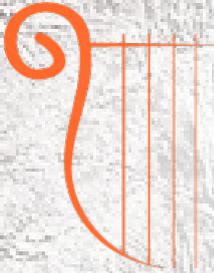


Nº2 Año 2 - Abril 2024 - ISSN 2953-5190
laprometeica.ism@gmail.com



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

COMITÉ DE LECTURA Y ACOMPAÑAMIENTO EN LA PRODUCCIÓN EDITORIAL

Elba Guntern
Rut Leonhard
Pablo Lang
Gustavo Omega

EDITORA INVITADA 2DA. EDICIÓN

Danisa Alesandroni

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. 2, 2024
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 _____

OBRAS PERDIDAS EN EL TIEMPO. (RE)DESCUBRIR
EL REPERTORIO MUSICAL ARGENTINO _____

Agustín Moretti

LA PALABRA HABLADA. UNA INVITACIÓN A CONOCER
LA BIBLIOTECA PARLANTE *MIRÁ LO QUE TE DIGO* _____

Estefanía Manassero

HISTORIAS SONORAS: UNA CRONOLOGÍA DEL ROCK
SANTAFESINO-PARANAENSE _____

Valentina Sione

EL ÚLTIMO BLUES DE *KIND OF BLUE* _____

Candela Terraza

LA MÚSICA COMO LA VOZ INTERNA DE UNA
MENTE EN DETERIORO. LA TRANSFORMACIÓN DE
ARTHUR FLECK A JOKER EN EL FILM JOKER (2019) _____

Sebastian Zurbriggen

ESCRIBIR SOBRE MÚSICA _____

Prof. Elina Goldsak

LA CHACARERA: UN PRISMA DE MIL CARAS _____

Lic. Danisa Alesandroni (Editora invitada)

*CANCIÓN CON TODOS. A 40 AÑOS DE LA
RECUPERACIÓN DE LA DEMOCRACIA ARGENTINA* _____

Leonardo Vartanian

ENTRE VANGUARDIAS E IMPULSOS TELÚRICOS.
UN ACERCAMIENTO A LA BÚSQUEDA ESTÉTICA DE
GUSTAVO LEGUIZAMÓN A PARTIR DE LA *CHACARERA
DEL AVELORIADO* _____

Juan Bautista Ramondelli

CHACARERA QUE SUENA A JAZZ, JAZZ
QUE SUENA A CHACARERA. LA AMALGAMA DE
POSIBILIDADES ESTÉTICAS EN *LA CHACARERA Y MÁS
DE LEONARDO GENOVESE* _____

Cyntia Soledad Requelme

LITORALUM VOCES _____

PROREC _____

ESCRIBIR: UNA APUESTA _____

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.

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 solo 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. 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 mencionar el acompañamiento y el apoyo del equipo de gestión: Prof. Raquel Bedetti (Dirección), Prof. Verónica Pittau (Sec. Académica), Prof. María Inés López (Sec. de Extensión) y Lic. Marcia Prendes (Sec. de Investigación y Posgrado).

Sobre la escritura

Haremos énfasis en lo siguiente: este espacio intenta favorecer la práctica de la escritura. Por eso, ofrecemos un acompañamiento que no solo 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 segunda edición, acompañaron y guiaron los encuentros de escritura profesores de la casa y algunos otros especialistas que desde su generosidad y saber disciplinar pudieron orientar los pasos escriturarios de cada artículo. A Elba Guntern, Rut Leonhard, Elías Papili, Gustavo Omega, Pablo Lang y Diego Madoery les debemos un enorme agradecimiento, ya que su experiencia, compartida desde sus trabajos de escritura, han sido cruciales para el desarrollo de esos encuentros y para la gestación de la propuesta formativa.

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 segunda edición de la Revista Prometeica está conformada por dos grandes secciones. En primer lugar, el volumen presenta cinco artículos de temática libre que, a pesar de su naturaleza variada, proponen diversos enfoques y aportes que abordan la música, su enseñanza, sus formas de producción y realizan contribuciones a partir de investigaciones y adscripciones recientes. Por lo tanto, se ofrecen textos atractivos para lectores con intereses heterogéneos.

En *Obras perdidas en el tiempo. (Re)descubrir el repertorio musical argentino*, Agustín Moretti nos invita a conocer una herramienta que desplegó como trabajo previo en una adscripción en docencia en la cátedra de Flauta del ISM. A partir de esto, el artículo plantea la posibilidad de pensar la búsqueda, selección y categorización de un repertorio ampliado de obras que parecen olvidadas o perdidas en el tiempo, para su inclusión en los programas curriculares. Además, si bien este aporte se sitúa en la formación especializada en flauta travesa, posibilitaría también su aplicación en otras especializaciones.

Estefanía Manassero nos comparte el texto *La palabra hablada. Una invitación a conocer la biblioteca parlante Mirá lo que te digo*, donde describe un proyecto de participación colectiva –integrado por profesionales de diversas disciplinas– que dieron existencia a una colección de trabajos, conformando así una biblioteca sonora cuyo valor cultural no solo radica en el material que contiene, sino también en las experiencias y formas de producción detrás de cada documento sonoro. *Mirá lo que te digo* constituye la primera biblioteca parlante-sonora de alcance nacional, generada desde una universidad pública de Argentina, la UNER. Está conformada por audiolibros, adaptaciones radiofónicas y producciones sonoras originales que han sido recopiladas durante veinte años. Dicho escrito, surge de una investigación monográfica sobre la biblioteca, realizada en el año 2019 como parte del Seminario de Área Técnica del tercer año de la carrera de Bibliotecología del Instituto Superior N°12 Gastón Gori (Santa Fe) por la autora del trabajo.

Fruto de una adscripción en investigación realizada en el marco de la cátedra de Historia de la Música Popular –perteneciente al ciclo básico de todas las carreras del ISM–, Valentina Sione comparte el desarrollo y la organización de una cronología del rock santafesino-paranaense, surgido de una experiencia de construcción colectiva junto a estudiantes de esa materia. Es por ello que *Historias sonoras: una cronología del rock santafesino-paranaense* aporta a los lectores una interesante experiencia de escucha y acceso al conocimiento del género en estas ciudades.

Algunos resultados acerca de un profundo análisis audiovisual del film *Joker* (2019), son desarrollados en *La música como la voz interna de una mente en deterioro. La transformación de Arthur Fleck a Joker en el film Joker (2019)* de Sebastián Zurbriggen.

Este artículo surge como producto de una investigación realizada por el autor en la cátedra de Taller de Investigación en Música (ISM-UNL) en el año 2022. El mismo indaga y explora la relación existente entre la música y el personaje principal, Arthur Fleck y, específicamente, cómo el instrumento *halldorophone* –similar al violonchelo– se convierte en la recreación metafísica y sonora de dicho personaje. También, nos muestra el proceso compositivo a través del cual la compositora de la banda sonora del film, Hildur Guðnadóttir, sumerge al espectador en la mente del protagonista y en su complejo viaje hacia la transformación en el Joker.

Candela Terraza nos comparte un trabajo acerca del emblemático LP de jazz de Miles Davis: *Kind of Blue*. El escrito titulado **El último blues de Kind of Blue** presenta algunas búsquedas estudiadas y desarrolladas en el marco del trabajo final de la cátedra de Investigación Musicológica (del ISM) durante el año 2018 y correspondiente a la Licenciatura en Composición Musical cursada por la autora del mismo. En este artículo, se realiza un recorte particular sobre el análisis del *chorus* de *All blues* –uno de los temas del LP– como importante contribución al subgénero originado por Davies: el jazz modal.

Como cierre de esta primera sección, el texto **Algunos consejos para escribir sobre música**, de la profesora invitada Elina Goldsak nos permite vislumbrar de manera poética algo que subyace en la escritura sobre música, y que involucra una serie de prácticas complejas que se configuran en el *loop* cíclico “escribir – escuchar – tocar – leer”. Aquí, Elina nos invita a reconocer la potencia que el trabajo sobre la escritura otorga a la formación académica y musical.

En la segunda sección de la Revista Prometeica, el lector podrá disfrutar de algunos artículos y relatos que surgen de diversas voces invitadas. Por un lado, las pertenecientes al ciclo de Licenciatura a distancia de la UNL, con los aportes de estudiantes de Teoría y Crítica de la Música. Por el otro, se encuentran una serie de textos breves que surgen con la idea de compartir proyectos autogestionados por estudiantes y egresados del ISM –conservando esta modalidad iniciada en la primera publicación.

Entrando en detalle, esta segunda parte inicia con un dossier titulado **La chacarera: un prisma de mil caras**, a cargo de la Editora invitada Lic. Danisa Alesandroni –profesora en las cátedras de Teoría y Crítica de la Música y Estética de la Música de la carrera a distancia mencionada–, quien nos comparte trabajos de crítica musical producidos en el marco de estas cátedras y que abordan tres chacareras. El dossier comienza con **Canción con todos. A 40 años de la recuperación de la democracia argentina** a cargo de Leonardo Vartanian; le sigue **Entre vanguardias e impulsos telúricos. Un acercamiento a la búsqueda estética de Gustavo Leguizamón a partir de la Chacarera del aveloriado** por Juan Bautista Ramondelli; y, finalmente, **Chacarera que suena a jazz, jazz que suena a chacarera. La amalgama de posibilidades estéticas en la Chacarera y más de Leonardo Genovese** a cargo de Cynthia Soledad Requeme. Sin lugar a dudas, una invitación que llena de lazos y aportes la publicación de esta segunda edición de Revista Prometeica.

Le siguen a este dossier dos textos breves referidos a proyectos musicales recientes que implican a estudiantes y graduados de la casa. En estos se comparten

sus ideas gestantes, sus propósitos, sus características distintivas, quienes los integran y sus proyecciones a futuro. Escriben aquí representantes del **PROREC** y de la agrupación vocal **Litoralum Voces**.

Finalmente, a modo de epílogo e invitación a la tercera convocatoria de publicación, Agustín Moretti, Emanuel Ferrero y Nicolás Sierra –miembros del Comité Editorial– comparten resonancias sobre lo presentado en la 8va. Edición de Músicos en Congreso 2023 y exponen parte del recorrido construido en torno a la publicación de Prometeica, haciendo especial énfasis en el proceso de acompañamiento de escritura a quienes aspiran a publicar escritos.

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

COMITÉ EDITORIAL





Agustín Moretti

OBRAS PERDIDAS EN EL TIEMPO

(RE)DESCUBRIR EL REPERTORIO MUSICAL ARGENTINO

RESUMEN

¿Cuánto conocemos de las obras de compositores argentinos que incluyen el instrumento que tocamos o en el que nos formamos musicalmente? Este interrogante es el que dio lugar al análisis que llevamos a cabo en una adscripción en docencia para la cátedra de Flauta del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

El presente artículo comparte una herramienta desde la cual es posible pensar la búsqueda y selección de un repertorio ampliado de obras que parecen olvidadas o perdidas en el tiempo, para su inclusión en los programas curriculares de la formación especializada en flauta travesa del ISM-UNL. Para ello, se emplearon tres categorías entre las que mencionamos aspectos vinculados al orgánico de las obras, en relación con las corrientes y períodos compositivos y, finalmente, desde dificultades técnico-expresivas de dicho instrumento.

Si bien el siguiente artículo está vinculado a conocer e indagar acerca del repertorio de flauta travesa desde composiciones argentinas, se aspira a que, a partir del mismo y considerando estos tres criterios que abordamos, se puedan realizar las mismas o similares búsquedas en otros instrumentos musicales.

PALABRAS CLAVE

Música argentina — Flauta travesa — Antología musical



Introducción

Existe una gran variedad de obras de compositores argentinos que incluyen la flauta travesa en su orgánico o conformación tímbrica-instrumental. Las mismas no presentan gran difusión, encontrándose en su mayoría en manuscrito, con escasas o nulas grabaciones, entre otros factores que dificultan su conocimiento y ejecución (Scarabino, 1999; Levin y Piluso, 2008).

El objetivo del presente artículo es compartir herramientas para la búsqueda y selección de repertorio nacional de cualquier instrumento y/o voces a partir de tres ejes de análisis, los cuales denominamos de la siguiente forma: orgánico, corrientes y períodos compositivos, y dificultades técnico-expresivas. Los mismos permitieron realizar el armado de una antología de obras argentinas, presentando así un mayor abanico de opciones de repertorio a interpretar por parte de los estudiantes de la formación instrumental. Si bien el escrito se encuentra orientado a la flauta travesa, se invita a los interesados a indagar en el repertorio de su especialización.

Este trabajo surge a partir de una adscripción en docencia llevada a cabo en el año 2020 de forma virtual sincrónica, en la cátedra de Flauta del ISM-UNL a cargo de la docente Natalia Carelli. Este escrito se organiza en cuatro secciones: en primer lugar, algunas búsquedas en referencia a la lectura de los programas y a la realización del armado del repertorio; posteriormente, la consideración de diversos períodos y corrientes compositivas; en tercer lugar, se abordarán aspectos que refieren a la técnica y expresividad de las obras; finalmente, se compartirán algunas reflexiones a partir de la relectura de la experiencia realizada en la adscripción.

1. Primeras búsquedas

Desconocido, olvidado, invisibilizado. Con sus variantes semánticas, cualquiera de estos términos aplica para una porción grande, a mi entender, del repertorio argentino de músicas de tradición escrita creadas en diferentes épocas (Mansilla, 2023)

El interés por conocer cuál es el repertorio nacional existente para la flauta traversa motivó el estudio y (re)descubrimiento de obras que muchas veces parecen perdidas en el tiempo.

Para sumergirnos en estas búsquedas, se analizaron los programas de la cátedra de Flauta, donde se detectó la presencia de una obra de compositor argentino en cada uno de los primeros cuatro años, sin encontrarse repertorio nacional en el último (5to año de la formación universitaria). Las mismas fueron las siguientes: *Poema del Pastor Coya* (1942) de Ángel Lasala (1er año), *Introducción y Allegro* (1973) de Carlos Guastavino (2do año), *Estudios Tanguísticos para flauta sola* (1987) de Ástor Piazzolla (3er año) y la *Historia del Tango* (1986), del mismo compositor (4to año).

En colaboración con los docentes de la cátedra de Flauta traversa del Instituto Superior de Música, Natalia Carelli y Luis Rocco, comenzamos a perfilar la búsqueda de partituras de diversos compositores. Esto trajo consigo conocer las historias del estreno de las mismas, indagar sobre charlas y dedicatorias de los compositores, recuperar anécdotas del estudio de las mismas, etc¹.

Una vez que se recopiló una gran variedad de repertorio, se determinaron tres categorías para la reducción y el armado de la antología. Para ello, se tuvo en cuenta el orgánico de las obras, los períodos y corrientes compositivas que comprenden, y las dificultades técnico-expresivas que requieren y sean acordes a las solicitadas en cada año de la formación instrumental.

2. Selección del orgánico

Las obras fueron seleccionadas teniendo en cuenta los siguientes criterios: ser accesible para la consulta de los estudiantes –en relación con la variedad y disponibilidad de obras que luego pueden ser seleccionadas por los mismos–, y que en su interpretación no requiera tantos ejecutantes a fin de facilitar el ensamble de la obra.

Al analizar los programas de la cátedra, encontramos repertorio que abarca tanto a la flauta traversa como el piccolo, en instrumentos solistas como así también en diversas agrupaciones, siendo la más frecuente

¹ Una historia importante a destacar es que, gracias a una fotocopia del manuscrito de la *Sonatina para flauta y piano* (1937) de Luis Gianneo entregada por Luis Rocco al autor de este artículo, se concretó la realización de la tesina final de licenciatura, como también la participación en jornadas de investigadores, ejecución de la obra en audiciones y publicación de un artículo titulado “El Neoclasicismo en Luis Gianneo: Estudio de la Sonatina para flauta y piano” (Moretti, 2021).

en dúo con piano. Encontramos únicamente una obra con guitarra y que pertenece al repertorio argentino: la *Historia del Tango* (1986) de Ástor Piazzolla, aunque también puede interpretarse con piano.

Se seleccionaron obras tanto para flauta como instrumento solista, como también para música de cámara con un orgánico máximo de dos integrantes en las formaciones para flauta-piano y flauta-guitarra. Para ello, se sumaron obras expuestas de las recopilaciones de Scarabino (1999) y Levin y Piluso (2008); las compiladas en la Biblioteca FADU-FHUC-ISM de la Universidad Nacional del Litoral; la *International Music Store Library Project/PetrucciMusic Library* (IMSLP)² y a partir de los aportes de los materiales que presentaban los docentes de la cátedra.

3. Períodos y corrientes compositivas

A lo largo de los cinco años de los programas de flauta traversa de la formación universitaria del Profesorado y Licenciatura en Música con orientación en Flauta, se incluyen obras de los períodos denominados Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Siglo XX –de este último se incluyen diversas corrientes y de una gran variedad de países, entre los cuales se encuentra Argentina.

Para que la recopilación de obras argentinas presente una variedad de corrientes compositivas, empleamos la periodización de compositores que realiza Ana María Mondolo (2006). La autora periodiza obras publicadas entre los años 1800 y 1965. Dicha organización permite vislumbrar las principales características y técnicas compositivas de los diversos músicos, como así también las influencias provenientes de Europa u otras corrientes de vanguardia. Gracias a esto, las obras se recopilaron de acuerdo a lo que la autora menciona como las generaciones³ y que define como: Precursores (1800-1840), Primeros Profesionales (1860-1875), Generación del '80 (1875-1890), Generación del '90 (1890 y 1905), Generación del Centenario, Generación del '20 (1920-1935), Generación del '40 (1935 y 1950) y Generación del '60 (1950-1965).

A partir de los aportes anteriores, se eligieron obras correspondientes a diversas corrientes musicales, ampliando sus proveniencias, entre las que mencionamos: Clasicismo, Nacionalismo, Neoclasicismo, Serialismo Integral, Música libre de doce notas⁴.

4. Técnica y expresividad

Como última categoría para la ampliación del repertorio de obras, se analizaron los diversos libros de métodos de flauta traversa que la cátedra propone en sus programas, siendo los más predominantes los de Taffanel y Gaubert (1923) y Moyse (1934a; 1934b). Los mismos permiten trabajar una gran variedad de ejercicios técnicos en lo que respecta a la flexibilidad de los labios, expresividad, vibrato y proyección del sonido, como así también articulaciones: legato, staccato, doble y triple golpe de lengua, etc; variedad de contrastes dinámicos; y el empleo de diversas ornamentaciones como trinos, apoyaturas, mordentes, grupetos, entre otros.

Esto permitió que, de acuerdo a las exigencias técnicas-expresivas requeridas en cada programa, se distribuyeran diversas obras y con diferentes posibilidades de abordajes expresivos durante los cinco años de la formación instrumental.

² Se puede acceder a dicha biblioteca desde el siguiente link: https://imslp.org/wiki/Main_Page

³ Dicha división por generaciones corresponde al período de nacimiento de los compositores y el período donde “han superado la época de formación y de búsqueda de un lenguaje personal” (Mondolo, 2006:10).

⁴ La música libre de doce notas “abandona la serie y los órdenes de las notas son completamente libres. Se utiliza con bastante coherencia el total cromático dentro de la octava, pero no hay, como en el serialismo, una regla rígida por la cual una nota no se puede repetir hasta que no se hayan usado las once restantes” (Smith Brindle, 1996:62).

5. Reflexiones finales

Para finalizar, queremos mencionar que la adscripción en docencia permitió el descubrimiento y la recopilación de una gran diversidad de obras argentinas para flauta travesa. Su abordaje posibilitó abrir un espacio en la cátedra para el estudio y difusión de obras nacionales, como así también extender las posibilidades de músicas a elección de los estudiantes en los programas de la cátedra. Si bien la adscripción en docencia se desarrolló únicamente en los dos primeros años de Flauta, se realizó paralelamente un análisis y recopilación de obras para los cinco años de la carrera. Cabe destacar que la incorporación del nuevo repertorio argentino no pretende reemplazar las obras vigentes, sino presentar un mayor abanico de posibilidades de elección sobre obras a interpretar.

A continuación, presentamos la antología –cuadro 1– de 15 obras incorporadas a partir de los tres ejes de análisis detallados en el presente artículo, donde se puede vislumbrar el año de la carrera que se incorporó, el nombre del compositor de la obra y su año de composición/publicación, la generación a la que pertenece el músico respecto al análisis de Mondolo (2006), su corriente musical y la confirmación del orgánico. Las mismas comprenden un período muy amplio, que abarca desde 1869 hasta 2008.

