

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

DEL 18 AL 21 DE AGOSTO DE 2016

**XXII Conferencia de la Asociación
Argentina de Musicología
XVIII Jornadas Argentinas de Musicología**

**«CONMEMORACIONES. PROBLEMAS
Y PRIORIDADES DE LOS ESTUDIOS
MUSICOLÓGICOS ACTUALES
EN LATINOAMÉRICA»**



Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica.
Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología



ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE
MUSICOLOGÍA



Instituto Nacional de Musicología
"Carlos Vega"

Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología.

Editado por José Ignacio Weber. - 1a ed .

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-99271-4-8

1. Musicología. 2. Estudios musicales. I. Título.

CDD 780.7

Fecha de catalogación: 26-12-2016

El editor no concuerda necesariamente con las opiniones vertidas por los autores.



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported. Para ver una copia de esta licencia, visita http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.es_AR.

aamusicologia.com.ar

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su Personería Jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia. Su número de identificación es 360.1.09

Dirección postal: México 564. 1er Piso. (CP 1097).

Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

E-mail: info@aamusicologia.com.ar

COMISIÓN ORGANIZADORA

Coordinadores:

Héctor Luis Goyena (Coordinador INM)

Silvina Luz Mansilla (Coordinadora AAM)

Damián Rodríguez Kees (Coordinador UNL)

Integrantes:

Marcela Abad (AAM)

Edgardo Blumberg (UNL)

Omar García Brunelli (INM)

María Inés López (UNL)

Fátima Graciela Musri (AAM)

Hernán G. Vázquez (INM)

COMITÉ DE LECTURA

Dra. Cintia Cristiá

Dr. Julio Mendívil

Dr. Luis Merino

COMISIÓN DE APOYO

Julio César Barreto

Raquel Bedetti

Mauro Bertotti

Leonardo Caudana

José Olivera

Fabián Pínnola

Verónica Pittau

Juan José Villaggi

EDITOR DE ACTAS

José Ignacio Weber

AUTORIDADES DE LA UNL

Rector UNL: Arq. Miguel Irigoyen

Decano FHUC: Prof. Claudio Lizárraga

Director ISM: Mgter. Damián Rodríguez Kees

Secretaria Académica ISM: Prof. Raquel Bedetti

Secretario de Extensión ISM: Lic. Julio César Barreto

Secretaria de Investigación y Posgrado ISM: Prof. María Inés López

Coordinador de Asuntos Estudiantiles ISM: Prof. Mauro Bertotti

AUTORIDADES DE LA AAM

Comisión Directiva:

Presidente: Dra. Silvina Luz Mansilla

Vice-Presidente: Dra. Fátima Graciela Musri

Secretaria: Lic. Marcela Abad

Tesorera: Lic. Romina Dezillio

Vocal Titular: Lic. Florencia Igor

1ª Vocal Suplente: Mgter. Silvia Susana Mercau

Vocal estudiantil titular: Juan Pablo Páez

Vocal estudiantil suplente: Lic. Hernán D. Ramallo

Órgano de Fiscalización:

Titular I: Lic. Yolanda M. Velo

Titular II: Lic. Héctor L. Goyena

Suplente: Dra. Cintia Cristiá

AUTORIDADES DEL INMCV

Director: Lic. Héctor Luis Goyena

Índice

Nota del editor	iv
Ética, política e historia	1
Patricia V. Licon: ¿Qué vemos cuando nos vemos? En búsqueda de una epistemología política en el campo musicológico	2
María Paula Cannova: El interés de la ayuda. Política cultural norteamericana, filantropía e innovación musical en Latinoamérica entre 1960 y 1970.....	12
Adriana V. Cerletti: “La ilusión biográfica o el arte de la con-memoración”: un acercamiento al estudio de las biografías del compositor Alberto Williams	28
Música y artes visuales	47
Cintia Cristiá: Cuando Grieg jugaba al Tetris: Música y plástica en <i>Du Roi de la Montagne</i> (2007) de Max Gómez Canle, Nicolás Bacal y Violeta Nigro Giunta	48
Danisa Alesandroni: La música en el pensamiento estético de Luis Felipe Noé. Caso de estudio: <i>Preludio en re menor</i> (1979).....	61
Rodrigo E. Sambade: La convergencia músico-plástica en León Ferrari ...	73
Música y cine	83
Rosa Chalkho: La música en el cine argentino clásico: sentido, tópicos y codificaciones.....	84
Berenice Corti y Carlos E. Balcázar: Jazz y “música tropical” en el film <i>Radio Bar</i> (1936). El <i>no</i> hito de la música popular argentina moderna ..	103
Historia local y regional	118
Hernán G. Vázquez y Pablo E. Jaureguiberry: La creación musical en Rosario y su inserción institucional en la primera mitad del siglo XX.....	119
Nicolás Masquiarán Díaz: “Los años que vivimos en peligro”. El incierto comienzo de la Escuela Superior de Música de Concepción.....	130
Rodrigo Pincheira Albrecht: Sur, jazz y después: 40 años del disco del Trío de Jazz Moderno de Concepción.....	145

