y en este caso queda pendiente rastrear otras fuentes ya que no aparece mencionada en las memorias del Archivo Labardén porque no fue un evento de producción de este instituto, sino en colaboración.

³³ *La Prensa*, 10-III-1944, p. 29.

³⁴ Los intérpretes del estreno fueron: Marisa Landi (cantante), Hugo del Valle (cantor norteño), Pedro Gimenez (bailarín regionalista), un coro de veinte voces, Sr. Bilotti (flauta) y Sr. Morales (caja indígena).

³⁵ En un trabajo posterior puede resultar interesante observar esas recurrencias y sus apropiaciones estilísticas.

2. *Tierra*, de Ana Serrano Redonnet

Poema simbólico en tres cuadros estrenado el 6 de marzo de 1945, en la trigésimo séptima función nocturna al aire libre en la Sociedad Rural Argentina, organizada por la Comisión Permanente de Fiestas Populares de la Ciudad de Buenos Aires. La música combina creaciones propias con adaptaciones del folclore realizadas por la compositora. Como en su *ballet* anterior, en esta ocasión también ella misma dirigió la orquesta. El argumento es de María Celina Neyra de Solá y la puesta en escena, de Blanca C. de la Vega, mismas colegas con las que trabajó en *El divino alcalde*, en 1943.³⁶ Además, se sumó como coreógrafo especializado en bailes criollos Lorenzo Vergara. En este caso los y las intérpretes eran integrantes del Cuerpo de Baile del Teatro Colón, cuyas primeras figuras eran Wasil Tupin (Fuego), Violeta Luque (Tierra), entre otras. La interpretación vocal fue llevada a cabo por niños del Teatro Infantil Labardén. Como la anterior obra escénica, esta tampoco se trató de una producción del Teatro Colón ni del Teatro Infantil Labardén, sino que participaron artistas de ambas instituciones.

La obra tiene una estructura en tres cuadros y su argumento transcurre en un ambiente campestre. En el primer cuadro, dos cuñados, Cari y Cusi, que trabajan en tareas rurales, son engañados por Sombra, una seductora mujer que les promete herramientas mágicas que trabajan solas y que deben buscar al pie de un ceibo. La escena se llena de mágicos eventos porque tanto el ceibo como el jacarandá y el palo borracho sueltan flores para entretenerlos y evitar que encuentren las hechizadas herramientas. Las flores realizan una danza y cuando esta termina hallan la pala, el machete y hachas, también un pequeño remo y un peine. Cuando usan este último, las aves aparecen.

En el segundo cuadro, las herramientas comienzan a trabajar mientras que sus dueños contemplan. El plan de Sombra se va cumpliendo, provoca una discusión entre los cuñados y convoca a Fuego para que destruya todo. Sin embargo, Guara interviene, toma el remo y ordena al Agua que detenga al Fuego. Solucionado este inconveniente, llega la Luna y reconcilia a los hombres. Cuando intentan que las herramientas reinicien el trabajo, el hechizo se rompe y ya no responden.

En el tercer y último cuadro, los cuervos son invocados por Sombra y asustan a las vicuñas. Cari y Cusi llaman a la Tierra, quien les ofrece de regalo semillas de maíz, trigo y algodón. Entonces siembran con sus manos, bailan y danzan por las bondades de la Tierra.

³⁶ No pudimos confirmar en los materiales consultados si se trató de una orquesta convocada para la ocasión o de la Banda Sinfónica Municipal u otra agrupación.

A partir de este argumento y de quienes llevaron a cabo los personajes, se observa que los roles de seres naturales en su mayoría son interpretados por mujeres: flores, aves, vicuñas, llamas, Agua y Tierra. Mientras que las herramientas y el Fuego, por hombres. Dicha asociación simbólica entre mujer/fluidez/naturaleza y hombre/fuerza/razón es frecuente en las obras que refuerzan el determinismo biológico del canon patriarcal analizado por Simone de Beauvoir y otras teóricas del feminismo de la “segunda ola”: “La fisiología no puede fundamentar valores; las circunstancias biológicas revisten los valores que les confiere lo existente” (De Beauvoir, 1949: 72). En esa misma línea, Bourdieu observa que:

La división entre los sexos parece estar ‘en el orden de las cosas’, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa, por ejemplo, con todas sus partes «sexuadas»), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción (Bourdieu, 1998:10).

El sistema sexo-genérico que se observa en esta obra vincula a los personajes femeninos con seres de la naturaleza en oposición a los personajes masculinos a los que les adjudica virtudes racionales, como portadores de la civilización, hacedores del conocimiento y la cultura. En este caso, son hombres quienes desarrollan la acción como seres reales (los cuñados). Por otra parte, se percibe la dualidad dicotómica de los roles femeninos (buena-virgen-santa-madre *versus* mala-bruja-prostituta):³⁷ hay mujeres que son bondadosas (Tierra-Agua-Luna) y otras que son hechiceras, seductoras, embaucadoras (Sombra). Estas dos metáforas de virgen/madre o prostituta revelan la mirada sexogenérica en la que el dualismo femenino intenta sostener el poder sobre los cuerpos de las féminas, para la reproducción o el placer (De Lauretis, 1990).

Tampoco hemos hallado su partitura en resguardo del INM. Solo unas líneas respecto a la recepción de su obra que puede sugerirnos el colorido melódico y rítmico de su sonoridad: “Piezas atrayentes y estilizaciones de danzas amerindias” (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1974: 274).

³⁷ Ver Mc Clary (1991), Ramos López (2003).

4. *Vidala*, de Ana Serrano Redonnet

Se estrenó el 23 de noviembre de 1946 en el Teatro Colón en una función extraordinaria en ocasión de conmemorar el Día de la Música.³⁸ El argumento pertenece a Miguel P. Tato. Posee en cada cuadro algunas coplas intercaladas, que fueron recopiladas por Juan Alfonso Carrizo y algunos versos de Rafael Jijena Sánchez. La coreografía fue una creación compartida entre dos especialistas ya consagradas en este escenario: Margarita Wallmann, quien se encargó de las escenas de danza más estilizada, y Angelita Vélez, de las danzas nativas. A su vez, Vélez interpretó el personaje “Vidala” en el prólogo y epílogo y bailó una zamba junto a Víctor Ferrari en el quinto cuadro. La puesta en escena la coordinó José Gielén y se complementó con la escenografía de Héctor Balsadúa y el vestuario de Victorina Durán. El coro estuvo dirigido por Rafael Terragnolo; el coro de niños, por Juan Emilio Martini, y la orquesta, por Enrique Sivieri. Participaron los elencos del teatro, tanto el Cuerpo de Baile como el Coro del Teatro Colón, también algunos artistas convocados para la ocasión como los malambistas Gutiérrez, Molina, Vidal y Gómez. La supervisión general estuvo a cargo de la compositora y de Miguel P. Tato.³⁹

La obra se estructura a partir de un prólogo, seis cuadros y un epílogo. Según se observa en el programa: Prólogo: “La Puna” (América: La Naturaleza y la Raza); Primer cuadro: “Misa Rumi” (La Religión); Segundo cuadro: “Boda serrana” (La familia); Tercer cuadro: “La montonera” (La Patria); Cuarto cuadro: “La feria del Sumalao” (El trabajo); Quinto cuadro: “La cosecha de la algarroba”; Sexto cuadro: “Chacarera” (La Fiesta); Epílogo: (Vuelta a la naturaleza).

En el programa solo esboza unas ideas conceptuales del argumento. El subtítulo expresa que se trata de un “retablo tradicional”, lo que le aporta un sentido religioso ya que los retablos son las colecciones de pinturas o tallas que suelen ubicarse en los altares de las iglesias y conforman un relato o varias historias bíblicas con una función devocional. También se llama retablo al espacio escénico teatral de madera de las marionetas o títeres. En este caso, la referencia al “retablo” remite a una “sucesión de viñetas cerradas en sí mismas”

³⁸ Esto lo pudimos constatar en el programa de mano que nos acercó Carlos Manso en la entrevista realizada el 26 de abril del 2021.

³⁹ Miguel Paulino Tato (1902-1986) fue crítico de cine en *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *El Mundo* y otras revistas. También incursionó en la radio y la televisión. Fue secretario de prensa de Onganía en 1969 y asumió como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica en 1974 hasta 1978. Allí fue “el más eficiente ejecutor de políticas censoras, no solo a través de la exigencia de cortes y prohibición directa de los films sino también mediante la censura previa a la que sometía a los guiones nacionales” (Spinsanti, 2012).

(Corrado, 2014: 25), una colección de cuadros evocativos, algunos de tinte religioso, sobre todo el primero; el cuarto, quinto y sexto cuadro se tornan más idílicos e incorporan danzas, cantos y costumbres tradicionales que “enaltecen las virtudes del hombre de trabajo de nuestro campo” (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1974: 174); y otros resultan más patrióticos, como el tercer cuadro que refiere en la copla a las montoneras, los caudillos federales de Heredia y Dorrego, y la cinta punzó.

Al igual que en sus *ballets* anteriores, observamos ciertas recurrencias: las referencias al paisaje de noroeste argentino y algunos géneros musicales de esa región, especialmente a la vidala, que es la protagonista de la obra y a otras danzas folclóricas (chacarera, malambo, zamba); la evangelización de los indígenas (San Francisco Solano, que es uno de los personajes al igual que en su primer *ballet* *El divino alcalde*); y la referencia a Dios y a la Virgen en algunas canciones. Tampoco se escatiman las menciones a las tareas campesinas y las prácticas culturales gauchescas, que en ese momento estaban más vigentes como expresiones escénicas. La personificación de la vidala por la bailarina Angelita Vélez al comienzo y al final de la obra le aportó unidad y sirvió como hilo conductor. Es probable que Ana Serrano Redonnet haya considerado a la vidala como un canto vinculado a la naturaleza. En línea con esa idea, es pertinente que fuese personificado por una mujer.

En la colección de *Buenos Aires Musical*, presente en el INM, se encontró la crítica sobre el estreno de esta obra.⁴⁰ Se menciona que dicho estreno fue programado para el Día de la Música y que la intención de la creadora fue “elevar el arte nacido de la tierra a una jerarquía superior”, “la dignificación de nuestro folklore”. Enzo Valenti Ferro no escatima admiraciones hacia la obra y su creadora:

Vidala constituye una sincera contribución a una empresa artística a la que no debe renunciar ningún pueblo que desee conservar el peculiar acento de la nacionalidad. En ese sentido, si no se ha concretado aquí hasta ahora una acción importante es porque, aunque no han faltado servidores a tal empresa, no ha podido contarse con el mínimo de genialidad indispensable para fijar con su verdadero sentido y echar las bases de un auténtico nacionalismo musical sin concesiones capaces de desvirtuarlo en el peligroso terreno de la estilización, afirme el contenido étnico y los módulos de expresión raciales en la medida

⁴⁰ *Buenos Aires Musical* 15, 16/12/1946: 1.

necesaria para alcanzar el ideal de sublimación de los elementos folklóricos por su ensamblamiento con el arte culto (16-12-1946).

Angelita Vélez y Margarita Wallmann compartieron la creación coreográfica, la primera de los fragmentos más folclóricos y la segunda de técnica contemporánea. Sobre Margarita Wallmann, se encontró en el INM un artículo en la revista *Lyra* de octubre de 1946 con una breve entrevista acerca de una colaboración suya en Italia.⁴¹ Sobre Angelita Vélez se halló un artículo en otra revista *Lyra* en el que se la considera una representante de “nuestras danzas nacionales”, nativas, folklóricas, a las que les ha impreso un “sello personal”. Se subraya su personalidad, su sensibilidad, su prodigio como bailarina, “encarna el espíritu de la madre tierra”, “es la estampa siempre renovada de la más pura tradición artística”, “interpreta con soberana soltura la esencia real e íntima de nuestras danzas”, señala el crítico Carlos Juárez.⁴²



Imágenes 4 y 5: Margarita Wallmann en *Lyra* 39 (IV), octubre de 1946.

⁴¹ Revista *Lyra*, octubre de 1946, año IV, número 39. Fondo Manso del INM.

⁴² Revista *Lyra*, agosto de 1944, año II, número 14. Fondo Manso del INM.



Imágenes 6 y 7: Angelita Vélez en *Lyra* 14 (II), agosto de 1944.

Ambas artistas son mencionadas en el informe de Franze (1972: 5) junto con otras creadoras del mundo de la danza donde “la mujer juega un papel irremplazable, del mismo modo que sucede con la mujer cantante”. Coincidimos con Green (2000) que esta práctica es aceptada y considerada apropiada para las mujeres según el sistema patriarcal, ya que al cantar o bailar las mujeres exhiben su cuerpo, sumado a que al bailar se mantienen silenciosas y se muestran de apariencia apacible para la contemplación de la mirada masculina. También acordamos con Tortajada Quiroz (2011) cuando revisa la feminización de la danza escénica y analiza las representaciones estereotipadas según roles de género que confieren sentido social a los cuerpos además de consignarles, junto con la heteronormatividad obligatoria, el rol pasivo de acatar, ser delicadas, expresivas y, en estas latitudes, paisanas donosas.

Aunque Vélez y Wallmann, en este caso, se ocupan de actividades de creación, es más frecuente que la crítica periodística y la historiografía las recupere como bailarinas intérpretes que como coreógrafas o directoras.

María Lucrecia Madariaga, “la morocha Gilardi”



Imagen 8: Ma. L. Madariaga (1977-78, 65 años). Imagen 9: Ma. L. Madariaga junto a G. Gilardi.
Foto cedida por su hijo Miguel Ángel Gilardi. Foto extraída de Pickenhayn (1966: 19).

Esta compositora fue un hallazgo en el marco de esta investigación, ya que no se conocían obras de su autoría. No se encontró su legajo en el archivo del INM y no tiene una entrada en el *Diccionario Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002).⁴³

María Lucrecia Madariaga nació en Victoria, Entre Ríos, el 8 de febrero de 1912 y falleció en Buenos Aires el 31 de diciembre de 1985.⁴⁴ Realizó sus primeros estudios musicales en Victoria y luego en Concepción del Uruguay, adonde se mudaron por el trabajo de juez de su padre. También estudió en el Conservatorio Williams de la ciudad de Paraná. Trabajó como maestra de música en la Escuela Normal “José María Torres” de Paraná entre 1931 y 1942, según la carpeta de designaciones.⁴⁵ La escuela es una de las fundadas por Sarmiento. Allí, María Lucrecia formó un coro escolar muy destacado a nivel nacional. Dicho coro se presentó en un evento en el Teatro Cervantes, el 30 de octubre de 1940, que no pasó inadvertido. Ella había sido recomendada por Felipe Boero, Gilardo Gilardi y Carlos López Buchardo ante la

⁴³ En el *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en Argentina* (Donozo, 2006) tampoco está registrada.

⁴⁴ Toda la información aquí plasmada fue transmitida en entrevistas personales realizadas a su hijo Miguel Ángel Gilardi, entre los meses de abril y junio 2021.

⁴⁵ Según recoge el artículo de Griselda de Paoli, “La extraordinaria dedicación de la señorita Madariaga”, en *El Diario de Entre Ríos*, 6 de febrero 2021 (último acceso: 4-7-2021) <https://www.eldiario.com.ar/119653-la-extraordinaria-dedicacion-de-la-senorita-madariaga/>

Comisión Nacional de Cultura. Athos Palma fue quien se encargó de tejer redes institucionales para que el concierto pudiera realizarse y resultara un éxito total: quedó registrado en diarios y archivos de la institución y se transmitió por la Radio del Estado. Athos Palma se refirió a Lucrecia con estas palabras:

Todos los establecimientos educacionales de la República, dijo, cuentan con profesores de música encargados de estimular y fomentar la práctica del canto coral en la juventud argentina; sin embargo, ninguno de ellos hasta el presente ha llegado a evidenciar un grado de perfeccionamiento artístico tan elevado como el obtenido por la Escuela Normal de la citada ciudad entrerriana [Paraná]. Al frente de la cátedra se encuentra una docente de relevantes méritos, animada de una fe inquebrantable y dotes poco comunes que ha inculcado en sus intérpretes el entusiasmo y la dedicación necesarios para la realización de esta obra tan meritoria como difícil (citado en De Paoli 2021).



Imagen 9: Foto del coro de la Escuela Normal de Paraná que dirigía la señorita Madariaga, registro de 1940, extraída del artículo de Griselda de Paoli (2021).

En 1942, María Lucrecia se casó con su maestro, Gilardo Gilardi, con quien había estudiado de forma particular en Buenos Aires y que era 24 años mayor que ella. Desde entonces siguió dedicándose a la enseñanza musical en escuelas públicas de la Ciudad de Buenos Aires y dirigiendo los coros, especialmente femeninos, como el del Normal 1 (Córdoba y Riobamba), Normal 6 (Güemes y Aroaz) y Normal 10 desde fines de los años cuarenta hasta la década del sesenta. Un documento de la Secretaría Nacional de Educación, editado por el Consejo Nacional de Educación

en 1948, incluye el decreto que determina el plan de estudio y programas de los bachilleratos del magisterio, y menciona a Lucrecia Madariaga como profesora integrante de la comisión encargada de delinear los programas de Cultura Musical.⁴⁶

Tenía oído absoluto, gran creatividad y sensibilidad musical. Se halló en el catálogo *online* del Conservatorio de Bahía Blanca una obra que ella adaptó para coro: *Chuáchuá... (chamarrita recogida en Entre Ríos)*. En su círculo de amistad más cercano se encontraban las pianistas Beatriz y Josefa Hernandorena. Con Ana Serrano Redonnet, Elsa Calcagno y Celia Torrá también solían visitarse y compartir encuentros y proyectos musicales. Según lo que nos ha comentado su hijo Miguel Ángel, Gilardi compuso muchas obras para coro que María Lucrecia dirigía en los estrenos, como el *Te deum* que se estrenó en Paraná en 1941, con el coro que ella había fundado.

Tuvieron dos hijos, Miguel Ángel (director de orquesta) y María Cecilia (jueza). Miguel Ángel Gilardi nos contó que:

Quando murió mi padre, que llevaba un diario, mi madre escribió: se fue mi esposo, mi maestro y mi amigo. Evidentemente fue una admiración muy grande la que se tuvieron. Y por eso creo que también dejó su carrera musical. Era muy común. Mi madre vivió 22 años más que mi padre y nunca se quejó de eso, nunca nos manifestó algún resentimiento por eso. Era algo común y ella lo hizo de muy buen grado. Seguramente quiso que la conocieran como la señora de Gilardo Gilardi.⁴⁷

Algunas de sus discípulas y continuadoras de su labor coral fueron Lilia Yolanda Pereno de Elizondo (1905-1981),⁴⁸ que formó en 1938 la División Coral Mixta de la Escuela Normal de Resistencia Chaco, e Irma Urteaga (1929-2021),⁴⁹ pianista y compositora.

Hamankay

Ballet estrenado el 4 de diciembre de 1943 en el escenario del Teatro Colón, en la misma función ya descrita junto al *ballet El divino alcalde*, de Ana Serrano

⁴⁶ *Plan de estudios curso del ciclo básico y del ciclo superior del Magisterio. Programas*. Secretaría Nacional de Educación. Consejo Nacional de Educación, 1948, p. 9.

⁴⁷ Miguel Ángel Gilardi, entrevista personal con la autora (14-4-21).

⁴⁸ Rubén Tolosa, *Trenzador de palabras: el oficio de vivir de Aledo Luis Meloni, su obra poética fuente de inspiración musical* (Buenos Aires: Dunker, 2014), 136.

⁴⁹ Consultado online el 24 de junio de 2021: <http://www.musicaclasicaargentina.com/urteaga/>

Redonnet. En el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974: 156) se comenta que es una adaptación que hizo Ismael Moya de su obra de teatro, editada junto a otras nueve obras para niños en el libro *El niño y su teatro*.⁵⁰ El argumento citado en ese libro es sumamente escueto: “Es la exaltación de la generosidad del amor, en que el héroe lucha y vence sobre las fuerzas del mal, representadas por las fieras de la selva, en la que se interna para socorrer a una mujer desvalida y a su hija inválida”. Hamankay es una flor silvestre que crece desde un bulbo, como una especie de lirio. En la obra de teatro de Moya el personaje de *Hamancay* es una niña buena que se adentra en la peligrosa selva en busca de agua para una anciana inválida. Pero cuando Uturuncu (tigre) está por cazarla, las luciérnagas lo enceguecen, aparece un hada y la convierte en flor. Sin embargo, parece haber sido un sueño: la niña despierta y la botija está llena de agua para la señora.

Sobre esta obra se halló el siguiente comentario: “Fábula aleccionadora, de vistoso despliegue, interpretada por una partitura interesante...”⁵¹ No se encontró la partitura de esta obra en el INM. Tampoco ninguna mención en revistas o diarios allí consultados (Revistas *Lyra* del Fondo Carlos Manso y el *Boletín Musical*). Ni su hijo ha hallado partituras en el archivo personal.

En el programa de mano consultado en el Archivo Labardén se menciona que el *ballet* consta de dos cuadros y que la coreografía estuvo a cargo de Ernestina del Grande. Entre los personajes predominan las representaciones de la naturaleza (animales y plantas en su mayoría interpretados por mujeres) y también algunos otros roles, como cazadores, viajeros, la madre y hasta un hada, que aporta un elemento mágico y sobrenatural bastante habitual en los argumentos de los *ballets* del siglo XIX.

En las memorias del Teatro Infantil Labardén de 1945, se pudo leer el interés por realizar concursos de obras específicamente escolares a través de “premios estímulos” cuya propiedad intelectual se cediera a la institución. Además, todos los integrantes de la institución a través de notas dirigidas a la directora, luego de la presentación de fin de año en el Teatro Colón recibieron cuantiosas y significativas felicitaciones por la calidad artística del espectáculo presentado, tanto por la prensa especializada como por intendentes y otros profesionales que los visitaban ocasionalmente.

⁵⁰ Ismael Moya, *El niño y su teatro*, Buenos Aires: Kapeluz, 1934. Las obras son: *Hamankay*, *La fiesta del alfabeto*, *El Keru del Coyllur*, *El sueño de navidad*, *El Kakuy*, *Florisel y el dragón rojo*, *Los gauchos de 1826* y dos obras musicales compuestas por él mismo, *Danza de las ñustas* y *Huayno*. Consulta online de la Biblioteca de maestros, 12 de abril 2021: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00053721/00053721.pdf>

⁵¹ Diario *La Nación*, 5 de diciembre de 1943, citado en Giovannini y Foglia de Ruiz, *op. cit.*, 266.

Silvia Eisenstein (de Vega)



Imagen 10: Foto del programa de mano del estreno de *Supay* 1953, autografiado por la compositora, obtenida en la entrevista con Carlos Manso.

Silvia Eisenstein nació en Buenos Aires en 1917 y falleció en Caracas, Venezuela, en 1986. La historiografía musical argentina ha relevado especialmente su labor como colaboradora y discípula de Carlos Vega (Franze, 1972; Frega, 2011; Goyena, 2011, 2015) y solo más recientemente se han iniciado estudios sobre su labor de compositora, arregladora y directora orquestal, pianista, maestra y directora de coros (Dezillio, 2011, 2013; Sorrentino, 2021). Estudió piano con Esperanza Lothringer y Ernesto Drangosch, luego, composición en el Conservatorio Nacional. Cosechó varios éxitos como pianista en los años treinta y cuarenta (Frega, 2011: 70). En 1937, comenzó su colaboración en el Instituto de Musicología que coordinaba Carlos Vega, con quien se casó en 1951. Realizó numerosos viajes de investigación etnomusicológica entre 1945 y 1955 junto a Vega, Isabel Aretz, Lauro Ayestarán. Allí recogió registros de canciones y danzas, dibujó vestimentas y fotografió intérpretes. Realizó orquestaciones de algunas de esas músicas que luego grabaron, como es el caso de la *Colección de canciones y danzas argentinas* (1943) editada en un álbum del sello Odeón y posteriormente reeditada por el INM junto a un libro de Goyena y Cirio (2015).