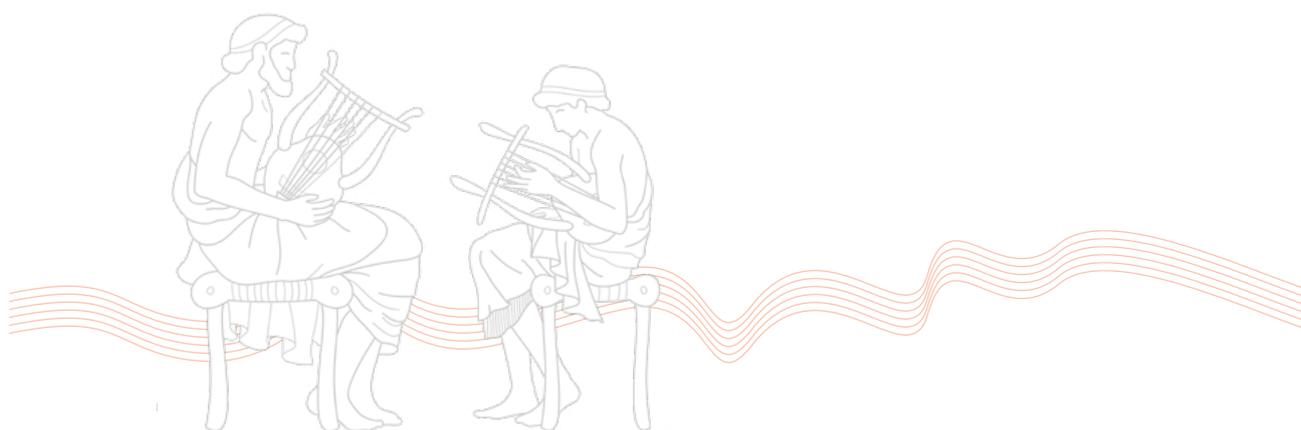
Año carrera	Compositor	Obra	Año	Generación	Corriente musical	Orgánico
1	Alcorta, Amancio (1805-1884)	<i>Nocturno</i>	1869 (ed)	Precursores (1800-1840)	Clasicismo	Flauta-Piano
1	Gallac, Héctor (1896-1951)	<i>Pastoral Calchaquí</i>	1941	Generación del '90 (1890 y 1905)	Nacionalismo	Flauta-Piano
1	Pujol, Máximo Diego (1957)	<i>Suite Buenos Aires</i>	1995	Generación del '60 (1950-1965)	Nacionalismo	Flauta-Guitarra
2	Barraquero, Carlos (1926-2002)	<i>Miscelánea Musical</i>	1984	Generación del '20 (1920-1935)	Nacionalismo-Neoclasicismo	Flauta-Piano
2	Castro, Washington (1909-2004)	<i>Diálogo</i>	1996	Generación del Centenario	Neoclasicismo	Flauta-Piano
2	Dublanc, Emilio (1911-1990)	<i>Pastoral op. 37</i>	1973	Generación del Centenario	Neoclasicismo-Nacionalismo	Flauta-Piano
3	Gieco, Enzo (1937)	<i>Improvisación Milonguera</i>	1987	Generación del '40 (1935 y 1950)	Nacionalismo	Flauta
3	Siccardi, Honorio (1897-1963)	<i>Deseo</i>	1939	Generación del '90 (1890 y 1905)	Neoclasicismo	Flauta
4	Gianneo, Luis (1897-1968)	<i>Sonatina para flauta y piano</i>	1937	Generación del '90 (1890 y 1905)	Neoclasicismo	Flauta-Piano
4	Williams, Alberto (1962-1952)	<i>Sonata para flauta y piano op. 48</i>	1905	Primeros Profesionales (1860-1875)	Clasicismo - Nacionalismo	Flauta-Piano
5	Ranieri, Salvador (1930-2012)	<i>Aulos. Cinco entretenimientos para flauta y piano</i>	1971	Generación del '20 (1920-1935)	Serialismo Integral	Flauta-Piano
5	Franchisena, César (1923-1992)	<i>Configuraciones B</i>	1987	Generación del '20 (1920-1935)	Música libre de doce notas	Flauta-Piano
5	Kröpfl, Francisco (1931-2021)	<i>Música para flauta y piano</i>	1974	Generación del '20 (1920-1935)	Música libre de doce notas	Flauta-Piano
5	Bértola, Eduardo (1939-1996)	<i>Traslaciones (A y B)</i>	1976	Generación del '40 (1935 y 1950)	Música libre de doce notas	Flauta
5	Lambertini, Marta (1937-2019)	<i>Lalto veliero</i>	2008	Generación del '40 (1935 y 1950)	Música libre de doce notas	Flauta (recitante)

Cuadro 1: Antología de obras argentinas para flauta travesa.

Este trabajo nos permitió conocer que quedan muchas obras valiosas por redescubrir o *rescatar del olvido*. Creemos que eso es lo valioso de este trabajo: las puertas siguen abiertas para poder (re)descubrir una infinidad de composiciones, comenzar la comunicación con compositores y compositoras y sembrar el interés en los estudiantes y docentes con el fin de poner a disposición una serie de músicas que se generaron en nuestras tierras, tanto recientemente como en otras épocas.

Cabe destacar que, desde el desarrollo de la adscripción en 2020, se ha podido concretar el abordaje de algunas de las obras con estudiantes de la cátedra, como por ejemplo *Diálogo* (1996) de Washington Castro, *Deseo* (1939) de Honorio Siccardi y los siete movimientos de *Miscelánea Musical* (1984) de Carlos Barraquero. Así mismo, el 29 de abril de 2022 se realizó una audición y muestra de repertorio argentino en el Auditorio Jorge E. Molina del ISM-UNL⁵, donde se interpretaron las últimas dos obras mencionadas y el *Poema del Pastor Coya* (1942) de Ángel Lasala.

Finalmente, proponemos a todos los interesados en la formación instrumental que realicen búsquedas del repertorio académico argentino de sus especialidades, ya sea instrumentos o voces, y puedan transferir algunas de las categorías del presente artículo –o nuevas– para facilitar su recopilación. Existe una gran infinidad de obras, muchas de ellas perdidas en el tiempo esperando ser encontradas y recuperadas del olvido.



⁵ Los tres primeros movimientos de *Miscelánea Musical* de Carlos Barraquero fueron interpretadas por Candela Bogdanowicz en flauta travesera y Gabriel Sánchez de la Vega en piano; *El Poema del Pastor Coya* de Ángel Lasala fue interpretado por Jael Martinelli en flauta y Gabriel Sánchez de la Vega en piano; *Deseo* de Honorio Siccardi fue interpretado por Agustín Moretti.

Bibliografía

- LEVIN, Pablo y PILUSO, Oscar (2008): “Aporte de los compositores argentinos a la literatura flautística”. En Segundo Congreso de Artes Musicales. El Arte Musical Argentino y Latinoamericano: retrospectivas y proyecciones al Siglo XXI. Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA).
- MANSILLA, Silvina L. (2023): “Sobre obras desconocidas del repertorio argentino de músicas de concierto. El caso del Triste, de Floro Ugarte”. En KOSS, María Natacha: Libro de Actas. VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7071/4267> [Consultado: 04/03/2024]
- MONDOLO, Ana M. (2006): “Primer acercamiento a una periodización de la Música Académica Argentina”. En Actas del Primer Congreso Nacional de Artes Musicales. El Arte Musical Argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI. Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA). <https://musicaclassicaargentina.com/mondolo/mondoloperiod.pdf#:~:text=Primer%20acercamiento%20a%20una%20periodizaci%C3%B3n%20de%20la%20M%C3%BAsica,XXI%2C%20Departamento%20de%20Artes%20Musicales%20y%20Sonoras%20%28IUNA%29> [Consultado: 04/03/2024]
- MORETTI, Agustín (2021): “El Neoclasicismo en Luis Gianneo: Estudio de la Sonatina para flauta y piano”. En XXVIII Jornada de Jóvenes Investigadores de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo (AUGM). Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, pp. 2660-2673. <http://grupomontevideo.org/site/publicaciones-jornadas-de-jovenes-investigadores/> [Consultado: 04/03/2024]
- MOYSE, Marcel (1934a): De la Sonorité: Art et Technique. París, Alphonse Leduc.
- (1934b): Gammes et Arpèges. París, Alphonse Leduc.
- Programas de la Cátedra de Flauta del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, 1ro a 5to año.
- SCARABINO, Guillermo (1999): El Grupo Renovación (1924-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- SMITH BRINDLE, Reginald (1996): La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945. Buenos Aires, Ricordi.
- TAFFANEL, Paul y GAUBERT, Philippe (1923): Método Completo para Flauta. París, Alphonse Leduc.

AGUSTÍN MORETTI

agumoretti97@gmail.com — Santa Fe

Egresado del Profesorado de Música con orientación en Flauta y Licenciatura en Música con orientación en Flauta (ISM-FHUC-UNL). Ha participado como organizador y expositor en diferentes eventos académicos. Ha publicado artículos en diferentes revistas. Se desempeña como docente en diversos niveles y modalidades. Como intérprete, realiza conciertos integrando distintas agrupaciones.





Estefanía Belén Manassero

LA PALABRA HABLADA

UNA INVITACIÓN A CONOCER LA BIBLIOTECA PARLANTE
MIRÁ LO QUE TE DIGO

RESUMEN

Este artículo es una invitación a recorrer la biblioteca parlante *Mirá lo que te digo* de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Dicha biblioteca está compuesta por una colección de audiolibros, adaptaciones radiofónicas y creaciones sonoras originales, accesibles por medio de la Web. Gracias a los aportes de comunicadores, locutores, músicos, guionistas y otros actores intervinientes, se creó bajo la idea de garantizar a personas ciegas o disminuidas visuales el acceso a la literatura y a otros tipos de documentos, cuestión que resultaría inaccesible a través del texto escrito. Actualmente, además de cumplir su función original, es posible reconocer otras formas en que se utiliza el material de la biblioteca, por lo que se puede afirmar que las potencialidades y las funciones de las bibliotecas sonoras o parlantes son diversas.

El propósito de este artículo es indagar sobre esas potencialidades a través de una breve presentación histórica de la biblioteca y de las obras más importantes que contiene, en sus distintas formas –adaptaciones, audiolibros y creaciones originales. Finalmente, se pretende difundir el caso y quizás así alentar el surgimiento de nuevos proyectos interdisciplinarios similares, que puedan estar integrados por músicos, bibliotecólogas, comunicadores u otros profesionales interesados en la temática; al igual que el trabajo colaborativo realizado por estudiantes y profesionales de diversas áreas que conformaron la Biblioteca *Mirá lo que te digo*.

PALABRAS CLAVE

Biblioteca sonora — Adaptaciones radiofónicas — Formato sonoro



Introducción

El coreógrafo Juan Francisco Maldonado (2019) define a la biblioteca como un espacio coreográfico de convivencia y encuentro. En este sentido, expresa: “un espacio que contiene y organiza cuerpos que contienen y organizan información (o sea, libros), ofrece el paisaje perfecto para que cuerpos humanos vengan a encontrarse e interactuar, a bailar entre libros” (2019:259). Esta definición de biblioteca, si bien fue desarrollada por fuera del campo de la Bibliotecología, es recuperada aquí porque nos convoca a pensar en el encuentro. En este caso, en el intercambio colectivo que se produce entre libros, producciones sonoras y quienes son lectores y oyentes de las mismas.

Partiendo de estas reflexiones, este artículo es una invitación a recorrer la biblioteca *Mirá lo que te digo*, perteneciente al Área Audio del Centro de Producción en Educación y Comunicación (CePCE) de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). En este sentido, el presente escrito surge a partir de una investigación monográfica sobre la biblioteca, llevada a cabo en el año 2019 en el Seminario de Área Técnica del tercer año de la carrera de Bibliotecología del Instituto Superior N°12 *Gastón Gori* (Santa Fe) por la autora de este trabajo. La biblioteca se organiza desde un espacio virtual, accesible por medio de la Web¹, que reúne una colección de trabajos sonoros conformada por audiolibros, adaptaciones radiofónicas y producciones sonoras originales. Atendiendo a los códigos del lenguaje radiofónico, se constituye como la primera biblioteca parlante de distribución nacional generada desde una universidad pública. Como se enuncia en su sitio Web, la misma ofrece “un mundo acústico de la realidad al cual podemos acceder únicamente a través de los «ojos del imaginar»” (*Mirá lo que te digo*).

A continuación, se relatarán los orígenes de la biblioteca, se expondrán algunas producciones almacenadas en su página Web y, finalmente, se incluirán unas breves reflexiones a partir de lo presentado.

1. Orígenes de la biblioteca *Mirá lo que te digo*

En los años 1997/98, un grupo de estudiantes de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNER propuso realizar adaptaciones radiofónicas de textos literarios, en el marco de pasantías de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social. La propuesta consistía en tomar un texto literario en formato escrito para luego realizar una adaptación del mismo y transformarlo al formato sonoro. Es decir, se tomaba el texto original y se lo modificaba, teniendo en cuenta las particularidades y exigencias del formato sonoro, pero manteniendo como referencia el texto escrito originalmente. De esta forma, se concretaron producciones sonoras de libros que homenajearon a tres autores: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Roberto Arlt. Para ello, se seleccionaron cuentos de cada autor y se realizaron adaptaciones de cada una de las historias elegidas. Las mismas fueron grabadas primeramente en casetes y luego, con el paso del tiempo y gracias al avance tecnológico, en CD.

La consideración de estos trabajos posibilitó el surgimiento de otro Proyecto de Extensión en la misma universidad, que consistió en acercar las adaptaciones radiofónicas a las personas ciegas, y en reunir, a su vez, todas las producciones realizadas en lo que se podría llamar una biblioteca sonora. Estos antecedentes dieron lugar, en el año 2004, al surgimiento de la biblioteca parlante de distribución nacional *Mirá lo que te digo*, espacio en el cual se integran adaptaciones radiofónicas, audiolibros y algunas creaciones originales. Posteriormente, el proyecto incentivó el desarrollo de otros trabajos de investigación, entre ellos, por ejemplo, la tesis del Licenciado Pablo Morelli (2016) sobre [cápsulas audiomentales](#).

Vinculado con el *Centro de Amigos del Ciego de Entre Ríos* (CACER) en Paraná, y con más de sesenta instituciones para personas ciegas de todo el país, el proyecto de biblioteca parlante distribuía originalmente en los distintos centros las producciones en soporte CD. Hoy en día, además de su propósito original, podemos decir que el proyecto tomó *vuelo propio* ampliando sus horizontes y buscando difundirse a toda la comunidad, gracias al almacenamiento de las producciones en el Blog de la biblioteca. Los audios se encuentran compilados de manera digital y los *tracks* pueden escucharse de forma gratuita en Internet con la posibilidad de descargarlos.

Cada álbum cuenta con una ficha técnica donde es posible reconocer a los actores que participaron en la elaboración del material. Entre ellos, además de escritores o autores originales, se destacan comunicadores sociales, locutores, músicos, entre otros. Por tal motivo, se puede apreciar cómo diversos profesionales y es-

¹ Para acceder a la biblioteca, véase el siguiente link: <https://miraloquetedigofce.blogspot.com/>

tudiantes de distintas disciplinas trabajaron –y trabajan– en colaboración para la concreción del proyecto. Este es uno de los aportes más relevantes para analizar teniendo en cuenta que, según Oscar Bosetti (2008), antes de la creación de *Mirá lo que te digo*, las bibliotecas sonoras se reducían a cintas magnetofónicas y casetes que incluían únicamente la voz de un narrador, excluyendo otros elementos del lenguaje radiofónico (tales como los usos de la música, efectos sonoros y el uso expresivo del silencio)². Frente a esta situación puede decirse que la UNER fue una institución pionera en cuanto al desarrollo del formato sonoro, vinculado a una biblioteca parlante en nuestro país.

2. Coreografías y escuchas posibles

“—La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?
—Pobre —dijo Pablo. —No escucha la voz de la casa.
—No importa —dijo Adela. —Nosotros te contamos.
Y me contaban” (Enríquez, 2016:73)

La colección de la biblioteca contiene producciones muy diversas compiladas durante aproximadamente veinte años. Entre los trabajos que posee la biblioteca, puede mencionarse un CD denominado *Escucha tu propia aventura: El misterio de la casa de piedra*, que es una adaptación radiofónica del libro de Edward Packard publicado por Editorial Atlántida en 1992³. En dicho material es posible pasar a los siguientes *tracks*, eligiendo entre dos situaciones alternativas que permiten continuar con la historia. En este sentido, retomando la idea de Maldonado (2019), la invitación es armar un “itinerario” de escuchas propio, como espacio coreográfico para bailar entre las diferentes producciones sonoras.

Por otro lado, en relación con esta idea de itinerario, compartimos las palabras de Porta López y Yaniselli:

Un camino de lecturas puede desplegarse como un plano, como un mapa. Al leer, trazamos líneas imaginarias que enhebran temas, modos de contar, geografías, escenarios, personajes. Las llamamos *itinerarios*. Como lectores y lectoras podemos dibujar esas sendas, dejar señales, piedritas o migas de pan para que otros y otras puedan recorrerlas. Inevitablemente, como mediadores, proponemos recorridos de lecturas (2020:9).

Es decir, el armado de itinerarios, que se encuentran mediados por profesionales –bibliotecarios, profesores de música, entre otros–, nos da la posibilidad de disponer de diversos recorridos de lecturas y escuchas.

Otro caso relevante que quisiéramos mencionar es un proyecto añadido recientemente que corresponde a la colección *Cocina de autor*. Se trata de un programa radial realizado durante los años 2018 y 2019, que tenía como objetivo la difusión de cantautores latinoamericanos. Cada [programa](#) –de una hora de duración– cuenta con dos segmentos, el primero *Cocina de autor* consiste en una entrevista realizada a un cantautor. Entre ellos escuchamos a: Andrés Muratore, Omar Giammarco, Juan Pablo Fernández, Patricia

2 Para profundizar un poco más en los antecedentes de las denominadas dramatizaciones sonoras en nuestro país, José Luis Cardozo –comunicador social vinculado al proyecto– en una entrevista realizada en 2019, comenta que debemos remitirnos al radioteatro desarrollado en la década de los cuarenta que constituía el centro del entretenimiento familiar. Su desarrollo fue disminuyendo en Argentina y hubo algunas modificaciones y/o transformaciones en cuanto a la evolución del género de dramatización. Si bien en sus orígenes los radioteatros se producían *in site*, es decir, en tiempo real, actualmente lo que se hace es grabar pistas de audio desde las que se trabajan los sonidos, la música, los diálogos, entre otros elementos, previamente a su difusión (Cardozo, 2019).

3 Dicho material hace referencia a la colección de libros “Elige tu propia aventura” y se puede escuchar en el siguiente link del Blog: <https://miraloquetedigofce.blogspot.com/2011/03/cd-43-escucha-tu-propia-aventura-el.html> o en el siguiente: <https://radioteca.net/audioseries/escucha-tu-propia-aventura-el-misterio-de-la-cas-4/>

Robaina y Enrico Barbizi; y comienza con la pregunta ¿qué es una canción? Incluye, además, canciones de los compositores entrevistados. El segundo segmento, *Selección de bodega*, está dedicado a músicos de trayectoria reconocida como Gustavo Cerati, Aníbal Troilo, Eduardo Falú, Luca Prodan y Amalia de la Vega, e incluye canciones y material de archivo.

En referencia a producciones sobre compositores, encontramos una serie conformada por tres CD en los que se narran de forma breve las biografías de [Mozart](#), [Bach](#) y [Beethoven](#). Cada álbum, a su vez, está musicalizado con obras de los artistas. Por ejemplo, el volumen sobre Mozart denominado *Wolfgang A. Mozart: Un elegido para la gloria. La crisis de los últimos años*, presenta por medio de *tracks* cortos algunos sucesos sobre la vida del compositor, su amistad con Haydn, su deseo de vivir de la música, sus problemas económicos, entre otros. En el *track* 7: [El espectro impostor](#), se cuenta una versión de la anécdota en la cual Mozart cree que un desconocido le encargó el Réquiem para su propia muerte.

Existen algunos trabajos que se destacan porque fueron realizados de forma conjunta con grupos de la comunidad. [Palabras al vuelo](#) (2012), por ejemplo, es uno de ellos, y está formado por cuentos, poesías y trabalenguas narrados por niños y niñas de 6 a 11 años, vinculados al Taller literario para niños, niñas y jóvenes de la Asociación Civil Barriletes de la ciudad de Paraná. Otro proyecto comunitario es el de [Abuelas y Abuelos Leecuentos de Concordia](#). En él se reúnen lecturas de cuentos realizadas por un grupo de abuelos –y no abuelos: madres, padres, tíos. Dicho grupo visita distintas instituciones, como escuelas, hospitales, plazas, u otros ámbitos, con el fin de fomentar la lectura.

Por medio de estos proyectos surge un repertorio literario seleccionado por los niños y adultos, disponible para nuevos oyentes pero, a su vez, se plasma una experiencia compartida de lecturas y escuchas comunitarias.

Encontramos, además, escritos literarios, leídos de manera textual o adaptados. Por ejemplo, la colección [Con voz propia](#) está compuesta de relatos literarios en la voz de los propios autores. Entre ellos, es posible escuchar la voz de Mario Benedetti, Liliana Bodoc, Gabriel García Márquez, Olga Orozco, Julio Cortázar, Diana Bellesi, entre otros. Algunos de los álbumes recuperan entrevistas realizadas a dichos autores.

Con respecto a las adaptaciones radiofónicas, se encuentran disponibles varias producciones. Entre ellas, la adaptación del libro [La Argentina en pedazos](#) de Ricardo Piglia. Este trabajo es una adaptación de textos literarios en forma de historietas, basada en obras argentinas –por ejemplo, *El matadero* de Esteban Echeverría. Lo que se realizó, entonces, fue una readaptación sonora tomando como referencia las distintas historietas y los personajes que aparecen en éstas, pero realizando las transformaciones pertinentes para el formato sonoro. Otras adaptaciones y producciones que se encuentran son: [La guerra de los mundos](#) –presentada por Mario Vargas Llosa–, la colección [Telón de aire](#) producida por Narrativa Radial, formada por un ciclo de radioteatros breves con historias cortas; y el podcast [Rock is here](#) que es una adaptación radiofónica del libro *Londres: la guía definitiva para conocer los lugares históricos del rock* de Marcelo Lamela (2016).

Además del material literario, encontramos investigaciones periodísticas, documentales y conferencias de eventos, que brindan información sobre un tema histórico, de actualidad, o sobre alguna disciplina en especial⁴. Por otra parte, son numerosas las grabaciones musicalizadas y sonorizadas de textos literarios de autores como [Alejandra Pizarnik](#), [Juan Gelman](#), [Jorge Luis Borges](#), [Eduardo Galeano](#), [Gioconda Belli](#), [Juan Carlos Onetti](#), entre otros.

Se debe tener en cuenta que la colección reúne una gran cantidad de producciones recolectadas durante veinte años. En este período, se han invitado a algunas personas destacadas en el ámbito de la comunicación, la escritura o la locución a participar en algunos trabajos; se han realizado homenajes a la radio incluyendo algunos fragmentos de programas emitidos; se han entrevistado a personajes destacados, entre otros nume-

4 Por ejemplo, la serie “30 años de Democracia” relata los sucesos históricos de Argentina: <https://miraloquetedigofce.blogspot.com/search/label/30%20A%C3%B1os%20de%20Democracia>

rosos proyectos a los que es posible acceder desde la biblioteca⁵. En este sentido, para finalizar, compartimos algunas sugerencias de escuchas para seguir dialogando con lo presentado en este trabajo.