Cristián Guerra Rojas: *Himnos Evangélicos* de J. R. Naghten (Buenos Aires, 1881): Comienzos y proyecciones en la actividad musical de iglesias metodistas en Argentina y en Chile 157

Folclore 178

Fátima Graciela Musri: El folclore musical en San Juan a la llegada de Carlos Vega 179

Héctor L. Goyena: Géneros musicales tradicionales presentes en la localidad de Tres Lagunas (Provincia de Formosa) 201

Hector Gimenez: El 'perfume' del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino 206

María del Pilar Polo: La práctica musical del carnaval en San Blas de los Sauces: interpretaciones del pasado y *performance* musical 225

María Inés García y María Emilia Greco: "Producciones Matus": las prácticas y discursos de Oscar Matus a través de su productora discográfica independiente 247

Tomás Mariani: Tensando la cuerda del folclore: Manolo Juárez 259

Mariana Signorelli: Imágenes musicales y horizontes de expectativas. Las representaciones folclóricas en las versiones del ballet *Estancia* de Ginastera 274

Daniela A. González: La escena musical porteña de entresiglos: un análisis desde las teorías del "cambio musical" 291

Tango 307

Mariana N. Tsiftsis: Cuestiones de autoría en grabaciones fonográficas de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del Centenario (1910) 308

Omar García Brunelli: La transición estilística del tango luego de la crisis de 1930 324

Bárbara Varassi Pega: Horacio Salgán: 100 años de "tanguedad" 343

Ana Belén Disandro: *La Tupungatina*, una tonada de Cristino Tapia en la versión como tango de Osvaldo Pugliese. Análisis de los elementos compositivos-constitutivos del estilo del tango que intervienen en el arreglo 361

Rock..... 376

Martín Liut: Del éxtasis a la agonía. La canción "La argentinidad al palo" y la configuración cultural de una nación 377

Diego Madoery: El análisis estilístico. Aspectos rítmicos de las canciones de Charly García 405

Música del siglo XX y contemporánea 422

Pablo Fessel: La técnica del borrado en la *Sarabanda et double* para cello de Gerardo Gandini..... 423

Marcela L. Perrone: Alrededor de *Otros soles*..... 436

Hernán G. Vázquez: "... el espacio siniestramente familiar". Formas de escuchar *Entropías* de Mariano Etkin..... 455

Oswaldo Budón: Ilusiones acústicas, herencia de Varèse y testimonialidad encriptada en *La visión de los vencidos* de Eduardo Bértola..... 471

Miguel Garutti: Música electrónica e "investigaciones para la comunidad". Propuestas para la reconstrucción de la actividad de las áreas de Música Contemporánea y Tecnología del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (Buenos Aires, 1972-1977) 486

Pablo E. Jaureguiberry: *Tres amores* de Diana Rud: otras particularidades de los micromodos de Francisco Kröpfl..... 498

Miguel Ángel Baquedano: Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina..... 512

Nota del editor

Las XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", organizadas junto al Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, tuvieron lugar entre los días 18 y 21 de agosto de 2016 en la ciudad de Santa Fe (Argentina). El lema convocante –que da título a estas Actas– fue "Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica".

Aquí se publican gran parte de los trabajos expuestos durante las jornadas. Por su parte, la conferencia inaugural, "Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano", de la Dra. Deborah Schwartz-Kates (Universidad de Miami) aparecerá en el próximo número de la *Revista Argentina de Musicología*. En tanto, la conferencia de cierre, "Carlos Vega: ayer y hoy", del Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid) formará parte de la siguiente edición de *Música e Investigación*.