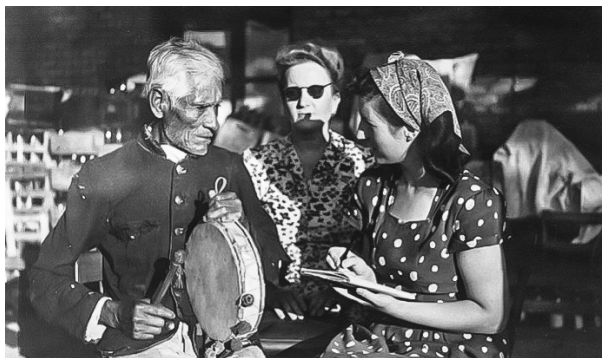


Imagen 11: Foto extraída de la colección del INM, Silvia Eisenstein transcribiendo una melodía durante el viaje de investigación nr. 041, 1945.⁵²

Como directora se desempeñó al frente de la Orquesta Argentina de Cuerdas desde 1942, la Orquesta Argentina de Cámara, que fundó en 1949, y el Conjunto Vocal Argentino realizando conciertos en Radio del Estado y en escenarios de Buenos Aires y el interior del país (Frega, 2011: 71).

Recientemente Olimpia Sorrentino ha defendido su tesis de doctorado sobre la obra pianística de esta compositora, investigación que significa un importante aporte a la historia de la música argentina (2021). Ya que por mucho tiempo, tal como lo expresó Adorni (2016), no había sido estudiada su obra ni su rol como mujer-música y estuvieron invisibilizados sus aportes a la sombra de su maestro y marido. Incluso algunas tareas de orquestación donde ambos aparecen como autores, posiblemente sean solo de ella ya que era quien tenía una mayor formación en ese ámbito (se había perfeccionado en París con una beca del gobierno francés). Es el caso de la ambigüedad de la autoría de la música para *La Salamanca*, de Ricardo Rojas, con coreografía de Mercedes Quintana estrenada el 10 de septiembre de 1943 en el Teatro de la Comedia (actual Cervantes). Según lo que puede entreverse en el artículo de Goyena (2011: 474), ella lo “ayudó en la tarea de composición”, los dos números musicales fueron realizados por ambos, aunque la interpretación y la grabación estuvieron a cargo de la Orquesta Argentina de Cuerdas que dirigía Silvia (Goyena, 2011, nota al pie 16, 477). Por otro lado, respecto a la edición de las obras en 1943, la recopilación se adjudica a Carlos Vega mientras que las reducciones para piano son adaptaciones de Silvia Eisenstein (Goyena, 2011: 479).

⁵² Consulta *online*, 20 de mayo 2020: https://www.cultura.gob.ar/carlos-vega-el-recolector-de-melodias_7120/

Fue cofundadora, en 1944, del Círculo Femenino de Música “Santa Cecilia”, institución “única en su género” que realizaba reuniones, conciertos y audiciones en la radio del Estado de obras de autoras argentinas, especialmente nóveles (Dezillio, 2011: 73) y miembros de la Sociedad Nacional de Música (Dezillio, 2013: 14).

Luego de su separación de Vega, Eisenstein se instaló en Venezuela desde 1963. Allí continuó su carrera como pedagoga de coro, piano y etnomusicología. Colaboró en una importante reforma musical de ese país. Fundó y dirigió, entre 1973 y 1986, el coro Madrigalistas de Aragua dedicado a la música americana.

En su legajo consultado en el INM, se conservan algunos documentos de su actividad de concierto en los que figura como intérprete y como directora: un programa de concierto de piano a cuatro manos junto a Haydée Giordano, organizado por la asociación Cultura Musical de Rosario en el Auditorio LRA 5 el 15 de septiembre de 1962, donde ejecutaron obras de Schubert, Mendelssohn, Debussy, Ravel y Poulenc; una fotocopia de un artículo periodístico del diario venezolano *El siglo* con fecha del jueves 18 de noviembre de 1984 sobre un concierto para piano (obras de Bartók, Villa Lobos y Brahms) que daría en esos días en el Teatro de la Ópera en Maracay, Venezuela. El programa del Primer Festival Coral que lleva su nombre, en el complejo recreativo ININO, en abril de 1985. El programa de un concierto de la agrupación coral Madrigalistas de Aragua en su XV Aniversario, de su gira nacional. Finalmente, un programa de un concierto junto a la Orquesta Sinfónica Venezuela como solista de piano en 1985.

En la base de datos de la Biblioteca del INM se ha hallado a partir de su búsqueda el libro de las partituras que musicalizaron la puesta en escena de *La Salamanca*, de Ricardo Rojas, “Vidala” y “Malambo”, editado por Losada en 1943, y las partituras de adaptaciones corales que integran el *Cancionero latinoamericano para escolares*, editado conjuntamente con Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera (1972) entre ellas: *Son de marimba*, *Huayno*, *San Juanito*, *Son del Lacandon*, *Las mañanitas*, *Dormite niño*, *Las cuatro estaciones*, *O carangujejo*, *Canción*.

Una obra de la que no teníamos conocimiento –ya que no aparece mencionada en el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974)–, en la que participó como coautora y que fue descubierta posteriormente entre los programas de la Biblioteca del Teatro Colón, es el *ballet Hispanoamérica*. Fue estrenado como parte del espectáculo de fin de año del Teatro Infantil Labardén en una función extraordinaria el 30 de noviembre de 1946. El programa consistió en dos momentos: comenzó con el *Himno Nacional*, *Himno al sol*, de Manuel Benavente

y con letra de Miguel Camino, coro a dos voces; *Pericón*, de Podestá, arreglo de Schiuma, coro a tres voces bajo la dirección de Nena Juárez; *Atlántida*, de Olegario Andrade, recitado en coro bajo la dirección de Angélica P. de Perez y *El dios de los pájaros*, comedia en dos actos y cuatro cuadros, original de Alfonsina Storni y con música de Manuel Baretto. La segunda parte, lo conformó el estreno de un gran *ballet Hispano-América*, cuya música se trató de un compilado de varios compositores y compositoras: *Argentina*, compuesta por Carlos Vega;⁵³ *Paraguay*, de Mauricio Cardozo Ocampo; *Brasil*, de Denis Brean; *Perú*, de Jorge Huirse; *Chile*, de Luis Sandoval; *México*, a partir de músicas populares; *Bolivia*, de Silvia Eisenstein. La coreografía estuvo a cargo de Ernestina del Grande y la orquesta la dirigió el profesor Felipe Logióvine.

No se halló el catálogo completo de las obras de Eisenstein en el INM, aunque se encontró una fotocopia en buen estado de la reducción para dos pianos del *ballet Supay*. Gran parte de sus composiciones están en Venezuela a resguardo de su discípula María Olimpia Sorrentino.⁵⁴

Supay

Se trata de un *ballet* en un acto que se estrenó en el Teatro Colón el 18 de noviembre de 1953 en una función extraordinaria nocturna “en honor a los profesionales del arte de curar de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires” (Giovannini y Foglia de Ruiz 1974: 193-194). Según el programa de mano, en el mismo concierto se ejecutaron *Petroushka*, de Igor Stravinsky, con coreografía de Michel Borowsky, en primer lugar, y *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, con coreografía de Leónide Massine y reposición de Michel Borowsky, como cierre. La trama argumental a cargo de Carlos Vega alude a acciones que se desarrollan en el noroeste argentino a mediados del siglo XIX. La coreografía y puesta en escena fue planteada por Angelita Vélez. El reparto de la obra se conformó con el personaje de “la hija”, a cargo de Irina Borowski; Supay, el diablo, por Antonio Truyol; el Gaucho rojo, por José Neglia; el Hacendado, por Sinibaldo Cofone, entre otros. La dirección de la orquesta estuvo a cargo de Juan Emilio Martini, el pianista fue Adolfo Fasoli, la escenografía de Armando Chiesa y el vestuario de Álvaro Durañona y Vedia.

⁵³ Esta obra no fue mencionada por Goyena (2011, 2015) en el artículo sobre los trabajos de las composiciones para escena de Vega.

⁵⁴ Según lo expresó ella misma en intercambios personales por mail en julio 2020, donde confirmó que tiene casi toda su obra en manuscritos o en fotografías.



Imagen 12: Escena de *Supay* donde se observan los protagonistas: Irina Borowski y José Neglia, extraída de *Lyra* diciembre de 1953.

La obra trata de un estanciero que pactó con el diablo para lograr su fortuna y que vivía atormentado porque sabía que en algún momento el diablo se cobraría su deuda el último día de carnaval. Le había confesado a su hija dicho pacto. Ella estaba enamorada de un joven que se había criado en la hacienda, pero que había partido en busca de gloria y honores. A los festejos de ese carnaval, se acerca un gaucho forastero vestido de rojo y, dada la confesión de su padre, la hija cree que es el diablo. Ella intenta seducirlo y darle un brebaje para aniquilarlo. Pero cuando termina su danza aparece el verdadero Supay. Allí descubre que el Gaucho rojo era el joven amado y un mozo rubio evita que beba la poción. El Gaucho y Supay se trezan en una especie de duelo, el diablo finalmente toma el brebaje, que lo debilita y el forastero le muestra la cruz en su facón. Esto lo hace retroceder y desaparecer. Todos festejan con una danza general.

Supay en quichua significa diablo o demonio. Es el señor de las sombras, los maleficios, las pestes, las inundaciones y sequias, es decir, todo lo malo para la gente del campo. Ser virtuoso en alguna actividad, tener destrezas o fortuna en el amor puede adjudicarse a haber realizado tratos con el diablo para conseguirlo. Cambia de forma y a veces se personifica como un gaucho rico, joven y apuesto.⁵⁵ Como se puede ver, en este caso predomina la inspiración gauchesca en la trama argumental. El gaucho es presentado como un héroe y la mujer como “coqueta” a la manera estereotipada de los roles determinados sexogenéricamente y consolidados en la tarea de la construcción ideológica nacionalista realizada por

⁵⁵ Consulta *online* 20 de mayo 2021: <http://www.santiagociudad.gov.ar/secciuudad/cultura/leyendas/elsupay.php>

Lugones: “Ella (...) el destino entregábala ingenua, con la pasividad de los seres primitivos al llamamiento de la naturaleza. Su coquetería era instintiva a la vez como en el pájaro la muda primaveral” (1961: 65).

La minuciosa tarea archivística de Carlos Manso nos ha permitido acceder a los programas de mano, algunos de ellos con firma de las artistas, encuadrados conjuntamente con algunas críticas de prensa sobre la obra, que dan cuenta de los variados elementos simbólicos contenidos.⁵⁶ Allí se mencionan la conjunción entre la trama argumental basada en una leyenda popular con sonidos de giros populares y ritmos de danzas nativas “orquestrados con atino”. También se subraya “una sucesión de vidalas y bailecitos hasta llegar al dinámico malambo que señala el punto culminante de la trama —y el pasaje coreográfico con mayor brillo y fidelidad estilística—; el diálogo de la orquesta y el piano solista han sido desarrollados con el mejor gusto”. Se destaca que responde a la conjunción ideal entre la forma, el lenguaje vernáculo y la expresión musical culta, y que la composición responde al género “suite” con preponderancia del piano, “sin ser tratado como instrumento solista”.⁵⁷ En *Sintonía* (1953) se valora especialmente que es la primera coreografía “argentinista” que no recurre al vocabulario de la técnica de la danza clásica y tampoco:

“a la estilización plástica o a complicados recursos de *atrezzeria*, y su advenimiento en una sucesión de pasos típicos, abre infinitas perspectivas al *ballet* argentino desprendido de *Panamby*, *Amancayo* o *La flor del Irupé*. Angelita Vélez, profunda conocedora de nuestro folklore, ha volcado en *Supay* su inspirada fantasía logrando momentos coreográficos de verdadera exaltación y de avasallador dinamismo”.⁵⁸

En la revista *Lyra* una reseña sobre el espectáculo menciona la “deliberada modestia” de la partitura, alaba los “bailes viriles”, en especial el malambo, ejecutado por José Neglia, también la “fresca dosis de coquetería” de las danzas femeninas y la austera coreografía de Angelita Vélez, que elude “la pantomima y los efectos trillados para ser solo danza netamente argentina”.⁵⁹

Se halló en el INM una fotocopia del manuscrito original. Es una reducción para dos pianos con algunas anotaciones que sugieren que se trata de la obra con

⁵⁶ Lamentablemente Manso no ha registrado la fecha y página de dichos artículos, solo sus recortes.

⁵⁷ Reseñas de diarios *El Mundo*, *La Prensa*, *Clarín*, *Sintonía*. s/f.

⁵⁸ “Cuatro momentos del *ballet* *Supay*”, *Sintonía*, noviembre 1953.

⁵⁹ Revista *Lyra* X (122-124), diciembre 1953. Biblioteca del Teatro Colón.

la que se ensayó el espectáculo. La macro estructura de la obra hallada es la siguiente: 1. Preludio (tempo moderado); 2. Danza en la Quebrada (tempo vivo); 3. Canción en la selva (moderado); 4. Malambo; 5. Fiesta en la Puna (alegre).

Elsa Calcagno, *ballets* escolares



Imagen 13: Foto extraída del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002: 908).

Nació en Buenos Aires en 1905 y murió en 1978. Estudió piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Buenos Aires, luego composición y orquestación en el Conservatorio Nacional. En 1951 recibió una beca para estudiar folclore en el norte del país, otorgada por la Comisión Nacional de Cultura; en 1960 la OEA le otorgó otra beca para estudiar el movimiento coral en Chile. En 1961 fundó la Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno (el nombre de su madre) con el fin de estimular las carreras de instrumentistas jóvenes. Trabajó en escuelas del Consejo Nacional de Educación durante 25 años y gran parte de su producción creativa fue desarrollada en ese ámbito. Además, como compositora tuvo una vasta creación en todos los géneros, que fue catalogada y gran parte analizada por Silvina Mansilla (2001; 2005), quien también escribió su entrada léxica en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002: 908). Carrascosa (2016) analizó sus piezas para piano y Lobato (2012, 2021), sus aportes como crítica musical en la revista *La Mujer*. También es mencionada en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, de Sosa de Newton (1980: 80), y en el libro de Frega (2011: 63).

Mansilla señala que es “heredera de la estética del nacionalismo musical, muchas de sus partituras manifiestan preferencias por la inspiración a partir de elementos folklóricos” (2005: 3). En el catálogo realizado por esta autora son mencionados dos *ballets*: *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) y *El folklore tiene un alma* (1964), pero no se especifican fechas de estreno, sino de edición de la partitura. Sobre *El arroyo de las tres hermanas*, comenta Mansilla que su argumento es de Fernán Silva Valdez ⁶⁰ y se estructura de un prólogo y cuatro cuadros. También que existe una reducción para piano realizada por su autora y que está basada en canciones y danzas argentinas (Mansilla 2005: 7). Sobre *El folklore tiene un alma*, no se conoce el o la autora del argumento; se estructura en cuatro cuadros: *Amanecer en el altiplano*, *Cueca*, *Bailecito* y *Carnavalito*. No se indica dónde se estrenaron estas obras en particular ni quienes fueron sus intérpretes. Mansilla sugiere que pudieron germinar en el ámbito del campo de la enseñanza formal institucional donde se desempeñó como profesora y probablemente sus intérpretes hayan sido los mismos estudiantes. Por otra parte, Carlos Manso, que conoció a la compositora, no sabía que había compuesto obras para *ballets*. Esto puede deberse a que transitaron por ámbitos escolares y no se estrenaron en teatros oficiales.

Calcagno tenía vínculo con las otras tres artistas, compartieron los mismos ambientes institucionales, festivales y escenarios. Fue compañera de estudios en el Conservatorio Nacional de algunas de las otras compositoras mencionadas. Calcagno, como Silvia Eisenstein, participó de la fundación del Círculo Femenino de Música “Santa Cecilia” en 1944 (Dezillio, 2011: 73) y fue miembro de la Sociedad Nacional de Música (Dezillio, 2013: 14). Además, Elsa fue la organizadora del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina en 1942 (Lobato, 2021) en el que sonaron dos obras propias, *Sueños negros* y *Fantasia*, junto con un nutrido programa de compositoras del momento: Ana Serrano Redonnet presentó la obra *Triste estoy* y Silvia Eisenstein, *Cueca* y *bailecito*.

En el INM se halló el manuscrito de la partitura de *Aire de gato*, una versión para dos pianos de una de las partes del *ballet El arroyo de las tres hermanas*, dedicado a “las maravillosas pianistas Pía Sebastiani y Haydée Giordano”.⁶¹ En la colección de CDs *Panorama de la Música Argentina* (1999) editado por el Fondo

⁶⁰ Fernán Silva Valdez (1887-1975) fue un poeta, narrador y dramaturgo que junto a Pedro Leandro Ipuche fue uno de los iniciadores, a comienzos de la década de 1920, de la corriente nativista. Escribió algunas letras de tangos y canciones de compositores académicos de la época, también poesías y rondas infantiles. *La canción del árbol del olvido*, con música de Ginastera, lleva letra suya (*Antología*, 1966: 213).

⁶¹ Dedicatoria manuscrita en la partitura. En próximos trabajos se podrán analizar las partituras halladas.

Nacional de las Artes que se halla a resguardo del INM, se encontraron grabadas dos obras para piano de Elsa Calcagno: *Con aire pampeano* y *Con aire de estilo, de Preludios para la mano izquierda*, interpretadas por Valentín Surif.

Algunas reflexiones finales y continuidades

Las cuatro artistas desarrollaron sus carreras profesionales en ámbitos públicos, lo que da cuenta de que en la época estaba admitido por el “patriarcado musical” en términos de Green (2000). Por su parte, Ana Serrano Redonnet realizó una carrera ligada a la cultura en varios ámbitos: como gestora cultural, directora de orquesta, compositora, crítica musical y escritora. Sin embargo, durante muchos años siguieron refiriéndose a ella como “Anita”, posiblemente debido a que nunca se casó, lo que en aquellos años facultaba a seguir considerándola de manera añorada, infantilizada.

Silvia Eisenstein y María Lucrecia Madariaga transitaron gran parte de sus carreras en la música siendo las “esposas de” Vega y Gilardi respectivamente. Esto signó sus prácticas y aun cuando ambas fueron sumamente creativas, con impecables talentos musicales, los maridos —que fueron también sus maestros— pisaron tan fuerte en la historia de la música argentina que les quedó poco lugar para ellas. Es notable el caso de Lucrecia Madariaga, que desarrolló su actividad musical dedicándose principalmente a la enseñanza y la dirección coral femenina, según nos refiere su hijo en conversación. Tanto el canto como la enseñanza musical significan afirmaciones a la femineidad, según lo que el sistema heteronormativo musical analizado por Lucy Green considera más aceptable para las mujeres puesto que la voz y la enseñanza están asociados a roles maternos, de cuidado y contención.

Por su parte, observamos que tanto Elsa Calcagno como Ana Serrano Redonnet y Silvia Eisenstein desarrollaron diversos roles en la actividad musical, entre ellas la composición. Este conocimiento de saberes técnicos del funcionamiento de varios instrumentos musicales y la manipulación de significados intrínsecos a través de la creación de obras musicales resultan amenazas a la femineidad, en términos de Green (2000), que además señala que se espera que las mujeres no exhiban el poder de la mente a través de una creación. La creatividad es para el patriarcado musical virtud exclusiva de los hombres. El relato tradicional sobre la historia de la música contada a través de los “grandes compositores” construyó el canon alrededor de la figura de “genio” (Citron, 1991). Ese lugar pareciera estar destinado solo para los varones, entre los que Ginastera ocupó un lugar relevante. Ningún otro *ballet* de

temática nacionalista trascendió tanto como para ser revisado sucesivamente y versionado en ocasiones patrias como sucedió con *Estancia*, lo que probablemente le haya acrecentado su poder como “música de la nación”.

Las compositoras analizadas en el marco de este proyecto, en estas obras para *ballet*, se mantienen en la estética del nacionalismo musical a través de la referencia a relatos y leyendas de tradiciones folclóricas o indígenas sin cuestionar o desviarse de esta estética. Por lo relevado en las críticas, las imágenes, los programas y las descripciones, estos *ballets* recrearon escénicamente los idílicos ambientes campestres, sus animales y plantas; representaron sus leyendas y relatos míticos; exaltaron la figura del gaucho como héroe nacional; infantilizaron a los indígenas y refrieron danzas y ritmos vinculados al folclore argentino. Se observa que el uso de este universo simbólico deambula entre el modo nostálgico/bucólico y también se expresa con cierto distanciamiento, ya que conjuntamente presentaron estilizaciones tanto de la danza folclórica como del material sonoro en combinación con los de la tradición musical europea en lo que respecta a la orquestación y los arreglos corales. Seguramente si se hallan las partituras, en otra instancia se podrá profundizar en la articulación entre intención, recepción y proyecto político hegemónico (Plesch, 2008).

Como observamos, estas compositoras fueron pedagogas, dirigieron orquestas y coros, escribieron sobre música, encararon la gestión de diversos eventos culturales e incluso investigaron. Se aprecia que la única manera en que semejante osadía fuese perdonada pudo haber sido que continuaran sosteniendo el canon estético hegemónico: el nacionalismo musical. Coincidimos con Arribas (2019) en que no debe sorprendernos que ellas mismas se desempeñen dentro de los parámetros estéticos canónicos patriarcales sin cuestionarlos, sino todo lo contrario, impulsándolos con sólida convicción, colaborando en fomentarlos y perpetuarlos. Al acercar sus obras al canon nacionalista y patriarcal evocan aquel “perfil masculino de la música (...) su posicionamiento normativo” (Green, 2000: 90). Por más que hayan ocupado relevantes espacios culturales, hayan tenido disponibilidad de saberes complejos —como conocer la tecnología musical— y hayan manejado los significados intrínsecos de la música, cuestiones que tradicionalmente se adjudican a los hombres, fueron funcionales al discurso patriarcal musical (Green, 2000: 86). Lo que se percibe es que ninguna de estas compositoras en las obras analizadas problematiza o tensiona el nacionalismo musical, ninguna intentó subvertir los discursos ni el canon, sino que usaron los mismos recursos para intentar ponerse a la par, perpetuando el repertorio nacionalista, evolucionista y difusionista incluso a veces de modo más arraigado y con tintes religiosos.

Al rescatar las obras de estas cuatro compositoras y sus vínculos estéticos, se intenta proyectar algo de luz sobre la manera en que ellas fueron historizadas (o no), prestando atención a la recepción de sus obras, a los relatos que se conservaron y a sus formas gramaticales de género. Se trata de un trabajo complejo y desafiante porque impone un posicionamiento político y poético feminista al estilo de lo que Hemmings propone como “modo de romper abiertamente con las formas narrativas dominantes” (2018: 13). Si hasta ahora muchos de los relatos históricos se han contado de modo lineal, progresivo, revisar la “narrativa” a la manera de lo que dicha autora nos propone es situarnos en una postura crítica que considera las complejidades sociales y nos posiciona entre la teoría y la política de nuestro quehacer histórico; es “prestar atención a la memoria, al deseo y a la incertidumbre” (Hemmings, 2018: 39) con el objetivo de enriquecer la historiografía feminista. También es iniciar lo que Blazquez denomina una epistemología feminista, un punto de vista diferente al habitual, cuyos “temas centrales son: la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica” (2012: 22). En este sistema patriarcal canónico y canonizador, el hecho enunciativo y creador de las mujeres irrumpe en el orden social. Aquella voz que emerge implica un gesto político feminista aun cuando se desarrolla dentro del canon.