Ventana sobre la memoria de Eduardo Galeano (53 segundos) en **CD 226: Amares II**
Fragmento de ***Cien años de soledad*** en la voz de Gabriel García Márquez (10 minutos 33 segundos) en **CD 180: Con voz propia**
Nana del por aquí de Laura Devetach (57 segundos) en **CD 57: Palabras al vuelo**
Idas y vueltas de Daiana Henderson. (5 minutos 12 segundos) en **CD 246: Con voz propia contemporáneas: Salir a caminar**

Reflexiones finales

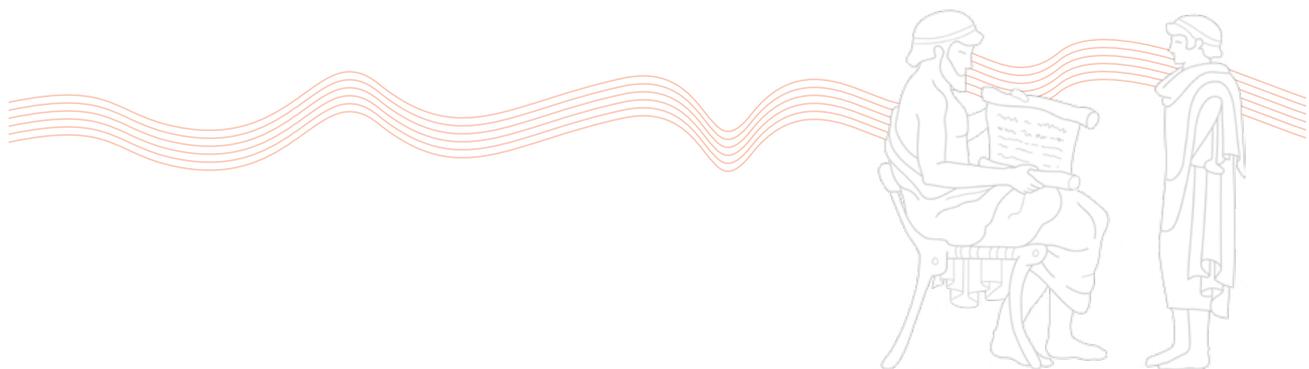
La biblioteca *Mirá lo que te digo* es la primera biblioteca parlante/sonora de alcance nacional, generada por una universidad pública de Argentina. Su colección está constituida por producciones sonoras reunidas durante veinte años, cuyo valor cultural no sólo radica en el material que contiene, sino también en las experiencias y formas de producción detrás de cada documento sonoro.

En cada trabajo hubo un proceso de selección sobre qué se iba a grabar –el texto de un autor, una adaptación, una producción original, entre otras posibilidades–, y cómo se transformaría al formato sonoro.

Un aspecto central para la concreción del proyecto fue la participación de profesionales de diversas disciplinas en la producción y elaboración de los archivos, e incluso en la conformación de la biblioteca, entre ellos: comunicadores sociales, locutores, músicos, escritores. Tal como dice Espinosa, “las experiencias innovadoras interdisciplinarias estarían dadas por la integración o combinación de las artes en sus formatos expresivos” (2008:3).

En este sentido, es indispensable que músicos, bibliotecarios, comunicadores u otros profesionales se involucren en proyectos similares, que enriquezcan nuestras bibliotecas y bienes culturales.

Por último, es nuestro deseo invitar a los lectores, especialmente a los profesores de música, a seguir recorriendo la biblioteca y armar sus propios itinerarios, aportando a crear nuevas coreografías que se incorporen en un entramado sonoro comunitario.



⁵ Es necesario mencionar la importancia de las radios y agrupaciones que colaboran con el proyecto, en las cuales también podemos acceder a documentos sonoros. Entre ellas: Agencia Radiofónica de Comunicación, Centro de Producciones Radiofónicas, Radio UNER, Radio Cualquiera, entre otras.

Bibliografía

- Biblioteca parlante de distribución nacional “Mirá lo que te digo”. <https://miraloquetedigofce.blogspot.com/> [Consultado: 03/03/2024]
- BOSETTI, Oscar E. (2011): “Biblioteca Parlante de Distribución Nacional: “Mirá lo que te digo”. Ponencia presentada en el XI Congreso Iberoamericano de Extensión Universitaria: Integración, extensión, docencia e investigación para la inclusión y cohesión social. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. <https://www.unl.edu.ar/iberoextension/dvd/archivos/ponencias/mesa4/biblioteca-parlante-de-distr.pdf> [Consultado: 03/03/2024]
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016): “La casa de Adela”. En ENRÍQUEZ, Mariana: Las cosas que perdimos en el fuego. Barcelona, Anagrama, pp. 65-80.
- ESPINOSA, Susana (2008): “Las Artes Integradas. Punto de interacción en la escuela actual”. En Congreso Problemáticas teóricas actuales. Buenos Aires, Departamento de Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA).
- MALDONADO, Juan F. (2019): “¿Cuánto tiempo se necesita para estar inmóvil?”. En HANG, Bárbara (comp.): El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas. Buenos Aires, Caja Negra.
- CARDOZO, José Luis. Entrevista concedida a Estefanía Manassero. Santa Fe, 27 de julio de 2019.
- MORELLI, Pablo (2016): “Veo imaginaciones. Tesis de Producción: Cápsulas Audiomentales”. Tesis de Grado, Universidad Nacional de Entre Ríos.
- PORTA LÓPEZ, Natalia y YANISELLI, Oscar (2020): “Clase No. 2: Elegir para compartir”. En PORTA LÓPEZ, Natalia et al.: La escuela y la biblioteca como comunidad de lecturas. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.

ESTEFANÍA BELÉN MANASSERO

estefimanassero@gmail.com

Egresada de la Formación Profesional en Instrumento: Piano, del Liceo Municipal de Santa Fe: *Antonio Fuentes del Arco*, Técnica Superior en Bibliotecología egresada del Instituto Superior N°12: *Gastón Gori* (Santa Fe) y estudiante avanzada del Ciclo de Licenciatura en Bibliotecología de la FCJS-UNL. Se desempeña como bibliotecaria en la Biblioteca Pública Municipal *Bernardino Rivadavia* (Santo Tomé).





Valentina Sione

HISTORIAS SONORAS:

UNA CRONOLOGÍA DEL ROCK SANTAFESINO-PARANAENSE

RESUMEN

Este artículo comparte el desarrollo y la organización de una cronología del rock santafesino-paranaense, surgido de una experiencia de construcción colectiva en el marco de una adscripción en la cátedra de Historia de la Música Popular del Instituto Superior de Música. Dicha cronología parte de la detección de una zona en vacancia acerca de bibliografía, investigaciones o sitios recopilatorios del rock en estas ciudades. Es por ello que el objetivo de la misma fue construir un espacio virtual que albergue producciones musicales de distintas bandas y épocas de estas ciudades.

Así mismo, la intención de este escrito es permitir el acceso a la escucha desde los ejemplos recopilados. De esta manera, el trabajo expone el proceso de construcción e investigación realizado junto a estudiantes de la cátedra y que contextualiza inicialmente una referencia al género rock; luego refiere al repertorio recopilado –que abarca el período 1970-2023– para, posteriormente, intercalar fragmentos de entrevistas (realizadas por la autora) a músicos e integrantes de distintas bandas. Finalmente, dejamos algunas resonancias sobre estas historias sonoras que aportan a la escucha, al conocimiento y al estudio del género en estas ciudades.

PALABRAS CLAVE

Cronología — Rock — Santa Fe / Paraná



Introducción

El presente artículo comparte dos intenciones de divulgación. La primera, es relatar y compartir una experiencia de construcción colectiva sobre el rock santafesino-paranaense realizada en el marco de una adscripción en el Instituto Superior de Música (ISM). La segunda, consiste en presentar algunos hallazgos surgidos de esta experiencia: músicas para ser escuchadas, entrevistas y reflexiones que aportan y colaboran con la difusión de este género.

El proyecto de adscripción consideró dentro de su realización el armado de una cronología del rock santafesino-paranaense y surgió en el marco de la cátedra de Historia de la Música Popular. En este espacio curricular –perteneciente al ciclo básico de todas las carreras del ISM– y junto al profesor titular, detectamos que cuando trabajamos sobre el rock argentino, la bibliografía que utilizamos generalmente refiere a rock porteño o, a lo sumo, a otras grandes ciudades como Rosario y La Plata. Desde esta inquietud, se les propuso a los estudiantes que realicen una búsqueda de ejemplos musicales (canciones, discos, live sessions,

etc.) pertenecientes al género estudiado y a las ciudades de Paraná y Santa Fe (o alrededores), para así poder generar material relevante de consulta posterior.

El trabajo realizado se fundamentó en la necesidad de cubrir una zona en vacancia (ya que fueron pocos los artículos de investigación encontrados que refieran a este tema), y es este el intento por comenzar a hablar y explorar desde algunos de sus aportes. Por lo tanto, durante el período de cursado 2022 y 2023 se construyó una cronología con más de 80 composiciones realizadas entre 1970 y 2023.

Así mismo, dicha cronología responde a lo que Madoery expresa en relación con el estudio de este género:

Desde sus comienzos tanto en el Reino Unido como en la Argentina (salvando el desfase temporal) el rock tuvo dos fuertes marcas estéticas: la reivindicación contracultural del mundo joven y en consonancia con esta línea, la necesidad de búsqueda, exploración y no limitación de la creatividad en sus prácticas artísticas (Madoery, 2010).

En sintonía con lo dicho, nos propusimos revisar aspectos que, desde este género, den cuenta de la reivindicación cultural de los jóvenes de estas ciudades, de la búsqueda y la exploración sonora en el rock local y atendiendo la posibilidad de conocer sobre lo creado y expresado por los músicos relevados en la cronología.

De esta manera, en el siguiente artículo y a través de algunos autores de referencia, abordaremos el concepto de rock en el que se enmarcó esta búsqueda; luego compartiremos aspectos relevantes de la construcción de la cronología. Finalmente, recuperaremos las voces de los músicos y compositores entrevistados.

1. Un acercamiento inicial al género: ¿qué es el rock?

Para comenzar a organizar una cronología, fue necesario abordar y acordar junto con los estudiantes qué es el rock, considerando características musicales y sociales a partir de diversas bibliografías y autores, por lo que consideramos correcto comenzar este apartado con algunas indagaciones que surgieron.

El rock puede ser analizado y estudiado desde diversas áreas del conocimiento. Desde la musicología, Philip Tagg señala que en la música popular “ningún análisis del discurso musical puede considerarse completo sin considerar los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos relevantes” (1982:40). Por lo tanto, y en referencia al surgimiento del rock en nuestro país, algunos autores expresan la estrecha relación con los procesos socioculturales en los que se involucra la juventud y la necesidad de encontrar rasgos musicales y estéticos que caractericen a este género. Así mismo, Salton plantea que “el concepto de rock nacional sirve en Argentina, en principio, para denominar un movimiento que excede con creces lo estrictamente sonoro” (1999:659). Es por ello, que el rock en Argentina estuvo –y está– particularmente ligado a procesos sociales, políticos, económicos e incluso geográficos, y aquí reside la dificultad para definirlo de forma precisa.

Haciendo frente a la problemática de delimitar al género, en la cátedra a cargo del profesor Diego Madoery, se propone definir al rock desde aspectos musicales donde se establece que, además de ser un fenómeno social, hay un conjunto de características musicales que podemos analizar desde la instrumentación, la textura, la forma, la armonía y el acompañamiento¹.

¹ El detalle de estos aspectos excede el presente trabajo, sin embargo, no se desconocen a la hora de analizarlo como un género multidimensional.

2. La cronología como construcción de un producto cultural colectivo

*Alguien supo decirnos:
en Argentina hay algo por hacer
("Posdata para una resurrección" – Magma)*

A partir de la inquietud por estudiar al rock santafesino y paranaense, se planteó una primera consigna para reunir aportes colectivos junto con los estudiantes. La misma consistió en buscar e inventariar obras musicales pertenecientes a producciones de estas ciudades, e incrustar los enlaces en un Padlet colaborativo.

Una preocupación recurrente por parte de los estudiantes se presentó al momento de delimitar el lugar donde buscar estos ejemplos. Aparecieron, así, diferentes opciones de exploración, sugeridas desde la cátedra o consensuadas entre el grupo. Entre ellas, podemos mencionar: la búsqueda en revistas o periódicos, mediante exploraciones en redes sociales o en la web, a través de publicaciones gráficas en la vía pública, por medio de preguntas y/o entrevistas a docentes que se especializan en el tema –o que han realizado algunos trabajos en relación con el mismo–, como así también la indagación a familiares o conocidos, entre otras posibilidades.

En la realización del primer año de la adscripción (2022), el resultado fue muy variado. Por ejemplo, se relevó el disco [La transformación](#) (1985) de la banda paranaense Magma², y otros recién publicados como [Te vas a encontrar](#) de la agrupación Voltha (2021) y [Delfina](#) del grupo *Wendigo en Camisas* (2022). En 2023, segundo año de armado de la cronología y del trabajo de búsqueda y recopilación, aparecieron dos aportes del año 1970: [Subterráneo](#) de *Bichos de Candy* y [Pasan muchas cosas](#) de *Brujos*, lo que resulta interesante ya que demuestra la existencia temprana del género en las ciudades exploradas.

Esta cronología fue ordenada no solo de forma temporal, sino considerando los siguientes subgéneros: metal/hardcore, rock ampliado/pop, blues, punk, funk, reggae y electrónica. Dicha organización corresponde a aspectos musicales mencionados y trabajados desde la cátedra para su análisis. Con el objetivo de promover la escucha, ponemos a disposición del lector los links de algunas de las canciones que corresponden a los subgéneros relevados.



Metal/Harcore: [Magnífico Alto Verde](#) (Carneviva, 1993). Este ejemplo constituye uno de los primeros relevados –en relación con la fecha– de este subgénero en esta cronología.

Rock Ampliado/Pop: [Kit](#) (Equilátera, 2017). Álbum paranaense con fuertes rasgos rockeros pero, también, con características y sonoridades que lo inclinan hacia un rock en sentido ampliado.

Blues: [El alma del vino](#) (Carneviva, 1990). Carneviva es una banda santafesina de renombre y con gran trayectoria. En su repertorio, se encuentra este blues.

Punk: [No puedes olvidar](#) (B.D.I., 1998). Esta canción pertenece al disco punk/hardcore “Más que vivir, soñar” de la banda Borrromeos De Iugur B.D.I

Funk: [Las piernas](#) (Los Cohibas, 2012). El registro fue realizado en un show íntimo en vivo en un garaje de la ciudad de Santa Fe. Esta agrupación fusiona rock, funk y hip hop.

Reggae: [Tamate](#) (Sig Ragga, 2013). Sig Ragga es, quizá, una de las bandas santafesinas más escuchadas en la región. Desde 1997 hasta la actualidad³, fusionan distintos géneros y subgéneros.

2 Del cual se extrajo el epígrafe.

3 Fecha de publicación de este artículo.



Electrónica: [*Cinturón de Bonadeo Broda Live Session*](#) (Cinturón de Bonadeo, 2021). Si bien la agrupación utiliza instrumentos rockeros como bajo, teclados y sintetizadores, guitarra eléctrica y batería –aunque electrónica–, no tiene otros elementos del género. Ellos no apuestan por un género definido, sino que tienen una propuesta más ambiciosa donde los factores se combinan y potencian.

Luego de la presentación de estos ejemplos, que esperamos el lector haya podido disfrutar, damos paso a algunos de los principales aportes que surgen de este trabajo de adscripción.

3. Aportes relevados en la cronología (Santa Fe-Paraná, 1970-1985)

Compartiremos a continuación, referencias en torno a cuatro materiales sonoros recopilados en dicha cronología y que consideramos oportuno por ser de los más antiguos relevados en la misma. Además, incluiremos conversaciones que sostuvimos con algunos de los integrantes de esas bandas. En esta sección, referiremos a los ejemplos musicales *Pasan muchas cosas* de *Los Brujos* (1970), *Subterráneo* de *Los Bichos de Candy* (1970), el disco *La Transformación* de *Magma* (1985), y *Antología 1985-1989* de *Archi y los Cables*. Debemos aclarar que, si bien el rock en Santa Fe comenzó tempranamente en la década de 1960⁴, recuperamos a continuación las músicas antes mencionadas ya que fueron parte de *los primeros* que conforman este archivo.

3.1 [*Pasan muchas cosas – Brujos \(1970\)*](#)

Esta canción de la banda paranaense Brujos pertenece al disco *Pidamos peras a Mandioca*, que fue una recopilación del sello discográfico de nombre homónimo. En dicho álbum también se encuentran grabaciones de Manal, Vox Dei, Pappo, entre otros.

La canción presenta dos secciones contrastantes que se reiteran (A y B), una introducción, un interludio y una coda, aunque presenta asimetrías, es decir, que estas secciones no tienen la misma cantidad de compases entre sí, ni tampoco son simétricas. Armónicamente, las funciones utilizadas son I, III, IV y V.

A la fecha de publicación de este artículo, no he podido contactarme con los músicos integrantes, ya que muchos de ellos fallecieron, y otros están alejados de las redes. Sin embargo, mediante datos obtenidos por comentarios en YouTube, podemos mencionar que la banda estuvo conformada por Carlos Calcina (teclados), Carlos María Pignata (bajo), César Cómez, (guitarra) Francisco Calabretta (guitarra), Jorge Cura (voz) y Luis Ricardo Quique Cumar (batería).

⁴ Sabemos desde la película *65/75 Comarca Beat* (2017) y desde conversaciones compartidas con distintos contactos, que los grupos Them, Alma Pura y Virgem fueron bandas de esos años; aunque no presentes en la cronología mencionada.

3.2 Subterráneo - Bichos de Candy – (1970)

Los Bichos fue el nombre original de esta agrupación que comenzó a trabajar con muchas expectativas en 1969 en la ciudad de Santa Fe. Por conversaciones sostenidas con Guillermo Gervasoni, baterista de esta banda, pudimos conocer que realizaron presentaciones en la confitería *Candy* como grupo estable durante más de un año, por lo que fueron conocidos como *Los Bichos de Candy*.

La canción *Subterráneo* pertenece al LP propio titulado *Basura* y presenta características propias del rock tanto en la instrumentación típicamente rockera como en la forma (dos secciones contrastantes con introducción, interludio y coda) y las funciones armónicas que se desarrollan en un invariable compás de 4/4.

3.3 La transformación - Magma (1985)

Este disco es progresivo y tiene una fuerte raíz folclórica. En él encontramos *aires de*, es decir, composiciones con aspectos rockeros que toman elementos de otros géneros folclóricos y populares como la baguala o la murga. En una conversación telefónica con Alfredo Ibarrola (2022), pianista y tecladista de la banda y compositor del disco, nos manifestó que su estrecho vínculo con el folclore fue lo que lo guió hacia la búsqueda estética de esa fusión que caracteriza esta grabación. También refirió a los procesos de composición y expresó que:

Lamentablemente nosotros no trabajamos con partitura porque, en realidad, el sistema que tenemos es que alguien compone y que, a partir de una idea básica o de un punto de partida, se deja librado al aporte creativo de cada uno de los instrumentistas que participan. De allí sale la mixtura (Ibarrola, 2022).

En dicha entrevista, el autor nos comentó que uno de los temas que conforma este disco (*El loco de las puertas*) es un aire de murga que dedicó a sus hijos y que sigue formando parte del repertorio que interpretan con la banda.

3.4 Antología 1985-1989 – Archi y Los Cables

Archi y Los Cables fue una banda santafesina que tuvo vida entre 1984 y 1990. En una conversación con “Archi” Basílico (2023), su cantante y principal compositor, manifestó lo siguiente sobre su acercamiento al rock siendo un adolescente santafesino:

Desde Santa Fe fue muy difícil, pasó lo siguiente: yo vivía en Rosario hasta los 12 años, a los 12 años me vine a vivir a Santa Fe. Año '64 me hago amigo de unos chicos del barrio y uno me dice 'Che, vamos a mi casa a escuchar un disco de unos tipos que están triunfando en Europa y Estados Unidos'. Y yo voy a la casa, veo la tapa del disco y digo: 'estos parecen unos pelotudos'(sic) y cuando el vago apoyó el pick-up sobre el disco cambió mi vida. Eran Los Beatles, ahí ya no les vi cara de pelotudos(sic), me fasciné (Basílico, 2023).

El disco recopila algunas canciones grabadas entre 1985-1989 por la agrupación e incluye un registro de un recital en vivo en la ciudad de Asunción (Paraguay). Este, corresponde a un rock en sentido amplio debido a la diversidad estilística e instrumental, utilizando guitarras eléctricas, batería, teclados y sintetizadores. La armonía es funcional y todas las canciones están en compás 4/4.

4. Resonancias desde estas historias sonoras

El rock fue desde sus inicios un fenómeno musical y social que acompañó activamente distintos procesos sociales en el país; sin embargo, se ha centralizado el consumo y el estudio de este género en las últimas décadas. Por eso, es importante disponernos a escuchar a quienes, desde nuestras ciudades, se movieron para hacerse oír y a quienes aún hoy componen y comparten dicha música.

Estamos convencidos, como estudiantes de música, que conocer sobre estos géneros y su historia sitúa habilita y motiva su estudio y exploración. Además, concretar la investigación dentro de este proyecto de adscripción, y junto con los estudiantes de la cátedra, permite democratizar los accesos y los consumos con la comunidad universitaria. Así, la generación de este compilado que amplió nuestras posibilidades de escucha queda disponible de manera libre mediante el siguiente link: [cronología](#).

Sostenemos que este trabajo nos permitió conocer y develar algo que excede a las palabras pero que merece ser reconocido desde la música. Es por ello que intentamos, mediante este proyecto colectivo, poner a disposición la cronología y sus escuchas. Agradecemos especialmente al profesor de la cátedra Diego Madoery y a todos los estudiantes que participaron realizando su aporte.

Bibliografía

- BASÍLICO, "Archi". Entrevista concedida a Valentina Sione. Santa Fe, 18 de diciembre de 2023.
- GARCÍA, Miguel A. (2010): Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- IBARROLA, Alfredo. Entrevista concedida a Valentina Sione. Santa Fe, 3 de agosto de 2022.
- MADOERY, Diego (2010): Innovación y cambio en Música popular. El rock en Argentina. Ponencia presentada en XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología, Córdoba, del 12 al 15 de agosto de 2010.
- SALTON, Ricardo (1999): "El rock nacional". En CÁCERES RODICIO, Emilio (dir. y coord. gral.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Volumen I. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España, pp. 658-660.
- TAGG, Philip (1982): "Analysing popular music: theory, method and practice". En *Popular Music*, Vol. 2. New York, Cambridge University Press, pp. 37-67.

VALENTINA MARIANELA SIONE

valentinasionem@hotmail.com — Santa Fe

Egresada en 2024 de la carrera Profesorado de Música (ISM-UNL). Se desempeña como docente en diversos niveles y modalidades. Investiga sobre rock y sobre música urbana. Como instrumentista, se ha desempeñado en diversas agrupaciones de música popular.



Candela Terraza

EL ÚLTIMO BLUES DE *KIND OF BLUE*

RESUMEN

El presente trabajo, producto de una investigación precedente, analizará una de las canciones del emblemático LP de jazz *Kind of Blue* de Miles Davis. En el mismo, se desarrollará cómo el músico pudo llegar a adquirir los recursos y técnicas compositivas que volcó en el LP junto a músicos excepcionales del género. Posteriormente, y desde una metodología de análisis explicitada desde aspectos formales, rítmicos y sonoros, se abordará el chorus de la canción *All Blues*, teniendo en cuenta el tratamiento melódico de la trompeta de Miles y del acompañamiento.

