

Nº4 Año 4 - Abril 2026 - ISSN 2953-5190
laprometeica.ism@gmail.com



REVISTA

PROMETEICA

ESPACIO PARA ESTUDIANTES Y RECIENTES GRADUADOS



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA
(Facultad de Humanidades y Ciencias – Universidad Nacional del Litoral)
Ciudad Universitaria R N 168 (3000) – Santa Fe

COMITÉ EDITORIAL

Lía Zilli
Emanuel Ferrero
Agustín Moretti
Nicolás Sierra

Colaboración Especial en la 4ta. edición: Matías Peña Manibardo

COMITÉ DE LECTURA Y ACOMPAÑAMIENTO EN LA PRODUCCIÓN EDITORIAL

Elba Guntern
Matías Gonzalo Peña Manibardo
Verónica Pittau

REDES SOCIALES

Samira Abdala

AUTORIDADES DEL ISM

Directora: Prof. Raquel Bedetti
Sec. Académica: Prof. Verónica Pittau
Sec. De Extensión: Prof. Ma. Inés López
Sec. de Investigación y de posgrado: Lic. Marcia Prendes

DISEÑO

Luciana Viso
visoluciana@gmail.com



ISSN 2953-5190
Periodicidad: Anual
núm. 4, 2026
laprometeica.ism@gmail.com

URL: <https://www.ism.unl.edu.ar/elinstituto/revista-prometeica/>

REVISTA PROMETEICA ES UNA PUBLICACIÓN DE ACCESO ABIERTO Y
NO PRESENTA CARGOS NI PARA EL AUTOR NI PARA EL LECTOR.
EL CONTENIDO Y LA FORMA DE LOS ARTÍCULOS SON DE EXCLUSIVA
RESPONSABILIDAD DE SUS AUTORES.



INDICE

PRÓLOGO _____

PRESENTACIÓN _____

HIMNOS LUTERANOS COMO TESTIGOS
DE IDENTIDAD HISTÓRICA _____

Marianela Mohr

EL CORO COMO VEHÍCULO DE INCLUSIÓN
EN LA DIVERSIDAD DE GÉNERO _____

Daniela Schenhals

JUGANDO A CANTAR: CONSIDERACIONES
SOBRE ARREGLOS VOCALES DE MÚSICA DE VIDEOJUEGOS _____

Luciana Cacik

LA CANCIÓN, PUNTOS DE PARTIDA,
PROPUESTAS CREATIVAS _____

Prof. María Inés López

PARTICIPAR DE LA VIDA CULTURAL: UN DERECHO
QUE HACE SONAR LA INFANCIA. EL CASO DE LA ESCUELA
DE MÚSICA BARRIAL DE VILLA DEL PARQUE _____

Agustina Belén Decoud

DES-MONSTRUANDO EL MICROTONALISMO
APORTES DESDE UNA EXPERIENCIA DE ESCUCHA A PARTIR
DE LA OBRA DE JULIÁN CARRILLO _____

Manuel Descalzi

NOSOTROS REGALAMOS MÚSICA: REFLEXIONES SOBRE LAS
MÚSICAS OFRECIDAS EN LA ENSEÑANZA MUSICAL _____

María Lucía Duarte

EL EFECTO MARIPOSA. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO RECURSO
PARA LA ESCRITURA EN PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN ARTES _____

Prof. Alejandro Brianza

LA ARMÓNICA DE HUGO DÍAZ
EN EL FOLCLORE ARGENTINO _____

Guillermo Agustín Alarcón

EL PAÍS DE NOMEACUERDO: UNA CANCIÓN ¿INFANTIL?
DE MARÍA ELENA WALSH _____

Leila Jara

PORQUE SE ME CANTA. CRÓNICA DE UNA COMPOSICIÓN
ENTRE LA TORMENTA Y EL LABORATORIO _____

Prof. Martín Sosa

LOS WOTER PIRO _____

VOXA ENSAMBLE GÓSPEL _____

PRÓLOGO

Escribir es como no haber muerto. Al contrario: hay demasiada vida cuando las palabras recorren los sitios abandonados, los oscuros pasadizos por donde el cuerpo no pasa, la imposible claridad de una tarde cuando aún es madrugada [...]. Decir lo que ya se ha dicho, pero con otras palabras. Encontrar el secreto que jamás nos confesaron.
(Skliar, 2022)

Revista **Prometeica** es un proyecto que surge con la intención de publicar periódicamente artículos académicos producidos por estudiantes avanzados y recientes graduados de carreras –profesorados, licenciaturas y tecnicaturas– del Instituto Superior de Música (ISM) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y de otras instituciones afines.

Revista Prometeica nace a partir del afán de compartir el fuego de la palabra y el poder de las ideas, y de democratizar los espacios en donde lo que se dice mueve y hace mover. Lleva como estandarte la intención fundacional de promover un lugar para escribir, pensar, compartir y contagiar nuevos pensamientos desde la producción escrituraria. Revista Prometeica se trata de un espacio joven de divulgación y formación. En ella, los autores tienen la oportunidad no sólo de escribir y publicar, sino también de ser acompañados en sus procesos de escritura, a partir de varios espacios formativos y de tutela –y que consideramos quizás su aspecto más poderoso.

¿Cómo surge?

Este espacio se construye a partir de la iniciativa y el trabajo de un equipo de estudiantes, graduados y docentes del Profesorado de Música a finales del año 2021. Fue nuestra intención la de difundir producciones surgidas en el marco de las cátedras del ISM de la UNL, de un valor inestimable como para no ser compartidas entre estudiantes y docentes de la casa.

La publicación y divulgación de textos y artículos vinculados con las músicas se planteó desde una problemática vigente en el ISM que se podría resumir como: la necesidad de un espacio de práctica y formación en relación con la escritura; y las dificultades que se presentan, para estudiantes y recientes graduados, a la hora de compartir y hacer circular sus producciones. A partir de esto, esta revista apunta a promover la escritura y difusión de artículos relacionados con el trabajo en el marco de diferentes cátedras y grupos de investigación, como también con adscripciones, tesinas, becas, entre otros. Asimismo, es intención de este espacio que estas producciones sean diseminadas entre los estudiantes

y recientes graduados –destinatarios a los que está orientada la revista– y con la comunidad académica.

Contamos, para la materialización de esta revista, con el acompañamiento de las autoridades del ISM. Cabe destacar el acompañamiento y el apoyo del equipo de gestión de dicha Institución universitaria.

Sobre la escritura

Haremos énfasis en lo siguiente: este espacio intenta favorecer la práctica de la escritura. Por eso, ofrecemos un acompañamiento que no sólo sirve a los fines de la publicación en la revista, sino que, a través de instancias formativas para los autores, intenta promover el importantísimo ejercicio de la escritura académica, de cara a un futuro profesional que requiere de docentes, técnicos e investigadores que puedan manejar con pericia esta habilidad. Por eso, ideamos y llevamos a cabo encuentros de formación, producción, debate y evaluación en relación con la elaboración de textos en sus diferentes etapas. En ellos, intentamos plasmar dos cuestiones: una visión de la escritura como experiencia creativa e implicada con el lector; y del autor como seductor y principal promotor de una lectura fogosa y atractiva. En esta edición, acompañó y guió parte de los encuentros de escritura la Dra. Elba Guntern –a quien le debemos otro enorme agradecimiento–, quien con su generosidad y su saber disciplinar pudo orientar los trazos escriturarios. Así mismo, en el tercer encuentro el Prof. y Lic. Cristian Villafañe compartió unas resonancias producto de sus escrituras y trabajos académicos. También agradecemos especialmente a la Dra. Fernanda Pagura, quien nos acompañó y asesoró en el abordaje de la escritura con lenguaje no sexista en la elaboración de los artículos. Estos encuentros han sido cruciales para el desarrollo de la producción editorial y para la gestación de dicha propuesta formativa, que en esta cuarta publicación contó con el apoyo de profesores y autores como miembros del comité de lectura.

Como cierre, algunas apuestas.

Insistimos en la importancia de habilitar espacios en los que estudiantes y recientes graduados puedan difundir sus producciones, fortaleciendo su vínculo con la institución.

Creemos en el valor de acompañar los complejos procesos que implica la escritura académica, para acercarse a la misma, sin perder así frescura, perspicacia y chispa.

Sostenemos, finalmente, la potencia de tramar redes, conexiones y conversaciones entre instituciones, estudiantes, egresados y cátedras, a través de las contribuciones de esta revista.

Sean bienvenidos a este espacio. Que disfruten de la lectura.



COMITÉ EDITORIAL

PRESENTACIÓN

La cuarta edición de la *Revista Prometeica* está conformada por tres secciones de artículos.

En primer lugar, el volumen presenta tres trabajos que abordan diversas temáticas vinculadas con la interpretación vocal, a pesar de su naturaleza variada, propone diversos enfoques y aportes que abordan la música, el canto coral, algunas interpelación en relación con sus formas de producción, y realizan contribuciones a partir de experiencias situadas en determinadas agrupaciones y vocalidades. Así, en esta primera sección, se ofrecen textos sumamente valiosos para lectores con intereses heterogéneos que deseen acercarse a los mismos.

En *Himnos luteranos como testigos de identidad histórica*, de **Marianela Mohr**, la autora aborda el lugar del canto de himnos en la Congregación Luterana San Juan de Colonia San Ernesto, Entre Ríos. Desde un enfoque etnomusicológico y autoetnográfico, destaca su papel en la construcción de memoria, identidad y sentido de pertenencia. A partir de entrevistas a miembros de la comunidad y de su propia experiencia, muestra cómo estos repertorios trascienden la partitura para convertirse en experiencias vivas. Así, el artículo invita a pensar la música como una práctica que, en cada interpretación, reactiva la memoria colectiva y sostiene los lazos que configuran la vida comunitaria.

Daniela Schenhals nos presenta el texto *El coro como vehículo de inclusión en la diversidad de género*. En este artículo, la autora analiza el coro como un espacio potencial de inclusión para las diversidades de género, proponiendo repensar las prácticas corales tradicionales desde una perspectiva crítica y transformadora. A partir de la metodología de *recombinación de líneas* de Stevie Hirner aplicada a *Chañarcito* de Carlos Guastavino, se reflexiona sobre la dimensión performática y semiótica de la música, entendida como una práctica social que permite resignificar identidades y ampliar posibilidades de participación. El trabajo destaca la necesidad de formación en perspectiva de género en el ámbito coral y sostiene que pequeñas decisiones interpretativas pueden habilitar experiencias artísticas más inclusivas, enriqueciendo tanto la obra como el vínculo colectivo.

Como cierre de esta primera sección, **Luciana Cacik** nos presenta: *Jugando a cantar: consideraciones sobre arreglos vocales de música de videojuegos*. A partir de su experiencia como arregladora en la agrupación coral *Poligonia*, la autora nos comparte algunas reflexiones y resonancias que surgieron en la elaboración de arreglos vocales sobre músicas de videojuegos. El trabajo propone un recorrido para comprender las decisiones, recursos e intenciones del armado del arreglo de *In Your Hands*, perteneciente al videojuego *GRIS*, donde se abordan las relaciones entre narrativa, música y afectividad. A partir de este caso, se vislumbra cómo las distintas etapas del duelo del personaje principal se traducen en la escritura coral y en la experiencia performativa de la agrupación.

En esta edición, nos acompaña la voz de la profesora invitada **María Inés López**, quien nos regala el artículo *La canción, puntos de partida, ideas creativas*. El texto comparte, de manera musical, algo que subyace cuando se da lugar al hacer musical y, particularmente, a la escritura de canciones. María Inés reflexiona sobre la canción como un espacio de creación, experiencia y construcción de sentido en el marco de la música popular. A partir de una escritura íntima y situada, la autora recorre su vínculo personal con las canciones, entendidas como formas de transitar emociones, memorias y contextos vitales, y como procesos dinámicos que integran composición, interpretación y escucha. Asimismo, comparte claves de su propio hacer creativo, destacando la importancia del trabajo sostenido, la apertura a lo colectivo y la confianza en la potencia comunicativa de la canción como práctica artística sensible y significativa.

En la segunda sección de esta edición, el lector podrá disfrutar de tres artículos y relatos que abordan la música como práctica social, educativa y perceptiva desde diversas perspectivas, en los que los autores reflexionan e interrogan los sentidos que se construyen en torno a las prácticas musicales en contextos educativos y culturales diversos.

Entrando en detalle, esta segunda parte de la revista inicia con el texto *Participar de la vida cultural: un derecho que hace sonar la infancia. El caso de la Escuela de Música Barrial de Villa del Parque*, de **Agustina Decoud**. En el mismo se analiza la experiencia de la Escuela de Música Barrial de Villa del Parque (Santa Fe) como un espacio que favorece el ejercicio del derecho de niños, niñas y adolescentes a participar en la vida cultural y artística en condiciones de igualdad. A partir del marco normativo internacional de los derechos humanos, se identifican las dimensiones de acceso, participación y creación cultural, y se las pone en relación con las prácticas pedagógicas y comunitarias de la institución. Se destaca el valor de la Educación Musical como herramienta de inclusión, expresión y construcción de ciudadanía, especialmente en contextos de vulnerabilidad, así como el rol complementario del Estado y de las organizaciones sociales en la garantía efectiva de estos derechos.

Des-monstrando el microtonalismo. Aportes desde una experiencia de escucha a partir de la obra de Julián Carrillo, es un trabajo surgido de una experiencia de escucha que nos comparte **Manuel Descalzi**, quien explora el microtonalismo a partir de la obra del autor y su teoría del Sonido 13, y propone una reflexión sobre cómo escuchamos la música y los prejuicios que condicionan esa escucha. A través de explicaciones accesibles, experiencias personales y testimonios diversos, evidencia que estamos fuertemente acostumbrados a un tipo de escucha situada en el sistema tonal y que dificulta la apertura a otras sonoridades posibles. El autor nos invita a “des-monstrar” el microtonalismo, es decir, quitarle su carácter extraño o inaccesible, promoviendo una escucha más libre y desprejuiciada.

Como cierre de este apartado, se presenta el artículo *Nosotros regalamos música: reflexiones sobre las músicas ofrecidas en la Enseñanza Musical*, de **María Lucía Duarte**. Allí, la autora reflexiona sobre el rol del docente de música en la selección y el ofrecimiento de repertorios en la enseñanza, y concibe estas elecciones como prácticas que configuran sentidos y orientan la experiencia musical en el aula. A partir de la formación de docentes de música, se destaca cómo las experiencias

previas, las transformaciones durante la formación y la apertura a nuevas músicas influyen en aquello que se pone a disposición de otros. En relación con lo anterior, se destaca el papel del diseño de estrategias pedagógicas situadas en la construcción de ese gesto político y educativo que la autora nombra como *ayudar a oír*. En este marco, propone pensar el acto de ofrecer música como un regalo que amplía el mundo cultural de los estudiantes, y, en función de ello, asumir una enseñanza consciente, reflexiva y comprometida con despertar el interés y el disfrute, y con garantizar el acceso a experiencias musicales diversas.

Articula esta sección con la siguiente, el valioso aporte del Profesor externo invitado **Alejandro Brianza**, quien a través del artículo *El efecto mariposa. La autobiografía como recurso para la escritura en proyectos de investigación en artes*, propone la autobiografía como un recurso clave para la escritura en proyectos de investigación en artes. A partir de la metáfora del “efecto mariposa”, permite comprender cómo pequeñas decisiones y experiencias personales configuran trayectorias creativas y académicas. A través de un relato situado, el autor muestra cómo los procesos artísticos se construyen de manera no lineal, articulando tiempos, vínculos y contextos diversos.

Como tercer apartado de artículos, esta edición presenta trabajos que surgen de diversas instancias de investigación que se materializan desde adscripciones en investigación realizadas en el ISM. Luego, cierra la sección de Profesores invitados, un artículo sobre la composición de canciones y los procesos involucrados en la misma. Finalmente, se encuentran dos textos *breves* que surgen con la idea de compartir proyectos autogestionados por estudiantes y egresados del ISM –conservando esta modalidad iniciada en las anteriores publicaciones–, y así también algunos pensamientos en torno a la apuesta de escribir desde la música a través de Revista Prometeica.

Así, esta tercera sección inicia con: *La armónica de Hugo Díaz en el Folclore Argentino* de **Guillermo Agustín Alarcón**. El artículo analiza la obra del armonista Hugo Díaz y su impacto en el folclore argentino, destacando su innovación al incorporar la armónica como instrumento melódico principal en un género donde no era habitual. A partir del estudio de su discografía y el análisis de piezas específicas, se demuestra que su producción se enmarca dentro de la música de proyección folclórica, ya que combina el respeto por las formas tradicionales de las danzas con la inclusión de nuevos instrumentos y recursos sonoros. De este modo, Díaz no solo amplió las posibilidades expresivas de la armónica mediante técnicas tradicionales y extendidas, sino que también contribuyó a la renovación, difusión y proyección nacional e internacional del folclore argentino.

Posteriormente, **Leila Jara** nos comparte *El país de Nomeacuerdo: una canción ¿infantil?* de **María Elena Walsh**. El artículo analiza la canción *El país de Nomeacuerdo*, perteneciente al álbum homónimo, a partir del estudio de sus elementos musicales y poéticos, en relación con el repertorio infantil argentino de la década de 1960. Mediante la comparación con canciones de la época, se pone en evidencia cómo, si bien la obra retoma rasgos propios de la canción infantil tradicional, también incorpora recursos formales y melódicos de mayor complejidad, como así también una dimensión metafórica que amplía sus posibles sentidos. De este modo, el trabajo invita a repensar el alcance de la canción, sugiriendo que su pro-

puesta interpela no solo a las infancias, sino también al público adulto.

Para finalizar con la sección de profesores invitados, **Martín Sosa** nos presenta *Porque se me canta. Crónica de una composición entre la tormenta y el laboratorio*. En dicho artículo se narra el proceso íntimo y reflexivo de componer una canción, donde el autor entrelaza recuerdos personales, influencias musicales y sensaciones corporales para transformar la angustia inicial en creatividad. La canción aparece como un acto necesario más que racional, donde el cuerpo, la memoria y el repertorio funcionan como motores de creación. Así, componer se convierte en una forma de autoconocimiento y resistencia, un modo de ordenar el caos interno y afirmar la propia identidad a través del canto.

Le siguen a estos textos dos *breves* referidos a proyectos musicales recientes que implican a estudiantes y graduados del ISM. En estos, se comparten sus ideas gestantes, sus propósitos, sus características distintivas, quiénes los integran y sus proyecciones a futuro. Escriben aquí representantes de **Los Woter Piro**, y la agrupación vocal **Voxa Ensamble Góspel**.

El trabajo realizado en esta 4ta. edición conlleva la apuesta política universitaria que implica para estos tiempos acompañar la escritura, la publicación y la divulgación de trabajos de investigación, extensión y enseñanza de estudiantes y graduados de la formación musical. Así, se hace especial énfasis en el proceso de acompañamiento de escritura a quienes aspiran a publicar escritos como modo de sostén y fortalecimiento del ISM.

Con la obstinada intención de encender al menos una chispa en los lectores y de animarse a vivenciar la travesía de la escritura, damos paso al **cuarto número de la Revista Prometeica**.

COMITÉ EDITORIAL





Marianela Mohr

HIMNOS LUTERANOS COMO TESTIGOS DE IDENTIDAD HISTÓRICA



RESUMEN

El presente artículo se centra en el acercamiento a una comunidad religiosa luterana que emerge en el marco de las corrientes inmigratorias que llegaron a Argentina. Los *alemanes del Volga* conforman a comienzos del siglo XX la Congregación Luterana San Juan en una colonia entrerriana llamada San Ernesto. Dicha comunidad se caracteriza por tener gran relación con el canto de himnos luteranos. Se trata de un repertorio que se interpreta durante sus celebraciones religiosas y que además toma una posición fundamental en la historia e identidad de cada miembro. Son himnos compuestos hace más de cien años, organizados en himnarios, testigos del surgimiento de la mencionada comunidad. El objetivo aquí es revelar toda una serie de historias, memorias y recuerdos que emergen a la vez que se los interpreta.

Cabe aclarar que la escritora del presente artículo es miembro de la congregación y esto significa un acercamiento más íntimo y personal al catálogo de historias y recuerdos que se intentarán plasmar en el escrito. Además, se exponen aquí los temas más relevantes y/o significativos de un trabajo de investigación más exhaustivo que la autora de este escrito finalizó en diciembre de 2025.

PALABRAS CLAVE

Canto colectivo — Memoria — Autoetnografía

Introducción

En el presente artículo desarrollaremos los temas más importantes y destacados de una investigación realizada en la cátedra de Taller de Investigación en Música en el marco de la Licenciatura en Música con

orientación en Canto dictada en el Instituto Superior de Música (ISM) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), en Santa Fe. Dicho trabajo tiene un enfoque etnomusicológico, el cual aborda el estudio de una comunidad a partir de su música.

Colonia San Ernesto es una pequeña localidad entrerriana de carácter rural, cuya población no supera los 300 habitantes. Allí se encuentra una comunidad luterana que se formó a partir de las corrientes inmigratorias provenientes de Europa, más específicamente de los territorios que hoy constituyen Alemania. A comienzos del siglo XX llegan a la colonia *alemanes del Volga* y conforman la actual Congregación San Juan. Además de traer consigo sus formas de vida, costumbres y el propio idioma, también se vieron muy aferrados a su fe, reflejada principalmente en el canto de himnos luteranos, comúnmente llamados *corales luteranos*. Estos cantos operan como vía de acceso hacia la historia de la congregación porque, a través de las voces que los habitan, lograremos comprender el interés religioso, afectivo, e identitario que estos significan para cada miembro de la comunidad.

Las obras, de estructura coral y estrófica, se encuentran en un libro de himnos de más de cien años llamado *Himnario*, el cual aún se utiliza cada vez que los miembros participan de una celebración religiosa, como los cultos. Es decir, este libro posee gran importancia en la comunidad luterana ya que es testigo de su historia. Partiremos de él, como objeto de valor que revelará las voces que lo han hecho sonar; las personas que con sus manos lo sostuvieron y lo transformaron en sonidos envueltos de identidad, historia y fe, reviviendo lo que de otra manera sería meramente una partitura atada al papel. Aludiendo a lo que menciona Erika Fischer-Lichte (2011) en *Estética de lo performativo*, tales libros de himnos podrían tratarse como objetos generadores de significado, los cuales una vez vinculados a su autorreferencialidad, comienzan a conectarse con las más diversas asociaciones evocadas —conscientes o no— por el intérprete.

El relato oral materializado a través de entrevistas realizadas a los integrantes de la congregación funcionará como ingreso a las evocaciones que se revelan al interpretar los himnos. Este acercamiento a los fieles se verá beneficiado a través de un enfoque autoetnográfico¹, según López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014), ya que la autora de este artículo es oriunda de la colonia y miembro de la congregación, hecho que favorece a una reflexión y a un acercamiento más sensible y vivencial.

1. Raíces inmigrantes en una colonia rural: San Ernesto (Entre Ríos) y su comunidad luterana

Colonia San Ernesto se formó como consecuencia de las corrientes inmigratorias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Comienzan a llegar a Argentina, principalmente a Entre Ríos, grandes grupos inmigrantes entre los que se encontraban los llamados *alemanes del Volga*. Aproximadamente en el año 1895 estos contingentes dan inicio al poblamiento de la colonia².

Se asientan en la colonia como arrendatarios y posteriormente como dueños, manteniendo sus formas de vida traídas de Rusia: la disposición de las viviendas, la crianza de animales, huertas, árboles frutales y siembra.

1 “En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa. [...] En efecto, al igual que la etnografía, la autoetnografía tiene como fin último la comprensión de una cultura, sólo que subrayando la experiencia autobiográfica.” (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014:138-139)

2 “Según los relatos orales [...] en 1895 llegaron a San Ernesto estos inmigrantes ruso alemanes, realizando el primer acampe en lo que hoy es el campo perteneciente a la sucesión de Victoria Becker de Mohr, en los márgenes de un pequeño curso de agua que conforman las puntas del arroyo y posterior río Gualaguaychú. Este sitio [...] había sido realizado en forma de aldea, es decir pequeñas fracciones de campo de 100 mts de frente por 500 mts de fondo (5 has) separadas por una calle central, aparentemente pensado en este tipo de pobladores.” (Hill, 2013:7)



Además, construyen en 1919 su iglesia luterana, aunque hasta obtener su propio templo, desde hacía 10 años se congregaban en un galpón de chapa ubicado al costado de la actual construcción. Esta comunidad luterana tiene el nombre de Congregación San Juan, y en la actualidad lleva cumplidos 116 años.

Más adelante veremos cómo en cada miembro se refleja un sentido de comunidad que emerge al vincularlo con la congregación y su historia. Según Jariego (2004:4) el sentido de comunidad tiene siempre un factor de interés común entre un grupo de personas, que en este caso se manifiesta a través de la religión y de un espacio físico determinado, es decir, la iglesia funciona como espacio de reunión de los feligreses. El autor introduce además el concepto de *arraigo territorial*, y subraya que este sentimiento colectivo genera mutualidad e interdependencia entre los miembros.

Además de que los integrantes de dicha comunidad pertenecen a una misma rama religiosa y comparten un lugar territorial, los une también el reconocerse entre sí a través de su historia: migraciones, desarraigos y otras adversidades que sus raíces marcaron en la vida de los actuales fieles. Bisabuelos, abuelos, padres e hijos fueron construyendo los cimientos de una comunidad luterana que hasta el presente habita un lugar simbólico y afectivo entre quienes permanecen —y permanecemos— como descendientes.

Como escritora del presente artículo, es relevante aclarar que el abordaje del escrito tiene como base una perspectiva autoetnográfica ya que me encuentro vinculada a la historia de la colonia y a la posterior formación de la congregación, como oriunda y miembro respectivamente. Mi ascendencia paterna proviene de esta corriente de inmigrantes luteranos que se asentaron en estas tierras, por lo que todo aporte, reflexión, y acercamiento a la comunidad será desde un enfoque sensible y vivencial.

2. Himnos luteranos como proyectores de memorias

En el luteranismo, corriente religiosa a la que está ligada la Congregación San Juan, el canto de himnos o corales luteranos es una característica de gran relevancia entre los miembros. Se interpretan colectivamente durante sus cultos y en otras celebraciones religiosas tales como bautismos, casamientos, reuniones de estudio bíblico, incluso en funerales.

Los himnos se encuentran dispuestos en himnarios, libros que recopilan grandes cantidades de este repertorio. En la congregación han predominado dos de ellos a través de los años: uno más antiguo escrito en idioma alemán, llamado *Unser Liederbuch*³, y otro que se usa actualmente y lleva por nombre *Culto Cristiano*⁴. Poseen en su interior alrededor de quinientos himnos pero, además de que gran parte de estos nunca han sido interpretados por la comunidad, solo una selección reducida fue predominando a lo largo de su historia.

Este *corpus* de himnos selectos son los que con los años tomaron mayor relevancia, a diferencia de otros que quedaron desplazados entre los que suelen interpretarse con mayor frecuencia. Omar Weber, pastor en la congregación por casi 20 años ininterrumpidos, da cuenta de este interés y persistencia de ciertos himnos expresando:

Creo que hay himnos que son propios de cada congregación. Cuando vas a otros lugares, a veces ni siquiera los conocen. ¿Cuál es la razón por la cual cada grupo elige algunos y los siente especiales? No lo sé. Quizás sea la historia, las familias, experiencias vividas... o los líderes del canto. (Weber, 2023)

En este sentido, centraremos nuestra atención hacia aquellos que persistieron a través de la historia de la Congregación San Juan, buscando evidenciar qué se revela en el acto de cantarlos. Operan como testigos de historia, pero solo reviven y adquieren valor testimonial a través de las voces correctas. Son estas voces las que, al habitarlos con sus memorias y vivencias, les confieren un sentido de pertenencia y, a su vez, les otorgan continuidad en tanto legado que perdura en el tiempo.