Bibliografía

- Adorni, Angélica. 2016. “Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo por Carlos Vega y Silvia Eisenstein (CD). Héctor Luis Goyena y Norberto Pablo Cirio (eds.)”. *Boletín electrónico de la Asociación Argentina de Musicología* 72 (primavera): 26-28.
- Arribas, Josemi Lorenzo. 2019 [1998]. “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”. En *Música y mujeres. Género y poder* editado por Marisa Machado, 97-124. Madrid: Ménades.
- Bajtín, Mijail. 1990 [1974]. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blazquez Graf, Norma y otras (coord.). 2012. *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Buchbinder, Pablo. 1997. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cadús, María Eugenia. 2017. *Danza escénica en el primer peronismo (1945-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de estado*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 volúmenes. Madrid: SGAE.
- Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Citron, Marcia. 1991. *Gender and the musical canon*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Corrado, Omar. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- . 2013. “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala (1946)”. *Revista Música e Investigación* 21: 19-54.
- De Beauvoir, Simone. 1999 [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Lauretis, Teresa y Mendiola S. 1990. “La esencia del triángulo, o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los E.U.A. y Gran Bretaña”. *Debate feminista* 1 (2). [Online] <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1913> (Última consulta: 2-II-2022).
- De Paoli, Griselda. 2021. “La extraordinaria dedicación de la señorita Madariaga”. *El Diario de Entre Ríos*, 6-02-2021. [Online] (Última consulta: 4-7-2021) <https://www.eldiario.com.ar/119653-la-extraordinaria-dedicacion-de-la-senorita-madariaga/>
- Dezillio, Romina. 2011. “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955”. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Universidad Católica Argentina. [Online] Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf> (Último acceso: 2-6-22).
- . 2012. “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”. En *Actas del Coloquio de la Asociación Argentina de Musicología: Perspectivas socio-culturales en estudios recientes sobre música académica de (y en) Argentina*, editado por Héctor Rubio, 18-27. *Boletín de la Asociación*

- Argentina de Musicología* 68 [Online]. <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/68.pdf> (Último acceso: 2-VI-2022)
- Dezillio, Romina. 2013. “Entre la Nación y la emancipación: la producción musical académica de las mujeres en Buenos Aires durante los conflictos políticos de 1945”. *Música e Investigación* 21: 55-80.
- . 2019. “Género, política y espacio. Estudio sobre la actuación de Celia Torr en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta”. *Música* 19 (2): 197-219.
- Donozo, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Fernandez Walker, Gustavo. 2015. *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Franze, Juan Pedro. 1972. *La participación de la mujer argentina en el campo de la música*. Buenos Aires: Centro Nacional de documentación e información educativa.
- Frega, Ana Lucía. 2011. *Mujeres de la música*. Buenos Aires: SB.
- García Acevedo, Mario. 2002. “Ana Serrano Redonnet”. En *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodizio, 955. Madrid: SGAE.
- Giovannini, Marta y Amelia Foglia de Ruiz. 1973. *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Glocer, Silvia. 2017. *Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. Buenos Aires: Fundación Universidad Católica Argentina.
- Goyena, Héctor Luis. 2011. “Carlos Vega, creador de música escénica para *La Salamanca* de Ricardo Rojas”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 25: 471-490.
- . 2015. “La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, compilado por Enrique Cámara de Landa, 301-346. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Goyena, Héctor Luis y Norberto Pablo Cirio (eds.). 2015. *Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo por Carlos Vega y Silvia Eisenstein* (CD), Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Green, Lucy. 2001 [1997]. *Música, género y educación*, traducción española. Madrid: Morata.
- Hemmings, Clare. 2018. *La gramática política de la teoría feminista: por qué las historias importan?* Buenos Aires: Prometeo.

- Hildbrand, Sebastian. 2019. “Todos unidos triunfaremos. La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo”. En *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por Omar Corrado, 273-309. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Kuss, Malena. 1998. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, en *Cuadernos de música Iberoamericana*, 6: 133-149.
- Leonardi, Yanina. 2008. “Un teatro para los descamisados”. *Telón de Fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral* 7: 1- 9.
- Lobato, Silvia y Mariana Signorelli. 2010. “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”. Ponencia presentada en las II Jornadas Artes en Cruce, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Lobato, Silvia. 2021. “Mujeres en escena. Acerca del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina”. Ponencia presentada en el Congreso Argentino de Musicología, Universidad de Córdoba, 11 agosto. Modalidad virtual, mesa temática 4: <https://www.youtube.com/watch?v=A03KAsuRLwY>
- Lugones, Leopoldo. 1961 [1916]. *El payador*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Mansilla, Silvina Luz. 2001. “A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo (1946-1955)”, *Revista Argentina de Musicología* 2: 97-113.
- . 2000. “Calcagno, Elsa”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodizio, Vol. 2, 908-909. Madrid: SGAE.
- . 2005. “Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega* 19: 1-30.
- Manso, Carlos. 2008. “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)”. En *Historia general de la danza en Argentina*, coordinado por Beatriz Durante, 51-141. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mc Clary, Susan. 1991. *Feminine endings. Gender, music and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Méndez, Marcela. 2001. *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.

- Mendivil, Julio. 2017. “Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2 (2): 1-33.
- Mondolo, Ana María. 2009. “Ana Serrano Redonnet, catálogo”. En *Historia General del Arte en la Argentina*, Vol. IX, 215-216. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Moya, Ismael. 1934. *El niño y su teatro*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Pickenhayn, Jorge. 1966. *Gilardo Gilardi. Serie argentinos en las Artes*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Plesch, Melanie. 2002. “De mozas donosas y gauchos matreros música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”. *Huellas* 2: 24-31.
- . 2008. “La lógica sonora de la generación del ochenta: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Pablo Bardin Pablo et ál., 55-108. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Ricoeur, Paul. 2000. “Histoire et mémoire: l’écriture de l’histoire et la représentation du passé”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55 (4): 731-747. Traducción al español en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. 2007. http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php
- Buffo, Roberto. 2017. “La problemática del nacionalismo musical argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 31: 15-54.
- Serrano Redonnet, Ana. 1964. *Cancionero Musical Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Signorelli, Mariana. 2013. “Campo-ciudad: enigma, política y verdad de puestas en escena del *ballet Estancia* de Alberto Ginastera”, *Telón de Fondo* 17: 65-79.
- . 2014. “Análisis indiciario del *ballet Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)”. En revista *AdVersus*: número IX, 27, diciembre 2014, 146-160, *online*: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/notas/XI2710.pdf>
- . 2019. “Imágenes gauchescas en las representaciones coreográficas de *Estancia* de Alberto Ginastera”. En *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera* compilado por Gerardo Guzmán, 33-44. La Plata: Ediciones Conservatorio Gilardo Gilardi.
- . 2021. “Estancia (1941) de Alberto Ginastera. Entre la abstracción y el piquete en dos coreografías de 2001”. En *2001, una crisis cantada*, compilado por Martín Liut, 103-117. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Silva Valdez, Fernán. 1966. *Antología*. Colección de clásicos uruguayos, vol. 104. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Sorrentino, María Olimpia. 2021. *Silvia Eisenstein. Edición crítica de sus obras para piano*. Defensa de tesis de doctorado, Universidad Católica Argentina, 18 de mayo 2021, *online*: <https://youtu.be/IdSYCRN8958>
- Sosa De Newton, Lily. 1980 [1972]. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Spinsanti, Romina. 2012. “Miguel Tato, el crítico censor”. En *Revista de la Asociación Argentina de estudios de cine y audiovisual*, número 5. *Online*: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/699/678>
- Tambutti, Susana. 2002. “La danza en Argentina y la pregunta de la identidad”. Ponencia presentada en el II Encuentro Sudamericano de Danza, Montevideo, Uruguay.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 2011. *Danza y Género*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Tolosa, Rubén. 2014. *Trenzador de palabras: el oficio de vivir de Aledo Luis Meloni, su obra poética fuente de inspiración musical*. Buenos Aires: Dunken.
- Vallejos, Juan Ignacio. 2017. “Argumentos sobre danza y política”. En *Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay*. Publicado en blog *online*, 16 noviembre 2017: <https://estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com/2017/11/vallejos-juan-ignacio-argumentos-sobre.html?m=1>
- . 2019. “Dance and Politics”. En *Bloomsbury Companion to Dance Studies*, editado por Sherril Dodds, 145-174. Londres: Bloomsbury Academic,
- Valenti Ferro, Enzo. 1992. *100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Zayas de Lima, Perla. 2010. *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Fuentes consultadas en el INM

Partituras

- Calcagno, Elsa. 1942-43. “Aire de gato”, del *ballet El arroyo de las tres hermanas*, [Manuscrito] versión para dos pianos.
- Eisenstein, Silvia. 1944. “Vidala” y “Chacarera” de la *Serie Argentina* [Partitura]. Piano. En *Antología de compositores argentinos*, fascículo VIII. Buenos Aires: Comisión Nacional de cultura, 1944.

- Eisenstein, Silvia. 1948-53. *Supay*. [Manuscrito] Fotocopia de reducción de orquesta para dos pianos.
- . 1972. “Son de marimba”, “Huaino”, “San Juanito” y otras. [Partituras] Adaptaciones corales. En *Cancionero latinoamericano para escolares* Aretz, Isabel y Luis Felipe Ramón y Rivera (ed.). Washington: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.
- Eisenstein, Silvia y Carlos Vega. 1943. “Vidala” y “Malambo” de *La Salamanca*, de Ricardo Rojas. Drama en tres actos y en verso, [Partituras]. Buenos Aires: Losada.
- Serrano Redonnet, Ana. 1941. “Coplas tuyas” [Partitura]. Soprano y cuarteto de cuerdas. En *Antología de compositores argentinos*, fascículo X. Buenos Aires: Comisión Nacional de cultura, 1945.

Registros fonográficos

- Calcagno, Elsa. 1950. “Con aire pampeano” y “Con aire de estilo” de *Doce Preludios*, Valentín Surif (piano). 1999. En *Panorama de la Música Argentina*. Compositores nacidos entre 1904-1907. [CD]. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. Track 1 y 2.
- Gilardi, Gilardo (música) y Ana Serrano Redonnet (letra) “Canción de cuna india”. 1951. En *Música vocal de cámara argentina*. Diana Azoumanian, canto y Roberto Caamaño, piano. 2004. [CD] CD 2, track 5.
- Eisenstein, Silvia y Carlos Vega. 2015 [1943]. *Colección de canciones y danzas argentinas: versiones orquestales de registros de campo*. Orquesta Argentina de cámara, dir. Silvia Eisenstein. [CD] Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Legajos

Ana Serrano Redonnet.
Elsa Calcagno.
Silvia Eisenstein.

Revistas y diarios

Buenos Aires Musical, *Lyra* (Fondo Carlos Manso).

Otras fuentes consultadas

Plan de estudios curso del ciclo básico y del ciclo superior del Magisterio. Programas.

Secretaría Nacional de Educación. Consejo Nacional de Educación, 1948.

Programas del Teatro Colón: 1944, 1945, 1946, 1947, 1953.

Partitura de *Chúa chuá (chamarrita de Entre Ríos)* arreglo coral de María Lucrecia

Madariaga, en Biblioteca del Conservatorio de Bahía Blanca.

Prensa periódica: *La Prensa, La Razón, Noticias gráficas.*

Memorias del Archivo del actual IVA Labardén 1943, 1944, 1945, 1946 y 1947.

Entrevistas

Carlos Manso.

Miguel Ángel Gilardi.

Ondas de mujeres: compositoras de música electroacústica en México

Angélica Montserrat Pérez-Lima*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

What is important is that women face up to the reality of their history and of their present situation. Disadvantage may indeed be an excuse; it is not, however, an intellectual position.

Linda Nochlin

Resumen

Esta investigación surgió de una inquietud personal en torno a las primeras compositoras que incursionaron en la música electroacústica en México. A partir de ello se elaboró un rastreo historiográfico que recopila las obras electroacústicas creadas por compositoras durante la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, este acercamiento devela la música electroacústica como un espacio que, en sus inicios, era poco habitado por las mujeres, pero que con el paso de los años ha dado pie a nuevas propuestas y voz a más generaciones de creadoras. Se presenta una compilación de obras de distintas compositoras que tomaron la electrónica como un vehículo de experimentación y creación sonora. Así bien, este trabajo se convierte en un ejercicio de documentación que se suma a la construcción de la historia reciente de la música en México.

Palabras clave: compositoras mexicanas, música electroacústica, siglo XX.

Women waves: female electroacoustic composers in Mexico

Abstract

This research comes from a personal concern about the first female composers who ventured into electroacoustic music in Mexico. It produced a historiographical search that compiles the electroacoustic works created by female composers during the second half of the 20th century. At the

* Maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (2020). Egresada de la licenciatura en Musicología del Conservatorio Nacional de Música de México, donde actualmente desarrolla su investigación sobre la compositora mexicana Guadalupe Olmedo.

same time, this approach reveals electroacoustic music as a space that, in its beginnings, was rarely inhabited by women, but that over the years has given rise to new proposals and voices for more generations of women creators. This article presents a body of works by different female composers who took electronics as a vehicle for experimentation and sound creation. It is an exercise of documentation that is added to the construction of the recent history of music in Mexico.

Keywords: Mexican women composers, Electroacoustic music, 20th century.

Introducción

Para acercarse a las compositoras que se aventuraron al encuentro de la música electroacústica en México es necesaria una mirada a los inicios de este género musical en el país. En este sentido, trabajos como los de Yolanda Moreno Rivas (1994), Javier Álvarez (1996), Alejandra Odgers (2000) y Manuel Rocha (2003) han dado cuenta de algunos nombres y espacios donde se iniciaron los primeros ejercicios y exploraciones con medios electrónicos como herramienta de composición. Todas estas investigaciones coinciden en subrayar la importancia que tuvo el Laboratorio de Música Electrónica, fundado en el Conservatorio Nacional de Música en el año 1970. A pesar de ser un “estudio pequeño y primitivo construido alrededor de sintetizadores modulares y equipo básico de grabación” (Álvarez, 1996: 41), se convirtió en un lugar de encuentro para aquellos que ya estaban inmiscuidos en el área, pero también para quienes recién comenzaban a familiarizarse con los sintetizadores y los soportes electrónicos como medios de composición.

Sin embargo, es interesante observar que, pese a que el Laboratorio de Música Electrónica formaba parte del Conservatorio, no se documentaron obras creadas por mujeres, sino que su producción se centró en composiciones más “tradicionales”, para instrumentos acústicos. Frente a este panorama surge la pregunta de si aquel vacío se debe a la falta de documentación en los catálogos de las compositoras o, en efecto, a la ausencia de música electroacústica creada por mujeres durante los primeros años de la década de los setenta.

Ante estos vacíos, la musicóloga y compositora Leticia Armijo señala en su tesis doctoral que “la música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que esta ha sido objeto a través de la historia, que por causas internas como la calidad musical de su obra” (Armijo, 2007:56). Así bien, aproximarse a las primeras compositoras que exploraron el campo de la electroacústica como medio de expresión y de creación traza una ruta sonora que, a la vez que documenta el desarrollo de nuevos repertorios, evidencia la gestión de las propias autoras y pone sobre la mesa la urgencia de documentar sus obras. De esta manera, al mismo tiempo que se construye el registro musical de las

compositoras, estas se convierten en referentes para las nuevas generaciones de creadoras que ven en la electrónica otras posibilidades de hacer música.

Para elaborar el registro de las obras, se tomó como guía el trabajo de la compositora Alejandra Odgers desarrollado en su tesis de licenciatura *La música electroacústica en México* (2000). Allí Odgers hace una revisión de las obras de música electroacústica —de compositoras y compositores— compuestas en el país a partir de la década de 1960 y hasta el año 2000. Tomando como referencia dicha investigación, se elaboró una actualización de las obras documentadas y se incorporaron nuevas voces al registro. Para realizar esta tarea, fueron consideradas bajo la categoría de *música electroacústica* las piezas de música acusmática, mixta y multimedia, creadas exclusivamente por compositoras mexicanas. De igual forma, la lista de obras y compositoras presentadas en este trabajo tomó como punto inicial a quien fue documentada como autora de la primera obra electroacústica compuesta por una mujer (a finales de los años sesenta), hasta la primera generación de compositoras con una práctica activa en el uso de la electrónica como medio o forma de composición. La producción musical de estas últimas, nacidas durante la segunda mitad del siglo XX, se remonta a las décadas de 1980 y 1990 y se sostiene en décadas posteriores.

Voces emergentes: la década del setenta

La primera obra electroacústica realizada por una compositora mexicana que se encuentra documentada pertenece a Alicia Urreta. Nacida en 1930, Urreta contaba con una sólida carrera como instrumentista. En 1957 se convirtió en pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Su trabajo como pianista solista y acompañante la había llevado a trabajar de cerca con compositores como Blas Galindo, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter y Carlos Jiménez Mabarak, entre otros compositores del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música. Su cercanía con los miembros del taller, sumada a su labor como coordinadora de las actividades musicales en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, la mantuvieron al tanto del repertorio contemporáneo, mismo que programaba de manera regular. Su paso a la composición sucedió de manera casi casual, cuando le pidieron escribir la música incidental para la obra dramática *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, que fue presentada en la Casa del Lago en 1965 (Saavedra, 1987:7).

En 1968, Jean Etienne Marie (1917-1989) presentó una serie de cursos y conciertos en México. En aquella ocasión, Urreta interpretó la obra *Tombeau* del

compositor francés (Heterofonía, 1968: 39)¹. Al año siguiente, Urreta presentó su primera obra para cinta *Ralenti* (1969), pieza que continúa extraviada hasta la fecha. En 1971, Jean Etienne Marie invitó a la compositora para estudiar con él en la *Schola Cantorum* de París. En aquel viaje, Urreta también visitó el Centro de Investigaciones de la Música Electroacústica dirigido por Pierre Schaeffer. Como conclusión del curso con Marie, Urreta compuso su obra *Natura Mortis o La verdadera historia de Caperucita Roja* para piano, cinta y narrador.²

Hice una obra que ya no tenía que ver con el teatro como musicalización, [...] pero que sí tenía que ver con el teatro porque había que actuarla. Esta obra fue *Natura Mortis o La verdadera historia de Caperucita Roja*. / Caperucita Roja es ya una naturaleza muerta, clásica. Es una obra muy especial para mí porque Jean Etienne me dijo: ‘Usted va a tener el laboratorio para trabajar una obra como conclusión del curso y lo va a tener un día’. Yo no había trabajado en el curso con él nada relacionado con la electrónica (Saavedra, 1987: 7-8).

Resulta interesante que, a pesar de que su preparación en el curso no había estado relacionada con la electrónica, la experiencia previa de Urreta en el Taller del Conservatorio, así como su trabajo en teatro la llevaron a concebir *Natura Mortis*, pieza para cinta magnética, piano y narrador, basada en el cuento original de Charles Perrault.

Las idas y vueltas de Urreta con la electrónica como medio de composición dejaron al menos diez obras electroacústicas³ (Tabla 1). Existen varias cintas con

¹ La investigación de la violonchelista y doctora en Interpretación Musical, Iracema de Andrade, sobre Alicia Urreta precisa que esta *Tombeau* estaba dedicada al compositor mexicano Julián Carrillo, fallecido tres años atrás, en 1965. La obra estaba concebida para dos pianos, afinados en medios y tercios de tono, y cinta magnética. Consultar: “Reconfiguración de lo sonoro en la obra musical de Alicia Urreta”. Ciclo de conferencias Cenidim 2021. Iracema de Andrade [Online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_5Rs2244n54

² En la entrevista citada, la misma Urreta dice que fue en el año 1969. Sin embargo, en el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, compilado por Eduardo Soto Millán (1998), la obra aparece fechada en el año 1971. Aunado a ello, la investigación sobre Alicia Urreta, elaborada por Iracema de Andrade, confirma que Urreta compuso *Natura Mortis* en 1971 como resultado del curso con Jean Etienne Marie en la *Schola Cantorum*.

³ En el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Eduardo Soto Millán, el autor documenta 34 obras de Alicia Urreta. En esta compilación existen obras para piano y diferentes ensambles de cámara, así como dos óperas y obras para orquesta, donde destaca la obra *Arcana* para piano amplificado y orquesta, que también se incluye en la lista de obras electroacústicas de la compositora. Entre las obras documentadas por Soto Millán se encuentran 9 obras electroacústicas enlistadas en la *Tabla 1*. De igual forma, se consideraron obras documentadas en la investigación de Iracema de Andrade. En cuanto a la elaboración de un

su música para soportes electrónicos en el archivo resguardado por su hija, la bailarina y coreógrafa Pilar Urreta.⁴ Estas obras están en proceso de digitalización como parte del rescate de la obra de la compositora y esperamos que puedan ser consultadas en un tiempo cercano.

Alicia Urreta: obras electroacústicas documentadas

Obra	Año	Dotación
<i>Ralenti</i>	1969	Cinta
<i>Natura mortis o la Verdadera historia de Caperucita Roja</i>	1971	Narrador, piano y cinta
<i>Estudios sobre una guitarra</i>	1972	Cinta
<i>Cante, homenaje a Manuel de Falla</i>	1976	Actor, cantor, 3 bailarines, diapositivas, percusión y cinta
<i>Hasta aquí la memoria</i>	1977	Soprano, guitarra, piano, percusión, orquesta de cuerdas y cinta
<i>Selva de pájaros</i>	1978	Cinta
<i>Salmódia II</i>	1980	Piano y cinta
<i>Arcana</i>	1981	Piano preparado y amplificado, y orquesta
<i>Dameros II</i>	1984	Cinta
<i>Dameros III</i>	1985	Cinta
<i>Convocatoria a un rito</i>	1986	Piano preparado, percusiones, voz, atuendo sonoro y cinta

Tabla 1: Elaboración propia a partir de Soto (1998), Odgers (2000) y de Andrade (2021).

Mientras tanto, una vía para acercarse a la obra electrónica de Alicia Urreta —y a su música en general— se encuentra en otra área donde la compositora trabajó: el cine. Ejemplo de ello es la película *La muerte viviente*, de 1971, dirigida por el mexicano Juan Ibáñez. Con guion del norteamericano Jack Hill, esta película presenta una historia de un terror muy particular, relacionado con rituales *vudú* y la resucitación de los muertos. En este escenario, la música de Urreta pasa desde números para orquesta sinfónica —con gran protagonismo de la percusión— a momentos donde escuchamos fragmentos con intervenciones de

catálogo de obras de Alicia Urreta, habría que considerar la música para cine y teatro de la compositora. La documentación y catalogación de esta música aún es un trabajo pendiente.

⁴ En 2021, Pilar Urreta compartió sus planes para el trabajo de rescate de la obra de su madre. Consultar: “Charla: Retrato hablado de Alicia Urreta, a 91 años de su nacimiento”, conversatorio organizado por la Casa del Lago de la UNAM. [Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f8VuzPoFo4Y&t=3361s>

sonidos electrónicos. Dentro de la película existen dos momentos clave donde se puede apreciar el manejo de la electrónica en la música de la compositora. En primer lugar, cuando los protagonistas se encuentran frente a una procesión mortuoria y son informados acerca de los rituales de los *zombies*. Aquella escena es musicalizada con un golpe constante de percusión que acompaña el paso del convoy fúnebre. A este pulso constante se suma un sonido parecido a hojas metálicas percutidas, mientras una voz procesada por sintetizador asemeja un prolongado lamento. El mismo tema se aprecia con mayor claridad, en la escena donde el teniente Andrew Wilhelm (Carlos East) es acosado por una serpiente.⁵ Otro momento es el del sueño de Annabella (Julissa) donde, además de los sonidos de la cinta, el piano toma un papel protagónico. En esta escena la música transita de un carácter onírico afable –música tonal con cuerdas, piano y percusión–, a la angustia y el delirio de una pesadilla, donde el piano preparado y procesado se suma a sonidos de sintetizador que resaltan el desconcierto y el atentado contra la quietud inicial.