PALABRAS CLAVE

Jazz — Miles Davis — Análisis musical



Introducción

Seis décadas han pasado desde el lanzamiento de uno de los LP¹ más vendidos y valorados no solo en términos comerciales, sino también como uno de los más canónicos dentro de la historia del jazz: *Kind of Blue*². Es así que hasta el día de hoy sigue siendo objeto de estudio, investigación y escucha, tanto para músicos profesionales como fanáticos del género. A partir de una gran calidez y especial artesanía –nunca antes vista en las estrategias compositivas de Miles Davis– se observa el desarrollo de fortalezas individuales de cada integrante de la banda; y es por esto que surge la idea de hacer un trabajo de investigación sobre el LP³.

Una de las características por las cuales *Kind of Blue* ha ganado su reconocimiento “fue la importancia de introducir modos (sistema modal) en este género popular, donde antes no se había explorado tanto como lo representa este LP” (Kahn, 2009:23). Otra característica –no menor– en lo que respecta a la sonoridad del LP, es que escuchamos a Miles en su forma más contemplativa. Nos referimos a la novedad que aporta el compositor desde un punto de vista sonoro, que contribuye a una simplificación de los recursos compositivos –rozando el minimalismo y prestando atención a puntos que antes no se consideraron, como las dinámicas

¹ Siglas para Long Play. Un LP, también llamado disco de larga duración, es un disco de vinilo de tamaño grande (de 30,5 cm de diámetro), en el cual se puede grabar, en formato analógico, un máximo de unos 20 o 25 minutos de sonido por cada cara, desarrollado por la empresa estadounidense Columbia Records.

² Se invita a la escucha del LP nombrado en el título de este artículo, para una mejor apreciación del mismo (teniendo en 4º lugar de orden de reproducción *All Blues*) en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=yIXkiLBvIqU&list=PLrhkpF1bKMG_D2sXTpxG63WGmIxYGB-Jt

³ Este trabajo forma parte de una investigación precedente (realizada por la autora de este artículo en el marco de la cátedra de Investigación Musicológica en el año 2018 de la carrera de Licenciatura en Composición Musical del ISM-UNL) que originalmente desarrolló un análisis de las melodías de todos los chorus de *Kind of Blue*. Por cuestiones de espacio en el formato demandado para la publicación del artículo, solo se abordará *All Blues*, la última canción que fue grabada para el LP.

en la interpretación o la composición de una obra con solo la mitad de una escala modal–, como importante contribución al subgénero originado: el jazz modal.

En el marco de este artículo, vamos a enfocarnos en el análisis del *chorus*⁴ de *All blues*, dando más relevancia o priorizando la parte melódica (la de Miles). La metodología de análisis⁵ utilizada se basará en la articulación de tres aspectos constitutivos de su estructura musical. En primer lugar, considerando la forma desde la articulación de frases o semifrases por continuidad de recurrencia, desarrollo o contraste, y/o por discontinuidad o silencio; posteriormente, desde el ritmo, implicando el compás utilizado, estructuras rítmicas principales o preponderantes, factores de acentuación; y, finalmente, desde la sonoridad. En este último punto se procederá a analizar los aspectos restantes o faltantes para completar el análisis musical, tales como: el modo utilizado, contorno o perfil melódico, tipo de movimiento o linealidad, repertorio de alturas y ámbito utilizado, la interválica, dinámicas y timbres usados.

1. La concepción de *Kind of Blue*

Kind of Blue representó el progreso del enfoque modal que Miles había estado perfeccionando desde su participación con Gill Evans en la grabación de *Porgy and Bess*⁶. Además de ese álbum para la película y junto con la experiencia cinematográfica improvisada en París, *Ascenseur pour l'échafaud*, “Miles rompió las estructuras convencionales de ensayo y estudio para así poder experimentar al máximo el día de la grabación de *Kind of Blue*” (Kahn, 2009:92-93). Hemos nombrado dos hechos musicales como antecedentes inmediatos del LP, los cuales determinarán las dos técnicas compositivas principales aplicadas a éste: la utilización de uno o más modos como estructura principal de una canción –donde tuvo una sola experiencia/canción en *Milestones*, el LP de Miles lanzado anteriormente a *Kind of Blue*–; y la improvisación en la composición, tomando la iniciativa utilizada en *Ascenseur pour l'échafaud*⁷. Sumado a esto, Davis comenzó a implementar una identidad sonora-musical que caracterizaría la manera de tocar su trompeta en el momento en que se separó de sus guías musicales, Charlie Parker y Dizzy Gillespie.

Ted Gioia señala que Davis no hacía frases melódicas sino “semifrases, dada la poca cantidad de notas que contienen algunas de ellas [...]. Los sonidos se mueven hacia adentro y hacia afuera, y las frases se extienden o se comprimen en meros soplos o apartamientos” (2016:28). Por otra parte, DeVeaux y Giddins denominaron esta manera de tocar de Davis como un “lirismo medido”, ya demostrándose en *Kind of Blue* por “los arreglos modales y los tiempos modificados que se adaptaban a su predilección por el registro medio, su disposición reservada” (2009:377).

Con la decisión de optar por el camino del jazz modal, Davis pudo darle más inventiva melódica al LP. Él no escribió nada predeterminado –es decir, ninguna melodía preconcebida para *Kind of Blue*–, sino que aportó esquemas de lo que cada músico debía tocar, ya que “buscaba mucha espontaneidad en la interpretación [...]. Porque en la banda había músicos excelentes, que es la única manera de que una banda funcione” (Davis y Troupe, 1989:289).

4 En términos simples, es el estribillo, la parte de una canción que se repite después de cada estrofa. No obstante, en jazz el chorus es el grupo de compases sobre el que improvisa cada uno de los solistas (base armónica y rítmica), donde se presenta la melodía del tema principal definida en una primera vuelta, luego le siguen las improvisaciones de los músicos y al final de las improvisaciones, se retoma la melodía original para cerrar la canción. Para ampliar el conocimiento sobre el concepto de chorus, se recomienda la lectura del apartado Forma, donde S. DeVeaux y G. Giddins (2009:31) explican el origen socio-cultural de esta forma “cíclica” (derivado de una costumbre africana) de los standards de jazz.

5 Esta metodología de análisis fue adoptada originalmente para el trabajo de investigación antes nombrado. Este artículo no va a profundizar en la metodología utilizada.

6 Album para la película, grabado en 1958. Véase el siguiente link para su consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=SkVKcAm2rJg>

7 Para que el lector se haga una idea de cómo fue componer la banda sonora para ese film, se encuentra en YouTube el siguiente video, en el que se muestra una pequeña parte y se explica cómo fue la grabación de la banda sonora del film subtitulada en inglés: https://www.youtube.com/watch?v=8WVSQTg_rmo

2. All Blues

«All Blues» es un blues de doce compases en 6/8 que expresa su carácter mediante sólo unos pocos cambios modales, y la concepción melódica libre de Miles Davis (Kahn, 2009:147)

Tal como empezó, así acabó la grabación del disco: con un blues. A continuación, se analizarán aspectos constitutivos de la estructura musical –anteriormente nombrados en la introducción– para luego continuar con el análisis de la melodía en el chorus de *All Blues*.

2.1 Forma

All Blues tiene forma⁸ de blues de 12 compases, como se puede observar en la Imagen 1:

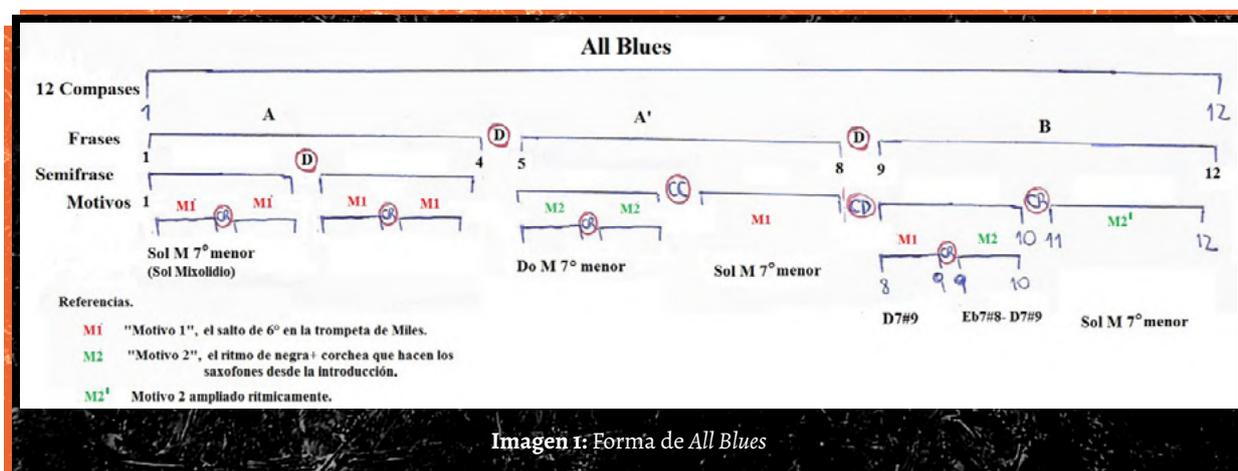


Imagen 1: Forma de *All Blues*

2.2 Ritmo

Algunos autores consideran que está en un compás de 6/4 en lugar de 6/8, como afirma Bill Evans en las notas de presentación en la funda del disco. Podemos encontrar las siguientes estructuras rítmicas principales o patrones preponderantes, como ser: salto de 6º Mayor en la melodía de Miles, como se puede observar en la Imagen 2. Es como un levare que hace hacia el Si 4, el cual se va variando rítmicamente, o se puede considerar un adorno o interpolación del Do 5.



Imagen 2: Salto de 6º Mayor en la melodía de Miles en *All blues*, estructura rítmica principal escrita en 6/4.

⁸ Entendiendo por primer nivel (unidad formal) al *chorus*; las letras D (discontinuidad), CC (continuidad de contraste), CD (continuidad de desarrollo) y CR (continuidad de recurrencia).

Acompañamiento que hacen los saxos (que luego Miles introduce en la melodía del *chorus*)



El riff del contrabajo: principalmente no es percibido a la primera escucha, pero sí sirve como guía armónica para los intérpretes, ya que el piano está haciendo un trémolo constantemente.



Factores de acentuación principales o que más se perciben: las notas principales del *chorus* caen siempre a tierra (acento posicional o métrico). A esto le agregamos la nota tenida que hace Davis (acento agógico) más un acento dinámico con unos crescendo y decrescendo que se crean. Observamos un acento tónico también porque sobresale Miles con su registro agudo en la trompeta.

2.3 Sonoridad

- Se emplea el modo Sol mixolidio.
- Un aspecto a destacar es el contorno o perfil melódico en la canción, el cual es mayoritariamente direccional y ascendente, o su variación descendente.



- Los tipos de movimiento que Miles hace son dos y están en las diferentes frases: A se compone de un salto de 6°, mientras que en A' y A'' se mueve por grado conjunto –similar al movimiento de los saxofones– en un sentido ascendente que luego desciende al mismo lugar del inicio.
- El repertorio de alturas es: Re 4, Si 4, Do 5, La 4, Sib 4, Re 5, Sol # 4, Sol 4, cuyo ámbito abarca desde Re 4 a Re 5 (una octava).

- Con respecto a la interválica y si bien en un análisis cuantitativo hay más intervalos de 2° menor –por la interpolación del Do 5–, el intervalo más prominente es el salto de 6° Mayor. También hay intervalos de 2° Mayor –como movimiento en grado conjunto.

- En cuanto a las dinámicas, es notable la diferencia en relación con las mismas una vez que comienzan los solos o improvisaciones. La presentación del *chorus* va desde un *mp* –se podría decir piano, ya que Miles utiliza la sordina– hasta un *mf* en el momento de más tensión armónica, jugando con crescendos y decrescendos dependiendo la direccionalidad de la melodía –si ésta asciende, sube la dinámica, y a la inversa. Un detalle no menor, es que cuando comienzan las improvisaciones de cada intérprete, hasta el baterista cambia de baqueta –pasa de escobillas a baquetas duras de tambor– y Miles saca la sordina de la trompeta dando a entender la diferenciación de partes en la canción –*chorus* vs solos.

- En relación con el timbre, Davis utiliza sordina Harmon, que podría ser para que la melodía suene más tranquila, delicada o *piano*. La batería acompaña este timbre utilizando escobillas y esto permite percibir una intensidad más baja. Los saxofones acompañan tocando juntos y, siempre en terceras paralelas, realizan un *riff*⁹. Otro aspecto tímbrico a tener en cuenta se halla en el trémolo que hace Evans en el piano. Algunos autores se refieren a éste como queriendo “imitar el sonido de una marimba” (Kahn, 2009:204), mientras que el contrabajo *swingea* y sirve de guía armónico con sus notas.

Igual que en *So What* –primer tema del LP–, el contrabajo y el piano crean la atmósfera de la introducción, junto con la batería utilizando las escobillas. El ritmo de este blues recuerda al de un vals; además de contrastar con los compases binarios de las demás canciones del LP, se ve acentuado por la juguetona figura del contrabajo. La melodía es muy sencilla ya que se repite la estructura del intervalo de 6° Mayor, variando la nota tenida (Si 4) interpolando un Do 5 y cambiando la rítmica cada vez que se lo interpola. Tiene una amplitud registral de una octava, utilizando el registro medio de la trompeta, pero solo son 5 notas –las que utiliza con respecto al modo–; es decir, suena casi la mitad de éste ya que no toca todas las notas del mismo. También hay un uso del silencio más frecuente que en los demás *chorus* definidos, exceptuando a *Blue in Green* y *Flamenco Sketches*. La reutilización del ritmo introducido por los saxofones, en la sección B, con movimiento por grado conjunto, da muestra también de la poca utilización de nuevos o contrastantes materiales en el *chorus*. La dinámica está directamente relacionada con la direccionalidad de la melodía, ya anteriormente explicada, mientras que el timbre está más asociado con la forma antes que con la melodía de *All Blues*. En suma, es un uso sutil de cambios tímbricos y limitado de materiales que hacen un todo agradable de escuchar y disfrutar tanto en situación de intérpretes como de oyentes.

3. Conclusión

A lo largo de este artículo se han expuesto los diversos hechos, posibles influencias y decisiones compositivas que pudieron haber guiado las elecciones de las técnicas compositivas que Miles Davis aplicó a las melodías¹⁰ en los *chorus* de *Kind of Blue*.

A modo de análisis comparativo entre cada *chorus*, vemos un comportamiento de la melodía muy simple por parte de Miles Davis: son pocas notas las utilizadas con respecto a la escala o acorde elegido (como por ejemplo el caso de *All Blues*, solo la mitad de la escala), los motivos o estructuras rítmicas-melódicas principales no son para nada complejas (son pocas notas o ataques lisos, sin muchos adornos). En cuanto a la inter-

⁹ Frase breve y característica que se repite como acompañamiento.

¹⁰ Si bien el artículo solo habla de *All Blues*, varios puntos dispuestos aquí se comparten con los demás *chorus* del LP (para más información, se recomienda consultar el trabajo de investigación original de la autora).

válica, se escucha una tendencia hacia el grado conjunto en el desarrollo de la melodía (no hay saltos de más de una 6° Mayor), la duración del *chorus* no pasa del minuto (a pesar de que todos los *chorus* se compusieron con un tempo lento para lo que en el género significaba en ese momento); así también, se aprecia un tratamiento sutil sobre la dinámica y el timbre con respecto al fraseo desde el uso de pocos acordes y armonías menos concentradas. Todo lo mencionado funciona a favor de que la melodía pueda desarrollarse más libremente tanto en el *chorus* como en las improvisaciones. Además, todo esto no solo se escucha aplicado a la melodía, sino que los músicos tratan de intervenir dentro de este estilo que propone Miles en el LP mediante un toque personal que conlleva modos particulares de ejecutar o improvisar.

Miles convirtió esta manera de improvisar sobre escalas en un modelo para todo el mundo del jazz y con ello “ha formado directamente el escalón previo de la libertad absoluta del free jazz [de comienzo de los 60’]” (Berendt, 1994:168). Las frases sencillas de las melodías del LP, muchas veces compuestas de unas pocas notas de la o las escalas que Miles seleccionó, no solo tienen su causa estética sino también práctica:

Miles no podía lanzarse a interpretar con la furia virtuosística a base de registros agudos como la de Dizzy Gillespie, pero podía aquilatar la profundidad emocional de una melodía con economía e intensidad. Era autodidacta y no tenía el bagaje de teoría musical o la preparación estricta de conservatorio que habían tenido el compositor de jazz George Russell y el pianista Bill Evans, pero aprendió de ellos y muchos otros (Kahn, 2007:33).

Profundizando en la simplicidad de las melodías, Davis comenzó a reducir su estilo incluso más todavía; estaba empezando a tocar menos notas y patrones menos complejos, ya sea en las improvisaciones como también en las melodías de cada tema (*chorus*). Escuchando con atención a *Kind of Blue* podemos apreciar dichas características en la mayoría de las melodías reiteradas por Davis en todo el LP. Esto implica una manera de entender cómo se puede elaborar una composición de modo más sutil y delicado con recursos casi mínimos –ya sea de un *standard*, un solo o improvisación en el género.

Pero no solo fue por parte de Miles que este LP terminó siendo lo que hoy es; casi todos los elementos que hicieron posible *Kind of Blue* –los músicos, el productor, la compañía discográfica, e incluso el estudio–, aportaron lo que hoy apreciamos como una “piedra de toque cultural” del género (Kahn, 2009:285).





Bibliografía

- BERENDT, Joachim (1994): El jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock. Bogotá, Fondo de Cultura Económica de Colombia.
- DAVIS, Miles y TROUPE, Quincy ([1989]2015): Miles. La autobiografía. Barcelona, Alba Editorial.
- DEVEAUX, Scott y GIDDINS, Gary (2009): Jazz. Nueva York, W. W. Norton & Company.
- GIOIA, Ted (2016): How to listen to jazz. Nueva York, Basic Books.
- KAHN, Ashley (2009): Miles Davis y Kind of Blue. La creación de una obra maestra. Barcelona, Alba Editorial.
- DAVIS, Miles (1997 [1959]): Kind of Blue [Disco compacto]. Nueva York, Columbia Records.

CANDELA TERRAZA

candeto4@gmail.com

Profesora de música egresada en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y estudiante avanzada de la Lic. en Composición. Actualmente es intérprete y docente de música. Ha participado en bandas y colectivos musicales de la ciudad de Paraná, Entre Ríos, como también ha sido parte de la grabación de discos y música para creaciones audiovisuales de la región.



Sebastián Zurbriggen

LA MÚSICA COMO LA VOZ INTERNA DE UNA MENTE EN DETERIORO

LA TRANSFORMACIÓN DE ARTHUR FLECK A JOKER EN EL FILM JOKER (2019)

RESUMEN

En la obra cinematográfica *Joker* (2019), dirigida por Todd Phillips, se nos invita a un viaje emocional y psicológico a través de la mente del icónico villano *Joker*. Esta película no solo es una narración sobre el origen del personaje, sino también una exploración de temas universales como la alienación, la salud mental y la sociedad contemporánea.

Este artículo destaca algunos de los puntos más importantes de una exhaustiva investigación que explora el papel crucial que desempeña la música en la caracterización y la narrativa de la película.

La compositora de la banda sonora, Hildur Guðnadóttir, utiliza una variedad de técnicas musicales con el fin de sumergir al espectador en la mente del protagonista y acompañarlo en su complejo viaje hacia la transformación en el *Joker*. Guðnadóttir logra capturar la esencia del personaje a través del uso magistral del *halldorophone*, un instrumento único que se convierte en la voz interna de Arthur Fleck. Además, se explora cómo la música se integra perfectamente con la narrativa visual de la película, creando una experiencia cinematográfica profundamente inmersiva y emocionalmente resonante.

Puntualmente, se abordan los temas *Defeated Clown*, *Bathroom Dance* y *Call Me Joker* de la banda sonora, exponiendo su relación con el protagonista y cómo estos influyen y atraviesan la trama de la película.

El artículo destaca la importancia de la lectura del guion en la creación de la música, así como la interacción entre la música y la imagen durante el proceso de producción. La música actúa como un vínculo entre el personaje y el espectador, permitiendo una comprensión más profunda de la mente de Arthur.

En resumen, la música de *Joker* (2019) desempeña un papel crucial en la narrativa y caracterización del protagonista, Arthur Fleck, proporcionando una representación sonora de su viaje hacia la transformación en el *Joker*.

PALABRAS CLAVE

Halldorophone — Música de cine — Hildur Guðnadóttir



Introduciéndonos en la mente del Joker

La película dirigida por Todd Phillips, *Joker* (2019), se basa en la vida de su protagonista, Arthur Fleck, quien experimenta una serie de hechos desafortunados, o algunos no tanto, para terminar hundiéndose en un pozo sin retorno, transformándose en uno de los villanos más conocidos del mundo de los superhéroes (o al menos de Hollywood): el Joker. El protagonista termina por convertirse en un monstruo, asesino, creador del caos, pero, aun así, como audioespectadores, nos es difícil culparlo, e incluso podemos llegar a identificarnos con el personaje.

¿Por qué? Tal vez sea porque la película va más allá de una mera historia individual y trasciende la pantalla en un tono extremista, con una crítica a la sociedad actual, al sistema de salud y de asistencia social, a la desigualdad de clases socioeconómicas, a la política, a los ricos, al *bullying* y a los medios de comunicación. El Joker, de alguna u otra forma, termina siendo el producto de ese contexto y es muy difícil no sentirse cercano al mismo porque, más allá del absurdo, refleja o hace eco de algunos problemas presentes en las sociedades de hoy en día.

Sin embargo, la música de esta película hace caso omiso a ese contexto y solo se centra en un individuo, el protagonista. Sostenemos que la música se concentra en *ser* los pensamientos de Arthur, su mente. Es el reflejo o espejo de su alma. La música es quien conecta al espectador directamente con el sentir del protagonista, con su psiquis, y es ésta, junto a la imagen, quien narra el declive y deterioro de Arthur o, desde otra perspectiva, el ascenso y revelación de volverse el Joker.