De este modo, puede inferirse que la partitura, por sí sola, no manifiesta la totalidad de aquello que sí emerge a través de su interpretación situada y de la reflexión posterior, sensible a su contexto. Por su parte, Christopher Small plantea una crítica hacia aquellas concepciones de la música que la consideran consumada en la partitura misma y que no reconocen otra información más allá de la que allí se explicita.

[...] se piensa en una actuación musical como sistema de sentido único de comunicación desde el compositor hasta el oyente individual, por medio del intérprete. La tarea del oyente es contemplar la obra tal como la ha presentado el intérprete, tratar de entenderla y responder a ella, pero no tiene ninguna contribución que hacer a su significado, que es completo antes de que se toque. (1997:3)

Por lo tanto, abordamos aquí un repertorio cuyo significado trasciende ampliamente aquello que se representa de manera tangible. A continuación, centraremos la atención hacia aquellos himnos más significativos, y buscaremos evidenciar qué recuerdos brotan con cada sílaba cantada y qué memorias comienzan a proyectarse a partir de su resonancia.

3. Las voces de la comunidad como memoria viva

Las entrevistas realizadas a los miembros de la congregación resultaron sumamente enriquecedoras, ya que se trataron de preguntas que buscaron captar qué le sucede a cada intérprete al momento de recorrer con su voz las melodías plasmadas en los himnarios. ¿Qué significa para vos cantar un himno en la Iglesia Luterana San Juan?; ¿qué sentís cuando los cantás?; ¿relacionás alguno de estos himnos con alguna persona/anécdota/vivencia en particular?; ¿creés que estos himnos están vinculados a tu historia como luterano de la Congregación San Juan?; fueron algunas de las preguntas realizadas.

Las respuestas reflejaron que cada libro de himnos contiene en su interior historias y significancias disímiles para cada dueño/a. Luisa, una de las integrantes más ancianas de la congregación, menciona

3 *Unser Liederbuch* (1893) <https://hymnary.org/hymnal/ULLS1893>

4 *Culto cristiano* (1964) <https://hymnary.org/hymnal/CC1964>



que teniendo los himnos “vas siguiendo la letra y los podés cantar porque *te van llevando*” (Treise, 2023). Dice: “cuando arranco, me acuerdo” (*Ídem*), haciendo referencia a que sólo a medida que comienza a cantarlos logra recordar cómo interpretarlos. Los años vividos en esta comunidad le permiten poder observar una partitura del himnario y *leer* lo que allí está escrito sin necesidad de poseer conocimientos lecto-musicales.

Es decir, en realidad estará leyendo toda una construcción de recuerdos que fue produciendo a lo largo de su recorrido como creyente y partícipe de la iglesia.

Lo mismo se pone en evidencia en varias de las respuestas, en donde el himnario se convierte en un objeto evocador que, una vez abierto, permite acceder a las memorias de cada intérprete. Edgardo, hijo de Luisa, nos relata que el himno n° 132 *La causa es tuya* le recuerda a Otto, su padre, porque era su favorito: “lo cantábamos siempre” (Hill, 2023), expresa en la entrevista. También nombra otros himnos y los vincula con vivencias familiares de su infancia: “Hay varios que me gustan [...] porque los aprendí de muy chico, con mis padres, cantando en casa o cuando salíamos de viaje” (*Ídem*). Por último señala el sentido de pertenencia que se manifiesta al pensar en este repertorio: “Creo que son himnos que nos identifican y me dan un sentido de pertenencia a la iglesia de Cristo; en mi caso a la Congregación San Juan” (*Ídem*). Habla además de una cuestión identitaria, es decir, forma parte de su identidad y de su historia. Lo conecta con sus raíces, le regala el recuerdo de quienes ya no están evocando, por ejemplo, a su padre.

Este himno es especialmente significativo dentro de la congregación, ya que no solo el hijo de Otto, Edgardo, lo asocia a su padre, sino que constituye un recuerdo compartido por la mayoría de los miembros. Enrique expresa: “cuando cantamos *La causa es tuya* me acuerdo de Otto” (Mohr, 2023); y Omar señala: “El himno 132 era el himno de Otto Hill. Cada vez que lo tengo que cantar me acuerdo de él” (Weber, 2023). Aquí aparece una adjudicación explícita de este canto a la figura de Otto, identificando de una manera muy profunda tal vinculación.

Por otro lado, retomando la cuestión identitaria, Sandra Lastiri lo expresa claramente:

La música del himnario luterano es muy importante, hacen a la identidad de la iglesia. [...] Siempre los asocio a la historia de la congregación, del edificio, de la gente. En nuestra congregación siempre se disfruta del cantar de los himnos, hay algunos que se cantan más seguido que otros. (2023)

Enrique coincide con esta mirada y comenta: “Pienso que sí, que están vinculados a nuestra historia como luteranos. [...] Me gustaría que los himnos sigan perdurando a través de los años, porque al cantarlos y escucharlos me traen muchos recuerdos” (Mohr, 2023). Aquí introduce el deseo de permanencia, el anhelo de que las futuras voces continúen recorriendo estas melodías. Según Luisa, ese deseo se fundamenta en que es algo transmitido desde la infancia: “Prefiero que sigan perdurando por siempre porque es lo que aprendí, me enseñaron y enseñé a mis hijos” (Treise, 2023).

Por otra parte, Omar vincula el canto de los himnos con una experiencia que trasciende lo racional. Al respecto, afirma:

Cantar un himno en la Iglesia Luterana San Juan de Colonia San Ernesto es conectarse místicamente con la historia de muchos creyentes y sus familias. Es como ver sentados en los bancos a los que ya no están. [...] como pastor, es entender esos sentires, alegrías y tristezas. [...] Siento que se llena el alma. Que no estoy solo. Que hay otros que sienten y creen lo mismo que yo. Un espíritu envolvente. (Weber, 2023)

Refleja una mirada profunda que se enlaza con la memoria de quienes ya no están, con el respeto y la honra de sus historias que se vislumbran en cada resonancia: “es acompañar su sentimiento y respetar su historia. [...] Siempre existió el deseo de cantarlos para recordar las raíces” (*Ídem*). Sandra D. comparte este sentimiento y afirma: “Creo que los himnos están vinculados al espacio donde se cantan. En el caso de la congregación de San Ernesto puedo recordar los momentos de canto y tengo grabadas las voces cantando” (Dorsch, 2023). Así, este repertorio no permanece únicamente como recuerdo musical, sino también como experiencia vivida que conserva una huella afectiva. Para Sandra Dorsch y para los demás miembros, estos himnos les permiten mantener presentes a quienes ya no están a través de su sonoridad, a la vez que esas voces *grabadas* les otorgan un momento de canto y conexión espiritual. Esas ausencias se convierten en presencias activas que asisten a cada miembro en el propio acto de cantar. En palabras de Despret, adquieren nuevas maneras de ser por quienes les otorgan ese espacio:

En cambio, afirmar que los muertos tienen «maneras de ser» que hacen de ellos seres reales en el registro que les es propio, que manifiestan modos de presencia que importan y cuyos efectos podemos sentir, es interesarse en el hecho de que hubo, cada vez, un «ser por hacer» y un vivo que acogió este requerimiento. (2022:19)

A partir de estos modos de presencia, cada himno se vuelve un vehículo identitario, de memoria y comunidad, capaz de reactivar ausencias que sobreviven en el recuerdo. Operan como ayuda en momentos de dificultad y como impulso en momentos de alegría. En palabras de Fabián: “Creo que la música es una de las cosas más importantes de la vida y de la Iglesia, nos renueva, fortalece, nos hace reflexionar y nos transporta a lugares que van más allá” (Hill, 2023). Y agrega: “son himnos que nos marcan como luteranos” (*Ídem*).

Rosa, por su parte, menciona himnos que le recuerdan a su mamá realizando tareas cotidianas: “[...] el n° 143 *Señor heme en tus manos*, recuerdo a mi mamá [que] cuando desataba cantaba ese himno [...] *Dame más fe* n° 224, me ayudó en momentos difíciles. A *Dios alabo* (*Gott ist die liebe*) lo aprendí de niña, le pedía a mi mamá cantarlo” (Mohr, 2023). Reconoce en su madre *maneras de ser* que la guían y asisten en momentos difíciles; su voz persiste, encarnada en la ausencia presente que el himno reactiva. Luisa también se ve vinculada a su madre al recorrerlos con su voz: “Sí, relaciono muchos himnos con mi mamá que los cantaba en alemán haciendo las tareas de la casa” (Treise, 2023). Victoria, en cambio, regresa a su propia confirmación y a los cantos familiares de cada noche: “*Señor heme en tus manos* [n° 143] en alemán porque me recuerda a mi confirmación. Sí [me recuerda] a mis padres, que cada noche cantábamos en familia” (Schutt, 2023).

En términos generales resultan sinónimo de sanación espiritual, de conexión y fortaleza. Jennifer expresa: “Personalmente me siento en total confianza y confort. Yo siento que es un momento de conexión” (Hiembüchner, 2023); mientras que para Sandra D. no se trata de un simple canto, lo ve como una oración: “Es un sentimiento muy profundo ya que considero que es una forma de oración, no es un simple canto. Me ayuda en momentos de agradecimiento como también en momentos tristes” (Dorsch, 2023). Omar, desde su lugar como pastor, afirma este sentimiento, esta manera de cantar que sana y conecta: “Cantan con alegría y con lágrimas. El canto es su manera de expresar esos sentimientos que tanto callan. En el silencio del campo se oyen sus cantos, que siempre son seguros, fuertes y contagiosos” (Weber, 2023). Sandra Lastiri resume esta experiencia al afirmar: “Siento alegría, sentido de pertenencia con ese lugar tan antiguo y tan actual en la colonia, unión con mi Creador y [...] unión con otros hermanos en la fe como recuerdos de quienes ya no están” (2023).

Los extractos citados anteriormente dan cuenta de la importancia del relato oral, su transmisión y posterior materialización. Estos elementos permiten indagar y adentrarnos, desde un lugar sensible y vivencial, a la historia de una comunidad. Asimismo, la mirada autoetnográfica resulta fundamental: mi propia pertenencia a la congregación habilita una mirada situada, capaz de reconocer matices y sentidos que difícilmente serían accesibles para un investigador externo. Al respecto, Romero dice lo siguiente:

Quienes reconstruyen la historia desde la oralidad lo hacen utilizando como soporte la memoria. Esto es especialmente significativo cuando no hay otra forma de registro más que los recordatorios personales, familiares y de la comunidad que posibilitan reconstruir sucesos: allí es donde la memoria se concatena con la oralidad y es en el relato donde se

materializa. [...] la memoria se caracteriza por la transitoriedad y su ejercicio está determinado por la dificultad de recordar, de retener el pasado en su lugar y mantener abierto el acceso a los recuerdos. (2013:101)

El relato oral, entonces, no sólo transmite experiencias que no se encuentran registradas de otro modo, sino que potencia aquello que se quiere preservar. Esta característica, lejos de ser una debilidad, es un factor que potencia. Es decir, su forma fugaz y transitoria, agotada en su propia actualidad, le otorga valor e interés. En palabras de Fischer-Lichte:

Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de un registro magnetofónico o de video está condenado al fracaso, y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre una realización escénica y un artefacto fijable o incluso reproducible. (2011:79)

Estos himnos, en su mayoría persistentes en el recuerdo de cada miembro, representan ese carácter efímero pero a la vez único. Como parte del trabajo de investigación que dio origen a este artículo, se llevaron a cabo una serie de registros audiovisuales con la intención de captar ciertos rasgos de las interpretaciones. Aún conscientes de la imposibilidad de capturar la esencia de la performatividad litúrgica, se reunieron diversos miembros en la iglesia y se intentó retratar la actividad⁵. Dispuestos en los bancos del templo, y con la escritora de este artículo como instrumentista acompañante, cada miembro sostuvo su propio himnario, dejó que su voz recorriera las páginas y permitió guiarse por su propia historia recorrida como miembro de la comunidad.

Cada evocación, cada recuerdo, cada presencia que emerge —a veces incluso involuntariamente— según Fischer-Lichte (2011), requiere de quienes cantan la responsabilidad de otorgarle un lugar. Según Despret, cada una de estas formas de existencia convierten a los que permanecen en *fabricantes de relatos*. Y agrega que quienes quedan “[...] se esfuerzan por estar a la altura de esta prueba difícil que constituye perder a alguien —y aprender a reencontrarlo—” (2022:25).

4. Reflexiones finales

Como reflexión final, resulta significativo pensar estos himnos como propios de la congregación. Es decir, cada uno tiene un origen en particular, pero una vez puestos en las voces de la Congregación San Juan de Colonia San Ernesto, adquieren una marca personal que les adjudica tales cantos. Los resignifican, los vuelven bitácoras de memorias, recuerdos, personas. A la vez, los himnarios se vuelven generadores de significado, según Erika Fischer-Lichte (2011)⁶ podría tratarse de objetos que en su ser aislado no representan nada más que lo que son, pero que al percibirlos en su contexto se transforman en significantes. Contienen la historia de una comunidad que permanece viva en el presente y deja una huella afectiva en quienes continuamos con el legado.

⁵ En el trabajo de investigación se advierte que durante el momento en que se realizó dicha actividad, la congregación no contaba con un pastor a cargo, siendo considerado Omar Weber el último que tuvo su paso por la comunidad por casi dos décadas. A continuación se presentan los links de registros de audio y video de una reducida selección de himnos: n° 132 *La causa es tuya*: https://www.youtube.com/watch?v=c_C4kG7-cjc, n° 143 *Señor heme en tus manos*: *Señor heme en tus manos.wav*, n° 237 *Divino Salvador*: <https://www.youtube.com/watch?v=FZVv5CD3Zyk>, n° 245 *Lejos de mi padre Dios*: <https://www.youtube.com/watch?v=UKdvTLYpCKQ>, n° 264 *Grato es contar la historia*: <https://www.youtube.com/watch?v=CEID1qhFLiI>. Extractos de tres himnos alemanes recordados por Luisa y Rosa durante la actividad: *Welchen Jubel, welche freude; O Tannenbaum; Grosser Gott wir loben dich!.mp3*.

⁶ “Si bien en primer lugar se lo percibe en su ser fenoménico (autorreferencial), después, tan pronto como la atención deja de centrarse en lo percibido, empieza, por así decirlo, a divagar, se convierte en un significativo con el que se vinculan las más diversas asociaciones -ideas, recuerdos, sensaciones, emociones, pensamientos- en calidad de sus objetos de denotación. [...] Emergen en la conciencia del perceptor sin que haya un mecanismo que lo fuerce y sin que el perceptor pretenda conscientemente suscitarnos o invocarlos.” (Fischer-Lichte, 2004:143)

Bibliografía

- DESPRET, Vinciane (2022): A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan. Madrid, La Oveja Roja.
- DORSCH, Sandra. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): Estética de lo performativo. Madrid, Abada Editores.
- HIEMBÜCHNER, Jennifer. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- HILL, Edgardo (2013): Colonia San Ernesto, 1892 – 2013, Historia y Vivencias de mi Pago. San Salvador, Imprenta San Salvador.
- HILL, Edgardo. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- HILL, Fabián. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- HYMNARY. (s.f.) <https://hymnary.org/>
- JARIEGO, Isidoro Maya (2004): "Sentido de comunidad y potenciación comunitaria." Apuntes de Psicología Universidad de Sevilla, 187-211.
- LASTIRI, Sandra. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula (2014): Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona, ESMUC.
- MOHR, Enrique. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- MOHR, Rosa. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- ROMERO, María Agustina (2013): "La oralidad como forma posible de construcción del conocimiento." San Salvador de Jujuy, Cuadernos FHyCS-UNJu, 91-105.
- SMALL, Christopher (1997): "Musicar - un ritual en el espacio social." Revista Transcultural de Música. Benicàssim.
- SCHUTT, Victoria. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- TREISE, Luisa. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.
- WEBER, Omar. Entrevista concedida a Marianela Mohr. San Ernesto, 19 de octubre de 2023.



MARIANELA MOHR

marianelamohr2@gmail.com — Entre Ríos

Estudiante de la Licenciatura en Música con orientación en Canto (ISM - FHUC - UNL). Se desempeña como profesora de talleres de canto para diversas edades y niveles. Desde octubre de 2025 integra el Coro Polifónico de la Provincia de Santa Fe. Actualmente cursa el último año de la carrera.



Daniela Schenhals

EL CORO COMO VEHÍCULO DE INCLUSIÓN EN LA DIVERSIDAD DE GÉNERO

RESUMEN

Todas las personas tienen el derecho a ser entendidas, valoradas, tomadas en cuenta e incluidas. El coro es un instrumento musical conformado por gran cantidad de voces, personalidades, edades, identidades. Es así que el presente artículo, que constituye una parte del trabajo presentado por la autora durante el año 2025, para acreditar la finalización de las Licenciaturas en Música con Orientación en Dirección Orquestal y Dirección Coral en el Instituto Superior de Música (ISM), analiza el coro como un medio para resignificar el lugar a las diversas identidades. Por lo tanto, desde esta investigación se postula la necesidad de contar con información y formación en perspectiva de género que brinde a quienes integran el mismo herramientas para incluir esas diversidades.

A partir de la metodología de *recombinación de líneas* desarrollada por Stevie Hirner (2024), una directora trans estadounidense, aplicada a *Chañarcito*, la tercera de las *Indianas* para coro mixto y piano del gran compositor santafesino Carlos Guastavino, este artículo realiza una reflexión y propone un posicionamiento interpretativo desde la inclusión de género. En dicha reflexión se tiene en cuenta que la música va más allá de lo escrito en la partitura, y que abarca cuestiones performáticas ya que posee una dimensión semiótica que nos permite significar y resignificar la sociedad mediante ella.

PALABRAS CLAVE

Voces transgénero — Coro — Performance

Introducción

*El canto colectivo es un acto de amor.
Es la promesa de que, al unir nuestras voces,
podemos sostenernos unos a otros,
sin importar lo que venga. (Anónimo)*

En estos versos se entreteteje una idea poética de grupo humano. A través de estas palabras, es posible vislumbrar la importancia que tiene el canto colectivo, no solo como sostén musical, sino también de personas, donde cada individuo que forma parte, da su *puntada* en la red de sostén colectiva. Pero, ¿qué significa sostenernos?, ¿podemos sostenernos mediante la música? Normalmente, escuchamos la palabra sostén en el canto haciendo referencia a que nuestro cuerpo actúa conformando una columna de aire. En una mirada análoga con el coro, las personas que lo integramos¹ somos sostenidas, y a la vez somos ese sostén que impulsa el canto de alguien más².

Dentro de la dirección coral normalmente se nombra al coro como un instrumento musical; es importante tener presente que el mismo no es electrónico ni mecánico, sino uno conformado por personas que son diversas en sí mismas, en él hallamos diferentes personalidades, rasgos distintivos y una cualidad única de cada integrante: su voz. La voz no es solo un instrumento, es también una puerta de entrada al alma de cada ser, y constituye su identidad, como dice Magri (2019), “el canto revoluciona la subjetividad” (p.159). Al momento de cantar todo el cuerpo se pone en funcionamiento, quien canta expone todo su ser, haciendo resonar su identidad. Detrás de cada voz, hay una historia distinta e importante de ser narrada.

A lo largo de los años, se han creado y reforzado diferentes imágenes sociales y culturales de lo que es un coro, siendo algunas de estas binarias y excluyentes, que no permiten elevar el canto ni narrar la historia de cada voz. Algunos ejemplos de esto tienen que ver con el nombramiento de las cuerdas del coro con su artículo de género delante, a partir de esto, las frases como: *las* sopranos o contraltos y *los* bajos o tenores, o la división en voces *femeninas* y *masculinas* están presentes en el uso coral y utilizadas muy a menudo en dichas prácticas. Otro ejemplo es la utilización de uniformes binarios que refuerzan la división de voces por género antes mencionada como el uso de polleras para mujeres y trajes para varones.

En la actualidad observamos la participación activa de voces TGE (transgénero y de género expansivo)³ en coros y agrupaciones vocales. Esta realidad, presente también en la ciudad de Santa Fe, nos desafía a buscar nuevas alternativas de inclusión, enseñanza y ensayo, para brindar contención y respeto a todas las identidades que lo integran. Pero para esto, debemos repensarnos como intérpretes y como personas dentro de una sociedad con estas características, y tomar en cuenta la dimensión performática y semiótica de la música.

Es así, que el presente artículo es una pequeña parte del trabajo presentado por la autora, para acreditar la finalización de las Licenciaturas en Música con Orientación en Dirección Orquestal y Dirección Coral en el ISM, en el marco de la cátedra de Taller de Investigación en Música, ciclo lectivo 2025, a cargo del profesor

1 En este artículo utilizamos el plural como forma de redacción, pero la investigación surge del propio trayecto coral de la autora dentro de la Licenciatura en Dirección Coral y llevando adelante la dirección de distintas agrupaciones corales de la ciudad de Santa Fe y la zona.

2 Las formas de nombrar a las personas en este artículo emplean la “a” o la “o”, comúnmente utilizadas para nombrar el femenino y el masculino, en lugar de la postura personal de la autora del trabajo, que utiliza la “x” o la “e”. Esto se debe a que nos ajustamos a las pautas de escritura del lenguaje no sexista del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), a las que adhiere la Revista Prometeica dentro de Ediciones UNL. Asimismo, y más allá de esta aclaración, sostenemos la importancia de este tipo de trabajos y su presencia en dicha publicación, ya que contribuyen a la reflexión para un mundo más justo e igualitario en cuestiones de género.

3 Tomamos el término transgénero y de género expansivo (TGE) de la autora Stevie J. Hirner que documenta en el artículo *(Trans)itioning Voices: Inclusivity through Line Recombination* del año 2022 y que, actualmente, se usa frecuentemente para designar a personas que amplían las características de su cultura.

Alejandro Reyna. Tomando como punto de partida dicho trabajo investigativo, esta publicación intenta brindar un aporte para ampliar la reflexión sobre el coro como vehículo de cambio.

1. *Line Recombination* Stevie Hirner, algunos principios de la metodología

La metodología de Hirner (2024), mencionada anteriormente para la recombinación de líneas, utiliza principios similares a los empleados para las voces *cambiata*, es decir, para la muda de voz. Como explica la autora, la *recombinación de líneas* toma partes de la línea de tenor y de alto según sea necesario para quien desee cantar, con el fin de codificar una línea híbrida, que no comprometa la música original, y que puede ser cantada por personas TGE en transición (Hirner, 2024)⁴. Para posibilitar el uso de este recurso, desarrolla la metodología de construcción de la línea recombinada, que consta de tres pilares fundamentales que mencionaremos a continuación.

El primer pilar fundamental es que la *tesitura* final de la línea recombinada debe estar contenida entre el La₃ y el Fa#₄, es decir, la línea superpuesta del registro inferior de un AFAB⁵ y el superior de un AMAB⁶. El segundo pilar es que debe ser una línea *cantable*, y, el último es que debe tomar en cuenta la *identidad* de quien desee interpretarla (Hirner, 2022). A partir de estas coordenadas que obtenemos de la metodología de Hirner, este trabajo expone la recombinación de la pieza *Chañarcito*, del ciclo *Indianas* para coro mixto y piano, de Carlos Guastavino (1967).

1.1 Recombinación de líneas para alto dominante en *Chañarcito* - Guastavino

Chañarcito está compuesta en un tempo lento, con articulaciones sostenidas y sobre *Re menor*, representando varios elementos de la zamba Argentina⁷. El texto pertenece a León Benarós, y refiere a la planta del Chañar. Al final de la pieza Guastavino modula al modo mayor de *Re* simbolizando quizás el florecimiento de esta planta. Si recombina *Chañarcito* para la voz de tenor dominante logramos un resultado que se asemeja mucho al original, en la siguiente imagen podemos ver un ejemplo, donde las notas en color azul pertenecen a la línea de tenor y las rojas a la línea de alto. Es posible vislumbrar fácilmente que hay una mayor cantidad de notas que corresponden a tenor que a alto en esta línea recombinada.

4 La autora invita a que todas las personas utilicen este recurso y construyan sus líneas recombinadas, por lo que lanzó una *Biblioteca Coral Recombinada* de colaboración colectiva, para quienes deseen compartir las mismas. La biblioteca se encuentra en www.transitioningvoices.org

5 AFAB: Assigned Female at Birth. Una persona cuyo sexo asignado al nacer es femenino.

6 AMAB: Assigned Male at Birth. Un individuo cuyo sexo asignado al nacer es masculino.

7 Como trabaja Escalada (2022) en el análisis de esta misma obra de Guastavino.

Imagen 1: *Chañarcito, chañarcito* de Guastavino. Línea re combinada tenor dominante, c.52-59.

No ocurre de la misma manera al recombinar las líneas para alto dominante, ya que, en esta pieza, como en otras del ciclo, Guastavino compone un fragmento con un *solí*⁸ de alto, situado en el compás N°59 con *levare*, donde la melodía de esta cuerda es demasiado aguda. Para resolver este pasaje hay dos opciones, que exigen un debate. Una opción (la que no elegimos), sería solicitarle a la persona TGE que desea cantar en la cuerda de alto, que haga *play back* en este pasaje. En otras piezas o momentos del ciclo *Indianas* quizás la opción de *play back*, que también incorpora Hirner en su tesis, es viable, sobre todo en una o dos notas, donde de otra manera, la melodía que se lograría recombinando las líneas no sería cantable. Pero, en este caso, debemos tener en cuenta que esta melodía representa a la cuerda de la cual la persona TGE desea formar parte, por lo que no es lo mismo indicar *play back* aquí, que en otro momento. Dentro de las posibilidades que brinda la metodología de la autora, la única alternativa es realizar octavas inferiores a la melodía original, como se muestra a continuación (imagen 2), donde las notas en color rosa representan las octavas añadidas y las rojas las notas tomadas de la línea de alto.

Imagen 2: *Chañarcito, chañarcito* de Guastavino. Línea re combinada alto dominante, c.60-67.

Esta decisión puede ser controversial, ya que el pasaje es demasiado expuesto, y hay quienes podrían acotar que estamos modificando demasiado la composición original.

Por otro lado, mencionamos el detalle de que el piano también interpreta la octava inferior a la voz de alto. Es decir que Guastavino ya había pensado que estas notas suenan en dicho fragmento, claro con otro

⁸ *Solí* es una indicación que refiere a que toda la cuerda de alto debe cantar ese pasaje. En cambio, *solo* indica que lo debe hacer una sola persona.

timbre que corresponde al del piano, pero en definitiva ante esta decisión podemos argumentar que estamos realizando una línea recombinaada con el piano, y que inevitablemente el oído del público escucharía estas notas (imagen 3).

The image shows a musical score for 'Chañarcito, chañarcito' by Guastavino. It consists of three staves: Piano (Pno.), Alto (A.), and Tenor (RL.). The piano part has several notes circled in purple, indicating a recombined line. The vocal lines are marked 'mf espressivo' and show a recombined line with notes duplicated in the lower octave. The lyrics are 'i - gual a mi co - ra - zón en a -'.

Imagen 3: *Chañarcito, chañarcito* de Guastavino. Línea recombinaada alto dominante, notas duplicadas en octava inferior por el piano c.60-67.

Tomar la decisión de incorporar o no las octavas nos interpela como intérpretes, nos desafía a preguntarnos: ¿qué significado tiene la partitura para quien interpreta? ¿concebimos la música como algo estático representado en una partitura? ¿Esta recombinaación de líneas representa un cambio en la *esencia* de la obra?, ¿existe idea fija de una obra musical de acuerdo a lo escrito en la partitura? ¿Qué rol juega la *performance* y las decisiones que asume y opta quien interpreta? Así mismo nos cuestionamos: ¿qué rol tiene la *performance* en la inclusión de género? ¿Vale la pena que todas las personas puedan interpretar la música?