Según relata el compositor Javier Álvarez, “hacia 1974, [...] debido a la conmoción política causada por la violenta separación de Carlos Chávez de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Laboratorio de música electrónica fue instalado en la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM)” (1996: 43). En 1977, el laboratorio fue trasladado al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) a cargo de Manuel Enriquez, quien en 1979 fundaría el Foro Internacional de Música Nueva, espacio que se convertiría en un lugar que dio cabida a obras para medios electrónicos. Sin embargo, aquellos aparatos adquiridos a inicios de la década dejaron de ser utilizados. Tal como agrega Álvarez, “se hizo muy poco para mejorar el influjo académico del estudio y para aumentar su dotación de equipo, que para entonces ya era obsoleto y carecía de un adecuado mantenimiento” (ídem). Si bien las compositoras continuaron trabajando con la electrónica durante aquella década, pocas obras fueron documentadas dentro de sus catálogos. Ejemplo de ello son, además de las obras de Alicia Urreta, la *Letanía erótica para la paz* (1973), de Rocío Sanz y Alida Vázquez.

Nacida en México y naturalizada estadounidense, Alida Vázquez (1923-2015) desarrolló gran parte de su trabajo con electrónica en estrecha relación con la danza. En 1977, ingresó al Columbia-Princeton Electronic Music Center

⁵ Estos momentos pueden escucharse en la versión disponible en Youtube, “Isle of the Snake People (La Muerte Viviente) 1971 Horror/Mystery Movie”. Minutos 14:55; 53:00 y 57:30. [Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3EZNZbFW4yo&t=3224s>

(CPEMC) de Nueva York. En 1979, obtuvo el grado de *Doctor of Musical Arts* con un ballet para orquesta y electrónica (Pulido, 1979: 30-31).⁶

Frente a este escenario, podría lanzarse la pregunta: ¿existieron más obras de compositoras creadas durante la década de los setenta? Quizá la respuesta sea afirmativa y existan otras obras que aún no han sido registradas o rescatadas de los soportes que las contienen. Es un trabajo pendiente. De vuelta a la revisión historiográfica, los últimos años del siglo XX trajeron consigo una serie de cambios con relación a la creación musical y la electrónica.

En los años ochenta irrumpió una nueva generación de compositores, varios de los cuales alcanzaron a formarse en Europa o Estados Unidos, la mayor parte nacidos en la década de 1950. [...] Fue en estas décadas que despegó el desarrollo de la música electrónica en México al surgir un grupo de compositores que se abocaron al uso de los nuevos medios tecnológicos (Miranda-Tello, 2011: 216-219).

Las nuevas generaciones de compositoras y compositores nacidos durante la segunda mitad del siglo XX fueron precisamente quienes exploraron y experimentaron con las nuevas tecnologías y con ello comenzaría el despunte de la música electroacústica en el país.

Nuevas voces, nuevas rutas: los años ochenta y noventa

La década de los ochenta es considerada como el “verdadero surgimiento de la música electroacústica en México” (Rocha, 2003: 3). La formación de colectivos interdisciplinarios, de espacios como el Centro Independiente de Investigación y Multimedia (CIIM), fundado por Antonio Russek, y “la prolifera

⁶ La flautista mexicana-estadounidense Teresa Díaz de Cossio se ha abocado al estudio de la música de esta compositora como parte de su tesis doctoral. Consultar: “Seminario redcLa. Mesa Musicología Histórica de compositoras latinoamericanas”. [Online]. Disponible en: https://youtu.be/qff9zd_ECCc. Los hallazgos de Díaz de Cossio no han confirmado la obtención del doctorado de la compositora, contrario a lo publicado por Esperanza Pulido en la revista Heterofonía. Díaz señala que la negativa reiterada por parte de los evaluadores de la tesis de Vázquez llevó a la compositora a crear cinco versiones de su obra para orquesta y electrónica –mencionada por Pulido como *ballet*–. De igual forma, Teresa Díaz subraya la importancia de la compositora en la gestión de espacios de creación de música nueva creada por mujeres. Tal fue el caso del *Congreso Internacional de la Mujer* de 1984, organizado en México por Alida Vázquez junto a la compositora estadounidense Jeannie Pool, donde se dio espacio a conferencias y diversas obras de mujeres compositoras de México y otros países. Consultar: “Alida Vázquez Ayala: la historia de una pionera mexicana en la música electrónica-Teresa Díaz de Cossio”. [Online]. Disponible en: <https://fb.watch/h6y7AN2ySW/>

creación de laboratorios de informática musical y música electroacústica dentro de las escuelas y conservatorios de música [aportó] una infinita gama de nuevos recursos, tanto técnicos como sonoros y la posibilidad de crear y modificar el sonido” (Armijo, 2007: 41).

No obstante, el procesamiento del sonido y el uso de sintetizadores en la creación ocurrió en otras músicas y espacios fuera de la escena musical académica. Ejemplo de ello fue la música de Roxana Flores quien incursionó en la electrónica siendo una adolescente. La propia Flores cuenta cómo se acercó con Russek, de manera casi simultánea, a la fundación del CIIM. La música de Roxana estaba orientada hacia el *new wave* y el *synth pop*, géneros asociados con la escena rock de los años 70 y 80, caracterizados por el uso de voces melódicas y sintetizadores. Pero, más allá de melodías bailables, algunos procesos y sonidos de su música dejaban ver un lado más complejo. La experimentación sonora de Roxana Flores en el CIIM la acercó con otros compositores de música electroacústica, como Samir Menaceri y Vicente Rojo. Juntos crearon el proyecto *Masos*, en 1989, del cual resultó el álbum *Música para después de la batalla* (Cortés, 2018).

Dentro del ámbito académico, nuevas voces figuraron con al menos una obra para medios electrónicos. Tal fue el caso de Lilia Vázquez, Cynthia Valenzuela y Verónica Tapia [Tabla 2].

Obras electroacústicas de compositoras mexicanas compuestas entre 1970 y 1989

Compositora	Obra	Año	Dotación
Rocío Sanz	<i>Letanía erótica para la paz</i>	1973	Cinta
Alida Vázquez	<i>Electronic Moods and Piano Sounds</i>	1977	Piano y cinta
	<i>Bag (danza moderna)</i>	1980	Cinta
	<i>Danzas de la vida y la muerte</i>	1984 (?)	Cinta
	<i>Two Electronic Dances: “Who!”; “It’s Me”</i>	?	Cinta
Lilia Vázquez Kuntze	<i>Efluvios selváticos</i>	1983	Cinta
Cynthia Valenzuela	<i>La evolución de las especies</i>	1986	Orquesta de percusiones y cinta
	<i>El ciclo de la luna</i>	1988	Arpa, mandolina, banjo, charango, violín y sonidos electrónicos
	<i>Crystal water</i>	1988	Cinta
	<i>Lance’s dream</i>	1989	Cinta
	<i>Chuii</i>	1990	Cinta

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Leyendas indígenas</i> ⁷	1994	Flautas, arpas, percusión, voces y cinta
Verónica Tapia	<i>Pieza para cinta y diapositivas</i>	1989	Cinta y diapositivas

Tabla 2: Elaboración propia a partir de Soto, 1998; Odgers, 2000; Gluck, 2007.

Para la década de los noventa, las posibilidades de creación se expandieron, pues era relativamente fácil adquirir sintetizadores y equipos de cómputo personales. Por su parte, las escuelas de música abrieron espacios especializados para la composición de música electroacústica, lo cual dio lugar a nuevos estilos de creación y diversas líneas de investigación:

Es preciso mencionar las presentaciones de Xenakis con el sistema IPIC en 1990, producidas por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo dirigida por Julio Estrada, así como el Festival Internacional de la Computadora en la Música de 1992, coproducido por el CIIM, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Escuela Superior de Música y la Secretaría de Educación Pública. En 1994 se realizó la primera edición del Festival del Callejón del Ruido, patrocinado por la Universidad de Guanajuato (Álvarez, 1996: 46).

Una nueva generación de creadoras, que cursaban o finalizaban sus estudios de composición durante esta década, comenzó a figurar en los distintos foros y espacios especializados en música electroacústica y experimental. Compositoras como Ana Lara, María Granillo, Gabriela Ortíz, Alejandra Hernández, Alejandra Odgers, Hilda Paredes y Mariana Villanueva incursionaron en la electrónica durante este periodo con obras para distintas dotaciones (Tabla 3). A ellas se sumaría Leticia Armijo, quien fue parte de la primera generación de compositores de música asistida por computadoras y medios electroacústicos de la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1992.

⁷ Existen dos versiones de la pieza. Ambas son para la misma dotación, pero el texto cambia. En el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, compilado por Eduardo Soto Millán (1998), la primera versión documentada menciona el texto de “Jefe indio piel roja de la tribu Seatie de Norteamérica”. La segunda, del mismo año y dotación, tiene textos “anónimos en lenguas indígenas”.

Obras electroacústicas y multimedia de compositoras mexicanas a partir de la década de 1990

Compositora	Obra	Año	Dotación
Alma Siria Contreras	<i>Suite para guitarra eléctrica y bajo continuo</i>	1990	Guitarra eléctrica y bajo continuo
Hilda Paredes	<i>Towards the sun</i>	1990	Flauta (alto), cello, sintetizador, tabla y medios electrónicos
	<i>Páramo de voces</i>	2006	Piano y electrónica
	<i>Óox p'eel ikil t'aan</i>	2007	Electrónica
	<i>Óox p'eel ikil t'aan</i>	2007	Electrónica, trompeta y percusión
	<i>A través del granizo</i>	2007	Piano preparado, clavecín y electrónica
	<i>Revelación</i>	2011	Flauta (bajo), clarinete bajo, corno, percusión, piano, violín, viola, cello, contrabajo y electrónica
	<i>Altazor</i>	2011	Flauta barítono, oboe, clarinete Sib, percusión, piano, violín, viola, cello, electrónica
	<i>Eihei-ji</i>	2013	Flauta (bajo, tenor, soprano) y electrónica
	<i>Sortilegio</i>	2015	Arpa, percusión y electrónica
María Granillo	<i>Quién me compra una naranja</i>	1991	Soprano y cinta
	<i>Winged Feet</i>	1992	Montaje sonoro, cinta procesada
	<i>Matrika</i>	1992	Cinta
	<i>El mago</i>	1992	Sonidos electroacústicos (sintetizadores)
	<i>Canciones de cuna</i>	1995	Voz, flauta, cello, piano, percusiones y sintetizadores
Gabriela Ortíz	<i>Eve and alla the rest (para danza)</i>	1991	Sonidos electroacústicos
	<i>Magna Sin</i>	1992	Steel drum y sonidos electroacústicos
	<i>Five micro études</i>	1992	Sonidos electroacústicos
	<i>Errant Manoeuvres (para danza)</i>	1993/94	Sonidos electroacústicos

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Things like that happen</i>	1994	Violonchelo y sonidos electroacústicos
	<i>El trompo</i>	1994	Vibráfono y sonidos electroacústicos
	<i>Fraterilandia. Música original para cine, coproducción México/América</i>	1994	Sonidos electroacústicos
	<i>Altar de muertos</i>	1996	Cuarteto de cuerdas y amplificación de los instrumentos
	<i>Códigos secretos</i>	2004	Flauta y sonidos electroacústicos
	<i>Altar de Luz</i>	2013	Cinta
Leticia Armijo	<i>Volcanes</i>	1992	Computadora y sintetizador
	<i>Humedad</i>	1992	Computadora y sintetizador
	<i>Estampas de Japón</i>	1995	Cinta y computadora
	<i>Por dentro</i>	1996	Voces y computadora
	<i>La flor de los mil pétalos</i>	2008	Voces y computadoras
	<i>Comedia sin título sobre un texto homónimo de Federico García Lorca</i>	2009	Voces y computadoras
	<i>Sahasrar</i>	2012	Soprano, medios electroacústicos y dos bailarines
	<i>Namaste</i>	2013	Voz y electroacústica
	<i>Tropiezos</i>	2018	Clarinete y electroacústica
Ana Lara	<i>Más allá</i>	1988	Violonchelo y sonidos electroacústicos (para obra de teatro)
	<i>Viejas historias (en tres partes)</i>	1988	Sonidos electroacústicos
	<i>Tras la ventana</i>	1994	Sonidos electroacústicos
	<i>Solipse</i>	2010	Violonchelo y cinta
	<i>Malgré la nuit</i>	2011	Piano, percusión y cinta
	<i>El baile</i>	2015/18	Soprano, actor, electrónica y ensamble
	<i>El crepúsculo de la noche</i>	2017/18	Para violonchelo eléctrico
Alejandra Hernández	<i>Tríptico: Pies para qué los quiero</i>	1998-99 /2003	Tres piezas electroacústicas para intérpretes en vivo, cinta y video
	<i>Trazos</i>	2004	Guitarra y electrónica
	<i>Vuelos</i>	2005	Flauta de pico bajo, flautas mexicanas y electrónica

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Sublingual</i>	2006	Clarinete bajo y sonidos electroacústicos
	33	2007	Mezzosoprano y sonidos electroacústicos
	<i>Rompe Calanda rompe</i>	2008	Audiovisual
	<i>A dónde volver</i>	2010	Audiovisual Touch
	<i>Shine Mr?</i>	2010	Guitarra y sonidos electroacústicos
	<i>Shots</i>	2010	Orquesta y sonidos electroacústicos
	<i>Pa'l otro lado</i>	2011	Acusmática
	<i>Solar/Cimento</i>	2012	Multicanal
	<i>Cimiento</i>	2012	Instalación sonora
	<i>120 kg</i>	2012- 2015	Violonchelo y electrónica en vivo. La última versión de la obra está indicada para piccolo, flauta en Do, clarinete en Sib, saxofón y sonidos electroacústicos
	<i>V''</i>	2013	Acusmática
	<i>Lamento de un Blue</i>	2013	Quinteto de metales y sonidos electroacústicos
	<i>OpCg</i>	2013	Piano, piano de juguete y electrónica
	<i>Alear</i>	2014	Video
	<i>Aún</i>	2015	Acusmática multicanal
	<i>Oscuro bosque oscuro</i>	2017	4 voces, sonidos electroacústicos y video
	<i>Voces</i>	2018	Acusmática multicanal
	<i>Tesa</i>	2019	Soprano y electrónica
Marcela Rodríguez	<i>Andante con moto</i>	1998	Arpa y cinta
Alejandra Odgers	<i>Eco</i> ⁸	1999	Sonidos electroacústicos y Mimo (o flauta bajo en Do con amplificación y sonidos electroacústicos)

⁸ En una plática personal con la compositora, compartió que *Eco* inició como parte de una suite para trío de flautas pensada para el *Trio d'Argent*. Sin embargo, la obra quedó en una primera versión que acabó siendo una especie de boceto. Nunca se estrenó ni publicó. En 2022, la compositora retomó aquella idea y resultó en la obra *Echo*, que fue estrenada el 16 de noviembre del 2022 en Canadá, por el *Trio d'Argent*. Odgers prefirió dejar la obra completamente acústica para trío de flautas (flauta, flauta bajo y flauta alto), aunque están distribuidas en el espacio en forma de triángulo.

Compositora	Obra	Año	Dotación
	<i>Nitiicasi</i>	2000	Flauta bajo, flauta y sonidos electroacústicos
	<i>La paix - le voyage</i>	2017	Cinta sola
	<i>La forêt des voix</i> ⁹	2018	Cinta sola
Mariana Villanueva	<i>Ishtar</i>	1999	Soprano y piano amplificado con procesador de sonido en vivo
Georgina Derbéz	<i>Las pupilas de la luna</i>	2020	Piano y electrónica

Tabla 3: A partir de Odgers: 2000 y búsqueda propia.

Si bien el trabajo de esta última generación de compositoras no se centró enteramente en la música electroacústica, varias siguen acudiendo a ella en sus composiciones más recientes. No obstante, cabe resaltar que varias de sus obras más tempranas se encuentran en los formatos originales en los que fueron creadas, muchas de ellas no se han digitalizado, lo cual dificulta su acceso y se convierte en un problema para su reproducción y análisis. Aunque varias de estas compositoras se han dado a la tarea de rescatar o reinterpretar (y documentar) sus obras, aún queda una gran labor por realizar.

Voces para la memoria: compositoras y su obra electroacústica

Como se planteó anteriormente, la importancia de visibilizar el trabajo de las compositoras es fundamental en la difusión de su obra, pero también, una herramienta de documentación que, al mismo tiempo, ayuda a la construcción de la historia de la música mexicana. Es por ello que, además de presentar una lista de sus obras, se esboza brevemente alguna de ellas, con el fin de ilustrar los diferentes caminos y estilos que tomaron cada una de las compositoras. Cabe aclarar que la selección no implica una ponderación de unas obras sobre otras. Además, fueron seleccionadas piezas que pudieran consultarse en distintos sitios de Internet, de manera que sirva como una guía sonora para quienes quieran aproximarse a la música electroacústica de estas compositoras.

⁹ Grabaciones de voces de 59 niños y jóvenes inmigrantes en Longueuil (las voces hablan en 16 idiomas diferentes). Así como sonidos grabados de flauta, violonchelo, percusión. La obra consiste en ocho pequeñas piezas electroacústicas (*Nous, Nos pays, Bonjour, Saudade, À table!, Vas-y! tu peux!, Merci, ¡Está nevando!*) que fueron presentadas en el disco *La forêt des voix*. Algunas de estas piezas pueden escucharse en el canal de Youtube del Sistema de apoyos a la creación en México. Consultar: "Alejandra Odgers, *La forêt des voix*". [Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJMC5jbEgw4&t=490s>.

Hilda Paredes (1957)

La compositora Hilda Paredes es quizá una de las creadoras de esta generación que más ha utilizado la electrónica en sus obras. En 1990, Paredes compuso su primera obra para electrónica llamada *Towards the sun*, para flauta (alto), violonchelo, sintetizador, tabla y medios electrónicos en vivo. Esta pieza fue comisionada por el ensamble *Shiva Nova* y fue estrenada en Londres ese mismo año. La compositora declaró que esta producción fue un “testimonio de sus primeras incursiones en la aplicación de procedimientos rítmicos indios y la combinación de la tabla con instrumentos occidentales” (Paredes, 1990).

La exploración de Paredes con la electrónica ha sido continua y diversa. Un ejemplo interesante es su ópera de cámara *El palacio imaginado* (2003), obra basada en un cuento de la escritora chilena, Isabel Allende, cuya dotación incluye cinta.¹⁰ *Óox p’eel ikil t’aan* es otra obra notable. Esta pieza para ocho canales, fue estrenada en el año 2007 y está basada en tres poemas de la poeta maya Briceida Cuevas. Paredes exploró la sonoridad de las sílabas y la cualidad gutural del lenguaje maya en la propia voz de la poeta. *Óox p’eel ikil t’aan* también tiene una versión que incluye trompeta, percusión y electrónica en vivo. Esta última fue utilizada en la coreografía *Misplaced Flowers* (2010), del coreógrafo mexicano Joel Valentin-Martinez.¹¹

Ana Lara (1959)

De acuerdo con Odgers, Lara compuso tres piezas con medios electrónicos durante la década de los noventa: *Tras la ventana* (1994), *Más allá* (1997) y *Viejas historias en tres partes* (1998); estas dos últimas piezas fueron escritas para teatro y *ballet*, respectivamente (Odgers, 2000).¹² Lara ha escrito otras obras con soportes electrónicos, la más reciente *El crepúsculo de la noche*, para chelo eléctrico (2017-2018); *Solipse* (2010), para chelo y cinta, y *Malgré la nuit* (2011) para piano, percusión y cinta.

¹⁰ La dotación completa de la ópera incluye: 9 cantantes, flautas (más piccolo y alto), oboe (más corno inglés), clarinetes (Sib, Mib, La y bajo), fagot, corno, trompeta en Do, trombón, tuba, percusiones (2 percussionistas), piano, 3 violines, 2 violas, violonchelo, contrabajo y cinta.

¹¹ Consultar “Misplaced Flowers (2010) - By Joel Valentin-Martinez”. [Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V311d3AdRiI&t=130s>.

¹² En la tesis de Odgers, las obras *Más allá* y *Viejas historias en tres partes* aparecen con fechas diferentes al catálogo que Ana Lara comparte en su sitio web oficial, donde ambas piezas están fechadas con el año 1988. Consultar: “Catálogo completo- Ana Lara”. [Online]. Disponible en: <https://analara.net/cat%C3%Allogo>.

Solipse fue comisionada por el *CUBE Contemporary Music Ensemble* y el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en el año 2010. El nombre de la obra —*Solipse*— parte del latín “*Ego solus ipse*” y alude a la creencia de que la existencia radica en el ser mismo, en el yo. Así “el universo sonoro de la pieza es en realidad la emanación [...] del mundo sonoro del cello. Una conversación entre el cello transformado y el cello acústico” (Lara, 2020 [2010]).

Alejandra Hernández (1961)

Entre 1998 y 1999, Alejandra Hernández participó en distintos talleres de composición, entre ellos el que fue impartido por Ana Lara, Roberto Sierra, Javier Álvarez y Mario Lavista. Fue también durante ese periodo cuando compuso su tríptico *Pies para qué los quiero*, tres piezas electroacústicas para bailadora, medios electrónicos y video.

Pies para qué los quiero está basada en las sonoridades y los ritmos del zapateado jarocho.¹³ En palabras de la compositora, “la exploración tímbrica de la gestualidad del baile tradicional decodifica y reinterpreta su sonoridad” (Hernández, 2014). Hernández es la compositora de esta generación con mayor número de obras electroacústicas documentadas en este trabajo.

Leticia Armijo (1961)

Compositora, musicóloga, cantante e instrumentista, directora y gestora cultural, Leticia Armijo incursionó en la electroacústica como parte de la primera generación de compositores de música asistida por computadoras y medios electroacústicos de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, bajo la dirección del compositor Antonio Fernández Ros (Armijo, 2007: 41). Entre sus primeras obras se encuentran: *Volcanes* y *Humedad*, ambas de 1992, año en el que se graduó junto a Guillermo de Mendía y Federico García Casteles.

La música de Armijo recurre, principalmente, a procesos por computadora, donde la voz juega un papel importante. Tal es el caso de la obra *La flor de los mil*

¹³ Originalmente “jarocho” identificaba al prototipo de habitante de una vasta región del estado de Veracruz. Como expresión musical, se cree que surgió durante la segunda mitad del siglo XVIII con la aparición de sones como el *Chuchumbé*. El baile o zapateado jarocho está relacionado con el son jarocho, género musical cuya presencia se ha rastreado en diversos universos culturales como el indígena (nahua), el africano y el europeo (árabo-andaluz). Consultar: “Cántame un son jarocho” <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/x2b5egs060-4>.

pétalos (2008) y *Sahasrar* (2012), esta última para soprano, electrónica y dos bailarines. Aunque también ha explorado el juego y la interacción con otros instrumentos, como en su pieza *Tropiezos* (2018) para electrónica y clarinete.¹⁴

Gabriela Ortíz (1964)

Otra de las compositoras de esta generación que incursionó en la electrónica durante la década de los noventa fue Gabriela Ortíz. Entre sus primeras obras para medios electrónicos se encuentran los *Five Micro Etudes* (1993), para cinta, y su obra más temprana, *Magna sin* (1992), para *Steel drum* y sonidos electroacústicos. Esta última obra fue recientemente grabada por el percussionista Mark DeMull en Baltimore y está disponible en su canal de Youtube.¹⁵

Quizá los ejemplos sean pocos para la cantidad de obras que han podido rastrearse. Sin embargo, estas dan cuenta de los diferentes estilos de algunas de las compositoras mexicanas que se han consolidado dentro y fuera de México. A estos nombres habrá que sumar el trabajo de Georgina Derbez (1967), que en el año 2020 presentó *Las Pupilas de la Luna*, para piano y electrónica, obra basada en *Las Horas Negras* (2012), una serie fotográfica de mujeres en la cárcel, realizada por la artista visual Patricia Aridjis.¹⁶

Voces amplificadas: compositoras en el panorama actual

La revisión historiográfica sobre las creadoras de música electroacústica en México pone sobre la mesa algunas cuestiones de fondo. En primer lugar, existe una diferencia notable entre el número de compositoras y compositores de música electroacústica. Por ende, también existe una diferencia numérica en la cantidad de obras creadas por compositoras y compositores.¹⁷ Pero, al mismo tiempo, este balance general deja

¹⁴ Consúltese drclarone. 2021. “Tropiezos (2018) Leticia Armijo”. [Video *online*]. Disponible en: <https://youtu.be/XA1Nmaf4gy4>.