Los trabajos publicados fueron ordenados según un criterio temático que favorezca el diálogo entre los mismos, a la vez que evidencie la variedad de enfoques teórico-metodológicos desde la que cada eje es abordado. Sin embargo, es posible extender la pertinencia temática más allá de cada subtítulo. Cabe señalar que tanto los temas como la diversidad de perspectivas teóricas reflejan el espíritu de apertura y pluralismo que da vida a las instituciones organizadoras.


Agradezco especialmente la gentileza del encargo de la edición de las actas de este prestigioso congreso a la presidente saliente de la Asociación Argentina de Musicología, Silvina Luz Mansilla.

José Ignacio Weber

Buenos Aires, diciembre de 2016

Ética, política e historia

¿Qué vemos cuando nos vemos? En búsqueda de una epistemología política en el campo musicológico

Patricia Verónica Licona
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Tres de Febrero 

Resumen

Una de las preguntas que se despliega del tema convocante de estas *Jornadas* es si la Musicología, como ciencia, *ejerce poder* en relación con sus objetos de estudio. La pregunta pone a reflexión una problemática relevante respecto de la gestión en investigación. Nos interesa proponer y reinstalar en este encuentro una reflexión sobre una epistemología política, tal como la entiende Oscar Varsavsky, particularmente en su obra *Ciencia, política y cientificismo*. En la presente ponencia haremos hincapié en una meta epistemología, como aquella que brinda los lineamientos institucionales de prácticas propiamente epistemológicas en las distintas instituciones musicológicas. Esta mirada nos puede ayudar a pensar algunas respuestas posibles del tema convocante: por ejemplo respecto de qué, quién, o cómo se determina una *agenda* musicológica, y de qué manera se establecen los problemas y prioridades de los estudios musicológicos en la Argentina. En este trabajo vincularemos algunas temáticas al lema de esta *Conferencia*. En primer lugar, reflexionar sobre la posibilidad de una meta epistemología; en segundo lugar, vincular a esta con el concepto de *acontecimiento*, apoyándonos en las especulaciones de M. Foucault y A. Badiou; y por último, deliberar acerca de los conceptos de memoria, historia y olvido, de P. Ricoeur.

Palabras clave: Memoria – Acontecimiento – Gestión

What do We See When We See Each Other? In Search of a Political Epistemology in the Musicological Field

Abstract

One of the questions that unfold of the convening theme of this Congress is if the Musicology, as science, *exerts power* in relation to its objects of study. The question raises an important issue regarding research management. We are interested in proposing and reinstalling in this meeting a reflection on a political epistemology, as understood by Oscar Varsavsky, particularly in his work *Science, politics and scientism*. In the present paper we will emphasize a meta epistemology, like the one that provides the institutional guidelines of properly epistemological practices in the different musicological institutions. This look can help us to think of some possible answers to the convening theme: for example, what, who, or how a musicological agenda is determined, and how the problems and priorities of music studies in Argentina are established. In this paper we will link some themes to the theme of this Conference. First, reflect on the possibility of a meta epistemology; second, to link it with the concept of *event*, relying on the speculations of M. Foucault and A. Badiou; and finally, to deliberate on the concepts of memory, history and oblivion, by P. Ricoeur.

Key words: Memory – Event – Management

Introducción

Una de las preguntas que se despliega del tema convocante de estas *Jornadas* es si la Musicología como ciencia *ejerce poder* en relación con sus objetos de estudio. La pregunta pone a reflexión una problemática relevante respecto de la gestión en investigación, más allá o más acá de las cuestiones epistemológicas propias de la disciplina, que comúnmente se circunscriben a cuestiones de métodos cuya impronta proviene de lo que se denomina *concepción heredada*¹ y, de quienes la discuten. Nos interesa proponer y reinstalar en este encuentro una reflexión sobre una epistemología política (filosofía de la ciencia constructiva), tal como la entiende Oscar Varsavsky, particularmente en su obra *Ciencia, política y cientificismo*.