Pensamos, a partir de esas inquietudes expresadas, que la partitura es un documento valiosísimo que da origen a la interpretación de una obra, debemos ser conscientes de que, quien la compuso, no escribió al azar ninguna nota, ni eligió una tonalidad por casualidad, tampoco compuso el ritmo sin pensar demasiado. Podemos entender esto a partir de *Chañarcito*, que evidentemente no sería la misma obra con un ritmo de cueca cuyana. Ya que cada composición posee un *carácter* que desea transmitir, y a partir de este se eligen los elementos que la conformarán. Sin embargo, la música no está dada solamente por la partitura, no es una reliquia en un museo o una pintura estática expuesta en una galería de arte. La música es vivencia pura, su naturaleza es temporal, y es un arte performático al cual cada intérprete resignifica en cada ocasión, estas son cualidades que distinguen a la música de las demás artes.

La música va mucho más allá de lo que la partitura explicita y también de lo implícito que podamos ver detrás de las notas escritas. Más allá de eso, está la experiencia misma de interpretar la obra. Existen estudios que hacen alusión a esto, es decir, a la dimensión performática de la música. Julio Mendivil (2023) menciona que la posibilidad de:

concebir la música como un sistema tripartito –sonido, comportamiento y conceptos– nos lleva a entender que su significado no se encuentra solamente en las estructuras sonoras, en la música como música, sino en la actividad social y cultural mediante la cual los individuos la producen en un espacio y en un tiempo dados. La música entendida así es *performance*. (p.26)

Una de las primeras filósofas en referirse a la *performance* fue Judith Butler⁹ a partir de sus estudios sobre el género inspiró a posteriores autores a ver el sentido performático de diversas temáticas. Esta autora relata que la identidad de género, y el género en sí mismo, es un conjunto de prácticas y no una definición taxonómica, este puede construirse y deconstruirse constantemente a través de las diferentes expresiones que una persona decide hacer del mismo (1999).

Trasladando lo dicho por la autora al coro como grupo social y musical, podemos decir que este está evidentemente atravesado por la división bipartita de la sociedad, y en el mismo se ha establecido una *performance* que divide las voces como femeninas y masculinas, siendo estas, clasificaciones que excluyen diversidades de voces. Además, esta *performance* ha conformado a lo largo de los años una idea e *identidad* de los coros, que nos permite comprender la música a través de ella, pero de maneras únicas o binarias.

Al mismo tiempo, en este tipo de *performance*, la música en sí misma, está generando significados. M. Teresa López Castilla menciona que “la música puede ser un aliado para la actividad semiótica, un recurso para hacer, o nombrar los aspectos de la realidad social, incluyendo las realidades de subjetividad y uno mismo” (en De Nora, 2003:43). Esto se corresponde con lo que también argumenta Mendivil, acerca de que la música “no solo es propicia para expandir el amor entre los prójimos, sino también un medio muy claro para posicionarse en el mundo” (2023:35), entonces nos preguntamos: ¿la música debe adaptarse a la sociedad o la sociedad a la música?

2. Experiencias y entrevistas a intérpretes de las líneas re combinadas de *Chañarcito*

En mayo de 2025, como cierre de la exposición del trabajo de investigación de la autora, se interpretó *Chañarcito* incorporando la línea re combinada para *alto dominante* realizada para dicha pieza a modo de muestra práctica de lo investigado. Las vivencias, experiencias y opiniones que se relatarán a continuación corresponden a entrevistas realizadas hacia el quinteto de cantantes que interpretó la obra en esta ocasión.

Ante la pregunta, ¿qué determina la *esencia* de la música para vos? hemos recibido respuestas que sostienen que su *esencia* está dada por las melodías, armonías, y ritmos, otras personas resaltaron el *carácter* o *afecto* de esta. Por otro lado, quienes interpretaron *Chañarcito* coinciden en que “(...) la inclusión de la línea re combinada hizo más emotiva la obra” (Taibo, 2025) y que la *esencia* de la misma no se perdió, sino que, por el contrario, las octavas son un aporte valioso, ya que permiten que todas las personas puedan cantar, y enriquecen la obra aportándole color. Una de las entrevistadas resume la experiencia diciendo que esta interpretación llenó de “humanidad a la obra en sí misma que ya es muy hermosa y tiene mucha emoción” (Taibo, 2025). Estas personas también nos comparten la idea de que la identidad de una obra no es estática, sino dinámica, y que esta depende del contexto donde se realice, con quienes, y las decisiones interpretativas que se tomen.

Estas vivencias que pudimos recabar de las entrevistas realizadas, relatan cómo *Chañarcito* se convierte en algo más que notas cantadas y una interpretación bonita del afecto de la obra. De pronto la canción, el coro, la música, fueron un medio para la transformación de las personas que estaban allí. En ese momento, la *esencia* de la música también mutó, como si la planta del Chañar simbolizara el florecimiento de una sociedad más justa, igualitaria e inclusiva.

⁹ Judith Butler es una “filósofa postestructuralista, profesora, escritora y activista estadounidense de talla mundial, considerada una de las filósofas contemporáneas más influyentes en el área de los estudios de género, la filosofía política y la ética”. (UNAM Global Revista, Judith Butler). https://unamglobal.unam.mx/global_revista/judith-butler/

Atender a esta experiencia nos permite dilucidar la gran capacidad de cambio que tiene el coro como institución social y musical. Una de las entrevistadas sostiene que “logramos la experiencia que teníamos que lograr con esa obra, más que nada por el impacto hacia el público, que se vio interpelado” (Spígnola, 2025).

Como vemos, con solo pequeñas modificaciones, permitimos el acceso a un repertorio académico a todas las voces que conforman el coro, que, sin este, quedarían excluidas. Como personas que dirigimos coros e intérpretes, es nuestro desafío elegir en estos casos entre mantener la *autenticidad* de una pieza o facilitar el canto comunitario. Constansis (2009) dice que “el sonido humano tiene el poder de conectar y dividir, así como la capacidad de conformar y transgredir. Como resultado, las mitologías, las religiones y las ideologías han evolucionado” (p.5). Es por esto, que para quienes argumenten que no es correcto realizar estos pequeños cambios en la interpretación de la obra, invitamos a leer atentamente los relatos anteriores ya que, como escribe Burcet:

a partir de supuestos indiscutidos que se sustentan en la teoría, (...) replican estrategias (...) que resultan autoritarias en cuanto se imponen como verdades únicas y reprimen otros modos de representar, de escuchar, de relacionar y, en definitiva, de pensar y de construir conocimiento. Este tipo de situaciones podrían enmarcarse y comprenderse como un modo de racismo epistémico. (2021:7)

3. Puntadas finales

A lo largo de la historia quienes hacen arte, han sido quienes impulsan cambios, y en la música hay muchos ejemplos de esto. En este sentido, el coro es un vehículo de expresión con una grandiosa capacidad de cambio, ya que está conformado esencialmente por voces que hacen resonar la identidad de cada persona, y es por eso que debe ser un lugar seguro para cada quien. La mayoría de las personas que asisten a un coro lo hacen por amor al arte y a la música, o para encontrar un grupo humano cálido y con quien disfrutar. Si el coro se convierte en un espacio más de discriminación y violencia epistémica, será un lugar menos (dentro de unos pocos) que albergue a las personas TGE y a todas. Teniendo en cuenta la mirada de Butler “la tarea aquí no es alabar cada una de las nuevas opciones posibles en tanto que opciones, sino *redescribir* las opciones que ya existen, pero que existen dentro de campos culturales calificados como culturalmente ininteligibles e imposibles” (1990:288).

Sostenemos que el coro es el espacio por excelencia para *redescribir*, *significar*, *cambiar* y *transicionar* hacia nuevas formas de hacer música, de manera más inclusiva, dando voz a quienes quieren transmitir sus melodías. Estamos a tiempo de hacerlo, mediante la música y el coro podemos modificar nuestras realidades y volver del mundo y del arte un espacio más inclusivo, donde el canto colectivo realmente pueda convertirse, como mencionaba la frase que da comienzo a la introducción de este artículo, en un *acto de amor*. A través de este acto, cada persona desde su propia identidad y subjetividad, puede ser parte de la construcción de la intersubjetividad del conjunto coral, y con esto convertirse también en *sostén* de las demás, aportando su *puntada* a la red de contención.

Como menciona la cita de Constansis, la sociedad ha cambiado a lo largo del tiempo, y la música no debe quedarse atrás, debemos adaptar el arte a las diferentes realidades, y esto debe ser una búsqueda constante como artistas, la música puede y debe mutar, cambiar, *transicionar* hacia nuevas sonoridades. Todo comienza por repreguntarnos nuestras prácticas y discursos, para así poder *recombinar* las nuevas armonías y melodías de la inclusión.

Bibliografía

- BUTLER, Judith (1990): Sujetos de sexo/género/deseo. Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual. En BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge. (Trad. Cast. de María Antonia Muñoz García, 2001: *El género en disputa*, Barcelona, Ediciones Paidós).
- BURCET, María I. (2021): Violencia epistémica en la formación musical. La perspectiva del sujeto que aprende en la educación audioperceptiva. En POLEMANN, Alejandro: *Revista Clang*, 7. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/133518/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado: 01/12/2025]
- CONSTANSIS, Alexandros N. (2009): *Hybrid vocal personae* [Tesis doctoral, PhD in Music University of York, Department of Music]. White Rose eTheses Online. <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/14216/1/538644.pdf> [Consultado: 10/12/2025]
- ESCALADA, Oscar (2009): Carlos Guastavino: Análisis de “Indianas”. (s/d). https://recursocoral.com.ar/wp-content/uploads/2022/09/Analisis-de-las-Indianas_Oscar-Escalada.pdf [Consultado: 10/12/2025]
- HIRNER, Stevie J. (2022): (Trans)itioning Voices: Inclusivity through Line Recombination. En COPLEY, Edith: *The Choral Journal*, 63(4), pp. 6-23. <https://www.jstor.org/stable/27190715> [Consultado: 10/01/2025]
- (2024): (Trans)itioning voices: gender expansive vocal pedagogy and inclusive methodologies for choral directors and teachers of singing [Tesis doctoral, University of Southern California, Thornton School of Music]. USC Libraries. <https://impa.usc.edu/asset-management/2A3BF1MGHKQYC> [Consultado: 10/12/2025]
- LÓPEZ, Castilla, M. Teresa (2013): Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance. Universidad de La Rioja <https://www.euskotikaskuntza.eus/PDFAnlt/musiker/20/20255274.pdf> [Consultado: 10/05/2025]
- MAGRI, Gisela (2019): Volver sobre los pasos del misterio. Pasajes de una investigación sobre y desde el canto popular en La Plata. En ALESSANDRONI, Nicolás, TORRES GALLARDO, Begoña y BELTRAMONE, Camila: *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina*. La Plata, Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal. pp. 157-176. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/89641> [Consultado: 10/12/2025]
- MENDÍVIL, Julio (2023): *En contra de la Música*. Gourmet Musical Ediciones.
- ROLÓN, Santiago. Entrevista concedida a Daniela Schenhals. Santa Fe, 9 de octubre de 2025.
- SPÍGNOLA, Shendell. Entrevista concedida a Daniela Schenhals. Santa Fe, 27 de noviembre de 2025.
- TAIBO, Pilar. Entrevista concedida a Daniela Schenhals. Santa Fe, 13 de octubre de 2025.



DANIELA AGUSTINA SCHENHALS

danielaschenhals@gmail.com — Santa Fe

Graduada de las Licenciaturas en Música con Orientación en Dirección Orquestal y Dirección Coral (ISM - FHUC - UNL). Estudiante de la Licenciatura en Música con Orientación en Canto. Se desarrolla profesionalmente como directora de coros, orquestas y docente de música en la provincia de Santa Fe y Entre Ríos.



Luciana Cacik

JUGANDO A CANTAR: CONSIDERACIONES SOBRE ARREGLOS VOCALES DE MÚSICA DE VIDEOJUEGOS

RESUMEN

En el presente artículo analizaré mi propia práctica musical como arreglista para coro SATB (soprano, alto, tenor y bajo) de música compuesta para videojuegos proveniente de orgánicos originales muy variados. Este análisis se sitúa en la práctica como arreglista para la agrupación coral santafesina *Poligonia*.

Aunque el material audiovisual disponible en YouTube demuestra que esta es una práctica cada vez más extendida, el acceso a las partituras –sean originales o arreglos– es muy restringido, y la bibliografía disponible es escasa. La decisión de enfocarme en este estilo en particular se debe a que es único en su propio medio: los videojuegos como campo tienen muchos detalles y matices que los diferencian de otras áreas audiovisuales. La interactividad y adaptabilidad son dos de estas características, y también se hacen presentes en sus músicas. Entonces nos preguntamos: ¿cómo trasladamos esto a un arreglo vocal SATB, manteniendo también el aspecto lúdico? Las onomatopeyas, lenguajes inventados y cruces intertextuales se vuelven comunes en estos arreglos.

Así, en este trabajo reflexiono sobre qué aspectos considerar al momento de reorquestrar un orgánico muy alejado de lo vocal, en su versión original, y teniendo en cuenta lo particular que resulta el medio de los videojuegos dentro de lo audiovisual. Analizo una práctica que se alimenta de una idea inicial clara, del trabajo grupal y del ida y vuelta humano y constante. Daré cuenta de cómo pienso y dispongo las ideas preliminares, cómo las ordeno y cómo las llevo a la partitura y a la voz.

PALABRAS CLAVE

Videojuegos — Arreglo coral — Práctica musical

Introducción

Si los videojuegos son divertidos, la música que se hará con ellos como base también debería transmitir ese mismo carácter. Ahora, ¿cómo ponemos en relieve el aspecto lúdico dentro de un arreglo coral de esta música?

Para abordar esta inquietud, en el campo de la música de cine se han realizado múltiples análisis a partir del concepto de diégesis¹. Desde este concepto toda la música que los actores de la ficción pueden escuchar es *diegética*, y la que ellos no pueden oír pero nosotros como espectadores sí, se denomina *extradiegética* (Chion, 1993). En lo que respecta a la música de videojuegos también está presente esta pareja de términos para el análisis (Marks, 2009), pero expone un problema: esta música cuenta con un eje que no está presente en las películas, que es la interactividad. Entonces, en los videojuegos, “el jugador actúa en el mundo virtual e información no diegética puede influenciar la diégesis sobre él. ¡La música de medios interactivos necesita una concepción distinta!” (Berndt y Hartmann, 2008:9).

Para abordar estas reflexiones me basaré en mi propia práctica como compositora y arreglista para el coro *Poligonia*, conjunto vocal que funciona desde 2016 cantando únicamente arreglos de música de videojuegos². Recorreré varios fragmentos de un arreglo que hemos cantado dentro de este grupo y destacaré el valor de una idea inicial clara, los cruces intertextuales y la importancia del texto o ausencia del mismo.

1. Análisis

1.1 Planos, roles y narrativa: *In Your Hands* (GRIS)

GRIS es un videojuego independiente creado por la empresa española Nomada Studio y publicado por Devolver Digital en el año 2018, con música compuesta por Berlinist. La temática del videojuego, a grandes rasgos, trata sobre el proceso de duelo de una joven llamada Gris, y las distintas etapas que atraviesa para poder superarlo. Para expresar esta idea el juego no utiliza diálogos ni narración literaria, sino que se sostiene en el arte gráfico y musical. Esto busca generar distintos climas emocionales que reflejan los estados anímicos del personaje que encarnan los integrantes del coro *Poligonia*. La música que seleccioné para arreglar para coro SATB es *In Your Hands*, obra que suena en el momento en el que el jugador termina el juego y comienzan los créditos.

El ingreso de esta música al espacio del videojuego es interesante, porque mientras recorremos con nuestro personaje el nivel de manera ascendente, se escuchan voces femeninas respondiendo y acompañando los pasos de Gris. Estas voces también adelantan motivos que se escucharán en la canción propiamente dicha. El nivel desaparece gradualmente hacia negro y comienza la obra propiamente dicha. Si pienso estos sonidos dentro de la clasificación de diegéticos y extradiegéticos, ¿en dónde podría clasificar las voces que suenan al mismo tiempo que los pasos de Gris? ¿Podría asumir que ese es el sonido que producen sus pasos y que eso es lo que el personaje oye dentro de su espacio narrativo, o son una decisión estética para expresar *feedback* al jugador? En el primer caso serían sonidos propios de la diégesis, y en el segundo no. Para complejizar más esto, tomaremos las ideas de Edward Branigan (1992), según quien existen ocho niveles de narración basados en el espacio desde el que se puede decir que la información se origina, extendiéndose

¹ “En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos” (Real Academia Española, s.f.)

² Para conocer más acerca de Poligonia, véase el escrito sobre la agrupación coral en la primera edición de Revista Prometeica, 2023, pp. 48-49: https://www.ism.unl.edu.ar/elinstituto/wp-content/uploads/sites/4/2018/08/Revista-Prometeica_v3.pdf

desde la categoría ficcionalmente externa llamada *texto* hasta la más interna llamada *pensamiento* de un personaje. ¿Podría este sonido de voces femeninas originarse dentro de la cabeza de Gris? Esta última idea es la que me interesa para el arreglo.

En un juego en el que se abordan los ciclos —la vida, la muerte, el duelo— es de esperar que la música de cierre refleje el recorrido hecho. O, por lo menos, esa fue la decisión que tomé al realizar el arreglo: es un peregrinaje musical en 4 minutos a través de las etapas del videojuego, que al mismo tiempo van de la mano con los estados emocionales que atraviesa Gris. Una vez definido esto, pude expresar la forma del arreglo como primer paso para ordenar la composición.

La siguiente etapa fue enumerar los elementos de la música original para luego decidir cuáles mantendré y cuáles modificaré. La canción ofrece voces femeninas en melodías y comentarios contrapuntísticos, *pads*³ de instrumentos virtuales muy delicados similares a teclados, y sonidos orgánicos que intervienen el flujo musical. Con pocos elementos Berlinist logra una obra emotiva como cierre de este videojuego. Decidí, entonces, respetar casi textualmente las voces femeninas, y asignar a las voces masculinas la parte instrumental. También determiné utilizar únicamente vocales en todas las voces de principio a fin y aumentar la cantidad de cantantes a medida que avanza el arreglo. Así, limité mis propios materiales, para reflejar lo que Berlinist logró en el original.

Compases	1-16	17-40	41-56	57-72	73-80
Función	Introducción	Transición	Exposición	Elaboración	Conclusión/ recapitulación
Función narrativa	Comienzo del juego: expresión de soledad, extravío.	Pregunta, búsqueda.	Desesperación y pánico. Momento de mayor tensión pero contenida.	Dolor y pena. Llanto.	Vuelta hacia dentro. Encuentro con la paz y con la tristeza.
Elementos	Voces solistas por cada línea.	Media cuerda en cada línea hasta c 33. Se presentan gradualmente las solistas.	Bajos y altos representan latidos del corazón, mientras sopranos suman tensión. Intervienen los tenores con melodía. Desde 49 los planos y melodías se reparten entre las cuerdas; se mantiene la idea de latido y sollozo, aunque desarmada.	Las solistas ocupan el primer plano y el resto del coro es un colchón para ellas. El coro funciona por primera vez como un solo instrumento.	Baja la densidad en voces y planos. El bajo vuelve a representar el corazón, pero esta vez tranquilo.

Cuadro 1: Desglose del análisis narrativo de la obra original.

1.2 El análisis llevado a la práctica

En los siguientes ejemplos, mostraré la separación en planos y funciones y cómo fueron asignados a cada cuerda vocal.

En la imagen 1 podemos observar que el plano principal lo ocupa la cuerda de tenores, con la melodía alternando vocales como si fueran palabras, que se repiten o cambian en relación con la construcción de la línea melódica. Los tenores en Poligonía se caracterizan por ser expresivos y tener un timbre dulce y muy diferente al del bajo, por lo que son ideales para melodías principales aún en secciones con mucha actividad en el resto de las cuerdas. En el siguiente plano están las cuerdas de bajo y alto, que funcionan en conjunto como la percusión de un corazón. Para esto tuve en cuenta la disposición física del conjunto, que generalmente dispone estas voces en el centro. Esto ayuda a generar un efecto estereofónico⁴ leve como base de los movimientos entre soprano y tenor, que corresponden a los extremos físicos del coro. El sostén, entonces, es tanto armónico como narrativo y metafórico. Finalmente, la voz de soprano se coloca en un último lugar de importancia, con sus ataques siempre en el primer tiempo del compás. Aquí utilicé la H para comunicar la necesidad de emisión de aire al comienzo y al final de cada nota.

Imagen 1: Compases 41 a 48 del arreglo para coro SATB.

A la hora de la ejecución fue importante la comunicación con el conjunto coral y con otros compositores y arreglistas dentro del grupo. En los *hah* de alto y soprano de los compases 45 y 49, se decidió en conjunto realizar un portamento descendente sobre el final de la nota, anticipando el glissando que luego ejecutará el bajo al concluir el compás 49. El objetivo de esto es desestabilizar los movimientos hasta ahora temperados y agregar un elemento orgánico e inesperado. Esto busca imitar suspiros, que suenan al tiempo que el corazón late con intensidad, representado por las cuerdas de bajos y altos.

⁴ De estereofonía, “técnica en que un sonido se registra simultáneamente desde dos o más puntos convenientemente distanciados para que, al reproducirlo, dé una sensación de relieve acústico” (Real Academia Española, s.f.)

Imagen 2: Compases 65 a 72 del arreglo para coro SATB.

Desde el compás 57 hasta el 72 ocurre el momento de mayor amplitud registral y dinámica, lo que refuerza la narrativa dramática del arreglo. Busqué simbolizar el momento clímax del juego, que es acerca de la lucha contra lo inevitable, pero también sobre la superación y aceptación. Es también el momento en el que las solistas cobran importancia. Si observamos los planos en la imagen 2, esta vez tenemos en primer lugar a la solista en *forte* con la melodía; luego el bajo, repitiendo en la octava inferior la melodía que el tenor presentó en 41 (imagen 1). El resto del coro se comporta como una masa que funciona de colchón y de respuesta para los movimientos de la melodía de la solista. Análogos a los sonidos de audio inverso del original, son los *crescendos* de *piano subito* a *mezzoforte*. Las voces femeninas se ubican todas en un registro cómodo y de mucha sonoridad, realzando su importancia en la sección. En este sistema, la devolución de la asistente de técnica vocal del coro y de la solista transformó la “u” en una “a”, para hacer más cómodo y amplio el sonido.

2. Conclusiones

El reconocimiento del análisis de la música para videojuegos ofrece perspectivas interesantes a la hora de realizar un arreglo, ya sea vocal, instrumental o mixto. Esto permite plantearme interrogantes antes de realizar un arreglo, como qué propuesta puedo hacer musicalmente al saber que un sonido es diégetico o extradiegético, cómo reinterpreto sonidos propios de la interfaz, o qué plano musical ocuparía un pensamiento del personaje principal.

Con el arreglo presentado en este artículo, busqué intensificar el recorrido temático mediante acentuar la relación entre las distintas etapas del videojuego y la obra musical original. El juego recorre la tristeza profunda del personaje principal por la pérdida de un ser amado, y culmina con su aceptación y el comienzo del camino hacia la paz interior. La canción original de Berlinist, al ubicarse durante los créditos finales, hace hincapié sobre esto último, mientras que la versión que cantamos con *Poligonia* comenta, desde la forma y las texturas, sobre el hilo narrativo del videojuego. La consigna tanto propia como para el coro fue no *desbocarse*, sino mantenerse contenidos y expresar el hilo narrativo del juego y del arreglo mediante la moderación y medida más que con la explosión dinámica o registral.

Por otro lado, conocer el conjunto para el que se compone es también crucial, ya que no será lo mismo arreglar para 16 voces que para 30 u 8. Además, las cualidades vocales de cada coreuta pueden aportar

sutilezas a cada obra si se las tiene en cuenta al momento de arreglar o componer. La comunicación activa con ellos y ellas, y con la guía de técnica vocal, es también imprescindible, ya que el arreglo debe mutar y adaptarse a las personas que lo cantan y sus posibilidades técnicas.

Bibliografía

- BERNDT, Axel y HARTMANN, Knut (2008): The Functions of Music in Interactive Media. Departamento de Simulación y gráficos, Universidad de Magdeburg Otto-von-Guericke, Alemania.
- BRANIGAN, Edward (1992). Narrative Comprehension and Film. London, New York. Routledge.
- CHION, Michel (1993): La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, Ediciones Paidós.
- MARKS, Aaron (2009): The complete guide to Game Audio. Reino Unido, Focal Press.
- Real Academia Española (s.f.): Diégesis. En Diccionario de la lengua española.
<https://dle.rae.es/di%C3%A9gesis> [Consultado: 09/03/2026]
- Real Academia Española (s.f.): Estereofonía. En Diccionario de la lengua española.
<https://dle.rae.es/estereofon%C3%ADa> [Consultado: 09/03/2026]



LUCIANA CACIK

luciana.cacik@gmail.com — Santa Fe

Graduada de la licenciatura en Música con Orientación en Composición (ISM - FHUC - UNL). Actualmente se desempeña como tecladista, compone música a pedido y realiza arreglos vocales para Poligónia.

LA CANCIÓN, PUNTOS DE PARTIDA, PROPUESTAS CREATIVAS



María Inés López

A modo de introducción

Ante esta hermosa y desafiante invitación que me realizaron quienes llevan adelante esta valiosa publicación, me dispongo a intentar plasmar algunos apuntes sobre el proceso creativo de componer e interpretar canciones.

La canción justa, llega en el momento justo, siempre me pasa. El primer día de este año 2026, volviendo desde Santa Fe a Ángel Gallardo en ese pequeño viaje cotidiano, puse música como siempre y un poco sin pensar, el nuevo disco Lenine, que aún no había escuchado. Suena *Confía em mim*: “Espera mais um pouco, que outro tempo vai chegar, tenha fé no inesperado, o escuro vai sumir”... La primer canción de mi año, este 2026 que me preocupa por el contexto político y social, me recibe con esta canción que después apareció varias veces, de otras maneras. O cuando, ante la gran tristeza de la pérdida de mi mamá, me llegó la canción *Pensar así* de Rubén Olivera y Kuropa que versa: “nadie te abandonó, nos dice el viento, solo fue de lugar que se movieron...” O cuando para despedir a mi papá, le canté *Quedándote o yéndote* de Spinetta y Martí. O las canciones de *María Elena Walsh*, construyendo muchos puentes entre mi propia infancia y la de mis hijos. Funcionan así las canciones en mi vida: reflejando estados, conjurando penas, conmoviéndome, alegrándome, ayudándome a transitar momentos que no termino de entender, somos un puñado de canciones.

Elegí hace un tiempo la canción como formato privilegiado para mi actividad musical. Antes había incursionado en lo instrumental e incluso mi formación tuvo que ver con eso, en ese sentido agradezco enormemente a los maestros que tuve, Dante Grela y Ricardo Capellano por los trayectos creativos de hermosos aprendizajes. Primero fue la escucha, el disfrute y la admiración por quienes podían construir esto que para mí era tan bello, tan profundo, tan sensible. Si bien comencé a enumerar a esas personas a quienes debo mi inspiración, la lista de ellos es interminable. Fue gradual el animarme a la canción, siempre me fascinó la síntesis que plantea ese núcleo de sentidos imbricados de lo literario y lo musical en interacción.

También se sumó que, en la tarea docente y en la investigación sobre temas relacionados a la música popular, escuché, elegí y analicé muchas canciones, a veces tocándolas en la guitarra, en el bajo, cantándolas, desde lo que mi amiga y compañera de investigación Elina Goldsack llama “análisis vivencial” (Goldsack, 2021:101-102).

Esto por un lado es un insumo, porque podemos estudiar, recorrer y conocer cómo se construyeron las canciones que nos conmueven, y por otro, inmoviliza un poco la sensación de que es inalcanzable la posibilidad de hacerlo bien. Creo que ese es el mayor obstáculo con el que cotidianamente me encuentro: trabajar en la certeza de que tengo algo para decir y que va a tener una singularidad, una particularidad, porque le voy a dedicar trabajo y compromiso sensible, más allá del valor que pueda asignarle o no la escucha ajena.