¹⁵ Consúltese Mark DeMull. 2020. “Gabiella Ortiz-Magna Sin”. [Video *online*]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3-I4pLmNo_o.

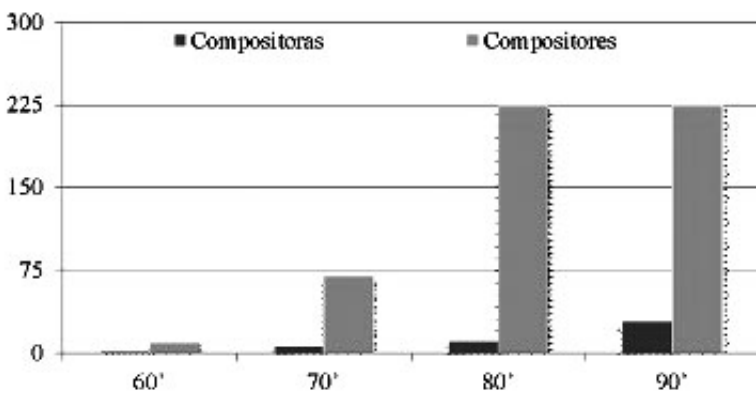
¹⁶ Se presentó como parte del Festival Visiones Sonoras XVI (2020). Consultar “Conversatorio especial ‘Las Pupilas de la Luna’”. [Video *online*]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0_Y34y1eRd0.

¹⁷ En este sentido, hay que considerar que esta afirmación resulta del cotejo cuantitativo de las obras registradas por Alejandra Odgers en su tesis *La música electroacústica en México*. En este trabajo es evidente una mayoría de compositores (Alejandra Odgers documentó 79 compositores y 14 compositoras), lo cual también quedó reflejado en el número de obras (en total 574 obras, de las cuales 543 son de compositores y 31 obras de compositoras). Este fenómeno no parece

entrever ciertos cambios en el panorama actual de la música electroacústica del país, en particular, una mayor participación de mujeres en la escena.

Si bien los nombres antes mencionados pueden dar una idea de que, en efecto, existió un aumento en el número de compositoras que se involucraron en la creación musical con medios electrónicos, la comparación numérica frente a la producción de los varones, evidencia una diferencia notable (Gráfica 1).

De forma ilustrativa, tomando como referencia la recopilación de obras electroacústicas en México elaborada por Alejandra Odgers (2000) –así como la investigación del presente trabajo–, durante la década de los sesenta solo se documentó una obra de una compositora (*Ralenti* de Alicia Urreta, 1969), frente a diez obras de compositores. Hacia la década de los setenta el número aumentó a siete obras de compositoras mexicanas, mientras que sus pares registraron 70. Durante la década de los ochenta, el número de obras creadas por compositores se triplicó alcanzando un total de 224 obras, frente a 11 obras de compositoras. En la última década del siglo XX, las obras de los compositores se mantuvieron estables, ya que se registraron 225 piezas para medios electrónicos. Si bien el número de obras compuestas por mujeres aumentó considerablemente respecto a los años anteriores, se documentaron 29 obras, lo que representaba solo el 12.8 % de la producción masculina.



Gráfica 1. Obras electroacústicas creadas en México entre la década de los 60 y 90
(Elaboración propia a partir de Odgers: 2000)

ser específico de la música electroacústica, sino de la composición en general como un campo habitado mayormente por hombres a lo largo de la historia de la música. No obstante, y a pesar de ciertas restricciones para las compositoras en distintos momentos y contextos, esta disparidad parece disiparse en el tiempo presente, a la vez que más mujeres incursionan en distintos géneros y estilos musicales, entre ellos la electroacústica.

Este ejercicio comparativo deja ver que, en efecto, la participación de las mujeres en la creación de música electroacústica en México aumentó durante la segunda mitad del siglo pasado. No obstante, prevalece cierta disparidad en el campo. Esto se puede evidenciar siguiendo con el ejercicio comparativo en la programación de obras electroacústicas dentro de los festivales de música. Sirva de ejemplo el Festival Visiones Sonoras, organizado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), uno de los foros más importantes en México enfocado en propuestas artísticas que incluyen las nuevas tecnologías como parte central de su creación.

En el año 2021, durante su emisión número 17, participaron diferentes instituciones de música, así como centros especializados en la creación musical con nuevas tecnologías de México y otros países como Argentina, Brasil, Chile, Venezuela, Francia, Ecuador, España, Italia, Estados Unidos, Reino Unido, entre otros. El caso específico de las nuevas generaciones de creadoras mexicanas ofreció un panorama alentador. De las 33 obras presentadas por jóvenes de distintas instituciones educativas del país,¹⁸ 10 piezas fueron compuestas por mujeres, lo que representó el 30.3 % de obras programadas en esta categoría. Si bien aún falta para alcanzar un balance porcentual en cuanto a la participación de compositoras y compositores, la brecha parece aminorar. Sumado a ello, durante aquella emisión se destacaron dos mesas redondas sobre la labor de las mujeres en la música electroacústica.¹⁹ Y, recientemente, el CMMAS mostró su interés en visibilizar el trabajo de las mujeres lanzando una convocatoria específicamente para compositoras mexicanas con la finalidad de mostrar su trabajo en la edición del año 2022.

El avance tecnológico y, sobre todo, el creciente acceso a los dispositivos y los programas digitales ha facilitado la producción de música electroacústica en México. La producción de piezas con bases electrónicas ya no depende enteramente de una formación musical académica. Esta situación abre el panorama a otras posibilidades de creación, que incluyen el trabajo colaborativo del cual da cuenta el reciente artículo *Colectivas feministas en México y nuestra América: Hacia otros mundos sono-sororos posibles*, de Ana Mora, quien comenta:

¹⁸ Los conciertos de estudiantes y profesores de instituciones educativas incluyeron al Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia (UNAM), la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Lerma) y la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Consultar programación del Festival Visiones Sonoras 17. [Online]. Disponible en: <https://en.cmmas.com/concerts> y <https://en.cmmas.com/vs17-conciertos-acusmaticos>

¹⁹ Consúltense Visiones Sonoras. 2021. “El lado B que también es el lado A: Pioneras de la música electrónica en América Latina”. [Video Online]. Disponible en: <https://youtu.be/tkIVkwMBnRI> y “Mesa Redonda | Mujeres en la tecnología: prácticas transmúsicales”. [Video online]. Disponible en: <https://youtu.be/maCfOgmwXwg>.

En México el trabajo colectivo ha sido una alternativa para crear otros mundos posibles desde el sonido, sin importar el género, la escena musical ni el lugar donde se desarrolla. [...] La escena de la música experimental y electrónica también se ha unido a este movimiento colectivo para la promoción del trabajo de artistas que se identifican como mujeres. En 2015, se conformó el colectivo So(r)oridad, que realiza encuentros a través de talleres y conversatorios con el objetivo de crear vínculos y comunidad. En 2017, la colectiva *Híbridas y Quimeras* nace del encuentro sonoro de las artistas que trabajan con el ruido Constanza Piña (1984), Piaka Ráela (1988), Libertad Figueroa (1987), Itzel Noyz (1989) y Mabe Fratti (1992). La colectiva se interesa en la difusión del trabajo de artistas que se identifican como mujeres, así como de personas transgénero y no binarias; la creación de espacios seguros y de aprendizaje recíproco, y la aportación de herramientas de creación y colaboración que se ajusten a la realidad latinoamericana. Han realizado un trabajo conjunto con artistas de diversas colectivas entre las que se encuentran *Chingona Sound*, WOMXN, TopLapMX y *Feminoise Latinoamérica* (Mora, 2022:56).

Como bien apunta Mora, el trabajo colectivo ha creado nuevos espacios de creación, pero también redes de apoyo donde las compositoras pueden sentirse libres de crear sin restricciones o prejuicios de género que, lamentablemente, continúan existiendo en el campo de la composición.

En el caso de las compositoras que han destacado de manera independiente dentro de la música electroacústica y el arte sonoro se encuentran Ana Paola Santillan Alcocer (1972), Sabina Covarrubias (1977), Diana Valdés (1984), Valeria Jonard (1986) y Nonis Prado (1989), solo por mencionar algunos nombres. Todas pertenecientes a una generación de compositoras nacidas en las últimas décadas del siglo XX. A ellas habrá que sumar las voces de las nuevas generaciones de creadoras que se encuentran en formación o que se inician en la experimentación sonora en diferentes colectivas. Con suerte, la apertura de espacios autogestivos, así como la creciente participación de mujeres en la creación sonora por medios tecnológicos, se convertirán en un aliciente para que otras mujeres se vuelquen en la música electroacústica.

En su artículo *La música electroacústica en México*, de 1995, el compositor mexicano Javier Álvarez describía el panorama de la música electroacústica de su tiempo como un estado de adolescencia “demasiado inmadura para reconciliarse con sus propios errores, y aún suficientemente juvenil para aspirar a conquistar su fortuna” (Álvarez, 1996: 48). Tras más de veinte años desde aquella analogía, y

emulando una mirada retrospectiva desde la madurez, la música electroacústica se encuentra en un periodo joven aún, pero que ha aprendido de ciertos errores y continúa en constante renovación. En este espacio se suman más y nuevas voces de compositoras que, poco a poco, amplifican la presencia de la mujer como creadora. Ellas dejan su huella. Sin embargo, aún queda trabajo que hacer para hablar de una equidad entre hombres y mujeres dentro del campo.

Reconstruir el camino andado por las compositoras que incursionaron en este campo es solo el primer paso hacia la construcción de la historia musical reciente. Es, al mismo tiempo, un esfuerzo por reconocer su trabajo y generar un punto de partida que visibilice los avances y retos por cumplir. Además de tejer los lazos para la memoria, la consolidación de un acervo de compositoras dentro del campo de la música electroacústica quizá invite a otras músicas y creadoras para continuar explorando la electrónica como medio de expresión.

Bibliografía

- Álvarez, Javier. 1996 [1995]. “La música electroacústica en México”. *Pauta* 57-58 (enero-junio): 41-49.
- Armijo Torres, Leticia Araceli. 2007. *Graciela Agudelo: una compositora del siglo XXI*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Cortés, David. 2018. “Tiempo de mujeres. Roxana Flores, pionera de la electrónica ochentera”, *Revista Nexos*. [Online]. Disponible en: <https://musica.nexos.com.mx/2018/06/18/tiempo-de-mujeres-roxana-flores-pionera-de-la-electronica-ochentera/> (último acceso 20-02-2022)
- Gluck, Robert J. 2007. “The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers”. *Computer Music Journal* 31, no. 2: 20–38. [Online]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40072574> (último acceso 20-05-2022).
- Heterofonía, 1968. Sección “Conciertos”, *Heterofonía* 2: 37-39. México: Editorial Libros de México.
- Miranda, Ricardo, y Tello, Aurelio. 2011. *La música en Latinoamérica*. Vol. 4. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Mora Flores, Ana. 2022. “Colectivas feministas en México y nuestra América: Hacia otros mundos sono-sororos posibles”. *Cuadernos de Música UNAM* 2. *Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas*: 50-75.

- Moreno Rivas, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. México: Conaculta.
- Odgers Ortíz, Alejandra. 2000. *La música electroacústica en México*. Tesis de licenciatura en composición, Escuela Nacional de Música, UNAM.
- Pulido, Esperanza. 1979. “Triunfo de Alida Vázquez en Nueva York”. *Heterofonía* 67 (XII): 30.
- Rocha, Manuel. 2003. “The First Retrospective of Mexican Electroacoustic Music”. [Online]. Disponible en: <http://www.artesonoro.net/articulos/Electroacusticinmexico.pdf> (último acceso 13-11-2021).
- Saavedra, Leonora. 1987. “Entrevista a Alicia Urreta”. *Boletín CENIDIM* 5 (enero-marzo): 5-20.
- Soto Millán, Eduardo. 1998. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto Siglo XX. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica.

Conferencias virtuales

- Casa del Lago, UNAM. 2021. “Charla: Retrato hablado de Alicia Urreta, a 91 años de su nacimiento”. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f8VuzPoFo4Y&t=3361s> (último acceso 26-02-2022).
- De Andrade, I. [Cenidim INBAL]. 2021. “Reconfiguración de lo sonoro en la obra musical de Alicia Urreta. Ciclo de conferencias Cenidim 2021”. [Video online]. Disponible en: https://youtu.be/_5Rs2244n54 (último acceso 30-11-2022).
- Red de Compositoras Latinoamericanas. 2020. “Seminario redcLa. Mesa Musicología Histórica de compositoras latinoamericanas”. [Video online]. Disponible en: https://youtu.be/qff9zd_ECCc (último acceso 20-05-2022).
- T R A M A S - espacios de experimentación artística. 2022. “Alida Vázquez Ayala: la historia de una pionera mexicana en la música electrónica-Teresa Díaz de Cossio”. [Online]. Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=732981988396261> (último acceso 30-11-2022).

Registros de obras

- Drciarone. 2021. “Tropiezos (2018) Leticia Armijo”. [Video online]. Disponible en: <https://youtu.be/XAINmf4gy4> (último acceso 28-02-2022).
- DeMull, Mark. 2020. “Gabiella Ortiz - Magna Sin”. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3-I4pLmNo_o (último acceso 20-02-2022).

- Hernández, Alejandra. 2014. “Pies, para que los quiero I (1999)”. [Video *online*]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ThpMQi0dD9g> (último acceso 28-02-2022).
- Lara, Ana. 2020 [2010]. “*Solipse*, para cello y medios electrónicos”. [Online]. Disponible en: <https://soundcloud.com/user-225605593/solipse?in=user-225605593/sets/musica-mixta> (último acceso 20-02-2022).
- Sistema de apoyos a la creación en México. 2020. “Alejandra Odgers, La forêt des voix”. [Video *online*]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJMC5jbEgw4&t=490s> (último acceso 29-11-2022).
- Paredes, Hilda. 1990. “Towards The Sun”. [Online]. Disponible en: <https://hildaparedes.com/compositions/towards-the-sun> (último acceso 28-02-2022)
- . “El palacio imaginado”. [Online]. Disponible en: <https://hildaparedes.com/compositions/el-palacio-imaginado> (último acceso 28-02-2022).

Informes

*in
for
mes*

La colección de rollos de pianola de Horacio Asborno

Omar García Brunelli*

Hace ya varios años tomé conocimiento de la existencia de una importante colección de rollos de pianola perteneciente a Horacio Asborno, creo que a través de alguna de sus publicaciones en YouTube. El mundo de las pianolas es vasto y complejo y en aquel entonces solo tenía una vaga idea de su funcionamiento e historia. Pero una superficial inmersión en las fuentes disponibles me permitió constatar que los *piano players*, denominados genéricamente por una de sus marcas, “pianola”, tuvieron su época de esplendor entre 1900 y 1930, período en el cual se comercializaron, solo en Estados Unidos, 2,5 millones de instrumentos.¹ Y en Londres, por caso, en 1925 se vendieron 169.000 pianolas. Algunos números como para dar idea del volumen de circulación que tuvieron. La pianola reproduce la música a través de un mecanismo eólico que “lee” un rollo de papel con perforaciones. Si consideramos que para cada pianola había una colección promedio de 50-100 rollos, nos podemos dar una idea de la cantidad de rollos con todo tipo de música que ha circulado por el mundo durante los años de esplendor.² Según Asborno, a Argentina pueden haber llegado entre 5 y 10 mil pianolas. Hubo importación y fabricación local de rollos, por lo que una estimación prudente sería que circularon por el país no menos de 250.000 de ellos.

Los rollos, en cualquier parte del mundo, reproducían todo tipo de música, académica o popular; en este último caso los éxitos internacionales o la música propia de cada lugar. En Argentina la producción local incluye cientos de tangos y un gran número de piezas folklóricas y obras de compositores académicos. Es

* Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina. Se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

¹ Arthur W.J.G. Ord-Hume: “Player piano.” *Grove Music Online*.

² Sergio Ospina Romero: “Ghosts in the Machine and Other Tales around a ‘Marvelous Invention’: Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 72, Number 1, pp. 1–42.

decir, el potencial de información que una colección importante de rollos nos puede proveer es enorme.

Mi interés inicial, antes de conocer con mayor detalle la colección de Horacio Asbornio, se dirigía a la posibilidad de contar con rollos perforados por Agustín Bardi, o, tal vez, por otros pianistas notables de la historia del tango. Es sabido que en Estados Unidos se han preservado interpretaciones de gran valor histórico y musicológico realizadas por músicos de jazz o ragtime muy importantes, como Jelly Roll Morton, Scott Joplin o Fats Waller, por caso, y me guiaba la esperanza de que localmente pudiera haber ocurrido algo similar.

Agustín Bardi (1884-1941) es particularmente intrigante para la historia sonora del tango, porque, si bien trabajó profesionalmente como músico del género, nunca llegó a grabar. No tenemos testimonio fonográfico de su labor como intérprete. Y es una figura de gran relevancia, porque fue, tal vez, uno de los compositores más importantes y versionados de la historia del género, con tangos tales como *El baquiano*, *Gallo ciego* o *Nunca tuvo novio*.

Ya en nuestras primeras conversaciones, Horacio Asbornio me confirmó que había una buena cantidad de rollos de pianola que habían sido “perforados” por Bardi. Surgió entonces la idea de poner en valor esas interpretaciones publicándolas en un disco. Llevó algunos años más poder coordinar un viaje de campo, pero finalmente en noviembre de 2022 viajamos con Zelmar Garín, el técnico del Instituto a cargo del laboratorio de sonido y digitalización, con el objeto de registrar los rollos de pianola con interpretaciones de Bardi de la mejor manera posible para editar un CD.

La colección está localizada en Viedma –en la casa particular de Asbornio–, muy bien catalogada, en perfecto estado de conservación y con prudentes restauraciones realizadas cuando fue necesario. Asbornio posee además siete pianolas, entre las cuales dos funcionan perfectamente. Se hicieron los registros con cuatro micrófonos y se procesaron luego en el laboratorio en el INM. Viedma es una ciudad hermosa, así como su vecina Carmen de Patagones, y hemos disfrutado mucho de la hospitalidad de Horacio y de largas caminatas por la ciudad y su costanera.

La colección Asbornio reúne 9.000 rollos. Para dar una idea de su importancia, baste decir que tal vez la colección más grande del mundo sea la del Pianola Museum de Amsterdam, que posee 30.000. En Argentina, las dos o tres colecciones más grandes de rollos, luego de la de Asbornio, reúnen solo entre 300 y 1.500 rollos.

El primer objetivo planteado al trabajar con esta colección ya está encaminado, pues estamos elaborando una publicación informativa acerca de los

registros de Bardi y de la colección Asborno en general. También es auspicioso que en forma paralela hemos tomado contacto con un investigador de la Universidad Nacional de La Pampa, el lic Ignacio Roca, que a su vez está vinculado académicamente con la Universidad Autónoma de Barcelona en un proyecto de digitalización de rollos dirigido por el Dr. Jordi Roquer González, mediante un *scanner* que traduce las perforaciones de los rollos a registros midi, con lo cual el proyecto de trabajo con esta colección y con su poseedor alcanzan ribetes de largo alcance y proyección.

Sitio oficial de Horacio Asborno disponible en: <https://www.youtube.com/@loracio>

reseñas

re
se
ñas

Janotti Jr., Jeder.
Gêneros musicais em ambientações digitais

MG, Brasil: PPGCOM/UFMG, 2020, 74 pp.

ISBN: 978-65-86963-01-4



Gêneros musicais em ambientações digitais es un ensayo que indaga las características de YouTube y Spotify en cuanto ambientes comunicacionales, atendiendo a los modos de escucha promovidos por dichas plataformas y a los modos de categorización musical propios del entorno virtual. Resulta pertinente señalar que las secciones de este libro pueden agruparse temáticamente de la siguiente manera: la Introducción y los primeros dos capítulos funcionan como estado de la cuestión, presentación del marco teórico y formulación de las hipótesis; los capítulos 3, 4, 5 y 6 abordan distintos aspectos característicos del acceso a la música a través de YouTube; los capítulos 7 y 8 presentan una reflexión acerca de los sistemas de recomendación y un ejemplo a través del caso de Spotify; por último, el *Post scriptum* señala cómo la pandemia de COVID-19 puso en evidencia una creciente digitalización del acceso a la cultura.

En la introducción, Janotti explicita algunos de los conceptos fundamentales que orientan la lectura a lo largo del resto del texto. En primer lugar, hace

referencia al “nomadismo” como forma predominante de acceso a la música en la web; este fenómeno está determinado por la sobreabundancia de información disponible en internet y los sistemas de recomendación que conducen las actividades de búsqueda y escucha musical *online*. En segundo lugar, se presenta el concepto de ambientación comunicacional para explicar la manera en la que la conectividad constituye un entorno en el que artefactos (dispositivos, interfaces y contenidos) y sujetos se entrelazan para dar forma a la materialidad específica del consumo musical a través de plataformas digitales de acceso. En tercer lugar, el autor propone considerar los géneros musicales como dispositivos que operan delimitando y transformando la materialidad de la producción, la circulación, el consumo y la apropiación de la música. Esta idea se introduce acompañada de una síntesis de las reglas formales y técnicas, semióticas, comportamentales, sociales e ideológicas, jurídicas y comerciales propuestas por Franco Fabbri (1982) para dar cuenta de los mecanismos convencionales a través de los cuales se conforman los géneros musicales; estas son reducidas a tres elementos: reglas económicas, reglas semióticas y reglas técnico-formales. Por último, la introducción nos deja dos interrogantes cardinales: ¿cómo se transformó la clasificación musical en los tiempos de las redes sociales? y ¿cómo pensar los procesos de conformación de identidades/alteridades en las plataformas y sitios de oferta musical?

El despliegue conceptual de la introducción se amplía cuando el autor plantea, en el primer capítulo, que la conectividad y los factores situacionales se tornan clave para las categorizaciones musicales actuales: la sonoridad destaca apenas como uno de los aspectos narrativos configuradores de la escucha musical. Los paisajes sensoriales asociados al consumo de música digital engloban diferentes modos de demarcación espacio-temporal que se asientan sobre diferencias de clase, género y raza, inscriptas en las posibilidades de acceso. Es decir, la hipótesis del autor es que el acoplamiento entre el humano y las tecnologías de disponibilidad y acceso a la música dan lugar a nuevas maneras de escuchar que, a su vez, afectan a los procesos de categorización musical.