Este artículo refleja los resultados de una investigación¹ basada en un profundo análisis audiovisual² del film *Joker* (2019). En la misma se indaga la relación existente entre la música y el personaje principal y, específicamente, cómo el *halldorophone*, un instrumento similar a un violonchelo, es la recreación metafísica y sonora de Arthur Fleck. Los recursos que se destacan para conformar la narrativa de la historia de transformación de Arthur son, en un principio, la variación tímbrica u orgánica de las melodías, la asociación de temas/melodías a distintas facetas del personaje, la combinación de estos temas para el desarrollo musical de la historia del protagonista y, por último, la relación exclusiva que existe entre la música y el Joker.

En este artículo presentaremos los temas más importantes y destacados de la investigación a modo de resumen. Comenzaremos con un breve relato de la historia contada en la pantalla. Luego, exponemos cómo se conformó la banda sonora, para terminar con los resultados de los análisis audiovisuales y una conclusión de lo investigado.

1. La construcción del Joker y la banda sonora

El protagonista es una persona con un pasado oscuro, que sufre trastornos mentales. Padece síndrome pseudobulbar³ y alucinaciones, patologías que se van develando en el transcurso del film. Además de su difícil situación, vive en *Ciudad Gótica*⁴, una ciudad sumergida en un caos constante con una dura distinción de clases sociales que afecta a toda la población, sobre todo a los menos privilegiados. La trama de esta película pre-

1 “El halldorophone como Arthur Fleck. Análisis audiovisual de la relación música-personaje en el film *Joker* (2019)”. Realizado para la cátedra de Taller de Investigación en Música, en el año 2022, en el marco de la Licenciatura en Música con orientación en Dirección Orquestal en el ISM de la UNL (texto no publicado).

2 Análisis audiovisual elaborado siguiendo terminología de Theodor Adorno y Hans Eisler (1981), Michel Chion (1993; 1997) y Cintia Cristiá (2021), como los más importantes de esta investigación dentro de un gran canon de teóricos de la relación música-imagen.

3 El síndrome pseudobulbar es una enfermedad que se caracteriza por episodios de risa o llanto repentinos, descontrolados y fuera de lugar.

4 La ciudad de Batman en los cómics de DC, compañía creadora del personaje.

senta un enfoque poco convencional en relación con las representaciones tradicionales del famoso personaje Joker. El director, Todd Phillips, reconstruyó al personaje intentando justificar su psicopatía en un pasado enfermo y siniestro.

Es importante conocer que parte de la banda sonora ya había sido compuesta y estaba en etapa de producción antes de que se empiecen a grabar las escenas. Joaquin Phoenix, actor intérprete de Arthur Fleck, revela cómo trabajó con algunos temas de la banda sonora al momento de grabar algunas escenas:

Al comienzo, a una o dos semanas de empezar a rodar, estábamos grabando una escena e intentando descubrir qué era lo que queríamos expresar. **Buscábamos algo que expresara sin palabras que el Joker estaba naciendo**⁵. Todd [el director] comenzó a reproducir algunas canciones que acababa de recibir de la banda sonora y tuve una reacción instantánea a la música, realmente ayudó a definir la escena que muestra un momento de transformación para el personaje (Phoenix y Phillips, 2019).

La mayoría de los temas de la banda sonora compuesta por Hildur Guðnadóttir⁶ tienen como instrumento principal un *halldorophone*⁷. Esta decisión tímbrica tomada por Hildur define la sonoridad de la banda sonora, proporcionando prioridad a las melodías con este instrumento que, al ser semejante a un violonchelo, se mantiene en un registro tenor, apoyándose más en los graves, lo que le confiere más profundidad. Existen

melodías con el timbre del *halldorophone* que se volverán recurrentes a lo largo del film. Éstas son propias de los temas *Defeated Clown*, *Bathroom Dance* y *Call Me Joker*⁸ que ayudan a conformar la narración de la transformación del personaje.



Imagen 1: Hildur Guðnadóttir tocando el halldorophone

2. El *halldorophone* como Arthur Fleck: asociación tímbrica⁹

El *Halldorophone* es un instrumento diseñado y construido por el artista Halldór Úlfarsson en 2018. Es un instrumento similar a un violonchelo, pero que contiene una sonoridad peculiar, sobrecargada de armónicos, dando el efecto de que suenan muchas notas al mismo tiempo¹⁰.

Durante la mayor parte del film se puede escuchar cómo el *halldorophone* es un recurso recurrente en la banda sonora. Este aparece en los temas más significativos, como los son *Defeated Clown*, *Bathroom Dance* y *Call Me Joker*, interpretando la melodía

5 Énfasis por el autor del artículo.

6 Compositora de la banda sonora de la película Joker.

7 Instrumento similar a un violonchelo, creado por Halldór Úlfarsson. Se desarrolla acerca de este instrumento en el siguiente apartado.

8 Link de acceso a la banda sonora: https://www.youtube.com/watch?v=VdfgiEQeM&list=OLAK5uy_mytCiLRzTpftFyD4oxf6VTqVK8cBFICW8&index=13

9 Fotografía de Timothée Lambrecq recuperada de la siguiente página Web: <https://www.screendaily.com/features/how-joker-composer-hildur-gudnadottirs-music-was-used-to-inspire-the-actors-on-set/5146783.article>

10 El *halldorophone* utiliza la retroalimentación para la generación de sonido, permitiendo el control de ganancia individual para cada cuerda y un conjunto comprensivo de dos a cuatro cuerdas debajo de las principales. Funciona de la siguiente manera: las cuerdas vibran, las pastillas (micrófonos) captan las vibraciones y las transforman en señales de audio. La señal de audio pasa a través de los circuitos permitiendo que el volumen de cada cuerda se establezca en la mezcla maestra. La mezcla maestra pasa la señal a través de un amplificador de potencia que impulsa un altavoz incrustado en la parte posterior de la caja de sonido. La caja de sonido vibra debido al movimiento mecánico del cono del altavoz, pasando esas vibraciones a través de los puentes, reactivando las cuerdas. Así las cuerdas vuelven a vibrar y se completa el círculo de retroalimentación (Úlfarsson, 2019).

principal. Desde el comienzo, el *halldorophone* es Arthur Fleck, caracterizando musicalmente su dolor, reflejando momentos de ira, cambios de actitud, grandeza y gloria. Debido a la asociación tímbrica del *halldorophone* con Arthur, uno, como espectador, llega a percibir o empatizar con el sentir del personaje. En los siguientes capítulos desarrollaremos cómo el *halldorophone* logra asociarse al personaje mediante esos tres temas que son fundamentales para la narración de la trama.

2.1 *Defeated Clown*, el primer acercamiento a la mente de Arthur Fleck

Defeated Clown es el primer tema de Hildur en aparecer en el film, el cual se encarga de buscar la empatía del audiospectador con el protagonista. En la escena en la que el *halldorophone* interpreta la melodía de *Defeated Clown*, se muestra a Arthur Fleck siendo víctima de un robo y golpeado por un grupo de niños. La música no es violenta; la escena sí. La música es minimalista pero la escena está sobrecargada de elementos. Aquí la producción de la película busca conectar al público con un único individuo, Arthur, a través de la música. Toda la sonoridad lograda se compone de timbales dando un tempo muy lento, un leve colchón armónico de una nota tenida (Do) y una melodía que no hila más de dos notas seguidas y que es interrumpida por el silencio. Esto genera un sonido profundo, pesante, la melodía se siente cruda, lo que deja percibir el dolor y la tristeza de alguien que se ve destruido ante unos niños.

La música solo busca representar una única realidad, la de Arthur. No busca reflejar el hecho violento en sí. Se concentra solamente en el dolor, no físico sino mental, de una persona maltratada. Esa violencia es completamente ignorada en lo musical y lo que deja percibir es el dolor e impotencia del protagonista. De esta forma se acerca al audiospectador a empatizar con Arthur.

En *Defeated Clown* existe una ambigüedad tonal, donde conviven las tonalidades de Do menor y Do dórico. Esta ambigüedad se puede interpretar como una dualidad manifiesta entre el ser Arthur y Joker en una misma persona.

Secciones de la melodía de *Defeated Clown* se presentan en otros temas de la banda sonora con variaciones que mutan o se transforman de la misma forma que el personaje. La primera vez que aparece *Defeated Clown* es interpretada solo por el *halldorophone* con un carácter sensible, tranquilo, triste. En otra parte de la película comienza a sonar el tema *Subway*¹¹ que contiene las primeras dos frases melódicas del tema *Defeated Clown*, en este caso, interpretada por los vientos metales, de carácter estridente, denso, violento. En la primera situación, Arthur es golpeado por unos niños en el suelo. En la segunda, Arthur es golpeado por unos jóvenes en el subte y él dispara su revólver contra ellos. Hay una analogía entre la música y las reacciones del personaje. La melodía es la misma en ambos casos, pasando de lo melancólico del *halldorophone* a lo estruendoso de los vientos metales. Arthur también es el mismo, pero pasa de no reaccionar contra los niños a asesinar a los jóvenes del subte.

2.2 *Bathroom Dance*, un antes y después: la liberación del Joker

Bathroom Dance es un tema que se conforma de dos secciones claras. La primera sección aparece reiteradas veces a lo largo del film, asociándose a la cotidianeidad del personaje y a otros aspectos de la vida de Arthur. Esta primera parte del tema es exclusivamente del *halldorophone*, interpretando una melodía que utiliza solo dos notas (La y Do#). Nuevamente hay una referencia a lo ambiguo, lo doble, a dos personajes o formas de ser.

La segunda sección del tema se escucha la única vez que *Bathroom Dance* aparece en su totalidad y es cuando Arthur, luego de asesinar a tres jóvenes en el subte, huye de la escena del crimen y se encierra en un baño público.

Esta escena del baño es una de las más importantes del film. La música comienza a sonar segundos después de que Arthur ingresa al baño, donde él fluye en una danza corporal junto al *halldorophone*¹². Esta danza termina con el Joker frente al espejo, de brazos abiertos y sacando pecho, una pose nunca antes vista en el personaje, reflejando un cambio de actitud imponente en él mismo. La música a su vez crece en volumen y densidad textural, entran los timbales y comienzan a destacarse las cuerdas, sobre todo la sección más aguda de las mismas. Toda la orquesta pasa a un primer plano mientras se escucha de fondo, en un segundo plano, al *halldorophone* que continúa con la melodía presentada en la primera sección. Las intenciones son claras: la melodía del *halldorophone* asociada a Arthur es ahora opacada por la orquesta, que acompaña un cambio de actitud sin precedentes en el film, liberando al Joker. Desde este punto de la película en adelante, se comienza a hablar del payaso asesino y no se vuelve a presenciar un Arthur victimizado.

2.3 *Call Me Joker*: el tema de la consumación del Joker

Otra de las apariciones de la melodía de *Bathroom Dance* es en el tema *Call Me Joker*. Es en una de las escenas finales de la película en la que el Joker, después de asesinar al conductor del programa de televisión Murray Show, es trasladado en un patrullero que choca con una ambulancia, debido al caos en el cual se encontraba sumergida la ciudad, y al instante es rescatado y subido al capó del auto, inconsciente. Reacciona y, lentamente, se levanta, mirando fijamente lo que acontece a su alrededor. En ese momento, Arthur se siente libre de ser quien quiere ser: el Joker, y no solo eso, obtiene además la aclamación y el respeto de algunos.

En *Call Me Joker* se presenta una nueva melodía muy reconocible, de carácter glorioso y épico, mientras de fondo suena la melodía de *Bathroom Dance*. De esta forma, en *Call Me Joker* vuelve a existir una dualidad, en la que dos melodías conviven. Por un lado, se encuentra la melodía de dos notas de *Bathroom Dance* en el *halldorophone*, aquella melodía asociada a la vida de Arthur al momento donde cambia su actitud frente a la sociedad. Por el otro, se encuentra la propia melodía del tema *Call Me Joker*, que contiene fraseos y usos melódicos tanto de *Bathroom Dance* como de *Defeated Clown*, con la melodía en el registro más agudo de los violines y mayor intensidad en los vientos metales. La combinación de ambas melodías, en este momento en el que la imagen muestra al personaje feliz por primera vez en todo el film, convierte la escena en el clímax de la película.

La melodía del *halldorophone* se mantiene igual porque Arthur sigue siendo él mismo. El tema orquestal sobreponiéndose al *halldorophone* es una representación de que ahora las personas lo ven de manera distinta,

12 Esto es debido a que la escena fue grabada e interpretada por el actor Joaquín Phoenix escuchando en simultáneo el tema de Hildur, a la vez que desarrollaba su actuación.

como él quería ser visto. La nueva melodía funciona como el envoltorio donde el personaje se muestra como quiere ser, contemplado por los demás como Joker. Sin embargo, en el fondo, detrás del envoltorio aún perdura la trágica vida de Arthur Fleck.

3. La música como la voz interna de una mente en deterioro

Es imprescindible mencionar la importancia que tuvo el hecho de que Hildur comenzara a crear la banda sonora a partir de la lectura del guion sin tener acceso a las escenas grabadas. Todo aquello que hace referencia a la dualidad nace de la lectura de los textos, no de la interpretación de la imagen. La melodía de *Bathroom Dance*, la ambigüedad tonal de *Defeated Clown*, el uso de dos planos sonoros y dos melodías en un solo tema, la selección tímbrica y la densidad polifónica, todo proviene de la interpretación que Hildur Guðnadóttir tuvo del guion.

Para la producción, tener acceso a la música antes de comenzar el rodaje del film posibilitó el desarrollo de la historia a la par del desarrollo musical, permitiendo el intercambio de ideas y logrando escenas que nacen a partir de la escucha. Esta mutua interacción es imprescindible en historias dramáticas que buscan contar una transformación sin tener que explicitarla claramente a través de las imágenes.

Musicalmente, existe una narrativa que se traza asociando desde el comienzo el timbre del *halldorophone* a Arthur. Esta relación se desarrolla a través de los distintos temas de la banda sonora, repitiendo las primeras melodías que se vinculan al personaje en reiteradas ocasiones. A su vez, estas melodías sufren variaciones tímbricas y texturales –no melódicas. Por ejemplo, cuando Arthur asesina a los jóvenes, la melodía del tema de *Defeated Clown* interpretada por el *halldorophone* se presenta en los vientos metales, modificando el timbre de esta melodía por medio de la adhesión de instrumentos. De esta forma, los timbres de las melodías obtienen una gama de variaciones que se ajustan según la necesidad de la imagen. Como en el ejemplo anterior, una melodía cruda y dolorosa, interpretada por el *halldorophone*, ahora puede ser violenta y desgarradora con la sonoridad de vientos metales estruendosos.

La música de la película es la encargada de generar un vínculo entre el personaje y el audioespectador. Mediante ella se conectan los pensamientos y el sentir de Arthur con la empatía y la sensibilidad del receptor.

Sostenemos que la banda sonora de la película podría haber estado sonando siempre en la mente de Arthur y que, al mismo tiempo, el audioespectador ha podido escucharla y percibir la transformación de esa perturbada mente. De esta forma, si el *halldorophone* no es Arthur, al menos es su voz interior. Si está claro que la producción buscó que el receptor acceda visualmente a la mente de Arthur ¿acaso no es lógico admitir que también tenga acceso a lo que suena y cómo suenan sus pensamientos? El trabajo de investigación que antecede a este artículo intentó dar pruebas fehacientes y objetivas en torno a este interrogante.

La investigación, de autoría de quien suscribe el presente artículo, demuestra cómo funciona la música de Hildur Guðnadóttir en la película *Joker* (2019), las herramientas que utiliza, las características de la banda sonora y cómo la compositora, junto con el equipo de producción, realizan un producto audiovisual capaz de mostrar la transformación psicológica del protagonista, creando una música exclusiva para el personaje principal capaz de narrar la mutación del mismo.



Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns (1981): El cine y la música. Madrid, Editorial Fundamentos.
- CHION, Michel (1993): La audiovisión. Barcelona, Paidós.
- (1997): La música en el cine. Barcelona, Paidós.
- CRISTIÁ, Cintia (2021): “Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino”. En CRISTIÁ, Cintia (comp.): Migraciones y convergencias: estudios en la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI. Santa Fe, Ediciones UNL, pp. 12-54.
- PHOENIX, Joaquin y PHILLIPS, Todd. Entrevista concedida a Warner ChannelLatam. YouTube, 4 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=vW5GqAB4x1g> [Consultado: 6/04/2024]
- ÚLFARSSON, Halldór (2019): Feedback Mayhem: Compositional affordances of the halldorophone discussed by its users. Brighton, University of Sussex. https://www.emutelab.org/docs/FeedbackMayhem_ICMC_2019.pdf [Consultado: 26/03/2024]

SEBASTIÁN ZURBRIGGEN

zurbriggensebastian@gmail.com

Sebastián Zurbriggen es Licenciado en Música con Orientación en Dirección Orquestal por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Actualmente, es estudiante de la Licenciatura en Música con Orientación en Contrabajo en la misma institución.

Participó, en la ciudad de Santa Fe, de la Convocatoria Jóvenes Artistas Argentinos 2023, obteniendo el primer puesto en la categoría de director. Fue seleccionado y participó, en la ciudad de Córdoba, de la competencia Los Angeles Conductor Competition International 2024. Recibió un Diploma de Honor en la categoría de Director Revelación en los premios de Radio Nacional Clásica en 2023. Actualmente se desempeña como director asistente del Ensamble Sinfónico del Litoral.



ALGUNOS CONSEJOS PARA ESCRIBIR SOBRE MÚSICA



Escribir

Escribir pensando, escribir sintiendo sobre un papel o en una pantalla. Escribir para comunicar un pensamiento, una descripción, una conclusión, una reflexión.

Encontrar una palabra, muchas. Encontrar la frase, el fragmento. Encontrar las pausas...

Las comas, los puntos que definan una idea, un pensamiento, un sentimiento.

Escribir con otros y otras, dialogar en la escritura, citar, parafrasear.

Leer

Leer a quienes nos precedieron, a nuestrxs contemporáneos. Leer escritos de diferentes tiempos y lugares.

Leer canciones, poesía, cuentos, novelas, ensayos, leer. Entrar en todas las formas de lectura posibles.

Leer en otros idiomas, entrar en otras culturas a través del idioma. Compartir lecturas.

Descubrir el modo, la forma en que escriben otros y otras. Descubrir el ritmo, las cadencias, los estilos.

Escuchar

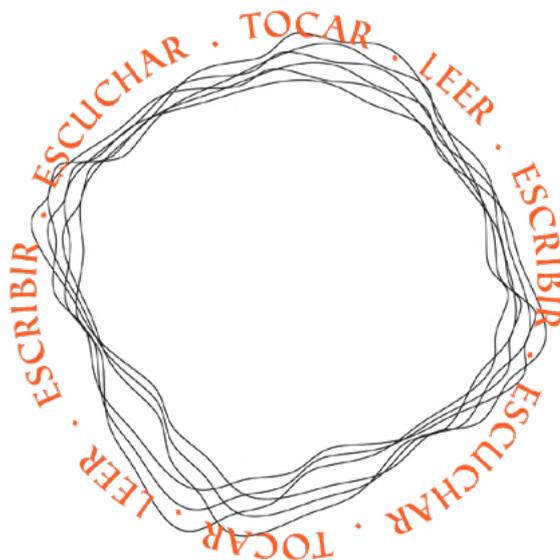
Escuchar la música si vamos a escribir sobre ella. Escribir y volver a escuchar. Tocar y escuchar la música sobre la que vamos a escribir. Muchas, pero muchas veces.

Dejar reposando, pensar, sentir, esperar, volver al texto.

Reescribir, re-escuchar, releer, re-leernos.

Pensar la escritura sobre música en círculo.

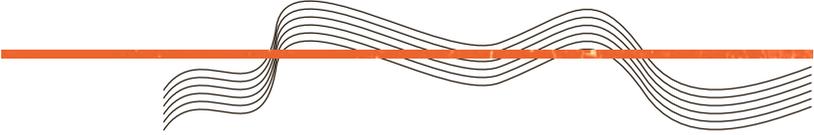
**Profesora
Elina Goldsack**



DOSSIER

Alumnos de la asignatura Teoría y Crítica de la Música (cohorte 2023)
perteneciente al ciclo de licenciatura a distancia de la Universidad Nacional del Litoral.

Profesora Lic. Danisa Alesandroni



LA CHACARERA: UN PRISMA DE MIL CARAS

Editora invitada Lic. Danisa Alesandroni

CANCIÓN CON TODOS. A 40 AÑOS DE LA RECUPERACIÓN DE LA DEMOCRACIA ARGENTINA

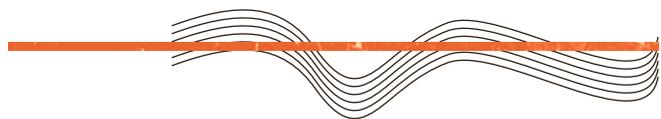
Leonardo Vartanian

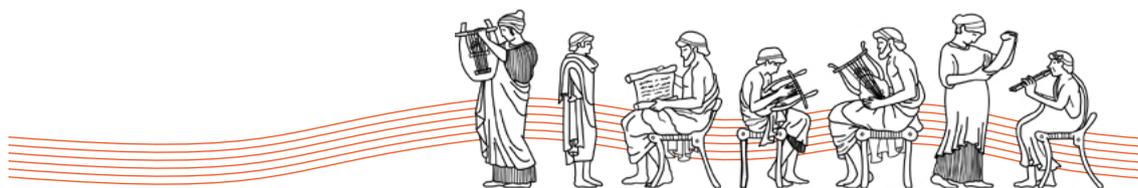
ENTRE VANGUARDIAS E IMPULSOS TELÚRICOS. UN ACERCAMIENTO A LA BÚSQUEDA ESTÉTICA DE GUSTAVO LEGUIZAMÓN A PARTIR DE LA CHACARERA DEL AVELORIADO

Juan Bautista Ramondelli

CHACARERA QUE SUENA A JAZZ, JAZZ QUE SUENA A CHACARERA. LA AMALGAMA DE POSIBILIDADES ESTÉTICAS EN LA CHACARERA Y MÁS DE LEONARDO GENOVESE

Cyntia Soledad Requelme





LA CHACARERA: UN PRISMA DE MIL CARAS

Editora invitada Lic. Danisa Alesandroni

El comité de la Revista Prometeica me ha concedido el honor de realizar este *dossier* cuyos textos han sido escritos por alumnos de la asignatura Teoría y Crítica de la Música (cohorte 2023) perteneciente al ciclo de licenciatura a distancia de la Universidad Nacional del Litoral. El conjunto de artículos aborda, desde distintos ángulos, la lectura crítica de la chacarera, ya sea como elemento conformador parcial de una obra (como en las piezas *Canción con todos* y *Chacarera y más*) o como forma total (como en *Chacarera del aveloriado*). El esteta Enrico Fubini expresó que la música es un “*prisma de mil caras*” demostrando así lo compleja que puede ser la trama compositiva, histórica, receptiva, de una pieza.