La canción

ANIMAL ESQUIVO

María Inés López (canción compuesta en febrero de 2024)

*Amanece lentitud
adormece el día azul
la canción es un despertar herido*

*Acompasa rara luz
llueve mansa la quietud
la canción, un acontecer rojizo*

*La maraña vegetal
una cueva irregular
la canción es un pastizal, un nido*

*Ojos, sombras develar
una imagen, piel fugaz
la canción es un animal esquivo,
herido, rojizo, un nido.*

La canción, es para mí un misterio, que intento descifrar y cifrar cada vez que estoy trabajando en una. Intento descubrir cómo interactúan la palabra y la música, o cómo quiero que se relacionen. A veces son solo una cosa, a veces dialogan o discuten, se contraponen.

La canción es para mí entidad discursiva, construcción de sentidos, coordenadas de tiempo, lugar, naturaleza, territorio, sensibilidades individuales y colectivas. Además, en el marco de la música popular, que es donde me interesa situarme, está cruzada por los diferentes géneros musicales, se relaciona con ellos y está atravesada por el recorrido de los procedimientos que involucra: composición, arreglo, versión, interpretación y grabación. En todos esos procesos es importante involucrarme. En algunos de ellos, además, comparto el trayecto con los queridos compañeros de *Mate Yacy*, Federico Denis y Pablo Ignacio Ferreira, con quienes versionamos y grabamos algunas canciones y de quienes aprendo

enormemente. Siento que las canciones son el fruto de una trama colectiva en la que nos insertamos, tendiendo hilos entre nuestros referentes artistas, nuestros maestros, nuestros compañeros de camino de vida y de música.

Como lo comenté previamente, el hecho de pertenecer a grupos de investigación que toman la canción como objeto de estudio, me hace reflexionar mucho sobre su naturaleza y sobre las maneras de abordarla. En esa pesquisa me marcó mucho el habitarla como “proceso”, como lo plantea Juan Pablo González, musicólogo chileno en varios de sus escritos:

[la canción] Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y reinterpretada; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida -es decir, escuchada, re escuchada, cantada, gritada o bailada- y cuando se piensa y se habla sobre ella. Todo esto en el entendido de que el proceso de creación de la canción puede partir de la música, del texto o de ambos a la vez. De este modo, la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha (González, 2013:109).

También siento que la canción tiene una urgencia, una contemporaneidad, y a la vez, una atemporalidad que me interpela para dar cuenta del tiempo en el que vivo. Y sé que una canción está viva: cada vez que se versiona, se canta, se escucha, adquiere capas que no siempre podemos dimensionar.

Mis procesos creativos

En primer término, creo en el espacio de trabajo creativo buscado, generado, ritualizado en algún punto. Con tanta hiperconexión, tanta distracción, tanta fragmentación de la concentración, si no construyo el ámbito y vuelvo a él, no puedo trabajar en lo creativo. Aunque no siempre es posible y no siempre aparecen ideas potables, sin eso, directamente, para mí es inviable. A veces no es en un ámbito particular, a veces es en el intersticio, en el viaje, en la caminata, en el silencio, en el contacto con la naturaleza. Es breve o no, es el instante del descubrimiento, y es en la escritura de fragmentos que después pueden ser parte de una canción.

Creo en el trabajo sostenido sobre cada aspecto que pensamos que hay que fortalecer. Con respecto a lo literario, por un lado trato de alimentarlo a través de la lectura; lo poético me ayuda más, pero también la ficción y las lecturas vinculadas a la investigación. Lo disfruto, creo que ampliar el horizonte de contacto con otras artes o disciplinas siempre es valioso y me conecta con lo intangible. Después, ejerzo una escritura caótica, sin filtro y sin juicio, que, por fragmentos puede aparecer, pulida y modificada, en alguna canción.

A veces el punto de partida es la música y estoy un tiempo largo amasando, jugando con alguna idea que luego, más racionalmente, pienso a dónde dirigirla. A veces sé globalmente qué quiero decir y casi en conjunto aparecen las palabras para ese fragmento musical. Otras, recorro a esos escritos deformes, y rescato fragmentos.

A veces sé que una experiencia, una visión, una idea o una situación van a ser canción, y luego viene explorar la manera en que se plasma en ella: cómo aparece, lo velado, lo transparente, o lo directo, llano, coloquial. En general, opto por lo velado, lo transversal, lo sugerido, y, aunque me gustaría mucho incursionar en otra manera de decir, aún no lo pude hacer. Para esto ayudan mucho las instancias colectivas de taller, donde probamos consignas que nos saquen del espacio de comodidad. En ese sentido, agradezco profundamente lo trabajado en la pandemia en un taller vía Zoom que propuso Rubén Olivera, cantautor y referente de la música popular uruguaya, instancia conmovedora para mí.

En alguna parte del proceso viene el comprometerme de lleno con lo armónico, la rima, lo rítmico, la extensión, la repetición, el contorno melódico, si la pienso en la guitarra, si la voy a cantar yo o no, y aparecen ideas de arreglos u otras voces. Casi a continuación trabajo lo interpretativo, comienzo a grabarme, ya que me sé limitada en esto y trato de mejorarlo.

Desafíos cotidianos...

En este hacer, se me plantean algunos desafíos, ante los cuales trato de estar atenta, porque siento que hay algunas claves que fui entendiendo con el tiempo:

- Suspender el juicio en el proceso creativo, al menos inicialmente, dejar germinar las ideas y no desecharlas antes de tiempo.
- Tratar de dilucidar si desarrollar más o respetar el germen de lo simple. No caer en la tentación de la complejidad por la complejidad misma.
- Dejar ser a las canciones: abandonarlas por un tiempo, retomarlas, entender su particularidad.
- Tratar de no pensar si a alguien le va a gustar o le va a significar algo. Suspender los prejuicios, brindarlas y comunicarlas sin vergüenza ni sentimientos de inferioridad.

Por último, y más importante:

- Confiar en la comunicación, confiar en que una canción puede resonar en otra persona en un breve, ínfimo pero valioso instante, y con eso ya me alcanza para pensar que quiero seguir intentando componer y cantar-tocar canciones.

Ojalá que a quienes estén leyendo estas ideas que comparto, en algún momento, les den ganas de escribir sus ideas y componer una canción.

Bibliografía

- GOLDSACK, Elina (2021): El enemigo (2001) de Luis Alberto Spinetta: Música, imagen y poesía que interpelan. En LUIT, Martín (Comp.), 2001, una crisis cantada, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 1.ª ed., pp. 100-111.
- GONZÁLEZ, Juan P. (2013): Pensar la música desde América latina. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

Discografía

- LENINE (2025): Eita. https://open.spotify.com/album/5HFPrK1K9ISu5FHQhO8ffl?si=9c6lKQKkRI6BATazv2_PeA
- OLIVERA, Rubén (2023): Una mirada. <https://open.spotify.com/album/7n8Sv5abDOD7t7imfbX2lq?si=eozXUS60S8iVxMC9Voag1g>
- SPINETTA, Luis Alberto (1982): Kamikaze. Ratón Finta <https://open.spotify.com/album/3mUwlh7aK2PHj8aUrI9Nyt?si=k7EhNZo1SoWv7-7zUJwwRQ>
- WALSH, María Elena (1964). Canciones para mí. Sony Music <https://open.spotify.com/album/1ndiOl5ocSMZoi2I36E1F7?si=pBoBzCsIQqWVHBEEsFfReg>
- (1964): Canciones para mirar. Sony Music. https://open.spotify.com/album/4TvomGRfiTuMMrzZU7ix4J?si=BQw_UdZzQJ6fDol6lz3RSg
- (1966): En el país del nomeacuerdo. Sony Music https://open.spotify.com/album/7C5nyD599o2XxzgCI8nOfc?si=dNHwEunxTLCWfknIZn7S_Q
- (1969): Cuentopos para el recreo. Sony Music <https://open.spotify.com/album/38bH1HDJoMe763YdQiOGul?si=OrBJF9yZTCOEMkKupFOKQw>

Algunas de mis canciones, grabadas con Mate Yacy:

ENTRESUEÑOS

<https://open.spotify.com/track/3bsLgexadGe23oEsSUZPA6?si=vmnvr69zRayNguUInJKOYQ>

DESCIFRAR

<https://open.spotify.com/track/61pphQfVsHGIUVwHFtZxHm?si=QjghNZytQP-S6kLBgep2OA>

DESPUÉS DE LA LLUVIA

<https://open.spotify.com/track/5hvpOCaTDwsoPeV3pGdMKm?si=j1z3dXzPRyy2kwTxmreFKA>

ÁRBOL PÁJARO

https://open.spotify.com/track/ojvGH6qhs0Y2Ca097oDBgb?si=hqzly_2OS5KYax2d6AXooQ

CIFRAR

https://open.spotify.com/track/6NukIjIFtGFtQsTNVHzpi?si=kFjHDgNjT3-6wWK_HFpFdQ

ALMENARA

https://open.spotify.com/track/obHu7cDGR4CWhmYQfQfdIv?si=3oeJNVh_SoOEJ78shmaPoQ



MARÍA INÉS LÓPEZ

Es egresada del Profesorado de Música con orientación en Composición (ISM – FHUC - UNL). Docente del Taller de investigación en Música Popular en el ISM – UNL. Desde 2009 integra proyectos de investigación CAI+D de la UNL sobre músicas populares argentinas. Actualmente codirige el proyecto "Canciones populares argentinas: composición, versión, interpretación y vinculaciones territoriales". Como compositora, guitarrista y vocalista integra desde 2013 la agrupación Mate Yacy, que presenta un repertorio de canciones propias.



Agustina Belén Decoud

PARTICIPAR DE LA VIDA CULTURAL: UN DERECHO QUE HACE SONAR LA INFANCIA.

EL CASO DE LA ESCUELA DE MÚSICA BARRIAL
DE VILLA DEL PARQUE

RESUMEN

La Escuela de Música Barrial (en adelante, EMB) de Villa del Parque de la ciudad de Santa Fe contribuye al ejercicio del derecho humano a participar de la vida cultural y artística de niños, niñas y adolescentes, en condiciones de igualdad. En el presente artículo señalaremos en qué aspectos y prácticas, y de qué manera, esto se refleja.

Favorecer el ejercicio de los derechos humanos siempre es una búsqueda valiosa y necesaria. En este caso, estas cualidades se magnifican por dos cuestiones. Por un lado, el estado de relegación que afecta a los derechos culturales, en relación con otras categorías de derechos humanos. Por otro lado, el carácter de sujetos de derecho vulnerables de quienes asisten a la institución.

En pos del objetivo propuesto, expondremos la formulación del derecho a participar de la vida cultural y artística en la Convención Sobre los Derechos del Niño (1989) y en otras normas del derecho internacional de los derechos humanos. A partir de esto, podremos desglosar los elementos fundamentales de este derecho, sus distintas facetas e implicancias, lo que nos permitirá, a continuación, ponerlos en relación con las características y prácticas de la EMB. Finalmente, nos expresaremos respecto de la importancia de la enseñanza musical y la existencia de instituciones de la comunidad que llevan adelante esta tarea, a fin de acercar los colectivos vulnerables de la sociedad al ejercicio de sus derechos humanos en clave de igualdad.

PALABRAS CLAVE

Derechos humanos — Infancias y adolescencia — Educación artística

Introducción: una escuela de música en el barrio

Es una mañana de sábado y caminamos por la vereda angosta que permite la Avenida Perón después de cruzar el boulevard. Vamos mezclados entre la mitad de la gente que ya está levantada y la mitad que todavía no durmió. Ni bien doblamos y nos adentramos por la calle Padre Catena se nos presenta la primera postal del barrio y, un poco a lo lejos, música. Música que podría provenir del parlante de alguno de los muchos vecinos que, sentados en la vereda, miran el mismo paisaje, aunque con más conocimiento de causa, pero no. Tampoco hay fiesta en Unión ni estoy hablando del reverberante recuerdo de la voz y el acordeón del Padre Catena. Hoy se trata de la Escuela de Música Barrial.

Llegué a la Escuela de Música Barrial en 2014 como docente voluntaria, ya que en ese momento era estudiante de música, y allí me quedé durante cuatro años. Hoy decido regresar sobre las vivencias que se generan en torno a ella siendo abogada, para reinterpretarlas en clave de derecho.

En la ciudad de Santa Fe, las principales instituciones de educación musical se encuentran en lugares céntricos o de difícil acceso, por distintos motivos, para quienes viven en los barrios del cordón oeste de la ciudad. Además, cuentan en muchos casos con restricciones respecto a la edad máxima de ingreso, y con horarios discontinuos que dificultan el cursado para aquellos niños, niñas y adolescentes (en adelante, NNA) cuyas familias deben cumplir jornadas laborales no compatibles. La enseñanza artística particular, por su parte, tiene un costo que muchas familias no pueden afrontar.

De acuerdo con Marchi (2025), coordinador y fundador de la EMB, esta es un “proyecto educativo musical, social y cultural dedicado a la enseñanza de lecto/escritura musical, práctica vocal, instrumental y vocal/instrumental” a NNA, que se desarrolla en el Barrio Villa del Parque, ubicado en el cordón oeste de la ciudad de Santa Fe. Allí, los NNA pueden asistir de manera gratuita a las clases, que se llevan a cabo los sábados por la mañana. Sus docentes son, principalmente, profesores o estudiantes del profesorado de música de instituciones de la ciudad de Santa Fe.

La EMB es una propuesta no estatal y sin fines de lucro que emergió de la iniciativa de su fundador, el mencionado Profesor Sergio Marchi, y que luego de su surgimiento constituyó una Asociación Civil a fin de facilitar su sostenimiento, a través de cuotas societarias y donaciones. Esta institución representa un espacio valioso con perspectiva social que brinda posibilidades a personas que, de otro modo, se encontrarían limitadas para acceder a la educación musical.

Cuando se piensa en los NNA en relación a sus derechos, a menudo se los considera desde dos dimensiones: como miembros de una familia o como destinatarios de la fuerza punitiva del Estado. En comparación, otros derechos, como los culturales, no han recibido un tratamiento tan exhaustivo. En el presente artículo analizaremos cómo la EMB favorece el efectivo ejercicio del derecho humano a participar de la vida cultural y artística de NNA.

La Convención sobre los Derechos del Niño (1989) en su artículo 31, reconoce el derecho a “participar plenamente en la vida cultural y artística”. Sin embargo, los derechos culturales de los NNA presentan una particular dificultad en su ejercicio. Esto se debe a que, por un lado, “en comparación con otras categorías de derechos humanos -civiles, políticos, económicos y sociales- los derechos culturales son los menos desarrollados por lo que atañe a su alcance, contenido jurídico y posibilidad de hacerlos respetar” (Symonides, 1998:1), lo cual se traduce en una debilidad de este tipo de derechos. Por otro lado, “los niños son los sujetos vulnerables por antonomasia” (García Ramírez, 2020:12). Esa vulnerabilidad se agrava cuando, además, residen en barrios periféricos donde la pobreza, el funcionamiento del transporte público, la distancia respecto de los establecimientos de educación formal, entre otros factores, tornan complejo el acceso a la educación artística.

En primera instancia, describiremos los elementos y facetas del derecho a participar de la vida cultural y su regulación normativa internacional aplicable en Argentina. Luego, mencionaremos las actividades

que la institución lleva a cabo y algunas de sus particularidades y las pondremos en relación con el derecho. Finalmente, esbozaremos algunas consideraciones y reflexiones que se desprenden del análisis realizado. Nos basaremos en una entrevista al Profesor Marchi y en la experiencia de la autora como voluntaria desde el 2014 al 2018.

Pretendemos abordar una dimensión poco explorada de los derechos de NNA y también de los derechos culturales. Al ponerlos en relación entre sí y detallar cómo la EMB habilita su ejercicio, buscaremos ampliar la mirada sobre los NNA en su carácter de sujetos de derecho, para visibilizar su rol como agentes activos de la vida cultural.

1. Se trata de un derecho humano: el derecho de niñas, niños y adolescentes a participar de la vida cultural

Existe una serie de Tratados Internacionales de Derechos Humanos suscriptos por Argentina que reconocen el derecho a participar de la vida cultural. En primer lugar, La Convención Sobre los Derechos del Niño (1989), en su artículo 31 expresa que:

1. Los Estados Partes reconocen el derecho del niño (...) a participar libremente en la vida cultural y en las artes.
2. Los Estados Partes respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento.

La convención, además, fomenta y consagra la libertad de expresión y la autonomía progresiva.

Otras normas internacionales receptan el derecho de la siguiente manera. El artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) expresa que “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes”. El Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales (1976), en su artículo 15, reconoce el derecho a participar de la vida cultural y la obligación de los Estados de garantizarlo. La Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre (1948), en el artículo 13, establece que “toda persona tiene el derecho de participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes”. Vale destacar que en Argentina, desde la reforma constitucional de 1994, todas estas normas de derecho internacional cuentan con jerarquía constitucional, la más alta de nuestro ordenamiento jurídico.

A partir de la formulación del derecho en los artículos citados, podemos señalar los siguientes elementos que, a mi criterio, dan cuenta del espíritu y las implicancias de su regulación:

Vida cultural: respecto a esta concepción de la cultura, la Comisión de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (en adelante, CDESC), en su Observación General N° 21 (2009), ha referido que “la expresión ‘vida cultural’ hace referencia explícita al carácter de la cultura como un proceso vital, histórico, dinámico y evolutivo, que tiene un pasado, un presente y un futuro”.

Participar o tomar parte: la Declaración de Friburgo sobre derechos culturales (2007)¹, en su artículo 5, se refirió a este aspecto como “ejercer (..) las propias prácticas culturales”. Esta acción, que es esencial para el derecho que nos convoca, cuenta con distintas facetas, que se exponen también en la observación general N° 21 de la CDESC. Una de ellas es el acceso a bienes culturales desde su conocimiento. Otra es la participación

¹ Instrumento Internacional no vinculante para los Estados, que procuró recopilar y homogeneizar las regulaciones sobre derechos culturales realizadas hasta el momento por tratados de derechos humanos, con el fin de poner en conocimiento, favorecer su reconocimiento y puesta en práctica.

propriadamente dicha, a partir de la posibilidad de actuar, desenvolverse y compartir la cultura. La última faceta consiste en la posibilidad de contribuir, es decir, ser agentes creadores de bienes culturales.

Libremente y en condiciones de igualdad: se establece la igualdad y la libertad como condiciones necesarias para el ejercicio de este derecho. Estas son comunes a todos los derechos humanos y se relacionan con los principios estructurantes de la Convención de los Derechos del Niño, entre los que, según Mattera:

destacan el de no discriminación (art. 2), el de efectividad (art. 4), el de autonomía y participación (arts. 5 y 12), y el de protección (art 3). Estos principios son proposiciones que describen derechos: igualdad, protección efectiva, autonomía, libertad de expresión, etc., cuyo cumplimiento es una exigencia de la justicia. (Mattera, 2019:15)

Un aspecto importante a la hora de buscar la efectivización de estos derechos se encuentra en la obligación que la Convención de los Derechos del Niño y el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (en adelante, PIDESC) ponen en cabeza de los Estados, quienes deben “respetar y promover”, en un caso, y “garantizar”, en otro, el derecho a participar de la vida cultural. Respecto a esta obligación, resulta importante destacar que, según la jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación², las normas de los tratados Internacionales de Derechos Humanos son directamente operativas y, por lo tanto, su cumplimiento resulta exigible.

Si bien la Declaración Universal de los Derechos Humanos, aprobada en 1948, y el PIDESC, de 1976, ya reconocían el derecho a participar de la vida cultural, su recepción en la Convención de los Derechos del Niño (1989) resultó fundamental para reforzar su protección, ya que, como lo enuncian Espinoza y Carrera:

las condiciones desfavorables que causan una mayor exposición de las personas a un riesgo de daño o al daño pueden modificarse si se plantean mecanismos y acciones de tutela diferenciados, sustentados en una protección igualitaria y sobre la base de un principio de justicia que atienda necesidades específicas de las personas o grupos de personas vulnerables. (Espinoza y Carrera, 2022:24)

La existencia de un instrumento internacional de protección específica de NNA, da cuenta de su vulnerabilidad y la correlativa dificultad para el ejercicio de sus derechos.

Además, “una condición de vulnerabilidad puede interrelacionarse o interseccionalizarse con otras, generando un agravamiento del riesgo o profundización de la susceptibilidad o de las consecuencias del daño” (Espinoza y Carrera, 2022:24). Así fue comprendido por la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos³.

2. Encontrarse alrededor de la música: las prácticas de la Escuela de Música Barrial en clave de derecho

En la EMB, los NNA del barrio Villa del Parque pueden asistir a clases de instrumento y a práctica instrumental grupal. La escuela se constituye como una herramienta para acercar y democratizar la enseñanza musical, en cumplimiento del principio de igualdad, y en detrimento de una situación de vulnerabilidad que se expresa de manera interseccional.

La EMB, de acuerdo con la concepción que expusimos de la expresión “vida cultural”, es un espacio que se encuentra en diálogo con las actividades, familias e instituciones del barrio, pese a la dificultad que supone el cambio de autoridades y dinámicas, y el hecho de que las clases se desarrollan una mañana por semana.

² Corte Suprema de Justicia de la Nación, “Ekmekdjian, Miguel Ángel c. Sofovich, Gerardo y otros”, Fallos 315:1492 (1992).

³ Corte Interamericana de Derechos Humanos, “I.V. vs. Bolivia”, Serie C N° 329 (2016).

Además, de acuerdo con lo relatado por el Profesor Sergio Marchi en la entrevista brindada a la autora del presente artículo, y en función del valor identitario de la cultura, allí se da lugar a que los estudiantes puedan proponer el trabajo con músicas que les gustan y traen consigo, si así lo desean (Marchi, 2025).

En el barrio Villa del Parque existen otras propuestas de educación musical, como el programa “Somos música” de orquestas, talleres o clases particulares de instrumentos. Sin embargo, la EMB es la única que ofrece iniciación musical y se dedica a la enseñanza de música popular en general, incorporando géneros variados y músicas que circulan en el momento, aunque en ocasiones también han trabajado con obras de música académica (*Ídem*). Este es otro factor que se vincula a una visión de la cultura diversa y dinámica.

Asimismo, respecto a la faceta del derecho que implica el acceso a bienes culturales, la EMB permite a NNA disfrutar de músicas que antes no conocían al trabajar con una amplia variedad propuesta por los docentes y por sus compañeros. Este encuentro se produce tanto durante el trabajo en las clases como en ocasiones donde han asistido como espectadores a conciertos o en las que han compartido escenario con otras propuestas artísticas (*Ídem*).

La educación artística es en sí misma un derecho que, como tal, debe ser garantizado. Sin perjuicio de ello, también cumple un rol habilitante y empoderante para el derecho a participar de la vida cultural, ya que, entre otros motivos, se encuentra relacionada con “el ejercicio mismo de la participación como acto político de empoderamiento ciudadano” (OEI-CAF, 2025:1).

En relación con la participación cultural en sentido estricto, los estudiantes de la EMB realizan muestras anuales y se han presentado en diferentes escenarios de las ciudades de Santa Fe y Santo Tomé. Además, algunos adolescentes que han pasado por la EMB han conformado o se han incorporado a grupos musicales y se han introducido en la escena musical local. En la oportunidad de desempeñarse como ejecutantes, radica la más evidente efectivización del derecho a participar de la vida cultural de manera activa. Asimismo, algunos estudiantes de la escuela se han incorporado como docentes voluntarios allí o han ingresado a instituciones de enseñanza musical formal.

Por otro lado, en cuanto a la contribución o creación artística, entendemos que la interpretación de músicas de otros artistas que realizan los NNA de la escuela puede ser considerada dentro de esta faceta de la participación cultural, ya que “la versión es un acto creativo del arreglista o compositor” (López Cano, 2011:58). Además, en la práctica grupal, algunos niños proponen bases rítmicas o acompañamientos. En las clases de grupos reducidos de los niños más pequeños, se han habilitado instancias de juego y experimentación con sonidos y “una vez, una de las adolescentes presentó una canción suya. Nos la mostró y dijo que quería tocarla en la muestra” (Marchi, 2025).

La Convención de los Derechos del Niño asigna importancia a la libertad de expresión y la autonomía progresiva. Por un lado, la educación musical brinda herramientas útiles para la expresión, sobre todo si se da en un ámbito respetuoso de la diversidad y las individualidades, y en una experiencia comunitaria, donde “la expresión se produce a través del arte y también a partir del diálogo espontáneo” (Marchi, 2025). Por otro lado, en la EMB, un aspecto de la autonomía progresiva se manifiesta en la creciente comprensión del discurso sonoro de cada estudiante, a lo largo de su recorrido, y en la habilidad de incorporarse o reincorporarse por sí solos a la ejecución de una música, entendiendo los roles de cada intérprete y ejerciendo el propio (Marchi, 2025).

Finalmente, consideramos relevante mencionar que la EMB constituyó una Asociación Civil. Su experiencia evidencia que:

cabe a las comunidades y las asociaciones culturales un papel fundamental en la promoción del derecho de toda persona a participar en la vida cultural a nivel local y nacional, así como en la cooperación con los Estados partes para que cumplan las obligaciones que les impone el párrafo 1 a) del artículo 15. (CDESC)

Las instituciones de la sociedad civil muchas veces ocupan un lugar subsidiario respecto al Estado, ante la imposibilidad o falta de determinación a la hora de pensar y dedicar recursos a políticas públicas.

Sin embargo, consideramos que también revisten un rol principal y necesario, por las posibilidades y particularidades que las construcciones que surgen de la comunidad habilitan, y que se ven reflejadas en la experiencia relatada.

Entendemos, en consecuencia, que así como el Estado debe comprometerse con la educación artística a través de sus escuelas e instituciones de educación formal, también debe contribuir con aquellas organizaciones o instituciones de la comunidad, como asociaciones o clubes, en razón del fundamental rol que cumplen.

En este caso, un ejemplo de la vinculación con el Estado se encuentra en que la EMB ha sido objeto de una serie de Proyectos de Extensión de Interés Social (PEIS) del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, que se constituyeron como vías de apoyo.

3. Una puerta hacia otras puertas: consideraciones finales

A través del análisis, observamos que los elementos, principios y facetas que se desprenden del derecho de los NNA a participar de la vida cultural, se tornan efectivos y tangibles en la experiencia de la EMB. También pudimos ver que esta no es infalible, y se enfrenta a complicaciones derivadas del contexto social y económico que inciden en la concreción de sus objetivos. No obstante, su actividad y permanencia no resulta en absoluto menor si tenemos presentes las vulnerabilidades sociales y la debilidad relativa de los derechos que entran en juego. Experiencias como la Escuela de Música Barrial de Villa del Parque representan puertas que, sin desconocer que en muchas oportunidades las dificultades prevalecen, se abren a posibilidades.

Los NNA tienen conocimientos, identidad y cultura que expresar, y deben tener la oportunidad de hacerlo a través del arte. Para que sea posible, las instituciones estatales y civiles deben estar preparadas para brindar las herramientas que los acerquen al ejercicio de sus derechos. En ese cometido, el Estado cumple un rol fundamental por las obligaciones internacionales asumidas.

Por su importancia en clave de efectivización de derechos, la EMB representa un ejemplo vivo y útil a ser replicado por la comunidad y potenciado por el Estado.



Bibliografía

- BENDEL, Yael (Coordinación) (2019): Convención de los derechos del niño comentada. Ministerio Público Tutelar del Poder Judicial de la Provincia de Buenos Aires.
- ESPINOZA, Luis L. y CARRERA, Cecilia S. (2022): "Vulnerabilidad, igualdad y justicia". En Revista Argumentos, 15, pp. 21-37. <http://revistaargumentos.justiciacordoba.gob.ar> [Consultado: 08/10/2025]
- GARCIA RAMIREZ, Sergio (2019): "Los sujetos vulnerables en la jurisprudencia "transformadora" de la Corte Interamericana de Derechos Humanos." México, Revista Mexicana de Derecho Constitucional, 41, pp. 3-34. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-91932019000200003&script=sci_arttext#fn35 [Consultado: 02/08/2025]
- LOPEZ CANO, Ruben (2011). "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". En Consensus 16. Lima, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, 1, pp. 57-88.
- MARCHI, Sergio. Entrevista concedida a Agustina Belén Decoud. Santa Fe, 11 de octubre de 2025.
- MATTERA, Marta del Rosario (2019): "Artículo 2: Igualdad y no discriminación". En Organización de las Naciones Unidas (Comisión de Derechos Económicos, Sociales y Culturales) (2009): Observación General N° 21.
- Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI)/CAF - banco de desarrollo de América Latina y el Caribe (2025): "El poder transformador de la educación artística y cultural: una garantía del derecho a la cultura. Evidencias, consideraciones y recomendaciones. Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- SYMONIDES, Janusz (1998): Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos. En Revista Internacional de Ciencias Sociales, 11(5), pp. 1-20.