En el segundo capítulo, Janotti continúa con la presentación del marco teórico. En primera instancia, plantea que un análisis comunicacional de la escucha musical presupone la articulación entre elementos sonoros y no sonoros. Para justificar esta posición se introduce como referencia al sociólogo francés Antoine Hennion (2011), quien considera los géneros musicales como determinados por conjuntos heterogéneos de dispositivos materiales y discursivos que integran los aspectos sonoros y no sonoros mediante narraciones organizadoras de las prácticas de consumo musical. La escucha como narrativa consiste en el acoplamiento entre

el cuerpo y artefactos culturales, esta conjunción tecnoestética constituye la materialidad de la escucha. Para fortalecer este punto, el autor cita a Giorgio Agamben (2007), quien plantea que los procesos de subjetivación se dan a partir de la articulación entre substancia y dispositivos. Al haber una relación estrecha entre las categorizaciones musicales y las transformaciones tecnológicas, en los tiempos que corren existe una proliferación de dispositivos de escucha que dan lugar a una diseminación de los procesos de subjetivación.

En el siguiente capítulo se ofrece un análisis comunicacional de YouTube. Surgido en 2005 y apelando al imaginario televisivo, YouTube fue originalmente un sitio que devino rápidamente en una aplicación. Debido a que las características de la Web 2.0 socavaron las barreras entre producción y recepción, el ambiente comunicacional de YouTube acabó siendo dominado por los *youtubers*, cuyos canales se monetizaron. Paulatinamente, YouTube se convirtió en la nueva centralidad de la comunicación audiovisual popular. Cuando fue comprado por Google, comenzó a asociarse con la industria mediática tradicional. En este sentido, Janotti señala las características “ambientales” de YouTube: por un lado, representan un pasaje del régimen de la autenticidad al de la sinceridad, ya que la frontera entre lo público y lo privado se desvanece; por otro lado, se apoyan en las prácticas de comentar, subir, construir *playlists*, etc., que pertenecen al universo de la conectividad, pero que también alimentan bases de datos de los sistemas de recomendación y de oferta publicitaria virtual.

La segunda sección dedicada a YouTube supone un ejercicio de búsqueda musical partiendo de la frase “*Soul music* Brasil”: los resultados son una mezcla de anuncios, músicas agrupadas en canales, videoclips y *playlists*. El autor sugiere que la categoría “*Soul Music*” fue configurada a partir de géneros como el *blues*, *jazz* y *gospel* (sonoridades afroamericanas, sedimentadas en el mercado musical estadounidense). El término “Brasil” generaría una asociación con la MPB, categoría problemática que se basa más en relaciones socioespaciales que en aquellas estrictamente musicales. La historicidad de las categorías de clasificación musical permite a los sistemas de recomendación articular bienes culturales, anuncios y rutas de escucha. Las referencias socioespaciales y sonoras distintivas asociadas a una categoría musical activan determinados ítems que son recomendados a los usuarios.

El autor propone el concepto de surf errante para dar cuenta del hecho de que las recomendaciones no solamente se conforman a partir de un género musical escuchado. La ubicación geográfica del usuario se superpone con las búsquedas y las escuchas realizadas, entonces las rutas de escucha parecen preconfiguradas a

partir de las posibilidades de navegación, cuya novedad es la presencia del usuario como marcador de consumo vinculado a su geolocalización y a sus rastros de navegación anteriores.

En el quinto capítulo, el autor parte de la premisa de que la centralización de la circulación audiovisual en YouTube se apoya en la regionalización de los contenidos y menciona al canal de esa plataforma más visitado en Brasil en 2019, *Kondzilla* (dedicado al funk paulista), que rápidamente pasó de ser un mero canal de YouTube a ser uno de los principales nodos de difusión audiovisual de música del mundo. Este funciona simultáneamente como sello, productora audiovisual y portal mediático. La producción de *Kondzilla* presenta las características de lo que Simone Pereira de Sá (2019) denomina RBMPP (Red Brasileira de Música Pop Periférica) en oposición a la MPB (Música Popular Brasileira), ya que las expresiones de RBMPP reconfiguran la idea de género musical articulando mediaciones que operan entre modos de producción, circulación, consumo y apropiación de música en las ambientaciones de la cultura digital. En ese sentido, Janotti señala que la mayoría de los contenidos producidos por *Kondzilla* son *feats* en los que dos o más artistas del mismo sello colaboran en un videoclip musical que funciona como *single*.

En el último capítulo referido a YouTube se reafirma la hipótesis de que el nomadismo y la mezcla de géneros son las principales marcas de la ambientación comunicacional de esta plataforma. El autor señala que como consecuencia de estas características se puede percibir los fenómenos de la “*Escuta blasée*” (escucha hastiada o despreocupada) y de la “*Tecnostalgia*” (emulación de dispositivos de escucha analógicos). El primer fenómeno es representado por el subgénero “*LoFiHipHop*”, que es una fusión entre *Hip Hop* y música *ambient*, y es producido para funcionar como fondo sonoro para las actividades cotidianas. El fenómeno de la “*Tecnostalgia*” es representado por el canal del sello de metal pesado *Stoned Meadows of Doom* en el que son publicados álbumes completos con su portada como imagen del video, emulando las portadas de los LPs.

En el séptimo capítulo, el autor explica, siguiendo la idea de constelación de conceptos de Deleuze y Guattari (2003), que todo concepto tiene un número finito de componentes, los cuales serían, a su vez, conceptos relacionados con otros campos del saber contiguos. Entonces, ambientación digital, plataformas, aplicaciones, canales de música, sistemas de recomendación, categorización y géneros musicales forman una constelación de conceptos relacionados con el desenvolvimiento de la cultura digital: el gran caudal de información acaba formando *clusters* caracterizados por la “contaminación” entre géneros musicales.

Así mismo, se plantea que, ante el fenómeno de la sobreabundancia, los sistemas de recomendación algorítmicos funcionan como el escenario de emergencia para los procesos políticos/estéticos vinculados a la coherencia expresiva, distinción y valoración cultural, los cuales forjan *performances* de gusto que caracterizan las vivencias vinculadas a los géneros musicales. Según Janotti, el gusto está articulado por juicios de valor vinculados al placer que produce la música y al modo de acceso a ella: las categorizaciones musicales presuponen experiencias en torno a ejercicios comparativos y *performances* que agencian gusto, repertorio y prácticas de escucha. Algunas de las categorías más importantes propias del entorno digital que se relacionan con los géneros musicales son: actividades/momentos, nostalgia y novedad, similitud.

En el último capítulo, el autor analiza las características mediáticas de la principal plataforma de *streaming* musical a nivel global: Spotify. En primer lugar, se plantea que en la ambientación comunicacional de la cultura digital se destacan los procesos de mediación como materializaciones de los aspectos económicos, políticos, sociales y culturales de la música. Así, Spotify y YouTube configuran modos de escucha: las mediaciones materializan las relaciones entre categorizaciones, geolocalización, estética, escucha y economía de la música.

A continuación, Lawrence Grossberg (2010) es citado para sostener que la mediación es el espacio entre lo virtual y lo actual, un movimiento de eventos o cuerpos de un conjunto de relaciones a otras a partir del cual esos eventos o cuerpos se transforman. Escuchar música en una plataforma de streaming presupone participar de un entramado compuesto de *playlists*, categorizaciones musicales, comercio, asociaciones entre dispositivos y productos diversos. En este punto, se expone el planteo de María Eriksson (2019), quien afirma que Spotify se consolida mundialmente al ingresar al mercado de los EE. UU., luego de realizar acuerdos con las *Big Three* (los tres principales sellos discográficos a nivel mundial: Universal, Warner y Sony). Más del 70 % de los ingresos por suscripción son utilizados para pagar derechos de autor, pero Spotify centra su negocio en la comercialización de los datos de sus usuarios a empresas de marketing y publicidad digital. El *smartphone* es reconocido por el autor como el dispositivo centralizador de las prácticas culturales digitales, incluida la escucha musical. La ambientación comunicacional de Spotify parece apoyarse en una programación reactiva que tiene como principio la conectividad. Esta arquitectura se sostiene en las interacciones entre los usuarios, los sistemas de recomendación, la curaduría y los *clusters* de datos de los usuarios agrupados por edad, clase, etc. Esto realiza la conexión entre categorización musical y clasificación de los usuarios.

En el *Post scriptum*, el autor señala cómo el confinamiento espacial y la ruptura de las dinámicas cotidianas durante la pandemia del covid-19 dieron lugar a una mayor ubicuidad de la música. El *streaming* y los *live* a través de redes sociales se vuelven un modo de generar proximidad entre artistas y audiencia en tiempos de aislamiento.

El texto de Janotti tiene la virtud de abordar problemáticas contemporáneas vinculadas a la digitalización del acceso a la música desde una perspectiva comunicacional original y centrada en fenómenos culturales brasileros. El autor pone en juego una importante cantidad de conceptos: ambientación comunicacional, dispositivos de escucha, géneros musicales como dispositivos, escucha *blasée*, *tecnostalgia*, *clusters*, mediación, etc. El despliegue conceptual puede resultar abrumador y, por momentos, eso hace que la lectura se torne compleja si se intenta ir detrás de todas las referencias, pero, de todas maneras, se puede sostener que este texto parte de una premisa clara: existen relaciones entre los modos de apropiación cultural y los artefactos técnicos, relaciones entre los géneros musicales y los dispositivos de escucha. La hipótesis principal es que la materialidad específica de la experiencia de escucha musical es modificada por las características propias del entorno virtual. El análisis y los ejemplos ofrecidos a lo largo del texto son pertinentes y se centran en la descripción de la ecología o ambientación comunicacional digital de YouTube y, en menor medida, de Spotify, haciendo foco principalmente en los fenómenos que hacen a la categorización y la escucha musicales. Algunos de los elementos más destacados de la descripción funcionan como conclusiones respecto del interrogante principal: la ubicuidad y sobreabundancia de música tiene su contraparte en los sistemas de recomendación, lo que genera una dialéctica entre los polos “libertad de elección” y “escucha inducida”; los géneros musicales conviven con otras formas de categorización funcional de la música (humores, situaciones, tareas, etc.); los servicios de curaduría y recomendación algorítmica permiten orientar la experiencia de acceso a la música y también facilitan el trazado de perfiles de los usuarios para fines comerciales.

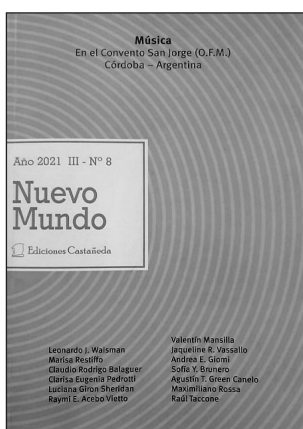
Matías Pragana

Waisman, Leonardo J., Marisa Restiffo
(coordinación general) y colaboradores.
**“Música en el Convento San Jorge (O.F.M),
Córdoba – Argentina”**

Nuevo Mundo Año 2021 III – N.º 8

Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 140 pp.

ISSN: 0327-7097



Rescatar el patrimonio cultural de una nación, y en este caso específicamente el patrimonio musical, implica considerar la producción en todo su territorio. Varios investigadores que se ocupan de las historias locales vienen trabajando desde hace años sobre la vida musical en distintas regiones del país (San Juan, Mendoza, La Pampa, entre otras) como muestra de una realidad alternativa a la relatada en la tradicional historia de la música nacional, que ha tenido en cuenta principalmente la producción musical porteña.

Para realizar estas investigaciones y poder valorar las producciones locales, ha sido indispensable una mirada situada, descolonizada, que evite comparaciones con las producciones europeas canónicas, que reconozca con claridad este acervo como producto de la vida cultural de una sociedad, en un momento histórico y en un lugar geográfico determinados.

La práctica musical cordobesa desde la época colonial hasta la primera mitad del siglo XX ha sido ignorada hasta hace poco. Referentes de la musicología han declarado la falta total de producción en este campo dentro de nuestro territorio. Sin embargo, recientes investigaciones expuestas en las tesis doctorales de Marisa Restiffo, “El Códice Polifónico del monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)” y de Clarisa Pedrotti: “La Música religiosa en Córdoba del Tucumán durante la época colonial (1699-1840)”, así como la producción que realiza el Grupo de Musicología Histórica (GMH), grupo de investigación con sede en la Facultad de Artes desde 2010 dedicado a estudiar la práctica musical en Córdoba desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, confrontan estas afirmaciones demostrando que no solo existe en nuestra provincia una práctica musical sostenida a través del tiempo, sino que además adquirió características propias. En esta línea, Marisa Restiffo y Leonardo J. Waisman describen: “[...] incluso en momentos de crisis, se sostuvo en Córdoba una práctica musical en cierta medida independiente y que fue formando nuestro acervo y nuestra personalidad” (8), en el capítulo introductorio de esta edición especial de la revista *Nuevo Mundo*, objeto principal de esta reseña.

Dentro de la extensa producción del GMH, destacamos aquí uno de los trabajos de catalogación que realiza en el Archivo Histórico del Convento “San Jorge” de Padres Franciscanos (Orden de Frailes Menores) de Córdoba. Esta tarea forma parte de un proyecto a cargo de un equipo multi y pluridisciplinar dentro del Programa Institucional y Multidisciplinar en Temas Prioritarios (PRIMAR-TP), financiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación, cuyo objetivo principal es promover trabajos de investigación, desarrollo o producción artística con un enfoque multidisciplinar, considerados por la universidad como temas prioritarios —en este caso, el patrimonio cultural— y que puedan proyectarse hacia la sociedad. El GMH, representando a la Facultad de Artes, junto con investigadores de la Escuela de Archivología de la Facultad de Filosofía y Humanidades, y de la Facultad de Ciencias Químicas de la UNC desarrolla el proyecto “Patrimonio documental musical de Córdoba: Aplicación de nuevas tecnologías para su conservación y difusión” dentro de este programa.

A raíz de estos trabajos, el responsable de la Oficina de Patrimonio Cultural de la Orden de San Francisco y director de la revista *Nuevo Mundo*, Fray Jorge David Catalán, invitó a los equipos a publicar un dossier sobre las actividades realizadas en el Archivo. El número 8 de esta edición quedó totalmente dedicado a

las distintas tareas de catalogación, ordenamiento, limpieza y preservación del material musical conservado en el convento.

El contenido de la revista quedó organizado en una Introducción, "Musicólogos en el Convento", y tres grandes secciones, "Hallazgos franciscanos", "Ordenando los papeles" y "Resguardando el futuro", cada una de ellas con sendos artículos escritos por los distintos investigadores.

La introducción, a cargo de Leonardo J. Waisman y Marisa Restiffo, relata algunas características y objetivos del GMH y su actividad y reúne una síntesis sobre el tratamiento de cada artículo sin dejar de lado algunas reflexiones sobre el estado de la cuestión.

Siguen tres artículos que forman parte de la primera sección, donde se revelan una serie de datos y condiciones en que se desarrolló la práctica musical en el convento San Jorge durante el siglo XIX y principios del XX, sus protagonistas, la música que se ejecutaba, los actores de la historia a través de las donaciones de sus archivos personales e incluso importantes hallazgos de composiciones que hasta ahora no se conocían.

A continuación, la segunda sección da cuenta específicamente de la labor en el Archivo. Un primer artículo describe los sistemas de catalogación y ordenamiento utilizados para facilitar su consulta, y que buscan también una mejor preservación de los documentos físicos, desde una perspectiva musicológica, mientras que en el segundo se describe el modo en que se planificaron las etapas para el desarrollo del proyecto y los principios y las técnicas archivísticas que se ponen en juego en esta metodología de trabajo multidisciplinar.

Finalmente, la tercera sección, también con dos artículos, abarca las contribuciones de las "ciencias duras" para la protección de los papeles, soportes de este legado cultural, con tecnologías de avanzada como la utilización de rayos láser para su limpieza y conservación, y la medición de las condiciones ambientales en los espacios de guardado del Archivo.

Hallazgos franciscanos

"Pervivencias y novedades en las prácticas musicales religiosas (Córdoba, siglo XIX)", a cargo de Clarisa Pedrotti y Rodrigo Balaguer (GMH), desarrolla un estudio pormenorizado de los datos hallados en tres de los cuatro libros de gastos del siglo XIX del Convento Franciscano, los cuales fueron confrontados por los autores con otros documentos musicales existentes en el Archivo con el fin de "proponer dinámicas de funcionamiento para la interpretación de las prácticas musicales" (16).

Este estudio permitió corroborar la pervivencia de las ricas prácticas musicales sostenidas, especialmente durante el siglo XVIII, por la Orden Franciscana desde su llegada a Córdoba en 1575. Para su estudio, los autores proponen dos períodos durante el siglo XIX. El primero, correspondiente a la primera mitad de siglo, está caracterizado por la pervivencia de prácticas musicales provenientes de la época colonial. El segundo se destaca por la importancia que adquiere el puesto de organista, la conformación de orquestas, mayores montos en los gastos para música y una apertura del espacio religioso para la sociabilidad de las clases acomodadas.

El artículo continúa con diversos apartados. En “Órgano y organistas”, relata la actividad relacionada con el traslado de órganos desde Buenos Aires, sus arreglos y una lista de músicos que ejercieron la función de organistas durante todo el siglo. Se destaca la actuación de José Galarza, sirviente del convento, quien se mantuvo como organista y cantor durante veintinueve años hasta su muerte.

El recuento e interpretación de gastos en “De los conjuntos a las orquestas” permite conocer la conformación y el crecimiento de los grupos instrumentales reunidos a través del tiempo para cada ocasión, tanto para fiestas como para funerales, a cargo de instrumentistas contratados por el convento, lo que testifica su activa participación en la vida social y cultural de la Córdoba del 1800.

En cuanto a la presencia de “Músicos extranjeros en el convento”, el artículo señala el registro de pagos para el italiano Inocente Cárcano por sus composiciones y para Gustavo van Marcke, francés de nacimiento, por su actividad como violinista, flautista, pianista y director. Concluyen los autores que la importancia del contrato de músicos laicos denota la ampliación de las funciones de la música religiosa, tanto para el servicio religioso como para el concierto público como espacio de socialización de la elite cordobesa.

Clarisa Pedrotti colabora en este número con un artículo bajo el nombre “Música desconocida de un porteño en Córdoba” dedicado al hallazgo de dos obras del compositor Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878), cuya actividad hasta ahora estuvo circunscripta principalmente a la Ciudad de Buenos Aires. Se trata de varios juegos de copias de la *Tercia para coro y orquesta / coro y órgano*. Se encontraron, además, cinco *Salmos de Vísperas* para coro y orquesta del mismo compositor. El artículo dedica una parte al rol de los copistas como integrantes significativos dentro de la circulación de los documentos musicales. Finalmente, señala la importancia de estos hallazgos como manifestaciones del lugar que ocupó la Orden Franciscana en el mapa cultural local y nacional.

El artículo siguiente, “Inocente Cárcano, un compositor multifacético del pasado musical cordobés”, bajo la firma de Luciana Giron Sheridan, destaca la obra

musical del compositor. Inocente Cárcano (Como, 1828- Buenos Aires, 1904), quien fuera director de la Banda Sinfónica Provincial a partir de 1855, estuvo muy relacionado con el Convento San Jorge de Córdoba, donde ejerció varios roles como organista y director durante casi medio siglo. En el repositorio del convento se conservan tanto obras de su autoría como composiciones de otros músicos pertenecientes a su archivo personal. El hallazgo de su obra y su actuación en Córdoba cobra importancia, por un lado, porque se conocía su actividad como músico y compositor sin contar con sus obras, por lo que este es el primer encuentro con su producción compositiva. Por otra parte, y junto con la obra de Esnaola conservada en el mismo archivo, conforman una importante contribución para al estudio de la actividad musical local, que hasta ahora había perdido relevancia por su condición periférica.

Organización de la documentación

“Pensando un archivo musical para el convento franciscano de Córdoba” reflexiona sobre la organización del Archivo como una de las actividades del GMH. Valentín Mansilla y Raymi Acebo Vietto describen la actividad que viene realizando el equipo de investigación desde el año 2013 inventariando y catalogando para la preservación de los aproximadamente 2000 documentos musicales que se encuentran en el Archivo Histórico Musical del convento que, por sus características, podría considerarse uno de los más nutridos del país.

Los autores relatan en detalle la toma de decisiones y los criterios adoptados para la sistematización de toda la documentación musical compuesta por gran cantidad de partituras de diferente antigüedad y soporte, pertenecientes a innumerables géneros musicales, a centenas de compositores y a los diversos estados en que se encuentran, como manuscritos, partituras incompletas, *particelle*, partituras generales encuadradas o no, con sellos personales o de librerías (o sin ellos), con firmas de sus dueños, dedicatorias, donaciones, etc., y tantas otras características particulares.

Se describen con minuciosidad las intervenciones realizadas para organizar y sistematizar las fuentes musicales y sus infinitas variables. Este artículo facilita, por un lado, la consulta del material para los posibles interesados en revivir músicas del pasado ubicadas en un repositorio del interior, conocer e investigar en el pasado cultural de la orden franciscana en todo el país y, por otro, también puede constituir una guía o modelo para la organización de otros repositorios, ya que, como señalan Waisman y Restiffo en el capítulo introductorio, “[...] los autores

explicitan por primera vez (al menos en castellano) una concepción de la arquitectura de un archivo musical [...]” (11).

Cabe aclarar que Mansilla y Acebo Vietto advierten que cada repositorio es singular y que, si bien este modelo de organización puede servir de inspiración para otros archivos de características similares, los criterios y las decisiones adoptadas están siempre relacionadas con las realidades particulares de cada caso.

Para la catalogación fueron dos los principales criterios adoptados, según los fines perseguidos: uno que sigue las normas de RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), plataforma digital internacional de acceso libre, donde se incluyen todas las fuentes musicales anteriores a 1940, y otro, para una clasificación interna, donde se registran todos los documentos haciendo hincapié en su organización y ubicación al interior del Archivo.

La confección de fichas con la clasificación y el ordenamiento interno requirió y requiere de una definición previa y un acuerdo entre los integrantes del equipo sobre el significado y el contenido de cada término. Los autores subrayan que, si bien esta tarea trata, en la medida de lo posible, de seguir modelos científicos, resulta imposible no considerar la toma de decisiones con carácter estético o ideológico, ya que los criterios de catalogación no solo sistematizan y ordenan, sino que también determinan la construcción del conocimiento. Concluyen que “el archivo no ‘dirá’ lo mismo catalogado de una forma que de otra” (89).

En el artículo siguiente titulado “Reflexiones archivísticas sobre la experiencia multidisciplinaria del proyecto PRIMAR en la orden de frailes menores”, a cargo de Jaqueline Vasallo, Andrea Giomi y Sofia Brunero, equipo perteneciente a la Escuela de Archivología de la Facultad de Filosofía y Humanidades, se narran los comienzos del proyecto, la constitución del equipo multidisciplinario y el rol de los archiveros en la conservación física de los materiales.

Planteados los objetivos del proyecto, el plan de trabajo contempla etapas; en ese marco, el GMH es el equipo que tiene el primer contacto con los documentos ya que son los musicólogos los encargados de catalogar, adjudicar una signatura topográfica e inventariar el material, toda información esencial para la segunda instancia, donde la especialista en conservación de documentos del equipo de archivología lleva a cabo el diagnóstico de los daños identificados en los soportes de los documentos. A su vez, el equipo de Ciencias Químicas realiza las mediciones ambientales pertinentes en el espacio físico donde está instalado el Archivo, haciendo pruebas experimentales con láser en muestras con características similares a los documentos originales.

La tarea de los archiveros se completa con la limpieza y la digitalización de los documentos utilizando un escáner de tipo planetario, adecuado para este tipo de trabajos ya que su uso minimiza el posible daño mecánico. De esta manera, se conforma un archivo virtual homologando el archivo musical original, en dos formatos (pdf y tiff), manteniendo la identificación adjudicada por el GMH en un principio para el archivo físico.