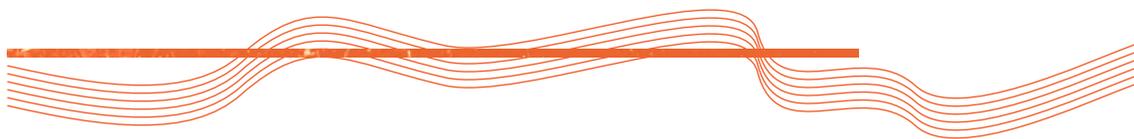
El artículo escrito por Leonardo Vartanian toma la icónica pieza *Canción con todos* de Armando Tejada Gómez y César Isella desarrollando un análisis contextual de aquella famosa presentación realizada en el Teatro Ópera de Buenos Aires en 1982 donde Mercedes Sosa cantó esta obra custodiada por dos agentes policiales. La vuelta a la democracia en Argentina, la música que representa a todo un continente hermanado, la vigencia actual en el repertorio escolar y otros tantos tópicos son abordados en este artículo que pretende poner en valor a este himno latinoamericano.

Avanzando sobre la línea histórica, Juan Bautista Ramondelli ahonda sobre la *Chacarera del aveloriado* de Gustavo Leguizamón (1989). A partir de una entrevista realizada al compositor, se devela la influencia vanguardística tanto musical como visual que acompañaba a este artista. Ramondelli ubicará en la esfera del arte a esta pieza mediante una lectura interdisciplinaria donde se pondrá de manifiesto el diálogo entre la chacarera y el cubismo plástico de Picasso.

Por su parte, Cyntia Soledad Requelme traerá el ejemplo más actual de los tres, abordando la obra *Chacarera y más* de Leonardo Genovese (2015). El compositor santafesino, residente en Nueva York (Estados Unidos) propició en su composición una hibridación entre la chacarera y el jazz. Por medio de una forma de chacarera que respeta a la danza, Requelme irá esclareciendo la manera en que el jazz va rellenando esa forma sin avasallar a la misma. La búsqueda de identidad cultural será un tópico que también será tenido en cuenta dada la implicancia que genera en la identidad estética de la pieza.

¹ Fubini, Enrico (2001): *Estética de la Música*. Madrid, Ed. Antonio Machado Libros, p. 21.

Estos tres trabajos llevan a la práctica el ejercicio crítico musical, fundamentando sus hipótesis con marcos teóricos sólidos que se estudian en la cátedra donde soy docente. Los nombres de Carl Dahlhaus, Umberto Eco, Pierre Bourdieu, entre otros, aparecen como andamios para alcanzar nuevos horizontes que desarrollen y amplíen las reflexiones actuales sobre la chacarera. Invitamos a los lectores a que se sumerjan en la escucha de estas valiosas obras y que enriquezcan su apreciación por medio de la guía de estos tres textos.



LIC. DANISA ALESANDRONI

danisa.ales@gmail.com

Editora invitada

Es Lic. en Dirección Orquestal por la UNL. Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades en la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en las cátedras Teoría y Crítica de la Música y Estética de la Música en la UNL –carreras a distancia. Es creadora digital de contenidos en el área del arte y la epistemología.

CANCIÓN CON TODOS

A 40 AÑOS DE LA RECUPERACIÓN DE LA DEMOCRACIA ARGENTINA

Leonardo Vartanian

RESUMEN

El artículo abre una reflexión acerca de *Canción con todos* (César Isella y Armando Tejada Gómez, 1969), al descubrir su mensaje, su impacto y la vigencia de esta canción que marcó un hito no sólo en la historia musical de Argentina sino de Latinoamérica. Para esta reflexión recurrimos al marco teórico y crítico de autores como Carl Dahlhaus y Pierre Bourdieu.

PALABRAS CLAVE

Social — Historia — Mercedes Sosa



Introducción

¿Recuerdas haber cantado en grupo? No me refiero a un coro o un ensamble; cantar con un grupo de gente amiga, un grupo afin. Cantar en grupo nos cohesiona, nos conecta en varias dimensiones: conectamos con los demás, conectamos con el autor y la canción, con su historia y sus significados. Ahora, ¿te imaginas una canción cantada con todos? Sí, con todos: los de tu grupo y los demás; los que saben la canción y los que van a aprenderla. Imagina una canción que invite a los de tu vereda y a los de enfrente; a quienes son afines a tu pensamiento y a quienes no lo son.

Recomendamos escuchar la pieza para apreciar mejor el análisis desarrollado en el texto. A continuación, se encuentra el enlace al video:

[“Canción con todos” interpretada por Mercedes Sosa en vivo en el Teatro Ópera de Buenos Aires \(Álbum: “Mercedes Sosa en Argentina” – Universal, 1982\)](#)

Análisis

El escenario del Teatro Ópera, ubicado en plena calle Corrientes del Centro Porteño¹, enmarcó una noche memorable e histórica: la Negra Sosa² vuelve a cantar en Argentina luego de su exilio político. Para los argentinos –para “todos” los argentinos– 1982 es un año clave. Y aquel en particular fue un evento emblemático; a tal punto que –a pesar de la tensión reinante– esta vez un comandante de Gendarmería fue quien brindó las garantías para que el concierto pueda

1 Esta avenida, llamada también Calle Corrientes, es emblemática en el ámbito artístico de la Ciudad de Buenos Aires.
2 Mercedes Sosa, apodada “La Negra Sosa”, es una cantante épica del ámbito folclórico argentino y Latinoamericano.

ser realizado; no solo eso: dos agentes policiales custodiaron la mesa de sonido para asegurar que su voz sea escuchada, en vez de ser callada. Entonces sí, Mercedes Sosa comenzó a sentir “la piel de América en su piel” e invitó a que “todas las voces (todas)” se unan entonando este himno latinoamericano.

La música de Cesar Isella articula a la perfección con la poesía de Armando Tejada Gómez, dupla compositiva que demuestra un grado de encuentro artístico y compromiso mutuo pocas veces visto. Más allá de juzgar si una obra está “mal o bien” compuesta, Carl Dahlhaus³ propone abordar el análisis musical partiendo de un juicio histórico (lo relevante del aspecto compositivo), un juicio estético (basado en lo bello y lo bueno) y un juicio funcional (su articulación en distintas épocas y contextos). Históricamente, se trata de una canción creada por dos exponentes emblemáticos del [Manifiesto Fundacional del Movimiento del Nuevo Cancionero Folclórico](#). Este movimiento, lanzado en Mendoza en 1963, determinó gran parte del repertorio folclórico argentino, al menos durante los siguientes 25 años de nuestra historia. Podemos decir con certeza que *Canción con todos* –compuesta en 1969– tiene impregnado a la perfección el espíritu de su época: describe a Latinoamérica como un solo y gran río “destinado a crecer y a estallar”. Ese estallido hace referencia al anhelo de que claudiquen los golpes de estado que padecía gran parte del Nuevo Continente. En palabras de Dahlhaus, la canción funciona y sirve para alinear la misión de sus creadores.

Además de ser adecuada para su propio contexto histórico, en cierta manera fungió como un manifiesto profético del devenir regional. Y ese sincronizado pulso histórico con el que carga *Canción con todos* se viste de una estética trazada a medida. Letra y música son tejidas con una trama magistral: el texto “sale a caminar” cómodamente sobre una tonalidad menor a tempo de milonga pampeana. Desde esa pampa argentina, comienza a recorrer sin prisa pero sin pausa –y con cierto suspenso latente en su 3/3/2– “la cintura cósmica del Sur”, pisando toda esa región con los pies sobre la tierra y la mirada hacia los cordones montañosos. La línea melódica comienza a ascender con total naturalidad (como trepando la Pre Cordillera de los Andes) hasta que, al llegar a la “entraña de América” pega “un grito que libera” en la voz de Mercedes Sosa todo su caudal.

Es entonces cuando la obra revela su simbolismo central: la comunidad. ¿Por qué? Estábamos en 1982; Argentina estaba a punto de recuperar la democracia luego de largos años de gobiernos dictatoriales. El puntapié inicial lo da Daniel Grinbank, el productor que redobló la apuesta trayendo a “La Negra Sosa”. Y así la comunidad se fue conformando: primero autor y compositor; luego intérprete y productor. Ahora las fuerzas armadas son quienes garantizan el orden en la sala; y la gente... La gente alzando su voz para evidenciar el aura con el que carga toda esta comunidad de argentinos. Una y otra vez el estribillo sentencia: “Todas las voces... ¡Todas! Todas las manos... ¡Todas!”. Es decir: nadie queda afuera. ¿Por qué? Porque ya estamos en 1982: ya viene la democracia.

Retomando el juicio estético, quisiera resaltar una característica que articula con bello refinamiento la apertura y pluralidad de la letra. Las estrofas recorren una secuencia armónica en modo menor (Em), marcada por dominantes secundarios que aportan suspenso y tensión extra, como precediendo al “grito destinado a crecer”, como expresa la canción. Ahora, al soltarse su estribillo tético, melodía y armonía (y letra, valga la obviedad) se unen en un atinadísimo intercambio modal (E). Sin embargo, una vez planteada la tonalidad mayor, un 6º grado mayor (C) –a continuación de la tónica– interviene como trayendo a la memoria la sección anterior. Esta idea se ve reforzada con una segunda frase equivalente: primero fueron “las voces” que se

comprometen, y ahora son “las manos” que se estrechan. A modo de separador, hay un breve interludio de rasgos modales. Y ahora, cuando por fin la poesía evoca a la sangre, Isella nos reubica armónicamente ya no en el intercambio modal planteado (E), sino en el relativo mayor de las estrofas (G). Es decir... ¡No queda nada afuera! La secuencia armónica parece elevar la poesía por el aire, como una especie de alfombra voladora que surca el cielo de Latinoamérica portando un mensaje de paz.

El estribillo se repite, invitando a Latinoamérica a ensamblar sus voces como una sola comunidad hermanada: pluralidad y equilibrio armónico a la vez. En cuanto a lo rítmico, el pulso de este estribillo evoca ahora un acento característico de nuestras tierras, que vemos reflejado en ritmos tradicionales de todo el continente: la chacarera argentina, la diablada chilena, el bambuco colombiano, las danzas *ticas* de Guanacaste, el son jarocho veracruzano... De punta a punta, literalmente ¡nadie queda afuera! La estética musical encaja con la lírica. La trama da su puntada final. La canción es magistral desde donde se la mire: histórica, funcional y estéticamente.

Pierre Bourdieu plantea el concepto de “bien cultural”⁴ en relación a aquellas obras artísticas que perduran en el tiempo ya que representan un valor simbólico relevante para la comunidad local (Bourdieu, 1971:61). Sobran argumentos para definir a esta canción no solo como un bien cultural sino también como un bien emblemático; a tal punto que es considerada por muchos un [“himno latinoamericano”](#). La pieza fue creada en un contexto que marcó a fuego a toda una generación de artistas populares, impulsándolos a *actuar, percibir, valorar, sentir y pensar de una cierta manera*. Básicamente se erigieron como cantautores de protesta, logrando conectar y reflejar el pensamiento de gran parte de la población, no solo argentina sino de toda la región. Si bien la letra habla por sí misma (con una poética no-compleja en idioma español), el espíritu de aquel entorno se perpetuó por generaciones a tal punto que la cifra cultural que volcaron los autores en su obra se condice con la de las audiencias de las siguientes tres o cuatro décadas. Este esfuerzo colectivo por mantener viva la memoria histórica, posibilita una percepción y desciframiento del sentido artístico de esta canción, incluso frente a distintos “niveles de competencia artística”⁵ y de significación por parte de la audiencia. Me refiero a que, aún discrepando con la ideología de izquierda, se habilita la comprensión del *código estilístico, la clasificación en categorías y la capacidad de reconocer características distintivas de la época, el estilo y los artistas*. prácticamente en este caso no presta lugar a dudas; esto abarca desde las significaciones más elementales hasta las más profundas. *Canción con todos* es sinónimo de libertad, comunidad y pluralismo latinoamericano, más allá de la ideología de quien la escucha.

Si bien los conceptos de ideología carismática y democrática –también planteados por Bourdieu– expandirían el foco de este trabajo (ya que ambos se basan en aspectos socio-culturales más amplios y complejos) quisiera mencionar que, para este caso, pretender ignorar la relación entre la competencia artística y la educación “silencia las condiciones sociales y culturales” (Bourdieu, 1971:70) de la apropiación y legítima privilegios sociales. Considero que ahí entra en juego el criterio de lo político en el sistema educativo argentino, que adhiere en términos generales a los postulados de Paulo Freire –entre otros pedagogos–, cuando asevera que enseñar exige crítica, estética y ética (1996). Bourdieu afirma: “la educación juega un papel clave al disfrazar su influencia en la transmisión de la herencia cultural y en la reproducción de desigualdades

4 Según Bourdieu (1971), “bien cultural” es cualquier elemento cultural que haya sido creado con una cifra cultural (un valor estético), el cual es aprehendido y experimentado de diversas formas, y su valoración puede variar según el nivel de apreciación estética (el autor lo denomina “niveles de competencia artística”) y comprensión de cada persona.

5 La “competencia artística” se refiere al conocimiento y habilidad de una persona para comprender y apreciar una obra de arte. Según Bourdieu (1971) esta competencia se basa en la capacidad de descifrar y apropiarse de la obra, utilizando diferentes esquemas de interpretación que son necesarios para comprender el capital artístico de una sociedad en un momento dado.

sociales” (1971:71). La representación democrática es la que otorga a esta obra de arte el poder de despertar la iluminación estética en cualquier individuo, desestimando las desigualdades educativas que pudieran afectar la aptitud cultural en determinados sectores de la población. De hecho *Canción con todos* integra hace décadas el cancionero escolar tradicional.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (1971): “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”. En SILBERMANN, Alphons et al.: Sociología del arte. Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 43-80.
- DAHLHAUS, Carl (1983): Analysis and value judgment. Nueva York, Pendragon Press.
- FREIRE, Paulo (1996): Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa. México D.F., Siglo XXI.
- MERCEDES SOSA. (5 de diciembre, 2019). Mercedes Sosa - Canción Con Todos (Audio) [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/bG2nXMJfsps?si=yQmmGjbBOJYdfB_I [Consultado: 06/03/2024]



LEONARDO VARTANIAN

leovartanian@gmail.com — Valentín Alsina, Buenos Aires

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música (ISM UNL), guitarrista profesional y docente de nivel medio y superior. Coeditor y redactor editorial. Ha desarrollado labores de campo junto a músicos de comunidades originarias en Argentina, Perú y Bolivia. Representó a Argentina como conferencista y orador en una veintena de países. Integra el equipo directivo de LETRA Argentina, una ONG enfocada en las lenguas y culturas autóctonas de todo el mundo.

ENTRE VANGUARDIAS E IMPULSOS TELÚRICOS

UN ACERCAMIENTO A LA BÚSQUEDA ESTÉTICA DE GUSTAVO
LEGUIZAMÓN A PARTIR DE LA *CHACARERA DEL AVELORIADO*

Juan Bautista Ramondelli

RESUMEN

El presente artículo toma como caso de estudio la *Chacarera del aveloriado* del compositor argentino Gustavo Leguizamón como coartada para explorar algunas influencias vanguardistas que el “Cuchi” supo cultivar, donde cabían no solo expresiones musicales, sino también pictóricas. En este sentido, se expone cómo Leguizamón busca plasmar en su música una idea de Picasso en la que éste retrata, en un mismo plano, varios perfiles del objeto en cuestión. Sin embargo, esta exposición del interés del “Cuchi” por las vanguardias, no escamotea su carácter profundamente arraigado a la cosmovisión y al imaginario de los pueblos de ese noroeste profundo que tan bien supo pintar. Asimismo, se aborda la obra de Leguizamón como un bien cultural en el sentido acuñado por Pierre Bourdieu, poniendo en consideración el reconocimiento brindado por parte de ciertos círculos artísticos, como así también la creación de instituciones y archivos que buscan preservar y difundir su legado. Finalmente, se destaca su influencia en generaciones posteriores de músicos argentinos, quienes han encontrado en cierta irreverencia de su obra, un espacio para correr los márgenes de lo posible y descubrir nuevas expresiones para la música argentina.

PALABRAS CLAVE

“Cuchi” Leguizamón — Aveloriado — Vanguardias

Introducción

*Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto;
es una fuerza viva que anima e informa al presente*
(Stravinsky, 2006 [1942], pág. 79)

La *Chacarera del aveloriado* es una pieza que presenta una serie de rasgos musicales los cuales nos permiten entrever algo del bagaje de vanguardia que caracterizaba al “Cuchi” Leguizamón. En el norte se llama *aveloriado* a quien ha amanecido después de pasar la noche en un

velorio, situación que lo ha dejado en un estado que el compositor salteño identifica entre la angustia por la pérdida y cierta *elevación* y *distracción* en virtud de la falta de sueño. Según dichos suyos, Leguizamón comienza a componer esta chacarera luego de transcurrir la noche en un velatorio, lo cual hace que aparezcan “errorcitos”, en cierto modo, naturales para alguien que ha pasado la noche entre copas y sin dormir. Ahora bien, nuestra hipótesis postula que tales errores, en verdad, se tratan de claros coqueteos con tendencias musicales de vanguardia que por momentos pone a su búsqueda en los márgenes del paradigma tonal, tan característico de la música de consumo masivo. En este sentido, a fin de poner en contexto el lenguaje que manejaba Leguizamón, haremos un repaso de sus variopintas influencias musicales.

Por otro lado, nos interesará trabajar sobre un gesto que plantea el “Cuchi” en relación a esta pieza, su intención por plasmar musicalmente una idea pictórica que practicaba Picasso, esto es, retratar en un mismo plano los diferentes perfiles del objeto en cuestión. De este modo, abordaremos la idea del contrapunto tal como aparece en el imaginario de Leguizamón, es decir, como un universo donde confluyen y conversan varios perfiles de la misma cosa. Por último, nos valdremos de algunos aportes teóricos de Pierre Bourdieu para comprender el status de su obra como bien cultural, según el dispositivo conceptual del sociólogo francés.

1. El “Cuchi”: un ojo puesto en las vanguardias...

El “Cuchi” se caracterizó por poseer un estilo musical donde converge una virtuosa conjunción de influencias en la que caben grandes *clásicos* como Bach, Beethoven, Mozart pero también Debussy, Ravel, Satie, Schönberg y Bartók, es decir, músicos fundamentales para el desarrollo de la música académica del siglo XX. Incluso, se conoce su gusto por varios compositores e intérpretes vinculados al jazz o la bossa nova como Stan Getz, Bill Evans, John Coltrane, Thelonious Monk, Duke Ellington, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie, Elis Regina, Toquinho o Vinícius de Moraes (Plaza, 2022). Dichas influencias, articuladas por el genio creativo de Leguizamón, supieron dar como resultado obras de una inusitada originalidad como es el caso de la *Chacarera del aveloriado*, que entre tantas otras piezas, otorgaron al repertorio folklórico argentino un lenguaje de una vitalidad renovadora.

Su obra expresa, según entendemos, un sonido constituido por todas esas músicas de amplio espectro que amaba con fervor; las cuales, compartían entre sí el hecho de haber sido expresiones de vanguardia o al menos de profunda riqueza. En este sentido, nos parece importante traer al recuerdo las palabras que el “Cuchi” pronuncia como introducción a la ejecución de la chacarera en su disco de 1983, ya que entendemos que sirve de aporte, por un lado, para poner en perspectiva sus cualidades artísticas tan singulares, pero también, para comprender cómo su apelación a cuestiones muy arraigadas en las costumbres de su pueblo le sirven para escamotear un poco ese bagaje vanguardista con que contaba. Así, Leguizamón nos dice:

En el norte se utilizan términos extraños a veces, verdaderos aciertos populares que el idioma común no puede cumplirlo. Por ejemplo, “el aveloriado”. El aveloriado es el distraído, el elevado, el que no está en la onda por alguna razón. Ha pasado la noche en un velorio. Han empezado primero a darle el pésame a todos los familiares. Después ya el criollo se cansa de la tristeza, de la muerte. Se pone a tomar copas y se pone a contar cuentos. Por ahí tiene que aparecer una vieja en medio del velorio y dice: ‘por favor, por respeto al muerto, no cuenten cuentos tan cochinos’. Pero la verdad, que el que va al velorio, se amanece, toma copas, está triste. Después se ríe medio forzado con los cuentos verdes. Y al otro día todavía hay que ir al entierro. Y ya después del entierro ya no es hora para dormir.

A cada rato suena el timbre, hay que esperar a la noche, no vaya a acostarse. Pasará amanecido el día. Y entonces... Este pobre muchacho anda a los botes. Sale a la calle. Ya se le viene un auto encima, frena y le pegan el grito: "¡Aveloriado!" Y ese es el aveloriado. Y una vez me he avelorío yo. Y tenía que hacer una chacarera. No le acertaba una. Bueno, y esa era nomás la chacarera, "El aveloriado". Así nomás, con un errorcito de vez en cuando la he hecho (Leguizamón, 1983).

Como defendemos en este trabajo, en virtud de todas las influencias que hemos ido advirtiendo y particularmente de aquellas que ya en el siglo XX jugaban en los márgenes de la tonalidad, no consideramos que esos "errorcitos" de los que nos habla el "Cuchi" sean simplemente notas *pifiadas* a razón de la falta de sueño, sino que los entendemos como guiños y acercamientos a esa musicalidad que tanto le apasionaba.

Sin embargo, sería injusto dejar de lado como parte de su impronta ese cuidado criollismo que le permitió a sus oyentes acercarse al imaginario y la cosmovisión de su Salta natal, llena de duendes, empanadas y vino. En este sentido, cabe decir que supo sintetizar en su música elementos provenientes de diferentes tradiciones musicales foráneas con especies musicales extremadamente arraigadas en la cultura popular del noroeste argentino como la cueca, la chacarera, la vidala, la zamba o la baguala. De esta última, en alguna ocasión, supo decir que constituía el "centro musical geopolítico" de su obra (Strozza, 2020), a partir de lo cual advertimos allí una consideración estético-política que consiste en hacer de la baguala –una música muy arraigada en nuestro noroeste profundo– una suerte de magma vital del cual bebe su obra y desde donde, arriesgamos a decir, más claramente se expresa la cosmovisión de los pueblos nativos que habitan esa región. Por eso, no habría que olvidar que, si bien un ojo estaba puesto en las vanguardias artísticas, el otro apuntaba a una defensa del criollismo telúrico propio de su pago chico como un gesto de cuidado ante aquello que constituía parte identitaria de su pueblo.