AGUSTINA BELÉN DECOUD

agustinadecoud1@gmail.com — Santa Fe

Abogada (FCJS-UNL). Se desempeñó laboralmente en el Poder Judicial, el Poder Ejecutivo de la Provincia de Santa Fe y como profesional independiente.

Forma parte de distintas propuestas artísticas como saxofonista y escritora. Es Técnica en Música Popular especializada en saxo (CREI). Desde 2015, es integrante de la Asociación Cultural El Puente, que se dedica a la gestión cultural. Ocupó el rol de presidenta de esta asociación entre 2018 y 2024. Fue docente voluntaria de la Escuela de Música Barrial de Villa del Parque entre 2014 y 2018.



Manuel Descalzi

DES~MONSTRUANDO EL MICROTONALISMO

APORTES DESDE UNA EXPERIENCIA DE ESCUCHA A PARTIR
DE LA OBRA DE JULIÁN CARRILLO

RESUMEN

El objeto de estudio del presente trabajo refiere a los aportes de Julián Carrillo (1875 – 1965) acerca del microtonalismo y a partir de algunas experiencias de escucha de obras de su autoría que están compuestas desde su Sonido 13 (teoría musical que subdivide el tono en partes más pequeñas y que pone en tela de juicio la afinación temperada, la grafía tradicional y sus usos en la composición). Me propongo compartir algunas de estas vivencias desde un tipo de escritura ensayística que da cuenta de mi propia experiencia de escucha (quizás por fuera de lo académico) y del acercamiento a esta música microtonal, como así también, de algunos testimonios de audición que he podido recopilar en personas de diferentes edades.

Por un lado, pretendo que quienes escuchen obras de Carrillo puedan llegar a vivenciar (y en el mejor de los casos, a adoptar) una escucha lo más desprejuiciada posible, sin las primeras barreras que la tradición hizo y hace sobre lo que escuchamos. Por otro lado, acercar y dar a conocer el abandonado y excluido mundo del microtonalismo. En tercer lugar, aportar a la difusión e interacción con el citado autor y su repertorio, para reivindicar las producciones de conocimiento y producciones musicales de América Latina por sobre el eurocentrismo reinante.

Para ello elaboraré una breve introducción sobre el microtonalismo. Seguidamente, pondré a disposición un repertorio de tres obras microtonales y un conjunto de testimonios de personas de diferentes edades y ámbitos culturales al escuchar el *Kyrie de la Misa en cuartos de tono*. Finalmente, expondré algunas consideraciones respecto de esta corriente estética y la persistencia en las prácticas de escucha del microtonalismo en particular, y de otros repertorios, en general.

Lo que pondré en evidencia es la escucha principalmente tonal que conservamos desde finales del siglo XVII hasta la actualidad y el modo en que muchas veces ésta nos impide abrirnos a otros universos sonoros. También acercaré a la comunidad en general, y a la especializada en música en particular, el microtonalismo desde otra perspectiva que la del exotismo, lo evitable e in-escuchable.

PALABRAS CLAVE

Microtonos — Escucha desprejuiciada — Sonido 13

Introito: Lento pero seguro

Lo que hoy es lejano mañana será quizás cercano; basta con ser capaz de acercarse
(Schoenberg, 1974)

¿Alguna vez escuchaste hablar sobre microtonos? Seguramente si googleaste aparecieron fracciones, líneas y símbolos raros. Te cuento cómo los conocí y aprendí.

Un profesor loco de mi escuela secundaria me dió para escuchar, investigar y hacer una monografía sobre el *Kyrie de la Misa en cuartos de tono* de Carrillo¹, por lo que tuve que adentrarme en el mundo de los microtonos: ¿Viste El *Feliz cumpleaños*? “Que los cumplas...” seguramente leíste estas palabras y ya escuchaste la música internamente. Ahora concéntrate en las primeras 3 sílabas “que-los-cum” (lo volviste a cantar ¡GENIAL!). La primera y la segunda nota son iguales entre sí, pero la segunda y la tercera son diferentes. ¡Qué difícil hablar de algo que no se ve! Así que pongámosle forma:



Imagen 1: Partitura con los tres primeros sonidos del *Feliz cumpleaños*.

El tercer sonido (el diferente a los anteriores) está más arriba para diferenciarlo y alude a lo que en música denominamos distancia de tono, divisible en dos semitonos. Esta línea que vemos es una de las distancias sonoras más pequeñas. Sí sí, leíste bien, distancia, como si habláramos de centímetros.

En las músicas se usan estos puntos (los sonidos) a veces cerca, a veces bien lejos y, en otras ocasiones, combinados. Estas distancias determinan los llamados intervalos. Se puede precisar que el intervalo musical es la unidad de medida de distancia entre sonidos comparable con otras unidades como metros, decímetros o kilómetros, como podemos observar en color azul en la imagen 2.

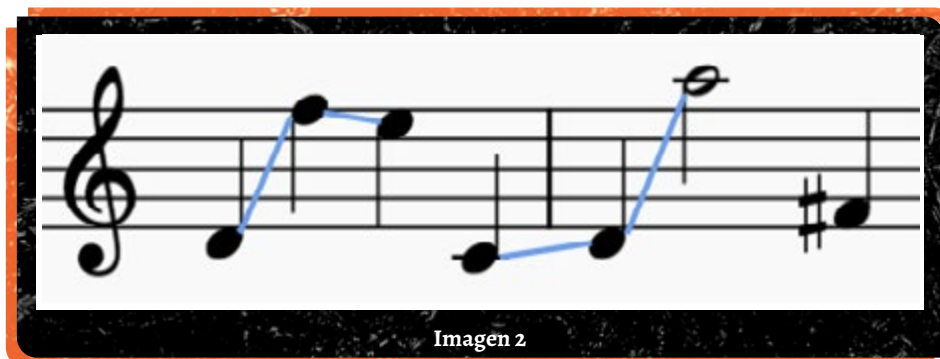


Imagen 2

¹ Julián Carrillo (1875 – 1965) fue un violinista, compositor y teórico mexicano pionero del microtonalismo en Latinoamérica con su Sonido 13, teoría que pone en tela de juicio la afinación temperada. En palabras de Carrillo “el Sonido 13 será el principio del fin y el punto de partida de una nueva generación de músicos que vendrá a transformarlo todo” (Carrillo en Vargas, 2020).

Pero hubo personas a lo largo del mundo que usaron distancias más pequeñas que el tono y el semitono, y de allí surge el nombre de microtono: es decir, los milímetros posibles que pueden existir entre “los cum...”.



¡Felicitaciones, entendiste lo que son los microtonos! Estos sonidos que están súper-mega-archi (sic) cerca entre ellos. Si bien en la mayoría de las músicas occidentales no los usamos comúnmente, están muy presentes en el folklore moravo y búlgaro, de oriente y culturas moriscas, entre otros.

Con este *introito* me propuse acercarte al microtonalismo de una manera distinta a la que nos lo suelen mostrar ya que, en el ambiente musical académico, no suele ser muy bien recibido... y mucho menos, bien escuchado, por lo que más que mostrado es *monstruado*.

Pero, ¿por qué están monstruándolo en vez de mostrárnoslo?

Movimiento horroroso pesante

Dejá de monstruarme la realidad
(Solá, 2019)

Un monstruo, como sabemos, es algo que aterroriza. El origen de esta palabra guarda estrecha relación con las malformaciones, adesios y las erratas de la naturaleza que eran enviadas por los dioses para **moNstrU**arnos su poder sobre la tierra. Una palabra próxima a monstruo es *prodigio* (algo que prometerá un futuro... bueno o malo) y en su momento, el microtonalismo fue un prodigio sonoro, pero ¿cómo se recibió este prodigio? En el siguiente fragmento de *Nuevo tratado de armonía* de Alois Hába (1984), Ramón Barce nos dice:

En general, el mundo de los micro intervalos es ignorado por las historias generales de la música, e incluso por los repertorios organográficos: Curt Sachs no lo menciona en su extensa *Historia de los instrumentos musicales* (1940), e incluso en un libro reciente, *Enciclopedia de los instrumentos musicales* de Alexander Buchner (que además es una publicación checa), aparecida en Praga, ediciones Artia 1980, se ignoran todos los instrumentos microtonales. En muchos casos se atribuye a Hába una mera invención teórica sin digna descendencia práctica. Tal opinión es absolutamente injusta, y más parece fruto del desconocimiento que otra cosa (p. IX).

Un caso similar es el de Julian Carrillo en América Latina, quien, independientemente de la corriente microtonal europea, creó instrumentos microtonales como su arpa en $1/16$ de tono (construida por el mexicano Jerónimo Baqueiro Foster), una guitarra y un clarinete en $1/4$ de tono. Pero el hito en la construcción instrumental impulsada por Carrillo se da en 1940 cuando patenta los quince pianos, llamados por él, *metamorfoseadores*, afinados uno por tonos enteros, y el resto desde $1/3$ hasta $1/16$ de tono. La construcción de estos pianos se completó en 1958 por Hans Sauter en Alemania (Barce en Hába, 1984). Ese mismo año, el gobierno de Bélgica realizó la “Exposición Universal” donde Carrillo presentó sus *Pianos Metamorfoseadores* y recibió, por parte del gobierno de Bélgica, Gran Medalla de Oro por el alto valor cultural (Vargas, 2020).

Es con toda esta monstruosa medida de información que quiero adornar el escenario para que, ahora sí, pasen todos los que quieran conocer esta música y que empiece la escucha. A continuación te ofrezco tres obras microtonales: *Preludio a Colón - Julián Carrillo*, el *Cuarteto XIV - Alois Hába* y *Baluceos para piano metamorfoseado - Julián Carrillo*. Propongo que te centres en una y pienses a qué te recuerda, qué sentimientos te despierta, cuáles son las palabras que se te vienen a la cabeza al escuchar esto.

¿Cómo te fue? ¿Qué cosas sentiste? ¿Te gustaría compartirlas conmigo y me las mandas a manueldw2022@gmail.com? ¡¡Te leo!! Además, si me contás qué te pasó al escuchar estas obras vas a ... te cuento en la conclusión.

Para continuar, te comparto una serie de testimonios que recopilé de una selección de entrevistas realizadas a personas de diferentes edades y ámbitos laborales. Son transcripciones de mensajes escritos y de voz luego de escuchar el *Kyrie de la Misa a San Juan XXIII* de Julián Carrillo que me sirvieron como fundamento, en 2019, para una monografía de “Música y Contexto II”, asignatura de mi último año de secundaria en la Escuela Provincial de Música N° 9.902 C.R.E.I. Te los presento para ejemplificar cómo las músicas nos pueden generar sensaciones, efectos y afectos muy distintos. ¿Acaso me identifico con un comentario en particular? ¿Pasé algo parecido con una canción que escuché? ¿Y con alguna que no escuché pero sé que me pasaría?

- **Estudiante de escuela primaria, 9 años de edad:**

Muy buenísimo...pero psicodélico. Me pareció psicodélico porque todas las voces estaban como dando vueltas. Como que cuando una estaba iiiiiLiiiiSooOoon otra hacía uuUlLoossSoOon y después todas mezcladas. Fue como si estuvieras mareado y de repente perdieras la cabeza y veas todo gracioso y de repente estén hablando como hacen en la canción. También sentí que todos caminaban por distintos lugares. ¿Viste el 8D, que sentís que todo gira así?

- **Estudiante de Escuela Secundaria, 14 años:**

Me pone un toque triste. Es la música con la que musicalizaría mis recuerdos malos. Me llevó a cuando era más chiquita e iba a la iglesia y no me gustaba, o cuando me hacían bullying en la escuela.

- **Estudiante de Licenciatura en Terapia Ocupacional, 28 años:**

Abeja. Primera palabra. El “zumbido” que provoca al volar. No me sale una sola palabra en este momento. Así mismo, si encontrara esa palabra, la connotación estaría cargada de subjetividad, es la que lleva inevitablemente a otra. Me estremece en ciertos momentos dónde me remite a estadios de la naturaleza. Por ejemplo, el viento embravecido que remolinea y cede. Movimiento de ruptura de olas cuando llega a la cresta. Caída de una hoja que se desprende del árbol. Tanta naturaleza me lleva a sospechar de Fibonacci.

- **Trabajadora Social, 52 años:**

Primero horrible, después me dio miedo y escalofríos en la espalda. Parece un chiste de mal gusto al canto gregoriano. Es como mecedora pero las voces se van “desfasando” y eso le da un toque no armónico. Las voces están como descolgadas y desafinan.

- **Veterinario, 63 años:**

Tranquilidad y monotonía monacal. Es relajante, envolvente y me suelta, me hace pensar en la soledad de los monjes. No pienses que te bolaceo, pero siento el olor a incienso. No lo escucho desafinado.

Como podemos leer entre los testimonios, para gustos: colores. O mejor dicho: repertorios.

Haciendo una analogía con las artes visuales, y desde mi experiencia de escucha, podría decir que el microtonalismo es para el ámbito musical lo que en las artes visuales es el arte contemporáneo: posible de

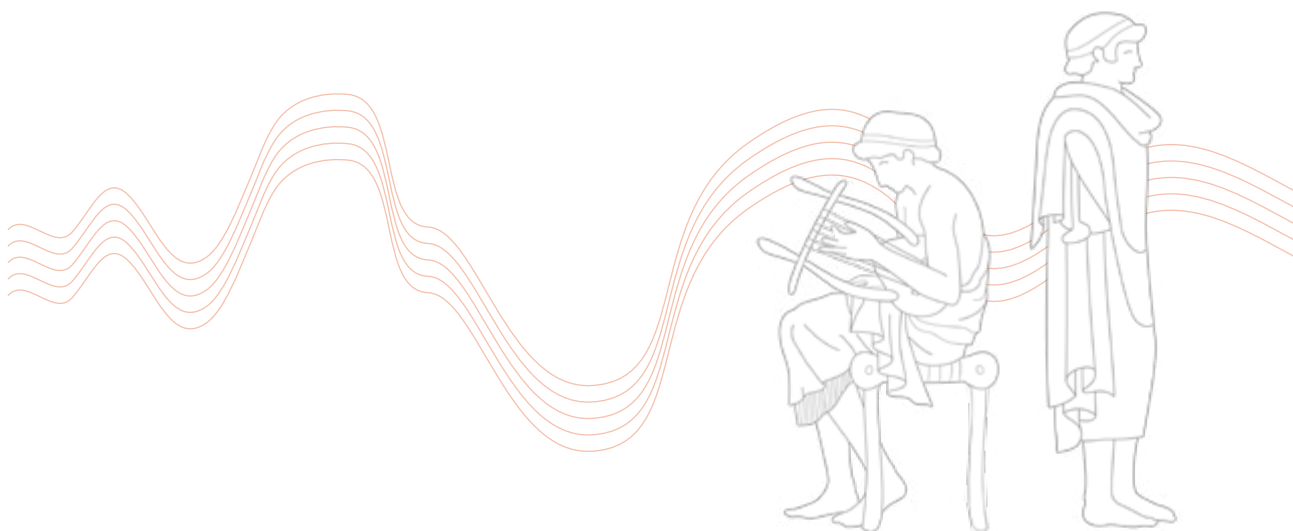
apreciarse en detalle y disfrutarse solo para algunos que poseen el acercamiento a ese mundo simbólico (capital cultural según Bourdieu, 2014). Además, al igual que en las artes visuales y performáticas, en la arquitectura y en la danza, incluso en la gastronomía, en el campo musical contamos con extremos estéticos. Por un lado se suele escuchar: “Escucho Tchaikovsky y soy un mar de lágrimas”; “mi sinfonía favorita es...”; “la ópera del Colón va a hacer Verdi, ¡hay que ir!”. Y opuestamente a lo anterior: “no canta, ladra”; “Stravinsky=otitis”; “Schoenberg: es solo para la teoría”; “¿¿¿JOHN CAGE!?!?”. Y el microtonalismo está más allá de este último extremo: es lo evitable, lo mal hecho, el chiste del que nadie se ríe. Algo así como la historia de Frankenstein ¿Lo considerarás un monstruo? Si al fin y al cabo está hecho de la misma carne que cualquier otro humano. Es cierto, no puede morir porque ya trascendió la muerte, pero tampoco puede vivir porque el mundo no está dispuesto a comprender y adoptar tal abominación.

Movimiento allegro meditativo

“Las cosas cambiarán, pero no tan deprisa como algunos piensan (...) y será el espíritu quien la lleve a término.” (Schoenberg, 1974)

Con lo recorrido hasta aquí, apuesto a una toma de conciencia sobre los condicionamientos y barreras que se le asignan a ciertos repertorios. Por ejemplo, comentarios, imaginarios colectivos e incluso asignaciones etáreas a algunos géneros (como “el tango no es para niños” o “*La Reina Batata* no es para adultos”). Todo esto nos impide un pleno acercamiento, abordaje y disfrute de las músicas. Por eso me interesa leer tus percepciones y sensaciones al escuchar las obras del movimiento anterior. Si me las mandás, me ayudas a seguir recopilando sentires ante esta clase de repertorios.

Finalmente, quiero invitarte a escuchas des-monstruadas y preguntarte ¿Qué sonido alguna vez te cautivó? ¿Qué tenés ganas de escuchar hace mucho tiempo y nunca lo hiciste? ¿Resolviste esa curiosidad pendiente? ¿Creés que a esos repertorios podrías hacerlos parte de tus escuchas conscientes, afectivas y cotidianas? Son preguntas difíciles de llevar a cabo porque es difícil salirse de lo que ya escuchamos (lo que nos gusta porque es lindo y porque sí), pero es valioso que no se nos olvide que el gusto puede transformarse, puede enseñarse, y por ende, también aprenderse.



Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2014): El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- HABA, Alois (1984): Nuevo tratado de armonía. Madrid, Real Musical Editores.
- Hába-Quartett: Tema. (5 de abril 2017). String Quartet No. 14 in Quarter-tone System, Op. 94: I. Allegro energético [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=q51X5x\]veeQ](https://www.youtube.com/watch?v=q51X5x]veeQ)
- Mitsuko Shirai: Tema. (19 de noviembre, 2017). Preludio a Colón (Live) [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/vQRtYEB4tqQ?si=HruKV_kojG9wMEJt
- Rolando Ángel (13 de noviembre 2014). Julián Carrillo - Misa a S. Juan XXIII en cuartos de tono - Kyrie [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GhoNIVjt8Ho>
- Sonido 13 de Julián Carrillo (12 de junio 2015). "BALBUCEOS" [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Sl-fostq13g>
- SCHOENBERG, Arnold (1974): Tratado de armonía. Madrid, Real Musical Editores.
- SOLÁ, Juan (2019): Invisible. Buenos Aires, Sudestada.
- VARGAS, Óscar (2020): "La Profecía". En Julián Carrillo y el sonido 13. <https://sonido13.com/index.php/oscar-vargas/> [Consultado: 8/12/2025]



MANUEL DESCALZI

manueldw2022@gmail.com — Santa Fe

Reciente graduado del Profesorado de Música (ISM - FHUC - UNL). Forma parte de un coro con el que realiza giras y conciertos de variada índole. Actualmente es docente de música en diferentes ámbitos y niveles.



María Lucía Duarte

NOSOTROS REGALAMOS MÚSICA:

REFLEXIONES SOBRE LAS MÚSICAS OFRECIDAS
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL

RESUMEN

Este artículo surge de un trabajo de adscripción en docencia realizado durante el primer cuatrimestre del año 2025 en la cátedra de Didáctica de la Educación Musical III del Profesorado de Música en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. La misma problematizó, desde un análisis situado y un estudio crítico, cuáles son las músicas que se utilizan al diseñar clases de Música para diversos niveles educativos y espacios de formación. Por ello, desde un estudio en la formación docente, nos cuestionamos desde dónde se eligen las mismas y qué criterios se tienen al incorporarlas dentro de una clase.

En este escrito se intenta continuar, compartir y proponer algunas reflexiones sobre el ofrecimiento que realiza un docente de música y cuales son los criterios de selección de las músicas que se podrían dar a oír durante la enseñanza musical en sus diferentes posibilidades y contextos.

PALABRAS CLAVE

Bienes Culturales — Repertorio — Formación Docente

Introducción

A partir de una inquietud que nos ha acompañado durante un largo tiempo, nace este artículo. Contiene preguntas que se originaron tras la experiencia de haber transitado el cursado de las distintas Didácticas de la Educación Musical dentro de la formación universitaria del Profesorado de Música en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral y el impacto que provocó cada clase. Estas preguntas se intensificaron a lo largo de una adscripción en docencia realizada durante el primer cuatrimestre del año 2025 en la cátedra de Didáctica de la Educación Musical III.

En ese contexto problematizamos cómo un estudiante del Profesorado selecciona y aborda las músicas y recursos para los diversos escenarios educativos donde realiza su práctica docente. Con el deseo de seguir profundizando y compartiendo dicha problemática, este escrito pretende no dar respuestas únicas sino compartir, indagar y generar en el lector un momento de reflexión. Aceptada la imposibilidad de conocer el total de las músicas que existen, realizamos un breve recorrido sobre tres ejes que estructuraron la adscripción y que titulamos en este escrito: *¿Qué traemos? Comenzar antes del Profesorado de Música*; *Transformaciones* y, finalmente, *Las músicas ofrecidas como un regalo*. Estos ejes de trabajo y de articulación de este texto funcionan como disparadores para profundizar la interpelación acerca de la adquisición de repertorios y músicas en la formación de un profesor.

Al final del artículo, se comparten una serie de preguntas guía que invitan al lector a pensar algunas formas que hacen posibles los accesos a las músicas durante la formación docente, cuáles son esas músicas de las que se apropian y cómo estos caminos musicales podrían ofrecer pautas orientadoras para pensar una clase de música. Por último, como extensión del artículo, se propone acceder a un QR que busca fomentar la colaboración y el intercambio de músicas entre los lectores.

1. ¿Qué traemos? Comenzar antes del Profesorado de Música

Como primera interpelación nos preguntamos: ¿qué prácticas o experiencias musicales fueron previas al ingreso al Profesorado de Música? A partir de esta inquietud es probable que cada lector posea una respuesta diferente y singular. Algunas podrían ser: en la infancia o adolescencia, durante talleres de música o instrumento, en talleres escolares, en institutos de enseñanza de música, por iniciativa propia con tutoriales, en la preparación para un examen de ingreso, entre otras múltiples posibilidades. Es muy probable, por lo tanto, que quien quiera acceder o participar de una formación superior orientada a la docencia musical haya tenido trayectos y recorridos muy diferentes. En este sentido, Lang señala que:

Mientras para algunos la formación vinculada a la música ha empezado antes de comenzar, para otros esto coincide con el inicio de la formación inicial. [...] esto es digno de ser considerado como una singularidad que se produce en el campo musical, y que imprimirá ciertos rasgos en el oficio de ser/devenir docente de Música. Entonces, por una parte algo en relación con la formación inicial se jugará en una diferencia significativa en el empezar antes de comenzar. (2021:88)

Si realizamos una comparación con otras carreras, como medicina, abogacía, ingenierías u otras en las que la formación específica suele comenzar al ingresar a la formación superior, es posible identificar a las carreras de música y al Profesorado de Música como un caso particular, donde cada estudiante trae consigo un recorrido formativo previo muy heterogéneo, lo que implica, como menciona Lang (2021), que se presentan entre los estudiantes diferentes niveles de cercanía o lejanía con respecto al tipo de prácticas que disponen para su formación. Esto debe considerarse a la hora de pensar lo que la formación ofrece al futuro docente para el diseño de propuestas de enseñanza, ya que en las mismas se deben tomar decisiones acerca de los repertorios que se incorporan, se seleccionan y cuáles se dejan por fuera para la intervención educativa situada en diversos espacios formativos y musicales.

En este sentido se propuso como objetivo en la adscripción atravesar momentos de reflexión para poner en juego preguntas como: ¿cuál es la canción más antigua agregada a tu *playlist*? ¿En qué fecha se agregó? ¿Tenía algún significado? ¿Sigue esa música dentro del repertorio de escucha habitual? ¿Tienen esas músicas algunas vinculaciones con el diseño de propuestas de enseñanza? ¿Cómo esas músicas podrían relacionarse con tus prácticas como profesor? Posteriormente, durante el análisis de las respuestas y del intercambio entre

los estudiantes, no sólo se pudo dar cuenta de la heterogeneidad entre los repertorios musicales de los estudiantes, sino también reconocer que al llegar a los últimos años de la carrera, los repertorios particulares, a pesar de poseer ciertos recortes inevitables –propios de las elecciones para su práctica pedagógica y de los trayectos previos–, pudieron multiplicarse y enriquecerse, no solo desde la formación sino desde los intercambios entre compañeros, al igual que algunas prácticas y conocimientos que les hayan resultado lejanos antes de comenzar la formación superior.

A partir de este trabajo inicial continuamos con la pregunta: ¿de qué manera es posible ampliar los repertorios sonoros y musicales y sus conexiones con nuevas prácticas pedagógicas desde la formación de un docente de música?

2. Transformaciones

Nos proponemos pensar en la formación de un Profesor de Música como punto de partida a nuevas experiencias y como una forma de profundizar algunos conocimientos que enriquecen los ofrecimientos en una propuesta educativo-musical a futuro.

El sentido de formarse es permitir que los conceptos y conocimientos previos o adquiridos tengan la posibilidad de ser algo maleable, que se puedan duplicar, enriquecer, enfocar, modificar, entre muchas posibilidades de uso, llevando a cabo un proceso continuo de exploración. Como plantea Furman (2021), una forma de innovar en las propuestas ofrecidas desde la docencia es tener la premisa de mirar lo que se hace desde la curiosidad y la reflexión sobre lo que se conoce y su uso, para así comprender y poner en valor qué es lo que vale la pena conservar y qué es lo que vuelve una propuesta más potente y rica.

Continuando con la idea del enriquecimiento y de innovación de las propuestas, Souto menciona que “formarse es transformarse como sujeto y transformar el medio por efecto de las acciones profesionales que realizamos” (2016:244). Es decir, que aquello que la formación ofrece desde nuevas escuchas y formas de hacer musical, luego redimensiona las selecciones de músicas y repertorios, y los ofrecimientos pedagógicos que alguien puede “dar a oír” (Lang, 2021:113). En un principio, estos accesos pueden resultar lejanos en relación con aquello que se traía, pero, al ponerlos en juego dentro de las propuestas pedagógico-musicales, es posible incorporarlos, darle uso y hacerlos propios, ya que:

Dar a oír concierne al gesto político de distribuir [...] una serie de instancias que favorezcan experiencias vinculadas al conocimiento, entendimiento, comprensión y (quizás) disfrute de la herencia cultural, artística y musical [...] en las que chicas, chicos y estudiantes puedan tomar y ser parte. (Lang, 2021:114)

En este sentido, proponemos pensar que quizá hay músicas o repertorios que resulten menos habituales dentro de las propias prácticas musicales de las que dispone un estudiante de formación docente, pero adoptar la curiosidad y la iniciativa de reflexión durante la formación permite la apertura a nuevas experiencias de aprendizaje en pos de volver una vivencia educativo-musical más rica y consciente para el propio docente de música, como así también para sus futuros estudiantes.

3. Las músicas ofrecidas como un regalo

¿Qué músicas y prácticas musicales ofrecemos los docentes de música? Esta pregunta nos moviliza a pensar en la necesidad de ser conscientes, como docentes de música, respecto a qué repertorios –y de qué formas– se presentan dentro de una propuesta de enseñanza.

