

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 "Umbrales 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 "Umbrales 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 [Filarmonía] 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 *Gaucha (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. Eminente 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]

Cancion del caballito criollo

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

Cancion 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 Spena, 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 (1998 [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