Ahora bien, esta actitud de interés por las vanguardias no se ceñía a lo estrictamente musical, ya que, como sabemos por registros audiovisuales, Leguizamón también tenía intereses por otros campos del arte, como es el caso de la pintura donde se reconocía admirador de Picasso. En el documental *El silbador* del año 2001 realizado por el cineasta José Issa, hay un registro en el que, tras escuchar a Leguizamón interpretar la *Chacarera del aveloriado*, una entrevistadora le consulta: "Cuchi, explicame un poco este tema", a lo que éste responde:

Picasso quiere hacer un retrato y él lo ha explicado muchas veces... tiene que ser integral el retrato. No solo de un perfil, sino de varios perfiles juntos. Lo mismo que hago yo con la chacarera [...] Todas esas cosas parecen inconexas ¡Pero no lo son! Hay que aprenderlas a ver. Como hay que aprenderlo a ver al Picasso dibujando dos perfiles que no tienen nada que ver el uno con el otro, y son un desarrollo en realidad, en esencia los dos [...] y hablan las dos manos, en vez de hablar una sola y que la otra se quede callada... Hablan las dos, pero al mismo tiempo. Lo mismo que te hace Picasso que te dibuja en un mismo tiempo dos cosas distintas, dos ritmos distintos, dos perfiles distintos" (Carlosquimeslopez, 2012).

La reflexión compartida por el "Cuchi" sugeriría que la observación de múltiples perfiles en el retrato de Picasso y la interpretación de diferentes elementos en la chacarera requieren una comprensión dialéctica. Transfigurando la idea del pintor cubista pareciera que Leguizamón tenía una comprensión del proceso creativo como la implicación y apreciación de elementos aparentemente inconexos que, al ser percibidos de manera adecuada, revelarían una unidad subyacente, dejando atrás esa instancia de aparente contradicción. De este modo, la referencia a Picasso dibujando dos perfiles que no se parecen entre sí, pero que en última instancia son un desarrollo, resalta la idea dialéctica de la interacción de opuestos. Así, a través de la conjunción

de los diferentes perfiles, se lograría una representación integral mediante la cual somos capaces articular y apreciar esos agentes en principio tan dispares. En este sentido, a pesar de la complejidad que puedan tener sus melodías, armonías o métricas, no se duda que lo que suena en sus obras es una chacarera, una zamba, un bailecito, un carnavalito o una baguala. Por ejemplo, el contrapunto que se advierte al comienzo de la obra donde la línea del bajo realiza un pasaje cromático, pareciera algo un poco extraño para el tipo de melodías que acostumbramos a escuchar en chacareras, pero que puesta en diálogo con los elementos que ejecuta su mano derecha, que en este caso lleva la acentuación característica de la especie, nos ofrece una síntesis que funciona de manera muy aceptada. En concreto, Leguizamón entiende que esos materiales aparentemente inconexos que pueden apreciarse en su chacarera deben aprender a percibirse, lo que sugiere la necesidad de una comprensión más profunda y una síntesis de aquellos elementos que a primera vista parecen contradictorios.

2. Leguizamón bajo las lentes de Bourdieu: su obra como *bien cultural*

El reconocimiento que la obra de Leguizamón ha tenido por parte de ciertos círculos, los cuales gozan de una significativa *competencia artística*¹, sería susceptible de ser considerada como un *bien cultural*, según el marco teórico que plantea Pierre Bourdieu. En este sentido, estos grupos de personas que se han legitimado a partir de años de trayectoria y reconocimiento, estarían en condiciones de manipular el bien simbólico de la obra, pudiendo determinar si se encuentra dentro de los cánones de lo que sería el buen gusto, indicándonos, de esa manera, lo que sería una obra de naturaleza artística (Bourdieu, 1971). Por ejemplo, podemos apreciar tal legitimación en la gran cantidad de artistas que han elegido su repertorio para interpretarlo (y que han servido como medio de difusión de su obra, salvando así el escaso registro interpretado por el “Cuchi”), como: Mercedes Sosa, Liliana Herrero, el “Chango” Farías Gómez o el Dúo Salteño –conjunto dirigido por él mismo– entre muchos otros.

Asimismo, podríamos mencionar ciertos reconocimientos institucionales que recibió Leguizamón, como: el Premio SADAIC en el género música nativa (1973), el Primer Premio en la Cantata Cafayateña (1980), el Primer Premio en el Festival de Cosquín por la zamba *Bajo el azote del sol*, con letra de Antonio Nella Castro (1986), un reconocimiento al Mérito Artístico-Creativo (Producción Folclórica) otorgado por la Universidad Nacional de Tucumán (1988), el Premio Konex - Diploma al Mérito como uno de los 5 mejores Compositores de Folklore de la década (1985), mismo premio que volvió a obtener en 2005, esta vez post mortem. En concreto, una gran

¹ Según nos dice Bourdieu, “la competencia artística puede definirse [...] como el conocimiento previo de las posibles divisiones en clases complementarias de un universo de representación; el dominio de este tipo de sistema de clasificación permite situar a cada elemento del universo en una clase necesariamente definida respecto de otra clase, constituida por todas las representaciones artísticas, consciente o inconscientemente tomadas en consideración, que no pertenecen a la clase en cuestión” (1971:52). En este sentido, cabe agregar que “el grado de competencia artística de un agente se mide por el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico o, en otros términos, la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado” (*idem*). De este modo, podemos comprender que “la disposición a apropiarse los bienes culturales [como un] producto de la educación difusa o específica, institucionalizada o no, que crea o cultiva la competencia artística como dominio de los instrumentos de apropiación de esos bienes” (1971:61).

cantidad de reconocimientos, por mencionar solo algunos, que nos permiten tomar conciencia de la obra que nos ha dejado y, por tanto, darle el lugar que se merece. Cabe destacar que el legado del músico salteño cuenta, a partir del 21 de abril de 2023, con un espacio destinado a su preservación y difusión: la Fundación Legado Cultural “Cuchi” Leguizamón auspiciada por el Ministerio de Cultura de la Nación, la cual se propone –entre otras cosas–, llevar adelante la edición y publicación de libros y discos, la creación de un sitio web, la producción de material audiovisual y la presentación de convenios con la Secretaría de Cultura de Salta, la Universidad Nacional de Salta, la Biblioteca y el Archivo provincial local (Sánchez, 2023). Consideramos, por tanto, que estas acciones dan cuenta de la vigencia y el interés por defender una música que –si bien no tiene cabida dentro de los circuitos comerciales masivos– goza de gran prestigio dentro de la comunidad de músicos argentinos.

3. Conclusiones

Este pequeño acercamiento a la *Chacarera del aveloriado* ha pretendido poner en valor la complejidad y la riqueza tanto musical como cultural que caracterizan a la obra del “Cuchi” Leguizamón. A través de un racconto de algunas de sus influencias y del gran legado de artistas que reconocen en su figura una fuente invaluable de inspiración, hemos intentado desandar los caminos de su genio creativo. Aun así, el camino no tiene punto de llegada: las posibilidades del viaje nos muestran múltiples capas de significado que cada cual deberá transitar. Ahora bien, afortunadamente, hoy contamos con una institución como la *Fundación Legado Cultural ‘Cuchi’ Leguizamón*, dedicada a la preservación y difusión de su obra que esperamos sirva para que su legado sea reivindicado como consideramos que se merece. En este sentido, también cabe destacar la tarea llevada adelante por el archivo ARMUSA que hace años viene publicando gran cantidad de material audiovisual de tremendo valor a través de su canal de YouTube².

Por otro lado, resulta significativo recordar que el “Cuchi” nunca fue un artista exitoso en términos comerciales o de consumo. En efecto, en vida editó solo dos discos, aunque sí tuvo el acceso a cierta *masividad* –si se permite el término– a partir de las interpretaciones de sus obras que hicieran artistas con una carrera y una llegada significativa. En este sentido, quizás su música instrumental haya padecido una falta de difusión mucho mayor que aquella con letra, ya que, como sabemos, han sido nuestras cantoras y cantores quienes han cargado principalmente con la labor de hacer correr la voz de su música. Entre esas músicas quizás un poco desconocidas u olvidadas encontramos a la *Chacarera del aveloriado*, una obra que en ciertos pasajes hace un uso del cromatismo, el contrapunto y la armonía bastante singular, que nos recuerda todo ese bagaje de vanguardia que el “Cuchi” supo cosechar.

Irreverente de las convenciones, Leguizamón se permitió correr los límites de lo posible dentro de nuestra música folklórica, lo que abrió el terreno para que músicos de otra generación que venían del rock, como Litto Nebbia, Luis Alberto Spinetta y “Fito” Páez, por mencionar algunos de ellos, se acercaran a su obra y su pensamiento. Esa irreverencia la hemos podido entrever en sus incursiones con las vanguardias y en el temple de su genio creativo. Como hemos arriesgado previamente, creemos que lo de “aveloriado” no era más que una mezcla de chascarrillo con humildad para dar rienda libre a esos impulsos creativos tan cargados de futuro.

2 Véase el siguiente link del canal de YouTube del Archivo ARMUSA para que puedan acceder al contenido de extremado valor que comparten: <https://www.youtube.com/@archivoarmusa>.

Sin embargo, sería injusto dejar de lado el profundo aquerenciamiento a su Salta natal, paisaje del cual supo ser un prodigio pintor. Claramente, hablamos de un personaje fuera de serie, propietario de una lucidez, un humor y una inquietud deslumbrantes que le permitieron ganarse el afecto de su pueblo no sólo por la calidad de sus piezas, sino por todo ese mundo que lo circundaba, completamente arrebatado de magia.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (1971): "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En SILBERMANN, Alphons et al.: Sociología del arte. Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 43-80.
- CUCHI LEGUIZAMON (23 de septiembre, 2014). Chacarera del Avelorado [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bFwMzA9Xs84> [Consultado: 06/03/2024]
- CARLOSQUILMESLOPEZ (19 de febrero, 2012). El Silbador - Documental sobre Gustavo Leguizamón [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/Siz_65HR1aQ?si=Nvqy7ba3LtDaahJy [Consultado: 06/03/2024]
- PLAZA, Gabriel (17 de septiembre, 2022): "Bajo tu influencia". En Caras y Caretas. <https://carasycaretas.org.ar/2022/09/17/bajo-tu-influencia/> [Consultado: 06/03/2024]
- SANCHEZ, Sergio (21 de abril, 2023): "Se lanza la Fundación Legado Cultural Cuchi Leguizamón". En Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/542267-se-lanza-la-fundacion-legado-cultural-cuchi-leguizamom> [Consultado: 06/03/2024]
- STRAVINSKY, Igor (2006 [1942]): Poética musical. Madrid, El acantilado.
- STROZZA, Pablo (26 de septiembre, 2020): "Cuchi Leguizamón, recuerdos del genio vanguardista del folclore". En Clarín. https://www.clarin.com/espectaculos/musica/cuchi-leguizamom-recuerdos-genio-vanguardista-folclore_o_G7YQtiNHk.html [Consultado: 06/03/2024]



JUAN BAUTISTA RAMONDELLI

jbramondelli@gmail.com — Rosario, Santa Fe

Estudiante de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música (ISM-FHUC-UNL).
Egresado del ISPM *Carlos Guastavino* con orientación en Guitarra. Se desempeña
como docente en diversos niveles y modalidades. Como intérprete ha participado
de conciertos integrando diferentes agrupaciones.

CHACARERA QUE SUENA A JAZZ, JAZZ QUE SUENA A CHACARERA

LA AMALGAMA DE POSIBILIDADES ESTÉTICAS EN LA CHACARERA
Y MÁS DE LEONARDO GENOVESE

Cyntia Soledad Requelme

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la obra que se titula *Chacarera y más* de Leonardo Genovese. Para ello se emplearán los marcos teóricos de autores provenientes del mundo de las artes visuales como Nelson Goodman y del filosófico/estético como Umberto Eco, aplicándolos a la música del compositor. A través de estos teóricos demostraremos cómo esta pieza musical logra un equilibrio compositivo entre dos géneros que, en primera instancia, son de diferente naturaleza y procedencia como lo es el jazz y la chacarera. Más allá de las divergencias estilísticas que se encuentran presente, y de la mano del compositor, lograremos concluir que ambos géneros tan dispares entre sí pueden amalgamarse perfectamente en un equilibrio que nos demuestra ante qué nivel de obra de arte estamos. Por consiguiente, será necesario ampliar nuestra audición para poder acceder al corpus musical del joven compositor que indudablemente nos invita a sumergirnos en posibilidades sonoras que van y que piden ir mucho más allá.

PALABRAS CLAVE

Folclore – Jazz – Composición argentina

Introducción

Si uno no está con todo su ser allí presente en ese momento, entonces de alguna forma se está –engañándose– y engañando también a los que escuchan (...) es nuestro momento para canalizarlo y para transformar todo en música y curarnos (Leonardo Genovese, entrevista con Ernesto Snajer, 2023)

Una vestimenta despojada de formalidad, un peinado muy casual, una manera de tocar el piano como si el instrumento fuera una extensión de su ser, una impronta cargada de mucho jazz y un discurso musical que siempre busca ir más allá, como si quisiera decir con su instrumento lo que se puede expresar en palabras. Eso y mucho más es Leonardo Genovese y su música.

Nacido en Venado Tuerto (Santa Fe), “Leo” (como lo llaman sus allegados) estudió música y contabilidad en la Universidad Nacional de Rosario. Luego se mudó a los Estados Unidos

donde continuó sus estudios en Berklee hasta el año 2003 y desde entonces continúa trabajando y viviendo en dicho país. Acompañó durante muchos años a renombrados músicos de jazz como Wayne Shorter y Esperanza Spalding y, en el año 2023 ganó un Grammy en la categoría *Mejor solo improvisado de jazz*, siendo el primer argentino en obtenerlo por su performance de *Endangered Species* junto al saxofonista Wayne Shorter¹.

Introducirse al mundo musical de Leonardo Genovese es una tarea desafiante y excitante debido a la riqueza musical e intrincada que el mismo contiene. No obstante, para llevar adelante una crítica estética, que es lo que nos interesa indagar en este artículo, interpelaremos la obra² con el marco teórico propuesto por Nelson Goodman poniendo a prueba lo que define como “niveles de simbolización” (1991 [2009]) de una obra de arte. Y desde los aportes de Umberto Eco con la “necesidad y posibilidad en las estructuras musicales” (1970), los cuales serán desarrollados a continuación.

1. Chacarera y más: una obra de arte

Nelson Goodman parte de la idea que toda obra simboliza algo, es decir que toda obra busca representar algún contenido, inclusive cuando el artista no tenga la voluntad de hacerlo. En palabras del autor: “los símbolos (...) son extrínsecos a la obra (...) toda obra es representativa, (representa algo) constituye un símbolo, el arte desprovisto de símbolos es un arte carente de temas” (1991 [2009]:132). Según Goodman, existen tres niveles de simbolización: *la expresión, la ejemplificación y la representación*. Toda obra está provista, al menos de alguno de los tres niveles, pero nunca carente de los tres. A continuación, nos referiremos a las dichas simbolizaciones para analizar la obra de Genovese.

Partimos del primer *nivel de simbolización*: una obra de arte puede “expresar” algo, ya que en palabras del autor remite a “lo que hace referencia metafóricamente (...) La música no se siente triste, la música no está llorando: pero está expresando el sentimiento de tristeza”³. El segundo nivel indica que una obra puede “ejemplificar”; eso es lo que muestra la obra, la exhibe, la valoriza y para no caer en redundancia Goodman acuña este término. Una comparación que brinda el autor para esclarecer esta idea, es el de una muestra de “un pequeño pedazo de tela, esa muestra no denota el brillo, la ejemplifica”⁴. Un ejemplo de esto, dado en el ámbito musical, podría ser el hecho de analizar la construcción melódica de una obra seleccionando solo una voz (un pentagrama) o eligiendo solo unos pocos compases y no la totalidad de la pieza. Estos compases o esa elección parcial de la melodía no representan a la obra completa en sí, pero da muestra de la obra total o la *ejemplifica*. A su vez, se puede ver que la obra es un ejemplo en sí misma. En palabras de Goodman “una muestra es una muestra de algunas propiedades, pero no de todas” (Goodman, 1991 [2009]:134).

1 Información disponible en la siguiente nota (Pavia,2023): https://www.ellitoral.com/escenarios-sociedad/video-quien-es-leo-genovese-el-santafesino-venadense-que-gano-el-unico-grammy-argentino-este-2023-provincia-de-santa-fe-edicion-65-de-los-premios-grammy-en-la-ciudad-estadounidense-de-los-angeles-estados-unidos-eeuu-harry-style-rosalia-beyonce-kendrick-lamar-piano-pianista_o_KiholrnQ1e.html

2 Link para escuchar la obra “Chacarera y más”: Newvelle (2017): “Leo Genovese, Esperanza Spalding and Jack DeJohnette recording “Chacarera y Mas” (HD)”. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=P8pItW3dLno>

3 Extracto de la entrevista a Nelson Goodman (2022), minutos 4:54 a 5:12. Puede escucharse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=BMGKVckDW4k>

4 Extracto de la entrevista a Nelson Goodman (2022), minuto: 4:20 a 4:34. Puede escucharse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=BMGKVckDW4k>

El último *nivel de simbolización* que propone el autor es que una obra puede “representar”. En el caso de las artes visuales, al hablar de representación nos referimos a presentar el contenido de una obra de manera figurativa. Por ejemplo, una bandeja con manzanas, un paisaje, etc. En el caso de la música, la representación *figurativa* puede estar ligada a la imitación de los sonidos que coexisten en la naturaleza, a lo que nos rodea, o bien al contexto histórico. Por ejemplo, una obra musical –canción o marcha– puede estar inspirada en algún referente histórico o dedicada a un prócer. Estos casos son ejemplos de representación. La pregunta menester será ¿cómo podemos aplicar estos *niveles de simbolización* a la chacarera desde una perspectiva musical? A continuación, desarrollamos estos tres niveles.

La chacarera es un *ejemplo* de su propia inmanencia, de lo estrictamente musical; tiene una estructura bien definida que guarda relación con la estructura binaria de una canción convencional, ya que está conformada por estrofas y estribillos (A-B). De este modo se puede observar que el nivel de ejemplificación está presente en esta pieza musical.

La obra *representa* el cruce de dos culturas, la argentina mediante el soporte creado en la pieza desde la forma de la chacarera y, por otro lado, el norteamericano con ciertos elementos provenientes del jazz. También en el ritmo de la chacarera, al margen de ciertas licencias que se toma el compositor se evidencia el uso de la improvisación desde un enfoque más jazzístico como ocurre en el interludio, donde se emplea una armonía modal, en este caso dórico en re menor (aunque esto último también se suele usar en las chacareras).

En la obra, el compositor marca su diferencia ya que busca caminos más experimentales y artificiosos de lo que se utilizaría en una chacarera tradicional. En *Chacarera y más* se incorpora el uso de armonías complejas, disonantes y, por momentos, alejadas de los centros tonales de la pieza, algo típico de la música de Leo Genovese. También es pertinente mencionar que el compositor mantiene la *esencia* de la especie folclórica en su estructura, ya que conserva el esquema de una chacarera simple: introducción, dos estrofas, un estribillo, más interludio; luego la segunda vuelta, es igual que al comienzo.

Por otro lado, se respetan los compases del patrón coreográfico que integra una chacarera simple –dato no menor, ya que hay otra chacarera del mismo compositor compuesta para el álbum Chamber Music Society (2010) de *Esperanza Spalding*⁵– donde se perciben las libertades y licencias que se toma el autor sobre la construcción de la misma. Esto se contrapone a la *Chacarera y más* a nivel estructural, coreográfico y hasta funcional. También es importante apreciar a esta chacarera desde lo dancístico, ya que es otra manera en la que el compositor respeta el género y –a pesar de los cuantiosos elementos contemporáneos musicales que utiliza–, no genera inconveniente alguno a la hora de bailarla. Genovese conserva los diversos momentos típicos de una chacarera simple y se destaca la cuestión de que el tempo es más lento que lo habitual.

Ahora bien, en lo que respecta al discurso jazzístico, Genovese en sus composiciones siempre ofrece una dosis de libertad al *traspasar los confines de la convencionalidad* y ese roce constante se lo toma en el interludio. Pero ¿cómo se genera esta separación? Lo alarga mixturando elementos que ya había anticipado como la armonía con gran influencia del jazz, la composición en tiempo real y el uso de la polirritmia que es la propia en nuestro folclore. El interludio será el lugar de las libertades en donde los instrumentistas podrán alterar el esquema rítmico y así enriquecer –con más dinamismo– lo que se escucha como elemento generador que retroalimenta la obra, a fin de evitar caer en una monotonía. Esta sección es el punto climático de la composición. Genovese realiza un constante flirteo con el jazz sin perder de vista a la chacarera, demostrando que estos géneros no le son ajenos y que los maneja con gran destreza.

5 Véase el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=DDvC8325WM4>

Los cambios de ritmo y los ostinatos rítmico-melódicos que proponen los instrumentos graves como el contrabajo y piano en mano izquierda, hacen que el oído por momentos se distraiga del contexto armónico; y de este modo, el empleo de este recurso genera estabilidad y al mismo tiempo vacancia para la improvisación. Mientras la batería improvisa de manera más estable rítmicamente que la sección anterior, Genovese asume el rol de solista y nos lleva por otros caminos sonoros en un viaje que parece irse muy lejos pero que nunca se aleja demasiado de la matriz generadora del folclore argentino.

Los otros instrumentos alternan disonancias de modo gradual y sutil. El ritmo armónico propone una charla de divergencias entre el piano y el contrabajo ya casi al final de la sección del interludio. Estos recursos mencionados logran que se vuelva más difuso el camino lógico de lo armónico dado por esas inflexiones que, si bien no abandonan la tonalidad en su totalidad, sí toman distancia en tanto “crisis”⁶; y que resultan inesperados para el oyente, tomando los conceptos que Eco retoma de otros autores como Meyer y Moles (1970:169 y 183).

Volviendo al último nivel de simbolización, la obra busca expresar líricamente el sentir por el baile y la chacarera. Pero más importante aún, Genovese logra musicalmente reflejar lo que la letra de Ica Novo transmite, esa búsqueda del ser mediante armonías y sonidos no tan tonales, la exploración y el sentimiento de estar presente en el aquí y ahora para dejarse llevar a través de la improvisación.