Para compartir una reflexión sobre estas cuestiones, resulta pertinente recuperar el relato *La función del arte/1*¹ de Eduardo Galeano (2015). En dicho relato se narra la experiencia de Diego, un niño que viaja junto a su padre para conocer el mar por primera vez. Al enfrentarse finalmente a la inmensidad y hermosura del mar, el niño queda estupefacto sin siquiera poder hablar. Conmovido, sólo pudo pedir a su padre “—¡Ayúdame a mirar!”.

Esta petición final, desde la necesidad y búsqueda de una explicación para poder comprender lo que estaba mirando, resuena directamente con el título del cuento: *La Función del Arte/1*, sugiriendo que una de las funciones primordiales del arte es actuar como código, un lente con filtros, una manera de conocer, o una mediación necesaria para comprender nuestro entorno.

Bajo esta premisa, y en sintonía con Alliaud (2021), el rol docente conlleva a pensar la enseñanza como una forma de “abrir el mundo” a los estudiantes, de convocarlos a adentrarse en una porción de mundo que es presentada por el docente. Creemos que un docente de música debería poder ofrecer una porción del mundo musical, poniéndola a disposición, describiéndolo, explicándolo, guiándolo y provocando interés en ella. Y, desde esto dicho, sostenemos que la intencionalidad pedagógica del docente de Música consiste necesariamente en *ayudar a oír*.

En relación con esto dicho, quisiéramos mencionar algunos componentes que nos resultan clave a la hora pensar en los ofrecimientos que un docente de música puede poner a disposición para *ayudar a oír*. De acuerdo con Alliaud (2021), e interpretado desde la docencia musical, es posible destacar que algo del amor sobre las músicas que se elige poner a disposición dentro de las propuestas de enseñanza se vincula con lo que ellas representan para nosotros y nuestra necesidad de compartirlas para preservarlas.

Por otro lado, Recalcati sostiene la importancia de que no es suficiente la pasión por lo que se enseña, sino también que dichos conocimientos sean alcanzados por el estudiante mediante un deseo por el mismo:

Cualquiera sea el saber en cuestión, el amor por lo que se enseña despertará el deseo de quienes están en situación de aprender. Y ese amor por el conocimiento, contagia, se transmite y no se puede disimular, falsear o sobreactuar, porque quienes están en situación de aprender lo palpan, lo perciben, lo sienten. La transmisión de saber desprovista de deseo, en lugar de alimentar la búsqueda, la investigación [...] apaga y paraliza. Sin amor por el saber -sin erótica de la enseñanza- no hay saber capaz de entrar en relación con la vida, saber útil, saber para la vida. (2017:135)

En esta línea, entendemos que *ayudar a oír* es un acto que trasciende el amor por la música. Demanda asumir el oficio docente mediante el diseño de estrategias pedagógicas situadas e intencionalmente trazadas, capaces de construir los andamiajes necesarios para que el aprendizaje se produzca.

A modo de cierre

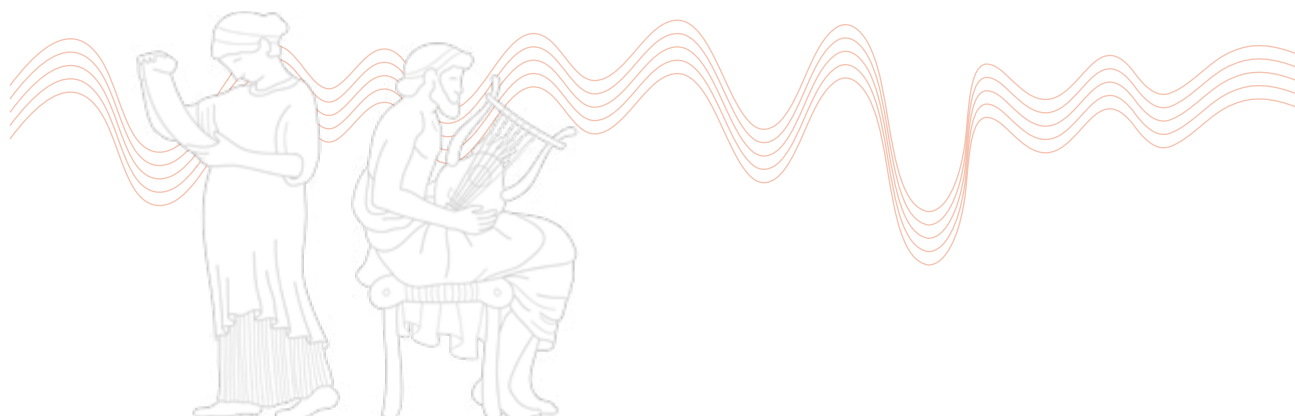
A modo de conclusión y a partir de las últimas ideas, consideramos que la pregunta ¿qué ofrecemos los docentes de música? implica comprometernos con el rol de *ayudar a oír* y así, revisar permanentemente y ampliar lo que se pone a disposición de los estudiantes. Estas premisas pueden utilizarse como un andamiaje firme que logre sostener un ofrecimiento desde las músicas que consideramos relevantes de preservar, enseñar y transmitir a los demás como un regalo.

Para seguir pensando...

Finalmente, se propone al lector reflexionar sobre su trayectoria y prácticas musicales actuales a través de una serie de preguntas guía que permitan continuar pensando sobre aquello que se dispone, se ofrece y se regala al educar. Este cierre invita también a compartir una pieza musical mediante el código QR que se encuentra debajo, transformando la lectura en un espacio de interacción e intercambio colectivo entre la autora y la comunidad académica.

Guía de preguntas

- ¿Qué recuerdos tenés de tus inicios en la actividad musical? ¿De qué músicas se empapó ese comienzo?
- ¿La formación superior te acercó a nuevas prácticas, experiencias, conceptos y músicas? ¿A cuáles?
- ¿Descubriste algunas músicas nuevas? ¿Tuviste la oportunidad de llevarlos a la práctica en alguna nueva propuesta? ¿Qué experiencias te generó esta nueva práctica?
- ¿Cuándo fue la última vez que compartiste una música o canción? ¿A quién? ¿Con qué motivo? ¿Qué buscaste Ayudar a oír?
- ¿Podrías trasladar esa experiencia al ámbito de la educación musical? ¿A una clase? ¿Qué otras porciones del mundo musical podrías contagiar en tus clases?
- Dentro del ámbito, nivel o espacio educativo y musical en el que te encuentres trabajando o enseñando ¿Qué música consideras que no deberías dejar de *ayudar a oír*? ¿Nos la compartís?



Bibliografía

- ALLIAUD, A. (2021): Enseñar hoy: apuntes para la formación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.
- FURMAN, M. (2021): Enseñar distinto: Guía para innovar sin perderse en el camino. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GALEANO, E. (2015): El libro de los abrazos. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- LANG, P. (2021): En el nombre de la música: problemas entre música, enseñanza y escuela. Santa Fe, Ediciones UNL.
- RECALCATI, M. (2016): La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza. Barcelona, Anagrama.
- SOUTO, M. (2016): Pliegues de la formación: sentidos y herramientas para la formación docente. Rosario, Homo Sapiens Ediciones.



MARÍA LUCÍA DUARTE

duarteemarialucia@gmail.com

Egresada del Profesorado de Música en 2025 (ISM - FHUC - UNL). En 2024, cursó un semestre académico en la Escola de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil). Llevó a cabo una Adscripción en Docencia en la cátedra Didáctica de la Educación Musical III en 2025, y continúa en 2026. Se desempeñó en tres ocasiones como tutora de alumnos internacionales en el ISM-UNL e integra desde 2023 la cuerda de contralto en "Litoralum Voces", coro conformado por estudiantes del Instituto. Se desempeña como docente en talleres de instrumento para infancias, en distintos niveles escolares y como becaria de tutoría para ingresantes 2026 en el ISM-UNL.



EL EFECTO MARIPOSA. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO RECURSO PARA LA ESCRITURA EN PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

Alejandro Brianza | UNLa - UNL | alejandrobrianza@gmail.com

En el año 2019 quise empezar a componer una pieza: Kowloon. Conceptualicé un poco, tenía todo para ponerme a trabajar pero al sentarme en el estudio la cosa no fluía. No pasaba de unos pocos objetos sonoros que, para colmo, no me terminaban de convencer. Pero no soy de quedarme mirando la hoja en blanco. Si las hay, encaro otras ideas, pruebo con otros proyectos. Descanso. Dejo pasar el tiempo y más adelante, de alguna manera, todo suele volver a encaminarse. Me gusta creer que el tiempo es un sabio compañero.

Tres años después, más precisamente en abril de 2022, volví sobre el proyecto con un par de ideas frescas. Prendieron. La pieza la terminé en mayo y la estrené en junio en un concierto que organizamos junto a Gabi Yaya en la Universidad Nacional de Córdoba. Al día siguiente, como José Halac me había invitado a charlar un poco con sus estudiantes de composición, la volvimos a escuchar en ese contexto, más íntimo, si se lo quiere pensar así. Mientras contaba un poco del proceso creativo, José me hizo un comentario que me quedó marcado, respecto a lo muy controlado que se sentía el uso del espacio y a lo cinematográfica que sonaba la pieza por momentos. Y pasó algo un poco mágico: el comentario apuntaba sobre algo que yo había trabajado mucho pero de lo que todavía no había hablado ni hecho explícito, no lo había puesto en palabras en ese aula. Es decir, sentí que la música había hecho lo propio. Y con eso me convencí de algo que no es muy común en mí –al menos cuando están recién salidas del horno–: que la pieza tenía algo que la hacía valer la pena.

La Canadian Electroacoustic Community [CEC] organiza anualmente el concurso JEU DE TEMPS / TIMES PLAY [JTTP], en el que tradicionalmente, por reglamento, participan solamente canadienses. Sin embargo, en el pasado 2022, en una iniciativa fruto de la colaboración con el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS] se abrió el juego a que pudiéramos participar desde toda Latinoamérica. Con el convencimiento de que la pieza tenía algo por contar, organicé todos los materiales y la mandé. Meses después, recibo la noticia: gané el Premio Hildegard Westerkamp, una de las categorías del concurso. Además, a quienes resultamos premiados nos dieron la posibilidad de enviar un proyecto para participar por una plaza de residencia artística en Sporobole, un centro de artistas sito en Sherbrooke, Canadá que es parte de la red que conforma la CEC. Envié un proyecto nuevo, que también venía macerando hace tiempo y que creí que, en caso de quedar seleccionado sería una buena oportunidad para comenzar a desarrollarlo. Al equipo curatorial de Sporobole le gustó mi propuesta y gané también la plaza para la residencia.

Hago otro salto atrás hasta el año 2016, en Manizales, Colombia. En el contexto del Mercado CirculART que tuvo lugar durante el Festival Internacional de la Imagen, conocimos a Eva Quintas y Michel Lefebvre, quienes representaban a TOPO, un centro de artistas de Montreal. Con andamio¹ teníamos un showcase de 30 minutos en el que presentamos dos piezas: *El tren* y *El lenguaje de los árboles*. A Eva y Michel les gustó nuestra performance y quedamos en contacto. El vínculo fue generoso: dos años más tarde –en 2018– fuimos invitados a una residencia de creación en Montreal, en las propias instalaciones de TOPO en la que compusimos *Mother*, la pieza con la que cerramos el encuentro de la Electronic Literature Organization, que ese año precisamente, fue en la ciudad de Montreal.

En 2022 volvimos a trabajar con TOPO. Esta vez, también en colaboración con el Centro de Cultura Digital [CCD] de Ciudad de México. A partir de un apoyo que ganamos en conjunto, pudimos lanzar una iniciativa de creación colectiva en literatura electrónica: la Incubadora de Literatura Digital [ILIDI], con el objetivo de apoyar la práctica de una cohorte de 20 artistas de Québec y México a través de un programa de intercambio y aprendizaje en creación digital que tuvo lugar, de manera sincrónica, en la virtualidad. El desafío siguiente era, durante algún momento de 2023, y ya lejos de los aislamientos impuestos por la pandemia, intentar montar los resultados –que corren en ámbitos de realidad virtual– en algún evento presencial con dispositivos y cascos VR. Así que aprovechando el hecho de la ida a Sporobole, organizamos dos presentaciones, también en Canadá: en Factory Media Centre, en Hamilton; y en las propias instalaciones de TOPO, en Montreal, a la salida de la residencia.

Se imaginarán que el motivo de este relato no es simplemente el de narrar anécdotas o contarles sobre las actividades y presentaciones que estuve realizando en el pasado. Este cuidadoso hilado de eventos no es más que una excusa para hablar del efecto mariposa, un fenómeno que se relaciona con la teoría del caos y que implica que la existencia de una acción o situación determinada puede provocar una serie de situaciones o acciones sucesivas que terminan provocando un efecto considerable, que muchas veces no se tiene en cuenta o no parece corresponderse con aquella situación que le dio inicio. La idea sugiere que algo tan aparentemente insignificante como el aleteo de una mariposa podría desencadenar una sucesión de acontecimientos que provocaran algo realmente grande a miles de kilómetros de distancia.

Tener presentes cuáles son los eventos o acontecimientos que nos llevaron a nuestro presente es una estrategia particularmente útil para justificar y presentar proyectos de investigación en artes.

En los apartados introductorios, sea en proyectos de investigación, planes de tesis o artículos, es muy útil –y más aún en nuestro campo disciplinar– poder dar cuenta de quién escribe. Es decir, lejos de las posiciones más positivistas de la ciencia, en la investigación en artes es muy importante quién enuncia, y con esto, su contexto próximo, su formación, sus influencias previas. Es por esto que considero que pensar en estos acontecimientos pasados de nuestra historia biográfica y entender cómo se han ido concatenando –a veces de maneras más ordenadas y directas; otras de formas más esquivas y enredadas; o bien saliendo a flote

¹ Andamio es una plataforma colaborativa en investigación, creación y difusión de las artes electrónicas [<https://andamio.in/>].

consecuencias de acciones pasadas de hace mucho tiempo—, es una herramienta particularmente potente para ayudar a quien nos está leyendo a comprender cuál ha sido nuestro camino hasta este punto. Además —y esto ya es un gusto personal— siento que este tipo de escritura, además de volver más entretenida la lectura, refuerza la noción que del otro lado del paper, del artículo, de la tesis, hay efectivamente una persona, con todo lo que esto implica.

Retomando el ejemplo de lo relatado más arriba, tiene mucho valor para alguien que está siguiéndole la pista a un proyecto y sus productos entender que más allá de que la pieza Kowloon se haya estrenado en el año 2022, estuvo en proyecto desde el 2019, comprendiendo los obstáculos y circunstancias que atravesaron su condición de posibilidad.

Como en todo, no hay una sola forma de encarar el uso de esta herramienta. Lo importante es poder analizar el pasado reconociendo qué pequeñas acciones o decisiones que en su momento fueron cotidianas, tuvieron el potencial de generar grandes —y a veces impredecibles— tramas a largo plazo. Y en un plano más personal, se trata también de ser consciente de los propios actos, de aprender a identificar esos momentos para incluso poder tomar ventaja de manera anticipada inclinándonos por decisiones que estén alineadas con los objetivos que consideramos propios para nuestro desarrollo profesional.

Me gusta pensar que comprender a la autobiografía a través del lente del efecto mariposa es más que un recurso estilístico: es un gesto ético y pedagógico en la escritura académica para las artes, construyendo un puente entre la intimidad del proceso creativo y la exigencia de fundamentación pública, permitiendo que quien lea no solo comprenda qué se hizo, sino desde dónde y gracias a qué combinación de eventos se hizo posible —con sus saltos temporales, sus frustraciones, sus conexiones de personas y sus pequeños milagros—, no buscando demostrar el camino de éxito sino tratando de reflejar los pormenores de una trayectoria viva. Además, el ensayo en sí mismo se convierte así en un desprendimiento poético más del fenómeno que describe, donde cada anécdota y cada decisión aparentemente menor hace fuerza para configurar, página a página, el argumento central: que en la investigación en artes, la persona y su sensibilidad son el primer y más elocuente instrumento para la generación de conocimiento.



ALEJANDRO BRIANZA

alejandrobrianza.com — andamio.in

Compositor, investigador y docente. Magíster en Metodología de la Investigación Científica, actualmente candidato a doctor en Humanidades - Música por la Universidad Nacional del Litoral.

Es docente en la Universidad del Salvador y en la Universidad Nacional de Lanús, donde es director del Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual [CEPSA].

Forma parte de investigaciones relacionadas con la tecnología del sonido, la música electroacústica, la investigación artística y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado charlas, conferencias y talleres en congresos, festivales y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional. Desde 2021 lleva adelante el proyecto Pienso y no sé nada, disponible en formato pódcast, libro físico y digital.

Su desempeño profesional como artista oscila entre sus proyectos individuales y los que realiza de manera colaborativa con Andamio, habiendo sus producciones sido presentadas en Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, México, Estados Unidos, Canadá, España, Reino Unido, Francia, Mónaco, Austria, Ucrania y Japón.



Guillermo Agustín Alarcón

LA ARMÓNICA DE HUGO DÍAZ EN EL FOLCLORE ARGENTINO



RESUMEN

Victor Hugo Díaz (Santiago del Estero, 1927 – Buenos Aires, 1977) fue un músico argentino reconocido por interpretar folclore desde un instrumento poco común en este género: la armónica. En este artículo comparto algunas de las conclusiones que surgieron a partir de mi investigación realizada en el marco de la Beca de Iniciación a la Investigación (Cientibeca), que se destacó en la modalidad de exposición en el Encuentro de Jóvenes Investigadores 2024 realizado en la ciudad de Santa Fe. La misma también participó en las 32^o Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM en la UNT de la ciudad de San Miguel de Tucumán en 2025. En ella expongo el uso de la armónica en el folclore argentino a través de la discografía de Hugo Díaz. A partir de conceptos propuestos por Guerrero (2016) y Madoery (2016; 2020), estudié la presencia de los instrumentos musicales involucrados –análisis del orgánico (instrumentación)– y la correspondencia de las piezas con la forma de la danza –análisis formal–. Los análisis determinaron que la obra de Díaz forma parte de la *música folclórica de proyección* (Guerrero, 2016), y que el intérprete fue un músico que innovó en la instrumentación del folclore conservando las formas de la danza (Madoery, 2020). Para exponer el uso de la armónica, analicé y transcribí 3 piezas musicales de la discografía de Díaz: *La endiablada*, *Del antigal* y *El escondido*. Estos análisis demostraron que Díaz desplazó a la voz humana como instrumento melódico principal, enriqueciendo la interpretación melódica a través de las técnicas armonicistas más habituales, así como también, mediante el desarrollo de técnicas extendidas en el instrumento. El aporte más significativo de Díaz fue darle un espacio relevante a la armónica en el folclore argentino. A través de este espacio, colaboró en la composición, renovación y difusión del repertorio folclórico a nivel nacional e internacional.

PALABRAS CLAVE

Hugo Díaz — Armónica — Folclore argentino — *Música de proyección folklórica*

Introducción

Si se piensa en la idea de *folclore argentino* se pueden considerar muchos artistas y los respectivos instrumentos que estos suelen ejecutar. Pero es probable que los nombres *Hugo Díaz* y *armónica* no sean precisamente los primeros en el imaginario colectivo.

Allá por el 2017 yo tenía 16 años y la sensación de estar descubriendo un mundo nuevo: comenzaba a escuchar rock de los 60 y 70. Desde Almendra a los Beatles, desde Led Zeppelin a Sui Generis. Ese interés no quedó solo en la escucha, con el tiempo comencé a tocar esas canciones que tanto me gustaban en la guitarra. También había un instrumento que aparecía esporádicamente en esas grabaciones y me llamaba la atención: la *armónica*. Sin pensarlo mucho conseguí una y aprendí a tocar.

Tiempo después escuché el disco *De Ushuaia a la Quiaca* de Leon Gieco. Fue muy especial para mí, tanto por sus grabaciones como por la historia que hay detrás de la realización de cada una de ellas. Me llamaron especialmente la atención los interludios de armónica en *Carito*. Luego, cuando vi el [documental](#) de la realización del disco, Gieco narra que Antonio Tarragó Ros le enseñó que la armónica diatónica tiene las mismas voces (notas) que el acordeón *verdulera* y que por ende se puede tocar chamamé con la armónica¹. Al oír eso comencé a tocar algunos chamamés con el instrumento.

En 2023, cuando tuve que elegir un tema para trabajar en mi tesina, entre los posibles candidatos me acordé de ese interés de hacer folclore con la armónica, y comencé a investigar qué se había escrito sobre el tema. Salvo por algunas notas periodísticas o entradas en blogs sobre folclore, no encontré mucha información académica, ni específicamente musical. Pero sí encontré unas cuantas grabaciones de un armonista llamado Hugo Díaz y una vacancia académica musical que valía la pena investigar.

A partir de esta inquietud comencé a trabajar en mi tesina. Me planteé los siguientes objetivos: en primer lugar explicar el uso de las técnicas propias del instrumento, así como también las innovaciones en el desarrollo de las técnicas extendidas realizadas por Hugo Díaz en sus grabaciones de folclore argentino. Y en segundo lugar, clasificar terminológica y conceptualmente su obra dentro de las categorías de este género.

Este artículo se organiza en cuatro secciones: para comenzar, realizo una introducción a la figura de Hugo Díaz. Luego clasifico la música del intérprete en base a las categorías propuestas por los autores Madoery (2016; 2020) y Guerrero (2016). En tercer lugar, para dar cuenta tanto del uso de la armónica, así como de las innovaciones y del desarrollo de técnicas extendidas, comparto fragmentos de los análisis musicales que realicé sobre 3 piezas de Díaz. Y para finalizar el artículo, comparto las conclusiones de la investigación.

1. ¿Quién fue Hugo Díaz?

Hugo Díaz fue un músico santiagueño, nacido en 1927 y fallecido en 1977, que se destacó por interpretar folclore y tango desde un instrumento poco común en estos géneros: la armónica. Díaz fue un virtuoso en su instrumento. No solo ejecutó y promovió el folclore desde su armónica en peñas, radios y escenarios nacionales, sino que también difundió el repertorio folclórico argentino a nivel internacional, ya que realizó numerosas giras fuera del país, siendo tal su impacto, que lo llegó a patrocinar la fábrica alemana de instrumentos Hohner.

Por supuesto, también grabó. La materia prima sobre la cual elaboré esta investigación fue la amplia discografía antológica de Díaz, recopilada por el sello Acqua Records: 5 discos dobles que recopilan sus grabaciones desde 1952 hasta 1971, un total de 150 grabaciones en tan solo 19 años.

¹ Consultar [Encuentros de Ushuaia a La Quiaca: Punto de partida](#) (minuto 23:43)

2. Una propuesta Innovadora

Cuando se oye la música de Hugo Díaz no hay duda de que se trata de folclore argentino. Pero a medida que se profundiza la escucha de su discografía se pueden percibir elementos sonoros, más allá de la armónica en sí, que destacan sus interpretaciones respecto a las propuestas de sus contemporáneos. Estas particularidades me llevaron a definir terminológica y conceptualmente la música de Hugo Díaz. La primer categoría que utilicé para abordar su obra fue la de *folclore profesional*, desarrollada por Diego Madoery (2016), donde establece que

El folclore profesional comprende el conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas amateurs que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación. (Madoery, 2016:16)

Esta descripción permite comprender los diferentes caminos que eligieron los músicos a partir de comienzos del siglo XX. En el caso de Díaz, este llega a Buenos Aires en 1944², insertándose en la escena musical folclórica de la ciudad. Probablemente su formación de ese entonces se componía por armónica, guitarra clásica, bombo legüero y la voz de su esposa Victoria Díaz³. Debido a la frecuencia de sus actuaciones en peñas y radios, y teniendo en cuenta su posterior actividad discográfica⁴, considero que la propuesta musical de Díaz forma parte de la categoría de *folclore profesional*. Se puede afirmar también que el músico propuso una innovación, ya que interpretó folclore con un instrumento poco habitual en el género. Esta innovación por sí sola puede dar crédito a la originalidad de su propuesta, sin embargo no puede considerarse aún como parte de un movimiento o una escena que busque la innovación y/o la renovación del folclore.

La profesionalización del folclore creció a medida que las condiciones laborales mejoraron, así como también, se desarrolló a medida que la estética de la producción concordó con la deseada por la mayoría de los consumidores. Con este crecimiento se produjo una aceleración en las transformaciones de estas músicas, lo cual generó cambios estilísticos o estéticos según el gusto del consumidor, la propuesta del artista o los intereses del mercado discográfico⁵.

Estas transformaciones se pueden percibir en sus grabaciones de mediados de los 60, donde Díaz desplaza a la voz humana como el instrumento melódico principal, dando a la armónica el protagonismo melódico, además de incorporar otros instrumentos inusuales en la mayoría de las propuestas folclóricas contemporáneas.

Y es justamente a mediados de los 60 cuando surge en Buenos Aires una práctica alternativa al folclore imperante presente en la escena musical de la ciudad: la *música de proyección folklórica*. Juliana Guerrero (2016) explica que a mediados de 1960 emergieron en Buenos Aires algunos grupos que ofrecieron cambios e innovaciones en el ámbito del folclore. Tanto los músicos que conformaron estos grupos, como los periodistas y quienes estaban vinculados a la industria discográfica denominaron a esa nueva práctica, sin ponerse del todo de acuerdo, como *música de proyección folklórica*. Con respecto a estos músicos la autora expresa que

Los músicos involucrados promovieron cambios en el lenguaje musical, incorporaron instrumentos —que hasta ese momento no estaban asociados al folclore sino al jazz y al rock—, buscaron escenarios nuevos y audiencias alternativas, y establecieron compromisos políticos explícitos. Sin embargo, la “música de proyección folklórica”

2 En 1944 Hugo Díaz partió hacia Buenos Aires (Gatica, 2021:29).

3 Victoria Díaz y Domingo Cura, Voz y Bombo legüero de la formación respectivamente, viajaron con Díaz a Buenos Aires. La guitarra como parte de la formación es una suposición mía, ya que es un instrumento de acompañamiento muy común en el folclore. Hay registros fotográficos (sin fecha) que muestran a Díaz junto a guitarristas. Se menciona también que Díaz tocó una temporada junto al pianista Luis Napoleón Soria posterior a su llegada a Buenos Aires (Gatica, 2021:30).

4 La recopilación antológica comienza a partir de 1952.

5 Para más información consultar *Estudios sobre el folclore musical argentino* (Madoery, 2016).

no estuvo claramente delimitada, ni por su repertorio ni por quienes se sentían parte de ese fenómeno. De ahí que también fuera conocida como “música popular argentina” y “música de fusión.” (Guerrero, 2016:189)

Dentro de este contexto de música de proyección, Madoery (2020) desarrolla categorías para estudiar los cambios que realizan los músicos involucrados. Estos pueden alterar la forma o el orgánico (instrumentación), o bien las dos al mismo tiempo.

A partir del contexto descrito por Guerrero (2016), y las categorías desarrolladas por Madoery (2020), realicé análisis para clasificar a la obra de Díaz registrada entre 1966 y 1971⁶. Para el análisis del orgánico, registré los instrumentos musicales que intervienen en las piezas mediante la audición de las mismas. Percibí instrumentos tales como la guitarra clásica y el bombo legüero, pero por sobre todo me llamó la atención la presencia constante de bajos eléctricos, guitarras eléctricas, vibráfonos y aportes percusivos más allá del bombo legüero, además del protagonismo de la armónica y la ausencia de la voz en el rol melódico principal.

Tomando como referencia diversos estudios acerca de las formas musicales de las danzas folclóricas (Aguilar, 1991; Aretz, 2008; Martínez y Mardones, 2011), comparé la cantidad de compases presentes en las grabaciones del músico con la cantidad de compases que corresponden a las formas bailables de las danzas. Cabe destacar que dicho análisis formal se aplicó solo a las piezas que corresponden a una coreografía establecida. El músico optó por respetar la forma en casi la totalidad de sus interpretaciones.

En base a estos análisis puedo afirmar que la música de Hugo Díaz forma parte de la *música de proyección folclórica*, según la postura de Guerrero (2016), también pertenece a aquellos músicos que respetaron los rasgos formales del género al incorporar instrumentos no tradicionales, según las categorías de Madoery (2020).