Resguardando el futuro

La tercera sección incluye los artículos “Técnicas láser aplicadas a la remoción de capas superficiales y recubrimientos no deseados de documentos musicales (período 1800-1930) conservados en repositorios de la Ciudad de Córdoba (Argentina)” a cargo de Agustín T. Green Canelo, Andrea Giomi, Jaqueline Vassallo y Maximiliano Rossa, coautoría entre miembros del equipo de investigación de Archivología y de Ciencias Químicas, y “Evaluación de las variaciones en las condiciones ambientales (temperatura, humedad relativa, gases contaminantes) del archivo de partituras musicales del convento de San Francisco, Córdoba, orientado a su conservación preventiva” a cargo de Raúl Taccone, de Ciencias Químicas. En esta parte se brindan detalles científicos y técnicos sobre las pruebas y los procedimientos utilizados para el resguardo del material, la limpieza, la utilización del láser, herramienta de última generación. Al cierre de la revista se desarrollan las técnicas de evaluación de las condiciones ambientales que imperan, así como las que se deben mantener en el ámbito físico de guardado para preservar correctamente este material.

Debido a que la revista *Nuevo Mundo* tiene una circulación limitada al ámbito de la congregación franciscana de todo el país, esta reseña tiene como meta principal hacer conocer a la comunidad de investigadores del campo musical la publicación detallada de un proyecto que se viene desarrollando en el interior del país y que puso en valor un archivo histórico musical desconocido hasta ahora. Este número especial de la revista posibilita un acercamiento a las técnicas de los diferentes equipos empleadas con un mismo objetivo: preservar parte de la historia cultural conventual y cordobesa.

Se puede constatar, asimismo, que las diversas perspectivas profesionales permitieron una reflexión y una mirada amplia y enriquecedora de la tarea emprendida. El abordaje interdisciplinario requiere una serie de acuerdos previos y constantes consultas entre los equipos de las distintas especialidades que trabajan juntos en un mismo ámbito físico, y sobre un mismo material.

Desde la perspectiva musicológica se debe destacar el hallazgo de composiciones inéditas o desconocidas de compositores destacados, importantes contribuciones al patrimonio musical local y nacional. Vimos que la tarea de archivo es importante no solo por la correcta preservación de su contenido, sino por la construcción del conocimiento que ello implica. El cruce de documentación existente en el mismo archivo también dejó entrever la participación de otros actores laicos en las actividades culturales conventuales y el rol activo de la orden en la sociedad cordobesa. Todo ello más un sinnúmero de documentación que forma parte de este repositorio permite la investigación científica y además el acceso a la vida cultural local durante el siglo XIX y parte del XX.

Myriam Kitroser

Sánchez Rodríguez, Virginia.
La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)

Málaga: Universidad de Málaga Ediciones, 2018, 198 pp.
ISBN: 978-8417449353.



¿Qué ocurre si se unen unas innatas capacidades vocales con el estudio y la dedicación al canto, de forma exitosa, durante toda una vida? La respuesta tiene que ver con este testimonio editorial que lleva por título *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Es posible que no hayan escuchado hablar de la protagonista de este libro; por lo menos, no mucho, o tal vez no todo lo que se merece.

María Barrientos (1884-1946) fue una soprano española internacionalmente conocida en el primer tercio del siglo XX que conquistó al público europeo, norteamericano y latinoamericano. Además de trabajar durante veintiséis años en la ópera en los principales teatros —Teatro alla Scala de Milán, Metropolitan Opera House de Nueva York, Teatro Real de Madrid, entre otros—, se dedicó a la canción de concierto, al mecenazgo y a la docencia, especialmente desde su cátedra

de Canto en el Teatro Colón de Buenos Aires en la década de 1930. Pero no solo sus facetas profesionales la llevaron a la fama, pues Barrientos fue una mujer con talento, segura de sí misma, independiente y carismática en tiempos en los que los hombres eran los que decidían por sus hijas, hermanas y esposas.

Desde el punto de vista historiográfico, su presencia ha sido escasa hasta las investigaciones llevadas a cabo por Virginia Sánchez Rodríguez, autora del libro que aquí se presenta, que se editó en 2018 y que fue, hasta hace unos meses, la contribución más extensa sobre su trayectoria. En este punto podríamos plantearnos cómo es posible que una artista de primera fila, que se codeó con las principales figuras de su época, no ocupe un lugar más visible. Lo cierto es que, a lo largo de la historia de la música además de en otros ámbitos, podemos apreciar una clara hegemonía masculina a pesar de que la ópera ha sido el género donde las mujeres han podido desarrollar su mayor trayectoria profesional como cantantes.

Afortunadamente, como estamos apuntando, esa situación de desconocimiento en torno a Barrientos comenzó a revertirse gracias al contenido de este volumen, que incluye el trabajo galardonado con el accésit del Premio Internacional de Investigación “Victoria Kent” del año 2018, uno de los premios más relevantes y prestigiosos sobre estudios de género desde 1989, fecha de su gestación. Victoria Kent (1892-1987) fue una abogada y política española, se convirtió en la primera mujer en ingresar en el Colegio de Abogados de Madrid y es especialmente reconocida, entre otros logros, por conseguir la eliminación de las cadenas en las prisiones y porque puso de relieve que la mujer española carecía de la independencia suficiente para votar con libertad en los comicios de 1931, como expresó en un conocido debate junto a la abogada Clara Campoamor (1888-1972). A modo de homenaje por sus contribuciones, el nombre de Victoria Kent da título a estos premios de investigación en el contexto español, que se otorgan anualmente a estudios evaluados de forma ciega, según el sistema de lema y plica.

Virginia Sánchez Rodríguez (1987), autora de la investigación, es una prestigiosa musicóloga española que se destaca especialmente por sus trabajos sobre música en el cine español durante el franquismo y sobre mujeres músicas europeas. Conviene apuntar que, desde que se doctoró en Musicología en 2013 (sobresaliente *cum laude*), ha sido distinguida con otros premios de investigación, siempre por trabajos sobre música y género —como el Premio de Investigación 2013 a la Mejor Tesis Doctoral de la Fundación SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) y el Premio Nacional de Investigación Rosario Valpuesta 2015 de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla—. En este volumen, la doctora Sánchez Rodríguez ensalza a la soprano por su faceta profesional de acuerdo

con su calidad musical sin pasar por alto las avanzadas decisiones personales que tomó ya desde su juventud, como se puede comprobar a través de las fuentes primarias que vertebran esta investigación, formadas por una pequeña colección de epístolas inéditas localizadas en la Biblioteca de Cataluña de Barcelona, en España. Precisamente, además del rescate del olvido de esta figura musical, lo más novedoso radica en el trabajo con las cartas —desde la perspectiva metodológica y temática— ya que no suele ser frecuente poder conocer a los artistas de primera mano, sin intermediarios. Para ello se incluye una edición crítica de esas cartas y un estudio de carácter analítico.

A través de sus 198 páginas, por tanto, es posible conocer a una gran mujer música destacada del pasado, pero también, más allá de lo biográfico, comprender su trayectoria vital y su legado profesional de juventud como parte del contexto histórico. El primer capítulo propone “una aproximación a la presencia femenina a través de la historia”. La autora hace un recorrido a lo largo de todas las épocas explicando y contrastando algunas de las figuras femeninas más importantes, desde la Prehistoria hasta los siglos XIX y XX, contexto de Barrientos. El segundo capítulo, “Semblanza de una diva española”, trata la figura de la cantante y su evolución personal y profesional. Sánchez Rodríguez realiza un acercamiento biográfico desde que la artista era una niña prodigio hasta que se convirtió en una afamada soprano en todo el mundo. Además de las aportaciones específicamente biográficas, sobresale el buen trabajo con las fuentes hemerográficas, lo que permite ilustrar que la protagonista del volumen fue objeto de críticas excelentes en las cabeceras de los medios de comunicación más importantes del mundo durante esa época.

“Las epístolas de juventud de una diva (1905-1906)” es el título del tercer y último capítulo de la investigación, centrado en un conjunto de nueve cartas que la diva se intercambiaba con su amigo José Bilbao, empresario teatral. Se trata de las misivas más antiguas pertenecientes a María Barrientos localizadas hasta el momento. Estas epístolas son muy importantes para contextualizar a la artista en la realidad histórica y vital y también permiten conocer cómo era su vida, las óperas que formaban parte de su repertorio en ese momento —*Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1797-1848) o *La sonnambula* de Vincenzo Bellini (1801-1835)— y la recepción musical de sus actuaciones en las diferentes ciudades en las que trabajó en esa etapa, de las cuales Milán fue una de las localidades en las que era más aclamada hasta el punto de contar con palco propio, como ella misma expone en una de las misivas. En adición, en las cartas aparecen mencionadas figuras que formaron parte del contexto musical más aclamado y de mayor nivel

internacional de la época con los que la cantante se relacionaba, como Gemma Bellincioni (1864-1950) o Francisco Viñas (1863-1933).

Tras haber comentado los aspectos más relevantes de los tres capítulos de este libro, conviene mencionar que su autora ha continuado trabajando sobre María Barrientos, como es el caso del libro *María Barrientos y las Siete canciones populares españolas. La transición a la canción de concierto, su amistad con Manuel de Falla y una grabación para la historia* (2021), que confiamos tener la oportunidad de analizar en futuras ocasiones. Para finalizar, y de acuerdo con el texto aquí reseñado, podemos afirmar que se trata de una aportación novedosa por ilustrar, de una manera muy eficiente, ordenada y contextualizada, la vida personal y profesional de una gran artista española a través de una colección epistolar inédita. En tiempos en los que los hombres decidían por las mujeres, María Barrientos planificaba por sí misma sus compromisos profesionales, tenía independencia económica, debutó en gran cantidad de países y consiguió estar en los noticiarios más importantes de la época gracias a su esfuerzo, perseverancia y dedicación. Todo eso hizo de ella exactamente lo que fue: una verdadera música.

Cristina Plaza Sánchez

noticias

no.
tr
cias

Eventos

Las Guitarras de Gardel.

9 de abril de 2022. El guitarrista e investigador Rodrigo Juan José Alborno presentó la conferencia “Las guitarras de Gardel” donde expuso su estudio sobre las condiciones de interpretación guitarrística durante el proceso de registro fonográfico junto al cantante Carlos Gardel. La presentación, que abarcó tanto cuestiones históricas de la fonografía como aspectos técnico-interpretativos de la guitarra, estuvo complementada por interpretaciones (históricamente informadas) a cargo de las guitarristas Laura Zilber, Carolina Agrima, Andrea Zurita y Elisa Sanda. Además, participó el cantante Martín Prestía.

Homenaje a Carlos Vega.

14 de junio de 2022. Durante el evento, cuatro especialistas comentaron la labor y la obra de Carlos Vega. Enrique Cámara de Landa (producción musicológica general), Susana Antón Priasco (estudios medievalistas), Héctor Luis Goyena (obra literaria y musical) y María Mendizabal (estudio sobre comunidades indígenas). Luego de la exposición e intercambio de ideas se presentó públicamente un video inédito durante el viaje de investigación nr. 064 por la Provincia de Salta durante 1958. La presentación puede visualizarse en <https://www.youtube.com/watch?v=vBgqZdWuBdo>. El acceso directo al video inédito está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=P_JB4W3gayg.

Simposio Joaquín “Ansina” Lenzina.

15 de julio de 2022. Por iniciativa de la payadora Marta Susana Schwindt, desde el proyecto “La literatura en pliegos sueltos argentinos y uruguayos en los ámbitos gauchesco y afrodescendiente desde la teoría de la performance”, radicado

en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, a cargo de Norberto Pablo Cirio y Facundo Scanzi (investigador asociado), se impulsó la realización de este simposio para revalorizar y estudiar la figura y la obra de Ansina y sus implicancias en la cultura rioplatense y afrodescendiente, con especial interés para la gauchesca y la tradición payadoril. Participaron Alejandro Gortázar Belvis (UR, Uruguay), como conferencista invitado; y las exposiciones de Matías Isolabella (UVA, España), Norberto Pablo Cirio (INM - UNLP) y Daniel Alejandro Medina (OEML - INM). En el sitio oficial del INM se puede consultar el programa completo y los homenajes preparados para la ocasión a cargo de un grupo de payadores rioplatenses: <https://inm.v.cultura.gob.ar/info/simposio-joaquin-ansina-lenzina/>. La presentación completa se puede ver en el canal de YouTube del INM: <https://www.youtube.com/watch?v=c-siLj9C7Sk>.

Presentación del arreglo original de *El Choclo* (1903).

3 de noviembre de 2022. El Dr. Omar García Brunelli participó en la revisión y contextualización del hallazgo de una serie de partes con el arreglo instrumental utilizado para la interpretación de *El choclo*, tango de Ángel Villoldo. Las partes fueron localizadas por un coleccionista y, luego de una presentación a cargo de Tito Rivadencira y García Brunelli, fueron puestas en acto por un septeto de vientos y cuerdas del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA) dirigido por Ariel Pirotti (director de la orquesta de tango de la UNA). El evento tuvo lugar en la Academia Nacional del Tango (Av. de Mayo 833, CABA).

Presentación de libro

Chile sin ecualizar de Sergio Araya Alfaro. 6 de diciembre de 2022. De manera virtual, organizado por el Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica (coordinado por Lisa Di Cione), se presentó el libro de Araya Alfaro, el cual ofrece claves sobre parte importante de la producción discográfica en Chile durante la segunda mitad del siglo XX a través de catorce entrevistas a productores, músicos, arregladores y técnicos de grabación. Participaron junto al autor el Dr. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad de Oviedo) y la Lic. Di Cione. Video disponible en el canal del INM: <https://www.youtube.com/watch?v=kwKwXgDnDmk>.

Ciclo de Conferencias 2022

Durante 2022 se continuó con el ciclo de conferencia a partir de tesis doctorales defendidas recientemente. A continuación, se indica el nombre de los conferencistas con el título de su presentación y el link de acceso para visualizar el evento, que fue realizado de manera online.

Olimpia Sorrentino. “Silvia Eisenstein: vida, obra y edición crítica”. 30 de junio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ulUJnPIqVOU>.

Pablo Araya. “Una correspondencia metafórico-analógica conceptual entre ciencia y música. La noción de sistemas complejos aplicada al análisis de obras musicales”. 14 de julio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=3iTtkksNRVQ>.

Juliana Guerrero. “Hablemos en serio. Música y humor, una relación exógena”. 28 de julio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=7KjOSAFKwMQ&t=4s>.

La Noche de los Museos

El 22 de octubre de 2022 se llevó adelante el tradicional evento “La Noche de los Museos”. En esa oportunidad el INM participó mediante la organización de un concierto comentado a cargo del grupo Música Verde, integrado por Andrea Fuertes y Paula Arana-Tagle (canto), Natalia Yan (piano), Catalina Gordillo (flauta) y Luisina García (comentarios). La temática del recital —mediante el repertorio y los comentarios— giró en torno a los vínculos entre la música y la naturaleza. La actividad se desarrolló en la sede del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), 3 de febrero 1370, CABA.

Participaciones en eventos

Seguidamente se indica una síntesis de los eventos en los que participó el personal, en representación del INM.

- **19 al 21/10/2022.** Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Organizado por el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Universidad Nacional de Córdoba y la Asociación Argentina de Musicología. Guillermo Dellmans participó como moderador.
- **20 al 22/4/2022.** V Congreso de la Asociación Regional para América latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS). Sede virtual y organización de la Universidad Internacional de Andalucía,

Baeza (Jaén, España). Guillermo Dellmans presentó su ponencia “Historiar un rumor. *La flor del Irupé*, un film ‘científico-musical’ de Guillermo Zuñiga y Carlos Guastavino”. Lisa Di Cione, como coordinadora del Grupo de Estudios de la Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF), participó como organizadora de la mesa temática “La ‘escenificación sonora’ y el ‘análisis auditivo de escena’ en la musicología de la producción fonográfica”.

- **13/6/2022.** Seminario de Crítica del Centro de Arqueología Urbana (UBA). Norberto Pablo Cirio, junto a Daniel Schávelzon y Federico Girelli presentaron la ponencia “El tango como espacio social afroporteño: el inmueble afro más antiguo de Buenos Aires, 1802”.
- **16/11/2022.** Conferencia “Los cuadernos Ruibal, el hallazgo entre las primeras partituras de la Argentina independiente”, a cargo de Norberto Pablo Cirio y Norberto Brogini. Rectorado de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- **22 y 23/6/2022.** Presentación del libro *Comprendiendo afroamérica: el aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente*, editado por Fernando Palacios Mateos (Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador). Norberto Pablo Cirio participó del evento como autor del artículo “Un nuevo tambor. Percepción afro-centrada del contrabajo en el tango por Ruperto Leopoldo ‘el africano’ Thompson (1890-1925)”.
- **7 al 10/9/2022.** XV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Lisa Di Cione participó del simposio 5 Musicología de la producción fonográfica en Latinoamérica: los estudios de grabación y su impacto en las cartografías sonoras de la región. Ponencia presentada “Ser rockero en Argentina: el centro, la periferia y la idea de brecha tecnológica en la era de la grabación analógica”.

Espacio radial

Durante 2021 y 2022 el INM contó con un espacio de emisión radial llamado “Los especiales del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega”, que se emitió por Radio Nacional Clásica 96.7. Dicho espacio estuvo a cargo de Juan Ortiz de Zarate quien, en conjunto con personal del INM, definió la idea, realización y conducción. La asistencia técnica estuvo a cargo de Zelmar Garín.

Se pudo concretar un total de cinco programas hasta fines de 2022. Se espera poder continuar con actividades similares de difusión musicológica y artística en la misma u otra estación de radio. A continuación, el detalle de cada emisión:

- 1- Presentación del Instituto. Una charla con el director del INM, el Mgtr. Hernán Gabriel Vázquez, en la que nos cuenta la historia del Instituto y nos introduce acerca de las diferentes líneas de investigación que se desarrollan en la institución [16 de diciembre de 2021].
- 2- Emisión de homenaje al compositor Francisco Kröpfl. Un Hörspiel escrito/compuesto por Juan Ortiz de Zarate. Con esta obra se recordó a dicho querido y admirado compositor y formador de músicos que falleció el 15 de diciembre del 2021 [31 de marzo de 2022].
- 3- Entrevista al Dr. Omar García Brunelli, quien acababa de publicar su libro titulado *La música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical). Aprovechando los homenajes que se realizaron a este compositor por los 30 años de su muerte, Omar García Brunelli nos habló acerca de la vida y la obra de este gran músico [19 de mayo de 2022].
- 4- Música y política. Una entrevista al Lic. Guillermo Dellmans. Sus investigaciones giran en torno a la articulación entre música y política en la música académica argentina, a mediados del siglo XX. El tema del programa fue “Exilio republicano español y primer peronismo” [28 de julio de 2022].
- 5- Entrevista al Lic. Pablo Cirio. Este investigador, cuya especialización consiste en el estudio de la comunidad afro argentina, acaba de publicar un libro titulado *Gabino Ezeiza, Payador Nacional (1858-1916) Obras musicales (in)completas*. Durante el programa nos contó acerca de la vida y obra de Gabino Ezeiza, enmarcándolo en el contexto social en el que estaba inmersa la comunidad afro argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX [29 de septiembre de 2022].

Las cinco emisiones detalladas anteriormente se pueden escuchar a través del canal de YouTube del Instituto. Aquí, el link de acceso a la *playlist*: <https://www.youtube.com/watch?v=V8uRX24u2eE&list=PLUeSpYplJf0L80xFHfjA6B5hgy3JQAcE>.

Ingreso de fondos y bibliografía

Archivo

Durante 2022, en el Sector Músicas de Tradición Escrita del Archivo se realizó el procesamiento administrativo y documental de una serie de fondos. El personal del sector —Guillermo Dellmans, responsable, con Lautaro Alleda y Pablo Wallinger como asistentes— estuvieron dedicados al inventario, descripción

bajo normas ISAD(G) y organización de los fondos que obran en el INM y se indica más adelante. Adicionalmente, con la colaboración de Guido Ferrante (asistente del Archivo), se comenzó el procesamiento del fondo Carlos García, integrado por composiciones y arreglos para diversos conjuntos instrumentales de tangos y música folklórica.

Fondos tratados durante 2022:

Fondo Manuel Gómez Carrillo

Código: AR-INM-F009MGC. Fechas: 1883 - c. 2010. Volumen: 18 cajas de archivo y 44 libros que conforman la biblioteca personal.

Clases y tipos documentales: predominan partituras (impresas y manuscritas) y documentos textuales (contratos profesionales, cuaderno de anotaciones y hemerografía); en menor medida documentos iconográficos y sonoros (CDs y un rollo de pianola). Acceso: abierto. Donante: Sara Inés Gómez Carrillo.

Fondo Héctor Zeoli

Código: AR-INM-F020HZ. Fechas: 1919-1993. Volumen y soporte: 11 cajas de archivo.

Clases y tipos documentales: se destacan los documentos iconográficos y partituras (para órgano). Cuenta con documentos textuales (programas de mano, afiches y documentación personal) y documentos sonoros (en soporte casetes, CDs, cintas abiertas y vinilo). Acceso: abierto. Donante: Julio Schwartzman.

Fondo César Dillon

Código: AR-INM-F019CD. Fechas: 1899 - 2013. Volumen y soporte: 57 cajas.

Clases y tipos documentales: predominan los documentos textuales (publicaciones periódicas, programas de mano, resúmenes de temporadas y afiches) y documentos sonoros (mayormente en soporte discos de vinilo LP y CD-R). Acceso: abierto. Donante: Luis Defferraris.

Fondo Montserrat Campmany

Código: AR-INM-F006MC. Fechas: 1890-2005. Volumen: 9 cajas y 93 libros que conforman la biblioteca personal.

Clases y tipos documentales: se destacan, por su volumen, los documentos iconográficos. Existen documentos textuales (documentación personal y profesional, correspondencia, programa de mano, hemerografía), partituras, documentos sonoros (soportes casetes, CDs, cintas abiertas, discos) y documento audiovisual (VHS). Posee el subfondo Familia Campmany Cortés. Acceso: abierto. Donante: Elsa Rausei de Muntadas.

Fondo Vieri Fidanzini

Código: AR-INM-F024VF. Fechas: 1904-1964.
Volumen: 1 caja de archivo y 6 álbumes con 55 discos.

Clase y tipo documental: predominan los documentos sonoros (especialmente discos de pasta) y, en menor medida, partituras y documentos textuales (programas, hemerografía). Acceso: abierto. Forma de ingreso: hallazgo.

Fondo Abel Fleury

Código: AR-INM-F007AF. Fechas: 1903-2009.
Volumen: 1 caja de archivo.

Clases y tipos documentales: predominan partituras junto a documentos textuales (documentación personal, programas de mano, hemerografía y bibliografía sobre Fleury). También se encuentran documentos sonoros (CDs) y audiovisuales (VHS). Acceso: abierto. Donante: María del Carmen Fleury.

Fondo Carlos Manso

Código: AR-INM-F016CM. Fechas: 1930-2019.
Volumen: 42 cajas.

Clases y tipos documentales: posee una importante variedad documental. Se destacan los documentos textuales (publicaciones periódicas, hemerografía, borradores), partituras (manuscritas y editadas), documentos iconográficos (fotografías, retratos, láminas, catálogos) y documentos sonoros (casetes y CDs). Acceso: parcialmente abierto. Donante: Carlos Manso.

Fondo Ricardo Zavadviker

Código: AR-INM-F025RZ. Fechas: 1946-2021.
Volumen: 15 cajas.

Clases y tipos documentales: documentos textuales (documentación personal, artículos, publicaciones, fragmentos de libros, hemerografía y borradores manuscritos). Acceso: abierto. Donante: Gonzalo Hernán Saavedra

Fondo Ana Lucía Frega

Código: AR-INM-F023ALF. Fechas: 1935-2021
Volumen: 16 cajas de archivo.