Letra de Chacarera y más

(Primera y segunda estrofa de la primera parte)

*Dale mi amor, vamos a bailar
Aunque no sepas ya aprenderás
Cada compás es un paso más
para comprender
Tu propio ser
(estribillo)
No hay que pensar*

Déjate llevar

*Chacarera y más te voy a dar
(Primera estrofa de la segunda vuelta)
Creo que tal vez
siempre estuvo en mí
El ritmo ancestral
Que hoy descubrí...*

2. Amalgama de posibilidades

Ante esta chacarera de gran innovación, en la que se fusionan dos culturas y dos géneros musicales tan diversos, podríamos cuestionarnos de qué manera se materializa todo como una obra de arte. Para indagar en este universo estético tomaremos el aparato teórico desarrollado por Umberto Eco (1970). El autor parte de reconstruir históricamente los términos de lo “sublime” e “inefable” (1970:165). Eco expresa que el concepto de *sublime* alude a lo que despierta sentimientos en el espectador, “pero que el sentimiento en sí no constituye lo sublime; se apela

⁶ Eco toma el término acuñado por Leonard B. Meyer de “crisis” para analizar las estructuras en la música clásica (el círculo es: estímulo-crisis-tendencia que origina-satisfacción que se produce-restablecimiento de un orden), siendo la crisis el momento donde una obra es inestable armónicamente y que busca en la música tonal su tendencia a ser resuelta.

Eco toma del estudio realizado por Abraham, Moles sobre la teoría de la información y la percepción estética para explicar la ambigüedad y la falta de redundancia: “la información es lo que añade algo a una representación, el valor va ligado a lo inesperado, a lo imprevisible, a lo original” (Eco, 1970:183).

a la capacidad de concebir nobles pensamientos” (*Ibidem*:166). Así mismo, indica que el segundo término, refiere a aquello que no se puede describir o expresar con palabras; por lo tanto, resulta inefable. Esta pieza puede generar diversos sentimientos tales como la curiosidad por los elementos compositivos empleados, la espontaneidad al producir ganas de bailar al ritmo de la música, el sentimiento patriótico –dado que este compositor reside en Estados Unidos y representa nuestra cultura en su música–, como así también, lo inefable que puede llegar a ser la pieza en términos descriptivos que escapan a este análisis estético.

Eco también adscribe a otras ideas teóricas que son muy pertinentes mencionarlas, ya en estos planteamientos se puede observar que coexisten dos realidades o momentos dentro de la pieza. Este binomio teórico refiere a “la inmediatez en la música” y “a la sintaxis” (*Ídem*). Según Eco, la *inmediatez* es la espontaneidad que liga lo sentimental al momento de escuchar una determinada música, es algo que sucede de manera inmediata. La *sintaxis*, en contraposición, es la precisión alcanzada en la obra por medio de la notación musical o la partitura, que de alguna manera liga al intérprete polarizándolo con lo espontáneo que produce la *inmediatez*. En la *Chacarera y más*, se ve este fenómeno en simultáneo, ya que observamos que la *sintaxis* está presente. Pero ¿de qué manera? Algunos músicos leen su partitura y a su vez, se mimetiza la *inmediatez* de la música como un arte en tiempo real: la improvisación; esta es la faceta más desestructurada de la música y es fundamental en los géneros de corte popular.

Otros aspectos que recuperamos de Eco para abordar esta obra son los de “la música como lenguaje universal” (*Ibidem*:172) y la “ampliación del límite de perceptibilidad” (*Ibidem*:185), nociones que el autor recupera de la teoría de la percepción de Meyer y de la teoría de la información y percepción de Moles respectivamente. Con respecto a la primera noción de la música como *lenguaje universal*, Eco considera que la música no constituye en sí tal *universalidad*, ya que influye el contexto socio-cultural que distingue a cada individuo o sociedad. Es decir, lo que para algunas civilizaciones es caos para otras no lo es. En la obra de Genovese, podemos observar esta brecha cultural. Quienes no hayan escuchado una chacarera previamente podrá significarles algo o no, como así también a los argentinos con gran predilección por el folclore más tradicional y criollo, les resultará extraña y rara la sonoridad de la misma. Por otro lado, Eco denota desde la segunda noción, una necesidad de generar “apertura” (*Ibidem*:177 y 181) a los conocimientos y a las experiencias de escucha, para así disfrutar de la música contemporánea. En la chacarera que estamos analizando, podemos confirmar la intención del compositor por amalgamar posibilidades sonoras tan osadas que invitan de algún modo a la apertura de la recepción, pero evidentemente con una intención de llevarnos por senderos que amplíen nuestra manera de apreciar auditivamente para poder disfrutar su música.

3. Conclusiones

Los marcos teóricos presentados permitieron realizar un acercamiento para comprender desde varios focos la *Chacarera y más*. Esto nos permite poner de manifiesto y comprobar que el compositor Leonardo Genovese logra amalgamar muy eficazmente los recursos del jazz y la chacarera, los cuales son hibridados con maestría para llevarnos por otros climas y ambientes diferentes, sin perder la esencia rítmica que conforma la génesis de una chacarera. Es decir, amplía el horizonte musical y permite extender nuestro folclore a otras culturas poniendo en diálogo los géneros musicales ajenos junto con los nuestros. Aunque no abusa de su libertad compositiva, sino que logra un equilibrio que respeta la esencia de la especie, va un poco más allá en el interlu-

dio de la obra. Esto nos muestra una interesante dualidad, que se genera en dos momentos bien definidos; uno donde existe una formalidad en respetar una estructura determinada como la de una chacarera simple, y otro donde se abre camino hacia un momento de composición en tiempo real y de mayor libertad con tintes de jazz. Se demuestra así, que es posible lograr una manera diferente de hacer folclore sin llegar a extremos donde pese más un género que otro.

Finalmente, este análisis estético permitió dar cuenta que las exploraciones del compositor lo han llevado a la búsqueda no solo musical sino a la búsqueda identitaria cultural argentina, norteamericana y de su “propio ser” (tal como lo expresa en reiteradas ocasiones Genovese) para poder así transformarlo en música. Esto demuestra la importancia que tiene el corpus de este joven compositor y lo meritorias que son sus obras no solo para analizarlas sino también para disfrutarlas y conocer su mundo estético sonoro.

Bibliografía

- Canal á (7 de febrero, 2023). LEO GENOVESE en notas de paso con Ernesto Snajer. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cmtUia1X8qo> [Consultado: 13/03/2024]
- ECO, Umberto (1970): “Necesidades y posibilidades en las estructuras musicales”. En ECO, Umberto: La definición del arte. Barcelona, Ediciones Martinez Roca, pp. 165-186.
- Esperanza Spalding (29 de julio, 2015). Chacarera. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DDvC8325WM4> [Consultado: 13/03/2024]
- GOODMAN, Nelson (1991 [2009]): “¿Cuándo es el arte?” en MONJEAU, Federico: Lulú, edición facsimilar [2009] Revista de teorías y técnicas musicales. Buenos Aires, N°2, pp. 131-137.
- Newvelle (11 de enero, 2017). Leo Genovese, Esperanza Spalding and Jack DeJohnette recording “Chacarera y Mas” (HD). [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P8pItW3dLno> [Consultado: 13/03/2024]
- PAVIA, Jorge (6 de febrero, 2023): “Quién es Leo Genovese, el santafesino que ganó el único Grammy argentino este 2023”. En El Litoral. https://www.ellitoral.com/escenarios-sociedad/video-quien-es-leo-genovese-el-santafesino-venadense-que-gano-el-unico-grammy-argentino-este-2023-provincia-de-santa-fe-edicion-65-de-los-premios-grammy-en-la-ciudad-estadounidense-de-los-angeles-estados-unidos-eeuu-harry-style-rosalia-beyonce-kendrick-lamar-piano-pianista_o_KiholrnQie.html [Consultado:13/03/2024]
- Philosophy Overdose (21 de agosto, 2022). Nelson Goodman on symbols and art (1989). [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bMGKVckDW4k> [Consultado 13/03/2024]



CYNTIA SOLEDAD REQUELME

requelmecs@educacionlarioja.com — Chilecito, La Rioja

Egresada como Profesora de Artes en Música (Mario Alberto Crulcich) de la capital de La Rioja.

Estudiante de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música (ISM - UNL). Ha participado como organizadora y expositora en diferentes eventos académicos. Se desempeña como docente en diversos niveles y modalidades. Como intérprete, realiza conciertos integrando distintas agrupaciones vocales/instrumentales.



LITORALUM VOCES es una agrupación coral de voces mixtas integrada y formada enteramente por estudiantes de las Licenciaturas en Música con orientación en Canto, Guitarra, Piano, Dirección Orquestal, Composición, Música Popular, Sonorización y Grabación y del Profesorado de Música, carreras pertenecientes al Instituto Superior de Música (ISM) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Esta idea surge en el año 2021, luego de que los estudiantes de la cátedra de Dirección Coral se reencontraran presencialmente después de un año y medio de pandemia y vieran la necesidad de generar más espacios para poner en práctica los conocimientos que venían adquiriendo en la carrera. Los ensayos del Coro de Cámara del ISM fueron el lugar donde surgió la idea de crear un coro propio –conformado por directores y directoras–.

De esta manera, se da inicio a este sueño colectivo y se convoca a voces de distintas carreras del ISM; por ello, esta gran diversidad de integrantes configura un espacio de conocimientos muy variado. *Litoralum Voces* se define entonces como un espacio para la experimentación y aplicación de los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación académica de cada estudiante y posibilita el aporte que cada uno pueda realizar desde su especificidad.

El equipo de dirección del coro está formado por Daniela Schenhals, Juan Augusto Tognoli, Leila Jara y Santiago Rolón. Todos ellos –y con la participación de alrededor de 20 coreutas que hacen su aporte vocal– tienen como objetivo la búsqueda de un trabajo integral, diverso y horizontal, generando así una propuesta innovadora que rompa con las estructuras establecidas y que sea autogestionada por los integrantes.

La primera presentación se llevó adelante en la *PeñISMa* –edición septiembre 2022– y procuró, por un lado, compartir el trabajo realizado hasta el momento en un espacio cercano (el del ISM) y, por el otro, poner en alza los proyectos corales autogestionados por estudiantes.

Con la premisa de generar espacios *de estudiantes para estudiantes*, entre los años 2022 y 2023 se consolidó como proyecto musical y se hicieron presentaciones en diversos escenarios compartidos con otros músicos y coros –tanto dentro como fuera del ambiente institucional. Se participó de conciertos en el Teatro Municipal “1.º de Mayo”, en el Paraninfo de la UNL, en el Auditorio del Complejo Cultural Educativo “Domingo F. Sarmiento” (CREI) y diversos encuentros corales en otros escenarios. Además, en el último tiempo se realizaron registros audiovisuales de dos obras para coro mixto a 4 voces: *Octubre Florece* de la compositora santafesina Águeda Garay y *Sogno di Volare* del compositor estadounidense Christopher Tin. A dichos registros podrán encontrarlos en el canal de YouTube Litoralum Voces.

El propósito del año 2023 fue la realización del primer concierto propio, llamado *Identidades florecen*, caracterizado por la presencia de arreglos y composiciones especiales para la ocasión –en su mayoría para estrenar– de autores santafesinos, argentinos y latinoamericanos



como Águeda Garay, Oscar Llobet, Ricardo “Uru” Fischer, Emilia Inés Vega, Gabriel Gredilla, José Antonio Rincón, entre otros.

Hoy en día, *Litoralum Voces* continúa en proceso de aprendizaje, búsqueda e imaginación. Es un coro donde la diversidad de historias, orígenes y experiencias permiten el crecimiento individual desde lo grupal y viceversa. El trabajo en equipo y de forma horizontal es una de las principales características de esta agrupación; así, este espacio se enriquece y desafía con cada debate y se alegra con cada objetivo cumplido.

Agradecemos profundamente la oportunidad de contar nuestra historia y proyecto, y especialmente, al Instituto Superior de Música por brindarnos su apoyo e instalaciones para cada proyecto y ensayo.

Para consultar sobre nuestras actividades pueden seguirnos en las redes:

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

Facebook: [Litoralum Voces](https://www.facebook.com/LitoralumVoces)

YouTube: [@LitoralumVoces](https://www.youtube.com/@LitoralumVoces)



P

PROREC es un proyecto de productora audiovisual que surge en el año 2022 por parte de estudiantes de las Licenciaturas en Música Popular y de la Licenciatura en Sonorización y Grabación del Instituto Superior de Música de la UNL. La creación del mismo se origina desde una problemática presente en el ambiente musical estudiantil en donde los y las artistas enfrentan diversos desafíos que obstaculizan el registro y la difusión de sus actividades musicales. Entre las dificultades más relevantes, se destacan las económicas para acceder a un estudio de grabación o contratar un equipo profesional para registrar sus conciertos, sin el cual la calidad del material audiovisual se ve perjudicada. A su vez, consideramos que en las instituciones que forman músicos/as, no se encuentran programas o proyectos destinados al registro y difusión de producciones audiovisuales en medios digitales, lo cual deja a sus estudiantes sin la posibilidad de exhibir su material y poder promocionar la institución (más allá de las muestras en vivo que se realizan en cada cátedra).

PROREC cuenta con un sistema de inscripción para estudiantes de las distintas carreras del ISM que deseen participar en las grabaciones como sesionistas, constituyendo un innovador y valioso aporte a la formación académica ofrecida en la propuesta curricular.

También, el proyecto brinda a los estudiantes de Sonorización y Grabación un espacio donde realizar prácticas profesionalizantes más allá de los shows en vivo, involucrándose en tareas como grabación, edición, mezcla y masterización.

La forma mediante la cual un estudiante puede acceder a las grabaciones es la siguiente: debe inscribirse en primer lugar, a través de un formulario y en el marco de convocatorias abiertas durante febrero y julio, respectivamente. Luego, el Equipo de PROREC, mediante una

evaluación que tendrá en cuenta el cumplimiento del reglamento vigente, el desempeño de las respuestas del formulario, la propuesta artística y la disponibilidad institucional para realizar la grabación, entre otros aspectos relevantes, selecciona 3 proyectos. Posteriormente, se anuncia a los seleccionados su participación y, de requerirse, se le asignan músicos sesionistas teniendo en cuenta la disponibilidad y preferencias del mismo (el músico sesionista –persona que va a formar parte de la banda solo para dicha grabación–, tiene una inscripción



ción igual que los participantes con la salvedad de que la fecha de inscripción se abre solo en febrero y queda abierta todo el año). Posteriormente, se realizan diferentes reuniones para optimizar detalles sobre la grabación y se establece una fecha para grabar (siempre se graba los sábados). Finalmente, luego de grabar el material y atravesar procesos de posproducción tanto de audio como de video, se sube el mismo a las redes sociales de PROREC, del Instituto y del proyecto. Las grabaciones son totalmente gratis para quienes aspiren a participar.

Actualmente el equipo de PROREC está conformado por doce personas, ocho estudiantes de la carrera de Sonorización y Grabación, dos estudiantes de la Licenciatura en Música Popular, una estudiante de fotografía formada en el Taller de Fotografía Digital (Nivel A y B) AR Fotografía de la institución FUNDADE y una estudiante de la Tecnicatura en Artes Audiovisuales del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales. Entre estos doce miembros, se conforman los equipos de pre-producción y pos-producción orientado a definir la estética sonora y visual del proyecto.

Por otra parte, la Secretaría de Extensión del ISM (en coordinación con el equipo de PROREC), se encarga de reservar el espacio y el equipamiento, como así también la fecha y horario acordados. A su vez, la misma Secretaría brinda un reconocimiento a la labor de los estudiantes sesionistas y técnicos en su área, aportando este reconocimiento a su trayectoria académica.

PROREC, al día de la fecha, cuenta con ocho sesiones de conjuntos de diferentes géneros: Litoralum Voces, Lautaro Raymonda, Medusa, El Despuente, Terrena, Poligonia, ANC y

Changuito; todas ellas se encuentran subidas a su canal de YouTube, las cuales tuvieron un recibimiento muy bueno, obteniendo en total más de 47 mil reproducciones y un promedio de alrededor de 6000 por video.

La realización de estas sesiones es de participación voluntaria por parte del equipo y se sostiene por el interés de colaborar en la difusión de la cultura local, y ofrecer así herramientas útiles para la vida profesional del estudiante luego de sus estudios superiores.

En un futuro, el equipo busca expandirse para poder realizar más

sesiones por año y también involucrar a otras disciplinas artísticas, como puede ser la literatura o el diseño gráfico dentro de sus grabaciones. A su vez, se busca generar alianzas con otras instituciones o entidades ligadas a la cultura para poder mejorar cada vez más la calidad de sus sesiones.

Los y las invitamos a que los sigan en sus redes sociales para enterarse de todas las novedades del proyecto: [prorec.ism](https://www.instagram.com/prorec.ism) en Instagram y [Proyecto REC](https://www.youtube.com/ProyectoREC) en YouTube.



ESCRIBIR: UNA APUESTA

Comenzaremos este cierre parafraseando a Passalía¹, quien señala que hacer conocimiento implica comunicarlo, y que comunicar el conocimiento supone escribir sobre ese conocimiento. Sobre esto, creemos que el proyecto de la Revista Prometeica propone una práctica comunicativa complementaria a la formación universitaria que favorece a quienes escriben en la misma en diversos aspectos: por un lado, los autores pueden comunicar a la comunidad los resultados de una investigación, los avances de su tesis, una experiencia en el marco de una cátedra o proyecto, un recurso didáctico novedoso, entre otras cosas. Por otro lado, además, el hecho mismo de escribir aquello que quieren comunicar da lugar a un proceso de transformación –no de transcripción– a través del cual los autores pueden volver a discutir sus ideas, organizarlas, clarificarlas, refutarlas, respaldarlas, entre otros procesos. Al respecto, Bombini tiene para decirnos que “todo este proceso complejo y original constituye una oportunidad para la construcción de conocimiento específico”².

Por otro lado, –del lado de la escritura– Bombini señala que, recuperando el aporte de los estudios cognitivos acerca de la escritura, vemos que éstos “destacan el valor epistémico de la escritura y la idea de una doble producción de conocimiento: cuando escribo produzco conocimiento acerca del ‘tema’, del ‘objeto’ de esa escritura y, a la vez, produzco conocimiento sobre la propia tarea de escribir”³. Esta *doble producción de conocimiento* es la que nos interesa fuertemente en Revista Prometeica. Y no es tan solo un interés: intentamos no dejar librada al azar esa producción de conocimiento sobre la tarea de escribir y es, de hecho, algo que abordamos con relativo énfasis.

Retomemos el título; hablemos de *apuestas*. La de la Revista Prometeica tiene que ver con el lugar que creemos debe tener la escritura en la formación inicial. Carlino señala que se reflexiona poco sobre las dificultades y el potencial de la escritura, y que parecería que aprender a escribir es siempre una responsabilidad de un otro –del nivel secundario o del curso de ingreso universitario, entre otros agentes. Es común escuchar en boca de docentes, en casi todos los niveles educativos, que los estudiantes –o incluso los profesionales– no saben escribir. Y, además, la responsabilidad siempre parece ser de otro. Carlino dirá al respecto que “existe una falacia en esta queja y un simultáneo rechazo a ocuparse de la enseñanza de la escritura”⁴ en el nivel superior.

1 Passalía, Claudio [et al.] (2020): Cientificupithecus sp: la dura tarea de investigar y comunicarlo. Santa Fe, Ediciones UNL, pp. 17-18.

2 Bombini, Gustavo (2015): “Prácticas de formación docente y escritura de ficción”. En Correa, Carina (Ed.) (2015): Cuadernos de Educación, XIII(13). Córdoba, UNC, p. 2.

3 Ídem.

4 Carlino, Paula (2005): La escritura en el nivel superior. En (s/d) (2005): La Gaceta, 418. (S/d), p. 18. <https://pesmartinez-sjn.infed.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2019/02/La-escritura-en-el-nivel-superior-P-Carlino.pdf> [Consultado:17/04/2024]

Al respecto, Russell comenta lo siguiente:

La escritura suele ser considerada una técnica separada e independiente, algo que debería haber sido aprendido en otra parte, enseñada por otro –en la secundaria o al entrar en la universidad–. De aquí surge la casi universal queja [de los profesores] sobre la escritura de los estudiantes y el también omnipresente rechazo [a hacerse cargo de su enseñanza]⁵.

Por todo esto, retomando la apuesta, es un propósito fundamental de este proyecto poner en un lugar de relevancia las prácticas escriturarias y la producción de conocimiento sobre la tarea misma de escribir en la institución a la que pertenecemos. La revista debe crecer, debe continuar formándose, ampliándose y estableciendo vínculos. La revista, incluso, debe apuntar a tramar una red de estudiantes y docentes dispuestos a reflexionar acerca de la escritura en la formación inicial, tanto en el marco de este proyecto como dentro de cada cátedra –algo por lo que abogan muchos de estos autores.

Al escribir estas palabras de cierre a la segunda edición de la Revista Prometeica, seguimos reflexionando juntos acerca de sus efectos, su alcance, su relevancia y su potencial. Desde nuestra perspectiva, vemos a esta revista como un proyecto incipiente y dúctil, algo así como un *texto en construcción*. Y así, en relación con esta idea, Carlino nos ofrece las palabras que estábamos buscando para acercarnos al punto final:

Tener un texto desarmado, maleable, sujeto a cambios grandes, es angustiante. Siempre dudo acerca de si saldrá algo bueno después de tanto trabajo. Entonces sí llega el descubrimiento de lo que no estaba antes, alguna idea fértil en la que lo mismo ya no es igual, las conexiones entre pensamientos se han extendido. Creo que Sommers emplea el término caos para referirse a esta indefinición que permite el surgimiento de lo novedoso⁶.

Para cerrar, tan solo extender la invitación a la participación en las próximas ediciones de la revista, tanto como de los talleres y encuentros de escritura, abiertos para toda la comunidad académica, para *seguir sosteniendo la antorcha Prometeica*.

COMITÉ DE LA REVISTA PROMETEICA

Lía Zilli, Emanuel Ferrero, Agustín Moretti y Nicolás Sierra

5 Russell, David (1990): "Writing Across the Curriculum in Historical Perspective: Toward a Social Interpretation". En Carlino, Paula (2001): Hacerse cargo de la lectura y la escritura en la enseñanza universitaria de las ciencias sociales y humanas. Luján, Departamento de Educación de la Universidad Nacional de Luján, p. 1.

6 Carlino, Paula (2005): La escritura en el nivel superior. En (s/d) (2005): La Gaceta, 418. (S/d), p. 21.