3. La armónica en acción

Al reemplazar a la voz humana del rol melódico principal, Díaz enriqueció la interpretación musical mediante el timbre y amplio registro de la armónica cromática⁷. El músico interpretó de manera virtuosa y original la melodía a través de técnicas de articulación, elaboración y variación. También colaboró en el desarrollo de técnicas extendidas en el instrumento, como los efectos rítmico-percusivos que utilizaba previo a las introducciones de sus chacareras.

En base a manuales de armónica (Duncan, 2005; Barret, 1996; Pickow y Shulman, 1997), y de los comentarios del armonicista Daniel Chapet, estudié y transcribí 3 piezas de la amplia discografía del músico. Mis criterios de selección se basaron en que las piezas presentan un muestreo de las técnicas más habituales y otras extendidas del uso de la armónica cromática en el folclore argentino. Elegí distintas danzas para generar variedad en las pautas de selección y poder apreciar cómo se desenvuelve Díaz en cada una de ellas. A continuación destaco algunos de los recursos armónicos más relevantes de las piezas analizadas.

La endiablada es una chacarera anónima. Hugo Díaz la grabó en 1966 y fue recopilada en el volumen 3 de la antología. Con interludios de 6 compases, tiene la particularidad de una convivencia híbrida de finales truncos y a tierra. En ella se puede notar un efecto rítmico-percusivo previo a las introducciones de la pieza. Este efecto es una técnica extendida sobre la cual no encontré información en los manuales de armónica consultados. Díaz lo desarrolló y utilizó regularmente en sus chacareras. Este efecto se consigue soplando las celdas y dejando escapar parte del aire sin que la nota suene del todo definida y se lo puede comparar de alguna manera con

⁶ Es interesante destacar que entre los músicos que participaron en estas grabaciones se hallan Eduardo Lagos (pianista) y Domingo Cura (percusionista) quienes fueron nombrados en el texto de Guerrero como protagonistas de la música de proyección (Guerrero, 2016:189).

⁷ Cuatro octavas y un semitono.

el *pizzicato* de la flauta traversa. Dado que no se define del todo ni la nota ni la altura decidí transcribirlo con el símbolo x. En los siguientes ejemplos (Imagen 1 y 2) expongo las 2 veces que Díaz utiliza esta técnica en la pieza:



Imagen 1: Efecto rítmico-percusivo previo a la primera introducción (0:15).



Imagen 2: Efecto rítmico-percusivo previo a la segunda introducción (1:21).

Del antigal es una zamba compuesta por el poeta Ariel Petrocelli y los músicos Daniel Toro y Lito Nieves. Publicada por primera vez en 1962 en el disco homónimo *Los nombradores*. Díaz la grabó en 1967 y fue recopilada en el volumen 4 de la antología. Su poesía hace referencia a los antigales; áreas o restos de las civilizaciones indígenas habitadas antes de la conquista española. En base a esta temática, Nieves, el arreglador del conjunto, realizó una amplia melodía utilizando una escala presente en la música incaica: la escala pentatónica.

La interpretación de Díaz se destaca por la ejecución de la extensa melodía con influencia de la escala pentatónica. En el siguiente ejemplo (Imagen 3) se puede observar el desarrollo de la melodía correspondiente al primer estribillo, compuesta de 3 octavas y 3 semitonos (desde un Mi 3 a un Sol 6). Además se destaca el uso del trémolo de palanca en los comienzos de los estribillos. Vale la pena aclarar que el intérprete utilizó la mayor parte del registro de la armónica cromática de 16 celdas: 4 octavas y un semitono (de un Do 3 a un Do# 7).



Imagen 3: Primer estribillo de *Del antigal* (1:21).

Respecto a la forma, la pieza cumple con la forma de zamba. En relación a la instrumentación, esta se compone de guitarra criolla, guitarra eléctrica, armónica y bombo legüero. La presencia de la guitarra eléctrica refuerza el concepto de *folclore de proyección*.

El escondido es una danza de autor anónimo, recopilada por los Hermanos Ábalos y Andrés Chazarreta. Hugo Díaz la grabó en 1968 en el volumen 4 de la antología. La interpretación de Díaz se destaca por la virtuosa ejecución, variación y reelaboración de los repetitivos y constantes motivos melódicos propios de la pieza. En el siguiente ejemplo (Imagen 4) se puede observar cómo Díaz varía 4 veces el motivo MM2, que corresponde a la línea “*Escondido me has pedido y escondo te hei de dar*”.

Imagen 4: Variaciones del MM2 correspondiente a la línea “*Escondido me has pedido y escondo te hei de dar*”.

En MM2, el intérprete desarrolla el motivo original de la pieza con leves variaciones. En MM2' realiza el motivo una octava abajo. En MM2'' ejecuta una variación aumentando la densidad cronométrica del motivo y en MM2''' desarrolla una nueva variación disminuyendo la densidad cronométrica, acentuando el primer y segundo tiempo del compás con la palanca de trémolo del instrumento.

4. Conclusiones

Fue a través de la obra de Díaz que la armónica ocupó un lugar relevante en el folclore argentino, y fue a través de la misma, que se desarrollaron aportes e innovaciones que enriquecieron y renovaron al género. Poner en el rol protagónico a un instrumento ajeno a la corriente principal del folclore, no solo generó una novedad por el simple hecho de aparecer, sino que colaboró con un movimiento que buscaba innovar en el folclore: la *música de proyección folklórica*. No solo fue la armónica de Díaz la que destacó en sus grabaciones, sino que junto a ella se incorporaron guitarras eléctricas, bajos eléctricos, vibráfonos y recursos percusivos que sin duda escribieron una nueva página en la historia musical argentina. El aporte más importante de Hugo Díaz fue darle a la armónica un rol protagónico dentro de un género en el cual no tenía relevancia a nivel discográfico. Mediante sus interpretaciones y grabaciones, Díaz colaboró en la difusión, tanto del género como del instrumento, a nivel nacional e internacional.

Bibliografía

- ARETZ, Isabel (2008): El Folklore Musical Argentino. Buenos Aires, Melos Ediciones Musicales S.A.
- BARRET, David (1996): Building Harmonique Technique. Pacific, MO, Mel Bay Publications Inc.
- DÍAZ, Claudio. (2009). Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Córdoba, Ediciones Recoveco.
- DEL CARMEN AGUILAR, Maria (1991): Folklore para armar. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- DUNCAN, Phill (2005): Mel Bay’s complete chromatic harmonica method. Pacific, MO, Mel Bay Publications Inc.
- EZZAOUI, Maximiliano (2010): Encuentros de Ushuaia a la Quiaca [Documental].
- GATICA, Lucas (2021): Hugo Díaz, una vida armónica. La Plata, Bosque Editora.
- GUERRERO, Juliana (2016): “La `música de proyección folklórica´ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical”. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Bogota. pp. 187-201. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/download/15428/Art%2010> [Consultado: 15/06/2024]
- MADOERY, Diego (2016): Estudios sobre el folclore musical argentino. Revista Argentina de Musicología. pp. 15-38. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/118695> [Consultado: 25/07/2025]
- (1 de diciembre, 2020): Innovación y tradición en el folclore argentino. El primer disco de Raúl Carnota. D. Madoery (2) [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HVM-FgodnsQ>
- MARTINEZ, Ximena y MARDONES, Marcela (2011): Cajita de Música Argentina. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
- PICKOW, Peter y SHULMAN, Jason (1997): Play Harmonica. New York, Amsco Publications.



GUILLERMO AGUSTÍN ALARCÓN

alarconguillermounl@gmail.com — Santa Fe

Egresado del Profesorado de Música (ISM - FHUC - UNL). Compositor, arreglador y guitarrista. Estudiante avanzado de la Licenciatura de Guitarra Clásica (ISM - FHUC - UNL). Actualmente se desempeña como profesor en diversos ámbitos educativos.



Leila Jara

EL PAÍS DE NOMEACUERDO: UNA CANCIÓN ¿INFANTIL? DE MARÍA ELENA WALSH

RESUMEN

Este artículo es parte de una investigación precedente que surgió de la materia de *Introducción a la Investigación en Artes* perteneciente a la carrera de Licenciatura en Música con Orientación en Dirección Orquestal del Instituto Superior de Música y que realizó la autora de este escrito.

La investigación se enmarcó en una adscripción en investigación dentro de la cátedra de *Texturas, Estructuras y Sistemas II*, y se presentó en el Encuentro de Jóvenes Investigadores de la UNL 2025. La misma, se centró en el análisis del repertorio infantil de María Elena Walsh, y más específicamente, en la canción *El País De Nomeacuerdo*, publicada en el álbum homónimo en 1966. Con el análisis de esta obra se pudo vislumbrar similitudes y diferencias, a través de los elementos musicales y poéticos que utiliza María Elena Walsh, con las demás canciones del álbum homónimo. Luego, en relación con la pertinencia o no de la canción al repertorio infantil, se analizó la forma de diálogo con los cancioneros para niños de la década del 60. Para este último análisis de comparación se utilizó el cancionero *Canten señores cantores* de Guillermo Graetzer y Violeta Hemsy de Gainza, publicado en 1963.

PALABRAS CLAVE

María Elena Walsh — Canción infantil

Introducción

María Elena Walsh fue una poetisa, escritora, cantautora, dramaturga y compositora argentina que, en palabras de Sergio Pujol, “fue la mujer que mejor le cantó y escribió a las infancias de los argentinos” (2011:12).

También menciona que “su increíble don para comunicarse, a través de sus poemas y canciones, con tantos niños y adultos a lo largo de tantos años la puso en cercanía con nosotros” (Pujol, 2011:15). Se puede considerar, con base en lo dicho por Pujol, que la obra musical completa de María Elena es sustancial en la cultura de los argentinos. Según Pittau,

La canción infantil argentina tuvo un increíble empuje a partir de los discos de María Elena Walsh editados en la década del '60. Su poética del humor, del disparate y de la transgresión colocaron al género de la canción infantil como espacio de reflexión y creación. (2019:1)

En 1958 María Elena Walsh, junto con Leda Valladares, publican un LP¹, *Leda y María cantan villancicos*, donde aparece, por primera vez, la temática infantil. Posteriormente, el dúo continuó incursionando en el género a través de poemas, canciones, personajes y espectáculos infantiles. Luego del estreno del show *Doña Disparate y Bambuco* (1963), “las presentaciones de María Elena se convirtieron en uno de los acontecimientos culturales más importantes de la historia argentina” (Pittau, 2019:4).

Una vez separado el dúo, María Elena decide continuar componiendo música de este género. Este hecho, la inspiró para re-grabar gran parte de su repertorio infantil, pero ya como solista. Con esto, comienza una nueva etapa que, en cuanto a la composición del repertorio infantil, duraría aproximadamente 5 años. Es durante este nuevo rumbo que toma la compositora, cuando edita 5 discos, 3 de ellos LP, con canciones de su autoría, donde se puede encontrar algunas de las más famosas, como por ejemplo *Manuelita la Tortuga*, *Twist del Mono Liso*, *El Reino del Revés*, *Canción del Jardinero*, entre otras. En 1966 se publica su 3er LP denominado *El País De Nomeacuerdo*, que contiene 12 canciones de su autoría². Entre ellas, se pueden encontrar *La Reina Batata*, *Canción del Jacarandá*, *Marcha de Osías*, *El Show del Perro Salchicha* y la canción, homónima al álbum, *El País De Nomeacuerdo*. Es en este último disco donde, por primera y única vez en la producción de María Elena, una de las canciones le da nombre al álbum. Ante esto surge la pregunta sobre la importancia de esta canción para esta producción en particular, ¿es *El país de Nomeacuerdo* una referencia externa que va más allá de la ciudad de fantasía y los personajes que plantea esta producción? Y si así fuera, ¿los destinatarios son las infancias?

1. Sobre el álbum *El país de Nomeacuerdo*

El país de Nomeacuerdo inicia la colaboración con el músico Oscar Cardozo Ocampo. De hecho, las versiones de *Marcha de Osías*, *La Reina Batata*, *El Gato Confite* y *Canción del Jacarandá* se produjeron con un criterio de instrumentación diferente que marcó una transición a su repertorio de canciones para adultos (Pujol, 2011:151).

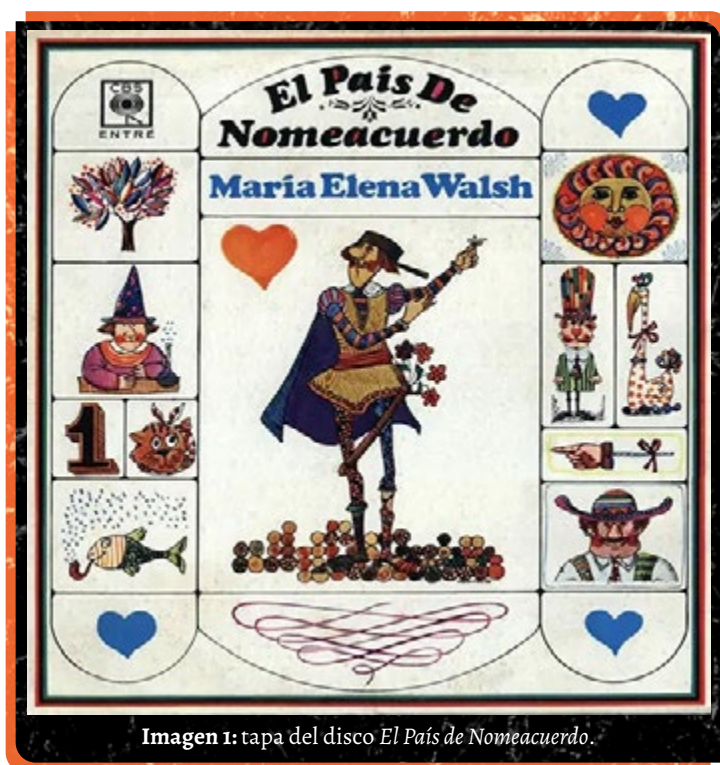


Imagen 1: tapa del disco *El País de Nomeacuerdo*.

1 Long Play: Disco fonográfico de vinilo de larga duración y 30 cm de diámetro.

2 Tiene a María Elena Walsh en voz y a Oscar Cardozo Ocampo, junto a su orquesta, en acompañamiento.



Imagen 2: contratapa del disco.

Este álbum relata, a través de sus canciones, las *patastrúficas*³ historias de este país. En la tapa (Imagen 1), se puede ver en el recuadro principal del centro, lo que podría ser el rey del país de Nomeacuerdo con una olla por corona, de pie sobre lo que parecen ser botones y en la funda de su espada asoman flores. A ambos lados hay imágenes que están asociadas con las diferentes canciones que se encuentran en el álbum. En la contratapa (Imagen 2) se lee en mayúsculas *ÚLTIMAS NOTICIAS*. *Diario secreto del país de Nomeacuerdo*, dando a entender que las “12 patastruficas historias” se refieren a cada una de las canciones del álbum.

2. Análisis de la canción *El país de Nomeacuerdo*

La canción es la segunda del álbum. En cuanto a sus características musicales se puede mencionar que se encuentra en tonalidad de SibM y tiene variaciones de compases, alternando entre 2/4, 3/4 y 4/4. Asimismo, utiliza funciones armónicas básicas como el I – IV – V, pero también una dominante secundaria (V7/II – II). En cuanto a su ámbito melódico, utiliza una extensión de 8va en el registro de la voz. En el vinilo se lee que lleva la indicación de género minué. Esto resulta interesante si se tiene en cuenta que el minué clásico se compone en compás de 3/4. Esta canción, si bien utiliza dicho compás, también hace uso de otros, lo que anula su relación con la danza.

Otra diferencia notoria está en la estructura formal, ya que la de la canción (imagen 4) no respeta la del género (imagen 3). La estructura formal del minué clásico consiste en dos unidades formales (UF) simples que se alternan y combinan formando una estructura compuesta. La primera UF, llamada minué o minueto, se reitera luego de finalizada la segunda (trío)⁴. Asimismo cada unidad formal plantea la repetición de al menos una de sus UF interiores.

A	B	A	B'	A		
a	b	c	a	b	d	a

Imagen 3: estructura formal del minué clásico.

3 Término que utiliza Maria Elena en la contratapa del disco para referirse a algo que está exageradamente patas para arriba o al revés.

4 Apuntes de la cátedra de Texturas, Estructuras y Sistemas II del ISM-UNL.

En cambio, la estructura formal de la canción de Walsh (Imagen 4) es una única forma simple con dos UF internas: la letra **A** se refiere al estribillo y **B** a las estrofas. La canción comienza y concluye con su estribillo, lo que podría generar la sensación de que el desarrollo de sus secciones pase desapercibido y, en consecuencia, no llegan a identificarse una de otra.

1ra sección	2da sección	3ra sección
Minueto A	Trio B	Minueto A'
: a : : b + a' :	: c : : d + c' :	a + b + a'

Imagen 4: estructura formal de la canción *El País de Nomeacuerdo*.

Si se observa la letra y sus elementos poéticos (Imagen 5), se puede notar que, si se tiene en cuenta que el minué también fue un género de baile, el texto podría estar relatando ese baile que pareciera ser difícil de memorizar “un pasito para allí, no recuerdo si lo dí”. La canción consta de un estribillo que tiene 2 versos eneasílabos (9) y 2 estrofas de 4 versos octosílabos (7+1) cada una. La temática de la letra habla del olvido y la falta de memoria.

En el país de "Nomeacuerdo"	9
doy tres pasitos y me pierdo.	9
Un pasito para allí,	7+1
no recuerdo si lo dí.	7+1
Un pasito para allá,	7+1
ay, que miedo que me da.	7+1
En el país de "Nomeacuerdo"	9
doy tres pasitos y me pierdo.	9
Un pasito para atrás	7+1
y no doy ninguno más,	7+1
porque yo ya me olvidé	7+1
donde puse el otro pie.	7+1
En el país de "Nomeacuerdo"	9
doy tres pasitos y me pierdo.	9

Imagen 5: letra de la canción.

La duración de la canción es de 1'50". Es una canción corta, y más aún si se la compara con las otras del álbum (imagen 6), donde la mayoría dura más de 2'30" como la *Canción del correo*, que llega a durar 3'48". También se puede observar que, además de la duración, otra gran diferencia se encuentra en la cantidad de estrofas que tienen las canciones del álbum, donde *El país de Nomeacuerdo* se destaca por su corta extensión (dos estrofas de 2 y 4 versos cada una, 6 en total) en relación con que las demás poseen gran cantidad de texto, como puede verse en la siguiente imagen.

Canción	Género	Ámbito Melódico	Forma	Duración
La Reina Batata	Vals	9na	Estrófica (x6)	2'32"
El país de Nomeacuerdo	Minué	8va	[Estribillo - Estrofa] x2 - Estribillo	1'51"
Don Enrique del meñique	Corrido	8va	[Estrofa (x2) - Estribillo] x2	2'45"
Canción del Jacarandá	Canción	11na	Estribillo - Estrofa (x5) - Estribillo	2'54"
Marcha de Osías	Marcha	8va	[Estrofa - Estribillo] x6	3'24"
Baguala de Juan Poquito	Baguala	8va	[Estrofa (x2) - Estribillo] x3	2'23"
El show del perro salchicha	Marcha	9na	Estrófica (x9)	2'35"
El adivinador	Carnavalito	10ma	[Estrofa - Estribillo] x4	2'26"
El gato confite	Canción	9na	Estrófica (x7)	2'47"
Canción del correo	Balada	8va	[Estrofa (x2) - Estribillo] x4	3'48"
El cisne que ladra	Chamamé	7ma	[Estrofa (x2) - "Estribillo"] x2	2'42"
El pez tejedor	Canción infantil	6ta	Estribillo - Estrofa	2'18"

Imagen 6: canciones del álbum.

3. *Canten Señores Cantores*

En pos de establecer similitudes y diferencias –poéticas y musicales– entre las canciones de este disco con la canción infantil de la misma década, se seleccionó el cancionero *Canten Señores Cantores* como referencia para llevar adelante un trabajo de comparación.

Canten Señores Cantores es un compilado que fue publicado en 1963 y consta de 84 canciones, que en su mayoría son de género de raíz folclórica. Estas fueron seleccionadas por Violeta Hemsy de Gainza y Guillermo Graetzer. Es elegido éste, y no otros, porque ambos (cancionero y álbum) fueron estrenados en la misma década y por la importancia que tuvo el mismo en la educación musical de aquellos años⁵.

A tales efectos se analizaron todas las canciones en cuanto a tonalidad, compás, armonía, cantidad de estrofas, estructura básica, ámbito, contorno melódico y temática del texto⁶. En cuanto a la longitud del texto y cantidad de estrofas del cancionero surge que de las 84 canciones 51 tienen menos de 4 estrofas, 12 de ellas tienen 4 estrofas y 21 más de 4. Asimismo se pudo relevar que la mayoría de ellas están en tonalidad mayor, son de estructura estrófica, armónicamente se apoyan en las funciones básicas de la tonalidad, predomina el ámbito melódico de 6ta, movimiento melódico por grado conjunto con saltos de tercera, compás simple y

5 “Entre los años 1963 y 1967 se publicaron los cancioneros *Canten señores cantores* y *Canten señores cantores de América*, [...] Estas obras [...] se contaron entre las primeras colecciones de canciones tradicionales de Argentina y de los países americanos que circularon en las aulas de nuestro país y en Latinoamérica. Se recuperaba entonces, como elemento esencial de la enseñanza musical, el folclore, el canto popular, [...]” (Gainza, 2004:77)

6 <https://drive.google.com/file/d/1Y4BQ-sfcx6B-rgzkhQlJEeg7aftsJBZu/view?usp=sharing>

el tema de sus textos varía en cuanto al género. Por ejemplo, en los villancicos los textos son religiosos, en las rondas de juegos se describen los pasos del mismo, repiten textos u onomatopeyas, muchas de las canciones cuentan historias de animales. Las canciones de mayor extensión narran historias dramáticas (romances) o alternan preguntas y respuestas.

En las canciones del disco de María Elena Walsh la longitud de los textos es efectivamente más larga –la más extensa de 9 estrofas–. En relación con los demás parámetros se observa que son coincidentes en el predominio de la tonalidad mayor, compás simple y apoyo en funciones básicas de la tonalidad, pero no en el ámbito y contorno melódico donde se aprecia que el ámbito llega a una onцена, y la melodía se encuentra más desarrollada ya que utiliza saltos mayores a tercera, además de cromatismos.

4. Conclusiones

En el análisis de la obra de María Elena Walsh se observa cómo la compositora, si bien toma elementos propios de la música infantil tradicional (tonalidad mayor, compás simple), también incorpora recursos poco frecuentes en este repertorio (longitud de los textos, estructura formal más compleja, ámbito y contorno melódico más desarrollado). Asimismo, quizás por su condición de poeta, sus letras trascienden el cuento o juego infantil, utilizando metáforas, nuevas palabras con significados múltiples (*patastrúficas*, *nomeacuerdo*), desarrollos de personajes complejos ¿estrafalarios?, descripción de escenas y paisajes, y hasta crítica social encubierta: “viene armado un delincuente de un mapa y un colador, tranquilamente por la laguna roba toda la fortuna con modales de señor” (*El cisne que ladra - María Elena Walsh*)

En cuanto a la profundidad metafórica y la crítica social la canción *El país de Nomeacuerdo* es un gran ejemplo. La brevedad de su texto y música se puede interpretar como una referencia a la memoria *corta* de quienes se niegan a recordar. Al respecto, como se ha demostrado en los análisis previos, se puede observar que *El país de Nomeacuerdo* es la canción más corta del álbum, esto indica la intencionalidad de la autora de relacionar la longitud de la canción con la fragilidad de la memoria expresada en el texto. A su vez, es el único minué, lo que permite pensar que la elección del género para esta canción no es una coincidencia y que, en tanto danza antigua, se sitúa en un lugar cómodo y seguro, donde la memoria muchas veces no es desafiada.

En el disco *Canciones Para Mirar*, María Elena se pregunta “¿Por qué estas canciones son para mirar? (...) sucede que los chicos saben mirar lo que no se ve” (Walsh, 1963). A partir de este trabajo se puede observar que sus canciones no dejan de ser música para las infancias, sin embargo, es posible deducir que María Elena no identifica la infancia con la superficialidad o facilidad, sino todo lo contrario. Al mismo tiempo no sería desacertado reflexionar que sus canciones no sólo interpelan a la niñez, sino también al mundo adulto, esto se deduce de la utilización de recursos que van más allá de las palabras para expresar mensajes que quizás la niñez no pueda entender y los adultos, en ocasiones, probablemente no quieran ver.

Bibliografía

- GAINZA, Violeta y GRAETZER, Guillermo (1993): Canten señores cantores. Tomo 1. Buenos Aires, Editorial Ricordi.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (2004): "La educación musical en el siglo XX". En Revista Musical Chilena, vol. 58, n.º 201. Santiago de Chile, pp. 74-81. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12449> [Consultado: 12/05/2025]
- MARTÍNEZ, Edgardo (2019): Texturas, Estructuras y Sistemas. Documento de cátedra.
- PITTAU, Verónica (2021): "Cosmopolitismo y nación: juguemos en el mundo de María Elena Walsh". En LIUT, Martín: Revista del Instituto Superior de Música, n.º 19. Santa Fe, Ediciones UNL, pp. 84-104.
- (2019): "Expresión y transgresión en las "Canciones para Mirar" de María Elena Walsh". En ALESANDRONI, Danisa y QUIROZ, Ignacio: Será que la canción llegó hasta el sol: Miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción. Santa Fe, Actas de Músicos en Congreso, 7ma edición, pp. 314-333.
- PUJOL, Sergio (2011): Como la Cigarra. Biografía de María Elena Walsh, Segunda Edición. Buenos Aires, Editorial Emecé.
- WALSH, María Elena (1966): El país de Nomeacuerdo, [vinilo]. Buenos Aires, CBS.
- (1963): Canciones para mirar, [vinilo]. Buenos Aires, CBS.



LEILA JARA

leilajara4@gmail.com — Santa Fe

Estudiante avanzada de las Licenciaturas en Música con Orientación en Dirección Orquestal y Dirección Coral (ISM - FHUC - UNL). Fue parte del coro Litoralum Voces, coro de estudiantes del ISM, espacio donde se desempeñó como directora y coreuta. También fue integrante de Proyecto REC (productora musical del ISM). Actualmente participa como coreuta en el Estudio Coral Meridies.

PORQUE SE ME CANTA. CRÓNICA DE UNA COMPOSICIÓN ENTRE LA TORMENTA Y EL LABORATORIO



Martín Sosa

¿Cómo nace una canción? ¿De dónde proviene ese impulso que me obliga a sentarme frente a una hoja en blanco, aun cuando el silencio parece ganar la partida? ¿Por qué hacer canciones? ¿Cómo y cuándo se aprende a hacer canciones? ¿Se enseña a hacer canciones, o sólo se aprende? ¿Por dónde arranco? ¿Por dónde sigo?

Estas preguntas, y otras tantas, me acompañan hace décadas, no como meras dudas intelectuales, sino como el hilo invisible del que tiro constantemente para entender quién soy, y si vale la pena perderse en los laberintos de algo tan *absurdo* como escribir una canción.

La canción, ese dispositivo cultural, en sus múltiples definiciones ofrece infinitas posibilidades para su fabricación y es ahí donde radica el “problema” ya que no hay una forma unívoca de creación; es el artista el que hace y crea métodos realizando su propia práctica (Borgdorff, 2012).

Es viernes de febrero en Colastiné (Santa Fe, Argentina), siesta lluviosa. En casa, desde el ventanal se ve en el cielo la cerrazón de nubes como vellones rústicos. Sus múltiples formas van mutando en cromatismos de grises claros cada vez más oscuros, y el viento del Este las desordena en cuestión de segundos.