Clases y tipos documentales: predominan los documentos textuales (documentación profesional, publicaciones periódicas). En menor medida, documentos iconográficos, sonoros (soporte casete y CD) y audiovisual (VHS). Acceso: parcialmente abierto. Donante: Ana Lucía Frega.

Fondo Nelly Moretto

Código: AR-INM-F021NM. Fechas: segunda mitad del siglo XX. Volumen: 1 metro lineal y 3 cajas.

Clases y tipos documentales: documentos sonoros (principalmente en soporte cinta magnética) y partituras. Organización: en proceso de inventario. Acceso: parcialmente abierto. Herramienta de consulta: en proceso. Donante: Gustavo Moretto.

Fondo Rubén Mario Martínez Avellanet - José Salvador Passanisi Vásquez

Código: en proceso de codificación. Fechas: segunda mitad del siglo XIX a principios del siglo XXI. Volumen: 28 metros lineales.

Clases y tipos documentales: documentos textuales (publicaciones periódicas, libros, programas de mano) e iconográficos (postales y fotografías). Organización: en proceso de recepción y organización. Acceso: restringido. Herramientas de consulta: inventario parcial realizado por el donante. Donante: Rubén Mario Martínez Avellanet.

Biblioteca

La Biblioteca del Instituto cuenta con un acervo bibliográfico muy variado, que incluye material de todas las ramas que forman la musicología. Este fondo bibliográfico se nutre principalmente de donaciones, tanto de colecciones como de textos que van llegando individualmente a través de los investigadores del Instituto y allegados. Se puede acceder al catálogo online en el Catálogo Colectivo de Museos e Institutos Nacionales.

Colección Diego Cimino. Durante 2022 se comenzó el procesamiento técnico de la donación de Diego Cimino. Este corpus está compuesto fundamentalmente por material relacionado con el canto gregoriano y la música medieval, la técnica vocal, la música religiosa de la India, entre otras temáticas.

Colección Norma Cabrera. Esta donación aportó al acervo de la Biblioteca un conjunto de textos publicados en la década de 1940, principalmente de biografías dedicadas a compositores destacados.

A continuación, ofrecemos un listado de los principales ingresos del 2022.

- Ayala Matarán, Manuel Antonio. 2017. *José Padilla: vida y obra a través de la crónica periodística*.
- Buehler McWilliams, Kathryn y Russell E. Murray. 2013. *The monochord in the medieval and modern classrooms*.
- Cortazar, Clara. 1985. *Guía litúrgica para músicos*.
- Díaz-Inostroza, Patricia. 2017. *Clara Oyuela y el arte de cantar*.
- Dillon, César A. 2019. *El teatro de la gran aldea: antiguo Teatro Colón, historia y cronología*.
- Dyer, Joseph. 2014. *The voice in the Middle Ages*.
- Edgerton, Michael Edward. 2004. *Music within the Continuum: decoupling parameters within scaled and multidimensional networks; a story of bifurcations, fission-fusion, dissonance-consonance*.

- Espert, Patricia Yvonne. 2016. *La música para piano de Gilardo Gilardi*.
- Ferranti, Taylor L. 2004. *A historical approach to training the vocal registers: can ancient practice foster contemporary results?*
- García Brunelli, Omar. 2022. *La música de Astor Piazzolla*.
- Goldman, Gustavo. 2019. *Negros modernos: asociacionismo político, mutual y cultural en el Río de la Plata a fines del siglo XIX*.
- González, Ramón. 2018. *Héctor María Artola “Quico” de San José*.
- Heffley, Mike. 2000. *A composed theory of free improvisation*.
- Labat, Élisabeth Paule. 2014. *The song that I am: on the mystery of music*.
- Leza, José Máximo. 2014. *La música en el siglo XVIII*.
- Marín, Miguel Ángel y Marius Bernadó. 2014. *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*.
- Porterfield, Richard. 2014. *Melodic function and modal process in gregorian chant*.
- Roland-Manuel, Alexis. 1945. *Manuel de Falla*.
- Siccardi, Honorio M. 1945. *Doménico Scarlatti a través de sus sonatas*.
- Stoffel, Leticia María. 1999. *Los extranjeros y el mate: el legado guaraní al mundo en apuntes para una folklobistoria de cuatro siglos*.
- Suarez, Carlos y Marcelo Cecchetto. 2022. *Folclore santiagueño 1840 -1980: de Amancio a Elpidio*.
- Utriainen, Jaana. 2005. *A Gestalt music analysis: philosophical theory, method, and analysis of Igor Reznikoff’s compositions*.
- Vargas Vera, René. 2019. *Los autores y compositores que amamos*.
- Westbrook, Anthony Peter. 2001. *The divine vina and the world monochord: musical cosmology from the RG veda to Robert Fludd*.

Museo de Instrumentos Musicales

Desde fines de 2020 se inició un proyecto de conservación de la colección de instrumentos musicales que resguarda el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, reunidos como producto de trabajos de campo y por donaciones, que constituyen el Museo de Instrumentos Musicales. Esta tarea fue iniciada gracias a una actividad de cooperación con el Museo Histórico Nacional —dirigido por el Dr. Gabriel Di Meglio— mediante la cual se autorizó a que la especialista María Paula Olabarrieta realizara un relevamiento del estado de guarda y conservación de los instrumentos. Planificada en distintas etapas, y gracias a la incorporación de la etnomusicóloga y museóloga Carolina Ovejero (a fines de 2021), durante 2022

se completó relevamiento de la colección completa. Esto permitió se concreten tareas de ordenamiento espacial, limpieza y acondicionamiento de las condiciones de guarda, etiqueta e identificación correspondiente.

Paralelamente, bajo la supervisión del archivista Emiliano Meincke, Carolina Ovejero comenzó a identificar e inventariar una serie de documentos en soporte papel y digital vinculados con la Sección Museo de Instrumentos Musicales. Estas tareas son fundamentales para poner en marcha la organización y puesta en valor de la sección del fondo institucional.

Catálogo Digital del INM

Gracias al proyecto de puesta en valor de la Sección Científico Técnica del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, y como uno de los resultados de este trabajo, durante 2022 se profundizaron las gestiones y tareas específicas para disponer de una herramienta informática que posibilite la consulta online de los fondos que resguarda el Archivo del INM. Así, el personal dedicado total o parcialmente a este proyecto finalizó y prosiguió diversas tareas relativas a: la conservación preventiva de los documentos (readecuación de espacios de guarda, instalación de filtro de aire y detector de humo); se completó la codificación y fichaje de soportes sonoros junto a la reproducción y edición de imágenes digitales de dichos soportes; se continuó con la restauración digital de los archivos de audio; la catalogación de la serie “Registros sonoros” y la configuración de la herramienta CollectiveAccess mediante la cual se brindará acceso público tanto al Fondo Institucional del INM como a los demás fondos del Archivo.

Durante el Congreso Internacional del Charango, realizado en el Centro Cultural Kirchner, el 27 de agosto de 2022 —ante la presencia del ministro de cultura Tristan Bauer— se realizó la presentación del proyecto y una primera versión del Catálogo Digital ante los participantes del congreso. La presentación estuvo a cargo de Elina Adduci Spina, Emiliano Meincke y María Mendizabal.

La consulta del Catálogo Digital del INM se puede acceder desde el sitio web: <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/catalogo/>.

Capacitación interna

El 15 de diciembre de 2022, la especialista en conservación y restauración de papel, materiales fotográficos y soportes sonoros Ana Laura Masiello dictó una capacitación interna dedicada a las “Buenas prácticas de manipulación de materiales

patrimoniales”. La jornada, que funcionó como un taller teórico-práctico para el personal a cargo de la guarda patrimonial más algunas personas externas invitadas, se centró en los cuidados necesarios a seguir durante las tareas cotidianas y rutinarias que se llevan adelante en las oficinas y dependencias de consulta y guarda de documentos. La actividad apuntó tanto a mejorar las condiciones de guarda y conservación como al mejor entendimiento entre las personas dedicadas a la gestión de documentos y bienes que resguarda el INM.

Publicaciones

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas

En 2022 se publicó el 5º número de la revista *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*. El objetivo de esta publicación consiste en propiciar un espacio de reflexión crítica desde un lugar y enunciación propios. La publicación aspira a construir creativamente ideas y pensamientos originales sobre la música contemporánea. Para esto se convoca a los más destacados investigadores tanto locales como latinoamericanos, así como también a compositores y especialistas en diferentes disciplinas, todas relacionadas las músicas latinoamericanas académicas de la actualidad. Con el fin de ofrecer una amplia variedad de visiones, esta publicación se produce en el marco de un proyecto de coedición entre instituciones educativas con reconocida *expertise* académica en el área de los estudios sobre música contemporánea. Las instituciones participantes son el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

La publicación cuenta con una distribución online, libre, y sus distintos números se pueden consultar en: <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/cuadernos-de-analisis-y-debate-sobre-musicas-latinoamericanas-contemporaneas/>.

Obra electroacústica de Susana Baron Supervielle

Mediante una coproducción entre el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y el sello WahWah Discos Supersonic Sounds (España) se realizará la publicación, en formato disco de vinilo, de la obra electroacústica completa de la compositora argentina Susana Baron Supervielle. Esta edición es posible gracias

a que el INM resguarda el fondo personal Susana Baron Supervielle donde, junto a otros documentos, se encuentran las cintas originales con la obra de la compositora. En la producción de este disco colaboraron Zelmar Garín, en curaduría y digitalización de los originales; Romina Dezillio aportó el texto musicológico que acompañará al soporte sonoro y a Jorge Segura Segura (por el sello Wah Wah) le corresponde el diseño gráfico y la masterización para vinilo de los audios. Se espera que la publicación esté disponible para fines de 2023.

Colaboradores del presente número

Norberto Pablo Cirio. Nació en Lanús (Buenos Aires) en 1966. Lic. en Cs. Antropológicas (UBA, 2002) y doctorando en la misma carrera y universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología en proyectos sobre música afroargentina. Desde 2011 es director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP). Desde 2018 es miembro de la Academia de Conocimientos Interdisciplinarios (UNSAM) y desde 2020 ocupa el cargo de secretario. Desde 2020 dicta la materia Fundamentos de las músicas afroargentina y afrocubana, en la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América de la UNTREF, la primera universidad pública en incluirla.

Ana Lucía Frega. Doctora en Música especialidad Educación por la Universidad Nacional de Rosario. Miembro de Número de la Academia Nacional de Educación desde 2000. Es Profesora Catedrática de la Fundación UADE, desde 2016, donde asesora la Licenciatura en Artes Escénicas, además de dirigir investigaciones en el campo de las artes. Es profesora invitada en Universidades de Latinoamérica, Europa y USA. Sus artículos son publicados en revistas de Argentina, Australia, USA, España, Inglaterra, México, Suiza, Brasil y Chile. Sus libros están publicados en su país y en España, y algunos han sido traducidos al inglés. Es Past-president de la ISME (International Society for Music Education) y actual Honorary life member; Miembro Individual del International Music Council/UNESCO (excom member 1997/2003), además de desempeñarse como Consultora del CARI (Consejo argentino de Relaciones Internacionales) desde hace más de treinta años.

Myriam Kitroser. Flautista dulce con una larga trayectoria como instrumentista y como docente. Como investigadora es integrante del Proyecto de investigación: *Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música*, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por Secyt, UNC. Asimismo, es integrante del Grupo de Musicología Histórica (GMH) dirigido por Leonardo Waisman donde investiga sobre la interpretación de la música colonial latinoamericana considerada como *Early Music*. Ha participado en numerosos congresos de la AAM-INM como expositora y fue invitada como conferencista en el Congreso IDEA 3 de la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Ecuador. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica Instrumental I, II y III del Departamento de Música, Facultad de Artes, UNC. Ocupó varios cargos de gestión en dicha institución: jefa del Departamento de Música durante tres períodos consecutivos, vicedecana normalizadora y Decana de la Facultad de Artes entre 2015 y 2018. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre La práctica de la música antigua en Argentina bajo la dirección de Leonardo Waisman y codirección de Gabriel Pérsico.

Pablo Ernesto Jaureguiberry. Licenciado en Piano, Profesor en Piano y Pianista por la Universidad Nacional de Rosario. En dicha institución fue Adscripto al Seminario de Composición y Titular de Piano y de Educación Audioperceptiva. Actualmente, es Titular de Análisis Musical I y II y becario doctoral del CONICET. Integra equipos de investigación radicados en universidades nacionales, ha presentado trabajos en diversas jornadas de investigación internacionales, contribuye con artículos y reseñas a publicaciones especializadas y coeditó actas de reuniones científicas. Fue miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología.

Silvia Lobato. Profesora de Música, egresada de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Quilmes (Buenos Aires) y Licenciada en Artes, orientación música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Presentó recientemente su tesis acerca de música, mujeres y prensa periódica ante la Maestría en Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, la que se encuentra en evaluación. Desempeñó tarea docente y de gestión en todos los niveles de la enseñanza artística. Presentó ponencias en congresos nacionales e internacionales;

publicó artículos y capítulos de libros en áreas de su interés: música y sociedad; música y mujeres; música y política. Integró proyectos UBACyT (2006-2009 y 2010-2012) de la Universidad de Buenos Aires. Integró la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología, en varias oportunidades. Es investigadora externa en el proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea II” (2019-2022), de la Universidad Nacional de Quilmes. Es miembro de la *International Musicological Society* y de su rama para Latinoamérica y El Caribe (ARLAC-IMS), y participa en el Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”. Integra “MyGLA. Músicas y género. Grupo de estudios latinoamericanos”, dedicado a estudios de mujeres músicas, feminismos y perspectiva de género.

Angélica Montserrat Pérez Lima. Maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (2020). Egresada de la licenciatura en Musicología del Conservatorio Nacional de Música de México, donde actualmente desarrolla su investigación sobre la compositora mexicana Guadalupe Olmedo. Su trabajo formó parte de la primera edición de los *Cuadernos de Música* de la UNAM (2021) con el artículo: “Prácticas femeninas y el desarrollo de la música en México en el siglo XIX”.

Omar García Brunelli es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina. Se desempeña como investigador del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Ha publicado artículos sobre música popular y colaborado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el *New Grove Dictionary of Jazz*, y la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Compiló el volumen *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2008) y publicó *Discografía básica del tango 1905-2010- Su historia a través de las grabaciones* (Gourmet Musical, 2010).

Cristina Plaza Sánchez es Graduada en Periodismo por la Universidad Villanueva de Madrid (España) y tiene el Máster en Periodismo en Televisión en la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid. Autora de numerosos artículos, en la actualidad realiza su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid sobre terrorismo yihadista y zonas de conflicto en Oriente Medio.

Matías Pragana. Licenciado en Artes con orientación en Música por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Técnico Superior en Operación Integral de Sonido y Producción Musical por la Escuela Técnica ORT. Actualmente realiza el Doctorado en Historia y Teoría del Arte en la FFyL, UBA, con un proyecto titulado “Estrategias de producción musical en el tango y el trap en el Área Metropolitana de Buenos Aires (2015-2020): dos dispositivos de producción/difusión musical disímiles en el entorno Web 2.0”. Desde 2019 forma parte del equipo editorial de la revista académica *El oído pensante*. Participa en carácter de investigador en formación del proyecto UBACyT “Las prácticas musicales de entresiglos a través de la colección Biblioteca Digital Criolla (Instituto Ibero-americano de Berlín)”.

Pilar Ramos López. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Historia del Arte por la Universidad de Granada, donde se doctoró con Premio Extraordinario. Ha sido profesora titular en las universidades de Granada (1993-1996) y Gerona (1996-2007), y vicepresidenta de la Sociedad Española de Musicología (2016-2020). En la actualidad es Profesora titular de la Universidad de La Rioja, España, habilitada como Catedrática de Musicología. Es directora de la Colección Biblioteca de Investigación de la Universidad de la Rioja, secretaria del Consejo de Redacción de la revista *Anuario Musical* (CSIC), miembro del Consejo de Redacción de la Colección Monumentos de la Música Española (CSIC, Barcelona) y del Comité Editorial de la Colección de Monografías de Música Hispánica del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU, Madrid). Es autora de los libros *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003) y *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac* 2 vols. (Granada: Diputación Provincial, 1994), y editora de *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012).

Mariana Lorena Signorelli. Licenciada y Profesora en Artes, orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en la misma facultad, con beca interna CONICET desde 2022. Profesora de Danza Clásica de Escuela Municipal de Danzas José Neglia de Morón. Integra el proyecto de investigación “Territorios de la música argentina contemporánea” (TeMAC, etapa 2) dirigido por el Dr. Martín Liut, con sede en la Universidad Nacional de Quilmes, y el área de Performance, a cargo del Dr. Juan Vallejos,

del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la FFyL de la UBA. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y de la ICTM Lat/Ar. Integra MyGLA, Músicas y género. Grupo de estudios latinoamericanos.

Normas editoriales para la presentación de artículos a publicar en *Música e Investigación* Revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Guía para autores/as

Generalidades

1. Se aceptarán para su evaluación trabajos que sean fruto de una investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de la Musicología, en sentido amplio.
2. Las propuestas enviadas no deben estar en proceso de evaluación en otra publicación, así esta sea en papel, digital u otro soporte.
3. Los trabajos recibidos serán sometidos a la evaluación inicial del Equipo Editorial para determinar la pertinencia temática, las condiciones de originalidad, su carácter de inédito y el cumplimiento de la convocatoria. Aquellos trabajos que no se ajusten a las normas editoriales no serán aceptados.
4. Luego de aceptada la propuesta, los artículos serán sometidos a evaluación por especialistas externos (con referato doble ciego). Una vez recibido el dictamen correspondiente, se informará a los/las autores/as la fecha de su aceptación. Los artículos que no sean aceptados quedarán a disposición de los/las autores/as.
5. Deberá enviarse una versión digital del trabajo a publicaciones@inmcv.gob.ar. Asunto: **Convocatoria Música e Investigación NN-AÑO**, especificar el número (NN) y año (AÑO) de la convocatoria abierta. Identificar en el cuerpo del mensaje el apellido y nombre del/los/as autor/es/as, pertenencia institucional y el título del trabajo.
6. La versión digital del texto debe enviarse (preferentemente) en un archivo con formato compatible con Microsoft Office 97-2003 y, además, en formato pdf. El cuerpo del trabajo estará escrito con fuente Times New Roman, tamaño 12 e interlineado 1,5. Las hojas deberán tener tamaño A4, estar

numeradas, con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y márgenes superior e inferior de 2,5 cm.

Artículos

7. Los artículos podrán tener una extensión máxima de treinta y cinco (35) páginas, incluyendo texto, ejemplos musicales, imágenes, gráficos y bibliografía.
8. Las propuestas de artículos deben incluir título y resumen –hasta 200 palabras–, ambos en castellano y en inglés, acompañados por hasta seis (6) palabras clave (*keywords*). Se recomienda que los términos no reiteren aquellos utilizados en el título y se refieran al contenido del escrito.
9. Las notas deberán estar numeradas correlativamente y colocadas a pie de página, en fuente Times New Roman, tamaño 10, interlineado sencillo (1, no 1.15). Se solicita utilizar la herramienta del procesador de texto para insertar las notas.
10. Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto, los términos en idioma extranjero y los títulos de libros u obras musicales deben figurar en letra bastardilla (letra itálica). Se aconseja no hacer uso excesivo de términos resaltados. Por ejemplo, si se introduce un concepto y resulta de interés destacar al mismo, se utilizará la *bastardilla* en la primera vez y luego irá normal.
11. Las citas –que no excedan las tres líneas– irán incluidas en el texto entre comillas dobles. Si exceden las tres líneas irán en párrafo aparte, sin comillas, en fuente Times New Roman, normal, tamaño 10, con sangría izquierda y derecha de un punto e interlineado 1.5.
12. Las referencias bibliográficas seguirán el sistema autor fecha. Por ejemplo: Seeger (1958), (Seeger, 1958) o, en caso de una cita textual, (Seeger, 1958: 184)
13. La bibliografía se incluirá al final del artículo, contendrá solamente todas las referencias citadas en el texto y en las notas, en fuente Times New Roman, tamaño 12, **interlineado simple** y espaciado 6 después de párrafo. Se solicita seguir las Referencias Bibliográficas que se encuentran en nuestro sitio web: <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/musica-e-investigacion/>.
14. En caso de incluir imágenes (fotos, mapas, gráficos, etc.), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo (**en baja calidad**), con el epígrafe correspondiente y, además, adjuntadas en formato de imagen (**en alta calidad**) en una carpeta aparte.

15. La carpeta de imágenes deberá ser rotulada con el apellido del autor y la palabra IMÁGENES. Las imágenes incluidas en dicha carpeta deben estar en formato TIFF, resolución de 600 dpi/ppp, debidamente numeradas e identificadas, de acuerdo con los epígrafes del texto original. Además, se solicita incluir un archivo de texto con un detalle de la numeración y el epígrafe que acompaña a cada una de las imágenes.
16. Los ejemplos musicales deberán ser realizados con algún editor informático de partituras (*Finale*, *Sibelius* o similar) y entregados en formato TIFF, resolución de 600 dpi/ppp. Estos ejemplos musicales deberán ser incluidos en la carpeta IMÁGENES, identificados de acuerdo con las especificaciones del punto anterior.
17. Los epígrafes de imágenes, gráficos y ejemplos musicales deben ir en fuente Times New Roman, tamaño 10 e interlineado sencillo. Los epígrafes estarán numerados, indicarán debidamente el ejemplo o imagen correspondientes y serán claros en cuanto a la fuente de origen. Es decir, indicarán el/la autor/a de la fotografía, repositorio de la imagen y otro tipo de referencia que implique derechos de propiedad intelectual.
Ejemplo. Imagen 1: Banda de retreta hacia 1908 (Archivo General de la Nación).
18. Recordamos que es responsabilidad de los/as autores/as tramitar los debidos permisos y autorizaciones para publicar reproducciones de documentos, imágenes o material musical que pertenezca a otros archivos e instituciones o esté amparado por algún régimen legal de propiedad intelectual. En caso contrario, *Música e Investigación* se verá obligada a prescindir de publicar dicho material.
19. Se adjuntará también un *Curriculum Vitae* abreviado del/los/as autor/es/as, de hasta ocho (8) líneas de extensión. Deberá incluirse, previo a cada CV, nombres completos y dirección electrónica del o los/as autores/as, así como la especificación de su pertenencia institucional.

Reseñas

20. Las reseñas sobre producciones bibliográficas o sonoras podrán tener una extensión de entre tres (3) a seis (6) páginas. Se estimula la elaboración de reseñas críticas que den cuenta de los vínculos con la producción científica, intelectual o artística actual.
21. Las referencias bibliográficas a las que se haga referencia deben ser incluidas en el mismo texto de las reseñas. Se deberá evitar el uso de notas al pie o al final.

22. Además del texto de la reseña, como encabezado, se debe indicar: apellido y nombre del/a autor/a (ed., comp. o lo que corresponda), título completo de la publicación reseñada, ciudad y editorial, año de publicación, cantidad de páginas, el ISBN, e incluir una imagen de la portada (según las condiciones indicadas para los artículos).

Ejemplo:

Novati, Jorge (coordinación general e investigación), Néstor Ceñal, Inés Cuello, Irma Ruiz y colaboradores.

Antología del Tango Rioplatense. Vol. I. Desde sus orígenes hasta 1920.

Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 4^a edición, 2018, 243 pp.

ISBN: 978-987-9726-18-5

23. Se adjuntará también un Curriculum Vitae abreviado del/los/as autor/es/as, de hasta ocho (8) líneas de extensión. Deberá incluirse, previo a cada CV, nombres completos y dirección electrónica del o los/as autores/as, así como la especificación de su pertenencia institucional.