La casuarina y el álamo del frente despeinan sus ramas y se agitan acompasadamente al son de la tormenta que se inicia mientras el destello de un relámpago los ilumina. El verde del jardín es tan intenso como el aguacero; y la tierra arenosa de la calle no alcanza a drenar el agua acumulada. A lo lejos, a unos cincuenta metros a la derecha del portón de ingreso, puedo escuchar el motor de un automóvil que se va desvaneciendo hasta hundirse lentamente en la espesura del barro como el mismísimo intento de sentarme a escribir una canción.

A los cinco (años de edad) conecté con las primeras canciones que me marcaron la huella de un camino ineludible. Mi padre cantaba –y yo imitando– *Cuando tenga la tierra*, esa maravilla de Ariel Petrocelli y Daniel Toro en la voz de Mercedes Sosa que formó parte del repertorio de mi niñez. Y a los siete me pasaba horas escuchan-

do un vinilo de Violeta Parra donde mis preferidas eran *Gracias a la vida* y *Maldigo del alto cielo*. Luego vino la adolescencia con Sui Generis y *Aprendizaje*; más tarde Serú Girán, Caetano, Chico Buarque, las trovas cubanas y rosarinas que me llenaron la garganta de repertorios y encendieron la mecha que prendió fuego a la hoja en blanco para ser autor.

Hoy intentaré una canción. Sobre el escritorio, una vez más, la hoja en blanco, la angustia y la ansiedad –hermanas inseparables– se hacen presentes y el cuerpo no termina de acomodarse en la silla. Intento despegarme de esa *sensación sentida*¹ para dirigirme hacia un mínimo acto cognitivo. Es que el cuerpo “sabe” de qué se trata la situación antes de que la mente pueda verbalizarla (Gendlin, 2007). Entonces pienso que es el momento de organizar el tiempo, esa sustancia inmaterial que nos contiene y nos devora.

Comienza a empujarme el deseo –o tal vez la necesidad– de escribir y cantar sin rumbo fijo. Con el mate listo, perfumado de cedrón y burrito, comienzo a hurgar entre el pensamiento y la pasión y se me viene a la memoria este verso de Atahualpa Yupanqui:

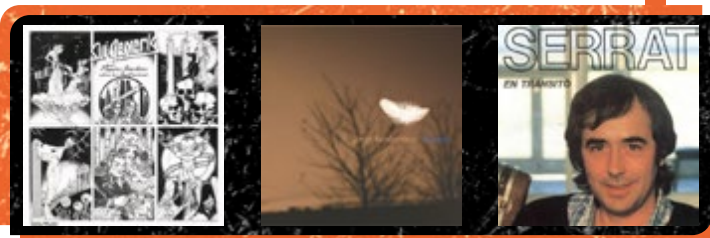


*“En el trance de elegir
Que mire el hombre p'adentro
Ande se hacen los encuentros
De pensares y sentires
Después... que tire ande tire
Con la conciencia por centro”
(El payador perseguido,
Atahualpa Yupanqui)²*

Sí, me digo, la conciencia como centro sí, pero el inconsciente trabaja y *dice* lo suyo, también se merece una oportunidad.

Sin ideas previas repaso la nutriente de mis repertorios como brújula que me lleva hacia autores que han hecho de sus propios interrogantes, can-

ciones colosales y emblemáticas. Charly García y su *¿Para quién canto yo entonces?*; J. Fandermole y su *Canto versos*, o *Me han pedido una canción*; y J.M. Serrat con *No hago otra cosa que pensar en ti* comunicando a través de una canción la ausencia de musas y razones.



En el afán de encontrar impulso leo en algunos reportajes que, para Fito Páez hacer canciones es su modo de relacionarse con el mundo; J. Fandermole afirma que componer es tomar decisiones en algún sentido; y para J. Drexler es jugar con el azar a la par del método. Como si mezclara las barajas, las coordenadas de estas ideas ya me invitan a sentarme a trabajar. Afilo el ojo del pensamiento para tomar registro del caos a mi alrededor, el desorden, la ausencia de satisfacción, y comienzo a organizarme.



Puede ser que la escasa utilidad de una canción sea esa, la de explicar, ordenar o com- pensar el caos.

Afuera la tormenta persiste, y adentro pareciera que también. Hago un mapeo de las vías de ingreso a *la canción*. Esas puertas que abrimos tanto para escucharlas como para analizarlas son las mismas que nos introducen en su creación. Son esos racimos de textos que se van presentando de manera asincrónica sobre los cuales vamos construyendo sentidos y significados (González, 2013).

Pienso en el arte milenario de los tapices, las tejedoras, y sus telares, esos entramados de hilos maravillosos que ofrecen una narrativa de una época, de un lugar y del mismo modo pienso en el entramado de los hilos de las melodías, armonías, frases literarias, estrofas, instrumentos, voces... pienso en canciones como tapices.

Ya con más predisposición y viendo las madejas disponibles comienzo a tirar del hilo del

¹ Eugene Gendlin, filósofo y psicólogo creador del Focusing, define la sensación sentida (*felt sense*) como una experiencia corporal específica que tiene un significado vital, aunque inicialmente sea difusa o difícil de poner en palabras.

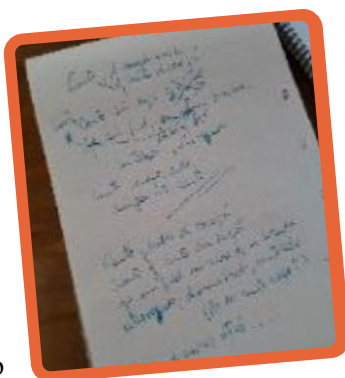
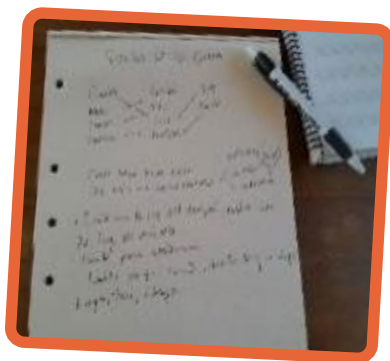
² Yupanqui, Atahualpa. El payador Perseguido. Sello Le Chant du Monde 1973. Francia https://www.youtube.com/watch?v=1BLkCC7l0NY&t=39s&ab_channel=AtahualpaYupanqui-Topic

texto, empiezo por la letra y de a poco la angustia se va transformando en apetito creativo que busca ser saciado a través del trabajo con los materiales (Stravinsky, 1942/2006)³; y esas materialidades son la guitarra, la voz, el lápiz, el block de hojas que ya empieza a tener garabatos, cifrados, frases y tachones. Luego se incorporan el ordenador, software, placas de audios, programas de escritura, cables y micrófono. La lluvia ahora es en el papel, lluvia de ideas, o palabras sueltas más o menos así:

¿Qué me pasa cuando canto? ¿Por qué canto? Sobre el acto de cantar pienso en las bagualeras, me conmueve ese canto porque es un sonido potente, tan de la tierra, tan visceral, sin pretensión estética; un puente a la raíz, al territorio y la identidad que impone autoridad y sabiduría. Al igual que el góspel, revelan identidades individuales y colectivas sin especulaciones. Esos mensajes con tonos y carga dramática, tornan el canto en una acción física extrema; no se canta solo con la garganta. Canta la “carne”, se canta con las “entrañas”, con la piel o sin ella. Esa vulnerabilidad total sugiere que el arte muchas veces nos requiere rompernos para ser auténtico, genuino y comunicar.

De a poco me aparece la idea central del texto, lo que quiero decir. De qué modo canto y qué me pasa cuando canto. Arriesgo la primera oración que, por supuesto, es tachada y reescrita, por encima, y luego al lado. La leo en voz alta con diferentes inflexiones hasta que más o menos me convence “Canto y habla el corazón”... mmm, puede ser:

Tomo la guitarra, hago sonar por “azar” un F#m7 y



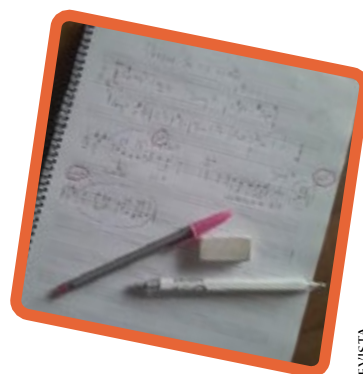
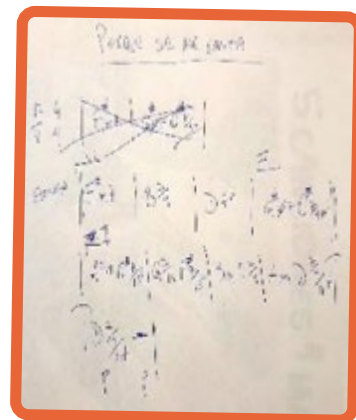
luego de [explorar el repertorio escalístico](#) voy definiendo el contorno melódico partiendo desde el quinto grado de la escala para descender por grado conjunto como *rubateando* lento hacia abajo, luego de un diseño de ida y vuelta, y resuelvo en la 3era. de la escala, pero sobre el IV grado mayor 7/9⁴. Ahí, sí... la frase antes leída: [Canto y habla el corazón](#) que no me “cerraba”, ¡ahora cantada, sí! Sabemos que el corazón es un músculo que no canta, pero si lo digo cantando voy construyendo ese nuevo significado para darle sentido a la frase.

Ya tomé tres decisiones importantes: el hilo literario, el hilo armónico, la tonalidad y los primeros diseños o hilos melódicos y armo una trenza. Inmediatamente corrijo respetando los acentos de la prosodia y el resultado es cierto fraseo rítmico que no es folclórico, y ya el rumbo o género es canción no rural, y ya se disparan los siguientes renglones de la letra y voy probando músicas.

Aparece un posible plan tonal que sería este:

Con el reflejo de un nuevo día la tormenta ya se ha disipado. Retomo, repaso, reviso, imagino, continuo y desarrollo. Hay cierta atmósfera musical sobre el texto de frases cortas que

las voy completando con elementos melódicos pequeños. Son musemas, esa unidad mínima de significado musical (Tagg, 1991) que también constituyen el ADN de una canción. Puede extenderse a un *riff*, ostinato, *leitmotiv*. Aquí lo he escrito y lo señalo en mi cuaderno:



3 Stravinsky, I. (2006). *Poética musical en forma de siete lecciones*. Acantilado. (Obra original publicada en 1942).

4 Canto y habla el corazón: <https://youtu.be/HVYKThXkXEA>

Aquí la melodía está sostenida por un riff:



Me voy grabando con el teléfono celular, tacho, releo, y reescribo el texto mientras sigo trenzando letra (incluye ritmo y fraseo), melodía y acordes. Al cabo de dos o tres horas la angustia ya se ha ido con la tormenta de ayer; y ya estoy en el medio del río, solo faltan algunas brazadas para llegar a la otra orilla con una nueva canción en el bolsillo, impermeable a todo, o a nada.

Ya de nochecita, con el clima roto ha refrescado de modo inusual para el mes de febrero, por eso viaja hacia el entrepiso, a mi “laboratorio musical”, el perfume de un guiso, potenciado por el estreno de la ollita de barro, donde sus componentes van tomando forma y sustancia macerándose a fuego lento como los ingredientes de esta canción. Voy acomodando la melodía a mi tesitura de barítono agudo o tenor abaritonado y me doy cuenta que el aroma estilístico de esta canción huele a Djavan, su forma de frasear y de crear sobre compases binarios con subdivisión ternaria como *Boa noite* del disco *Coisa de acender*⁵. Entonces aparece un nuevo interrogante, ¿qué hacer cuando percibimos claramente una influencia externa en nuestro objeto de creación?: ¿nos corremos de lugar? O, por el contrario, ¿avanzamos intencionalmente?... ¡Quién sabe! Pienso que aquí juega fuerte la idea del repertorio como reservorio y brújula.

Dominar repertorios no es un acto de acumulación enciclopédica, sino la construcción de un reservorio de información sensible. Cada canción

5 DJAVAN. Boa noite. Coisa de acender, disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/45wdrnx5rxfh9uPMQcYIZV?si=b9e003ef38694e2e>

aprehendida –desde la voz de mi abuela y mi padre hasta la complejidad armónica de Djavan– funciona como una unidad de almacenamiento de datos, soluciones rítmicas, giros melódicos y estructuras de tensión que quedan grabadas en la memoria muscular, auditiva y afectiva.

El repertorio actúa, entonces, como una matriz de transferencia. Cuando me enfrento a la hoja en blanco, no parto de la nada; recurro, a menudo de forma inconsciente, a ese mapa de “casos resueltos” por otros. Es lo que algunos teóricos llaman *intertextualidad*: la capacidad de dialogar con las voces de Yupanqui o Spinetta para hallar mi propia voz. Dominar repertorios es, en definitiva, poseer las herramientas para desarmar el lenguaje y volver a armarlo, transformando la influencia en materia prima para la creación.

Ya con el texto de la canción casi finalizado y la música redondeada me arriesgo a decir en prosa el argumento. Canto porque el silencio me quema, porque hay una voz que me habita y que no pide permiso para salir. Cuando abro la boca para cantar, no solo emito sonidos; es mi propio corazón el que toma la palabra, despojado de razones y de lógicas que ya no me sirven.

Estoy aquí, sin piel, entregando mi carne como un bocado que se ofrece entero, aunque llegue a los oídos de otros desmembrado o mutilado por el dolor.

Canto a ciegas, dándole la espalda a lo que ya pasó para volcarme de lleno en lo que vendrá, confiando en que quienes me escuchan se conviertan en mis ojos, mientras yo transformo mis antojos y mis despojos en una melodía que me mantenga vivo.

No es un capricho, es una resistencia: canto para no morir, para ganarle la partida a la finitud y entregarme sin medidas, sin que la vida de otro o la muerte se atrevan a ponerme un freno.

Sé que habrá quienes juzguen el tono de mi canción o la técnica de mi voz, pero poco me importa el juicio externo cuando tengo verdades que nacen en mis entrañas. Nadie podrá saber jamás si mis palabras sobran o si mi boca es el cauce de un río que me desborda.

No busco la aprobación ni aplausos gratuitos; canto, simplemente, porque se me canta y se me ha cantado.

Conclusiones: La canción como territorio autoetnográfico

- El proceso de composición no es solo un acto técnico, sino un ejercicio autoetnográfico donde el yo del autor se convierte en el objeto de indagación. Al analizar mis propias dudas, mi historia familiar (la voz de mi abuela, los discos de mi infancia) y mis sensaciones corporales, transformo la vivencia íntima en un conocimiento y un recurso para compartir la naturaleza de mi proceso creativo. Quiero decir con esto que la subjetividad también funciona como herramienta de autoconocimiento además de insumo para la composición.
- La aplicación del concepto de *sensación sentida* me da la pauta de que la creación nace de una pre-reflexión corporal. Me permite validar que el cuerpo “sabe” antes que la mente, y que el acto de

escribir una canción es, en realidad, un proceso de traducción de esa pulsión física a estructuras musicales y poéticas. El cuerpo es el primer archivo. Allí está el primer registro.

- Finalmente, este recorrido confirma que una canción no es un producto estático, sino un flujo constante entre nuestros hábitos tradicionales (Yupanqui, Parra, García) y las decisiones del presente. Sucede en diferentes momentos antes de ser un producto final. Mi práctica no busca la “originalidad” desde el vacío, sino una autenticidad situada; en este caso en Colastiné (Santa Fe, Argentina), bajo la lluvia, donde el barro y el asfalto conviven con el deseo de persistir a través del canto.

“Debe trazar bien su melga⁶ quien se tengo par cantor
Porque sólo el impostor se acomoda en toda huella
Que elija una sola estrella quien quiera ser sembrador”
(El payador perseguido, Arahualpa Yupanqui)

6 Una melga es una franja de terreno, generalmente de forma rectangular, delimitada por dos bordes longitudinales paralelos y dos bordes transversales. La melga tiene una pendiente longitudinal que coincide con la dirección del riego, y una transversal que es nula o muy pequeña (generalmente menor de 0.1%)

PORQUE SE ME CANTA

(LyM: Martín Sosa)

Canto

Y habla el corazón

Cuento

Y canto sin razón

Ya sin piel

Mi carne es un bocado

atravesado

desmembrado

mutilado.....

(por eso canto **ciego**)

Ciego

de mirar atrás

canto

por lo que vendrá.

Ya sin luz,

ustedes son mis ojos,

un cerrojo

mis antojos

mis despojos.... (¡por eso canto **solo!**)

Sólo

por estar aquí,

canto

para no morir.

Ya sin voz

me entrego sin medida,

ni una vida

ni la muerte

me lo impidan....

(¡canto por los **unos** y los **otros!**)

Unos

Juzgan mi canción,

otros

enjuiciarán mi voz.

Pero, ¿quién

sabrá, por mis entrañas,

si mi boca está sobrando

a estas palabras?

¡¡Porque se me canta canto!!



Bibliografía

- BORGENDORFF, H. (2012): *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- ELLIS, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011): Autoethnography: An overview. *Historical Social Research*, 36(4), pp. 273-290.
- GENDLIN, E. T. (2007): *Focusing: Proceso y técnica del enfoque corporal*. Mensajero.
- GONZÁLEZ, J. P. (2013): *Pensar la música popular en sociedad: Problemas e instituciones*. Ediciones Alberto Hurtado.
- STRAVINSKY, I. (2006): *Poética musical en forma de siete lecciones*. Acantilado. (Obra original publicada en 1942).
- TAGG, P. (1991): *Gestos afectivos: Ensayos sobre la significación musical*. Casilda.
- TAYLOR, D. (2003): *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Referencias musicales y Audiovisuales:

- DJAVAN. (1992): *Boa noite*. En *Coisa de acender* [Álbum]. Sony Music. <https://www.youtube.com/watch?v=EaNp9EqxdoA>
- FANDERMOLE, J. (2002): *Canto versos* [Canción]. En *Canto versos* [Álbum]. Shagrada Medra. https://www.youtube.com/watch?v=jwLbfp_Hx4g
- GARCÍA, C. (1975): *¿Para quién canto yo entonces?* [Canción]. En *Instituciones* [Álbum]. Talent. <https://www.youtube.com/watch?v=eDM1S11jPrw&t=1s>
- PARRA, V. (1966a): *Gracias a la vida* [Canción]. En *Las últimas composiciones* [Álbum]. RCA Víctor. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5KZSLUxBi8>
- PARRA, V. (1966b): *Maldigo del alto cielo* [Canción]. En *Las últimas composiciones* [Álbum]. RCA Víctor. https://www.youtube.com/watch?v=Ns_nA_v6hdA
- PETROCELLI, A. Y TORO, D. (1972): *Cuando tenga la tierra* [Canción]. En M. Sosa, *Hasta la victoria* [Álbum]. Philips. <https://www.youtube.com/watch?v=rFGLNhMBGby>
- SERRAT, J. M. (1981): *No hago otra cosa que pensar en ti* [Canción]. En *En tránsito* [Álbum]. Ariola. <https://www.youtube.com/watch?v=1mR-P-6Rado>
- SOSA, M. (2026): *Porque se me canta* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pd17brKNY9c&t=1s>
- YUPANQUI, A. (1973): *El payador perseguido* [Álbum]. Le Chant du Monde. <https://www.youtube.com/watch?v=1BLkCC7loNY>



MARTIN SOSA

Autor y compositor de canciones; instrumentista, intérprete y versionador santafesino. Con más de treinta años de trayectoria en el campo de la música popular, Sosa recrea diferentes ritmos populares a través de la creación de sus propias canciones. Cuenta con seis ediciones discográficas en las que se destacan las participaciones de diversos músicos argentinos y latinoamericanos

Es Profesor de Música egresado del ISM, donde tiene a cargo el *Seminario Experimental de Composición de Canciones*. Además es docente de nivel primario y nivel Secundario en Santa Fe.

Ha recibido distintas premiaciones en Pre-Cosquín Categoría Canción Inédita (1999 Sub-sede Esperanza); Paso del Salado Categoría Grupo Vocal (1987 y 2000); 1er premio “4to Concurso de la Canción Popular” Ibermúsicas (2017 por Argentina); beca de Creación 2019 Fondo Nacional de las Artes por el Proyecto: “Vocales Argentinas” entre otros.

LOS WOTER PIRO

LOS WOTER PIRO es un grupo de folclore fusión formado a fines de abril de 2024. La propuesta nace de la inquietud por experimentar con sonidos tradicionales del litoral y del folclore argentino, desde un lenguaje abierto al diálogo con otros géneros y sonoridades actuales.

Su nombre proviene del juego de letras de la palabra “Power Trío”, un formato de banda que utiliza batería, bajo y guitarra eléctrica. La agrupación, al utilizar bombo legüero y otros instrumentos de cuerdas (como el charango), en tono irónico cambia el orden de letras, conformando así un “Woter Piro”.

La formación está integrada por David Agostini en bombo, batería y voces, Samira Abdala en bajo eléctrico, y Lautaro Raymonda en charango, guitarra y voz. Este orgánico de instrumentos

acústicos y eléctricos adquiere un estilo propio que respeta las raíces pero, a su vez, propone nuevas escuchas.

Con arreglos y composiciones originales, la agrupación busca acercar el folclore de Raúl Carnota, Carlos Di Fulvio, Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui —entre otros— a distintos públicos, manteniendo viva la tradición desde una mirada contemporánea y dinámica.

En casi dos años de conformación, ha participado en diversos eventos, como La Noche de los Museos, Peña ProRec, y compartiendo con otros grupos —Càvala Trío, Popurrí, entre otros—. También realizó su primera fecha autogestionada el ocho de noviembre de 2024 en Solar de las Artes. Un concierto que tuvo de invitados a Marianela Mohr en voz y Gabriel Gredilla en piano y voz.

En noviembre de 2025 fue ganador de la categoría “Canción inédita” en el Pre Cosquín —sede Santo Tomé— con la obra “Volver a verte”, una chacarera con autoría de Lautaro Raymonda y Guillermo Alarcón. Reconocimiento que permitió participar en las rondas de competencias del Pre Cosquín 2026 el día diez de enero.





Actualmente, se encuentra la agenda abierta a posibles conciertos, y realizando un trabajo arduo en registrar audiovisualmente el repertorio en casi su totalidad.

Para consultar sobre nuestras actividades pueden seguirnos en las redes:

Instagram:

[@loswaterpiro](#)

Correo electrónico:

loswaterpiro@gmail.com

Canal de YouTube:

[@LosWaterPiro](#)



VOXA ENSAMBLE GÓSPEL

La idea de este proyecto musical, y lo que hoy representa y promueve, no surgió de un día para el otro. Como músico en plena actividad, nuestro director y fundador Gabriel Gredilla tiene varios años gestionando proyectos musicales y generando espacios para hacer música en conjunto. Espacios donde la principal característica es propiciar el encuentro entre las personas que lo integran y fomentar el carácter compartido del hacer musical.

Voxa Ensemble Gospel, entonces, se podría inscribir en este recorrido como un tercer intento de armar un grupo vocal por parte de Gabriel.

El primer grupo vocal, o como nos gusta decirle "*primer proto-Voxa*", tenía en ese momento la idea de abordar canciones con una interpretación puramente vocal. Algunos miembros del ensamble asumirían el rol de los instrumentos, creando el soporte armónico para los integrantes que se encargan de la melodía principal y las letras.

El "*segundo proto-Voxa*" se dedicó a estudiar partituras pensadas para grupo vocal: había algunos arreglos de Gabriel; otros, pedidos a otras agrupaciones; y otros, eran fruto de búsquedas en Internet. El repertorio era muy amplio: música popular, folclore, música que a la gente le gustaba escuchar.

Para encarar el "*tercer proto-Voxa*", o como se llamó realmente "*Ensamble Vocal Góspel*", Gabriel invita a dos colegas a sumarse a la aventura, una de las cuáles ya había formado parte del inicio y formación de los dos grupos anteriores. Al poco tiempo cambió el nombre, nacía entonces "*Voxa Ensemble Góspel*".

El *Voxa* más actual comienza a germinar a partir de una reflexión sobre cómo se comporta y se mueve la cultura musical en Santa Fe. Gabriel venía observando cómo el Jazz en la ciudad tenía más presencia entre los estudiantes y jóvenes músicos en los últimos años. Lo que más le llamó la atención fue que esta presencia renovada comenzó a llegar a más oídos, lo que generó un creciente circuito de Jazz en vivo en la ciudad, de muy alta calidad, gracias al interés de quienes se acercan al género.

El *góspel*, por otro lado, no se interpretaba ni se experimentaba en vivo en ese momento en la ciudad (luego supimos que había un grupo de *góspel* en Santa Fe, cuya existencia llegó a nosotros tiempo después). Parecía ser un género al que la gente se acercaba mayormente a través de películas, series o grabaciones, y no a través de una experiencia en vivo. Es así como nace el proyecto *Voxa*.

En estos años recorridos hemos encontrado que ciertas características del sonido, valores y enfoques del *góspel* están fuertemente presentes en nuestro accionar como grupo: disfrutamos la compañía del otro tanto en el hacer musical como en los espacios que generamos alrededor de este, le damos mucha importancia a las relaciones interpersonales como un factor clave para disfrutar más del hacer música juntos, nos apoyamos y confiamos en el equipo para ser más fuertes.



Cuando cerramos el 2025, Voxa Ensemble Góspel ya estaba consolidado, no solo como proyecto musical, sino que también contaba con un grupo humano fortalecido. Asimismo, presentaba más ideas definidas que en sus inicios..

Hoy, iniciando el 2026, Voxa se propone a seguir interpretando, mostrando y difundiendo esta música hacia oídos nuevos, hacia personas que conocen menos el género o que no lo han experimentado de manera directa.

En el góspel no es común un ensamble pequeño, es decir, de entre 12 y 15 personas. La decisión de ser una agrupación vocal no tan numerosa (3 o 4 por cuerda) tiene que ver con una intención de crear una agrupación “distinta”, un enfoque de nuestro director para mantener en el grupo cierta dinámica y ritmo de trabajo, a la vez que garantizar un cuidado en el abordaje de las herramientas técnicas.

En este momento somos 10 personas. Sopranos: Elisa Candiotti, Eugenia Bobis, Florencia Grimoldi; Altos: Nadia Traversi, Lucía Calabrese; Tenores: Pablo Vera Candiotti, Tobías Alliot, Mateo García y Ezequiel Maiarota; Bajo: Gabriel Gredilla. Todos los mencionados se desempeñan exclusivamente en el canto. Gabriel, además de cantar, toca el piano y dirige. Elisa es nuestra guía vocal. Hace poco tiempo incorporamos nuestro propio grupo instrumental: en la Batería, Santiago Heredia; en el Bajo eléctrico, Lautaro Gaitan y, junto con nuestro director en el piano forman, el trío mínimo predeterminado de las iglesias góspel.

En el año 2024 (primer año de *Voxa Ensemble Góspel*), nos presentamos en la Peña del ISM; en el ciclo “Octubre Florece” junto a *Timbó Orquesta Popular* y al Coro de ex-alumnos y estudiantes del Liceo Municipal; y Junto al Coro de Niños de UNL.



En el 2025 nos presentamos en la primera edición PeñISMa; en la peatonal, frente al Teatro Municipal 1ro de mayo; en la Catedral Metropolitana; en un encuentro coral en San Jerónimo Norte; en la Noche de los Museos; en un encuentro coral en Amsafe Casa del Maestro; en la 61va. Fiesta Provincial de Leche, en San Jerónimo Norte; en el cierre de una visita guiada nocturna al Cementerio Municipal de la Ciudad de Santa Fe; en el festejo por la Navidad y cierre de talleres anuales, en Monte Vera.

Nuestro primer objetivo concretado de 2026 nos pone muy felices, ya que fue completar parte de un proceso de audiciones, en el que sumamos nuevas integrantes como soprano: Caterina Bigliani; y como altos: Guadalupe Rodríguez Girard y Miriam Pérez.

Ya iniciado el 2026, una idea a encarar es seguir vinculándonos con aquellos espacios donde el góspel no esté presente como parte de su actividad artístico-cultural más cotidiana. Hay más ideas, más proyectos, viajes y nuevas movidas; así, nos pueden seguir en redes:

[@voxaensamblegospel](https://www.instagram.com/voxaensamblegospel)