En la presente ponencia no haremos hincapié netamente en una epistemología *interna*, si es que puede denominarse de este modo, sino en una meta epistemología, como aquella que brinda los lineamientos institucionales de prácticas propiamente epistemológicas en las distintas instituciones musicológicas. Esta mirada nos puede ayudar a pensar algunas respuestas posibles del tema convocante: por ejemplo respecto de qué, quién, o cómo se determina una *agenda* musicológica, y de qué manera se establecen los problemas y prioridades de los estudios musicológicos, en principio, en La Argentina.

En este trabajo vincularemos algunas temáticas conceptuales que pueden ayudarnos a pensar el lema de esta *Conferencia*. En primer lugar, como ya anticipamos, reflexionar sobre la posibilidad de una meta epistemología; en segundo lugar, vincular a esta con el concepto de *acontecimiento*, apoyándonos en las especulaciones de Michel Foucault y Alain Badiou, al respecto; y por

¹ Si bien el *Manifiesto* del Círculo de Viena venía a responder a aspectos políticos relevantes, sus seguidores soslayaron estos principios dejando a la ciencia despojada de contextos políticos.

último, deliberar acerca de los conceptos de memoria, historia y olvido, de la mano de Paul Ricoeur.

Hacia una epistemología política

Una epistemología tal es aquella que *define* el proceso de producción del conocimiento, su jerarquización y su contexto pedagógico, y considera a la política como una clave de abordaje de estas definiciones. Si partimos de esta consideración teórica, se hace necesaria una indagación meta epistemológica de las instituciones que gestionan agendas de investigación en música. El lema que nos convoca en este encuentro, nos incentiva a llevar a cabo esta tarea.²

Quienes definen la legitimidad científica, instalando mecanismos de gestión institucional para regir los parámetros de evaluación de la producción intelectual, definen también la legitimidad política. Se puede apreciar en los ámbitos de investigación, un incremento de epistemologías alternativas, en las cuales no sólo se vislumbran una ampliación de perspectivas contrarias a las epistemologías hegemónicas, sino que también se observa que estas *alternativas* conllevan asimismo una noción diferente de ciencia que suma a la filosofía y al lenguaje dentro de sus especulaciones. No se trata tan solo de trabajos científicos interdisciplinarios entre las mismas ciencias sociales, sino principalmente de sumar los aportes de la filosofía como también los de la política en tanto actividad, y no meramente como especulación científica.

Un caso particular, y de quien nos vamos a explayar para nuestra ponencia, es el camino que tomó en los años sesenta Oscar Varsavsky, quien fuera precursor de la idea planteada en la siguiente *moraleja*: "no disociar el pensamiento científico del político e ir armando así una política fiel al nuevo

² Este trabajo no tiene la pretensión de exhaustividad ni de clausura. Solo es un esbozo a partir del cual seguir reflexionando.

sistema, donde la ideología aparezca como guía explícita y no de contrabando, como ahora".³

Nos preguntamos por cómo se delinea este tipo de epistemología. La respuesta que brinda Varsavsky parte de obtener descripciones y propuestas abiertas, provisorias, sujetas a modificaciones y enriquecimiento permanente, como resultado de la activa participación democrática y consensuada de expertos y actores. En síntesis, este *estilo epistemológico* se debe articular con un consensuado proyecto nacional.

Conmemoraciones, evocaciones y acontecimientos

Creemos que la Musicología, en tanto ciencia social, puede y debe hacer explícitos los mecanismos epistemológicos dominantes que demarcan caminos de investigación más allá de intereses netamente personales de los investigadores del área. En este encuentro, se hace hincapié en las *conmemoraciones*. Es interesante señalar que la propia circular pone en cuestión la prioridad y la legitimidad⁴ del tratamiento, por un lado, de *figuras célebres*, como la del investigador Carlos Vega, en el quincuagésimo aniversario de su muerte, y la del compositor Alberto Ginastera, en el aniversario de su natalicio; y por otro, de *hitos* como el Bicentenario de la Independencia de nuestro país.⁵

La definición de conmemoración refiere a un recuerdo de un acontecimiento histórico o de una persona destacada mediante la celebración de un acto solemne o fiesta, especialmente en la fecha en que se cumple algún aniversario. No obstante ello, creemos que el llamado a *conmemorar* debe apelar a un conocimiento social, y no meramente una efeméride, a través de una construcción colectiva que permita explicar y comprender por qué una determinada realidad social es como es, y por qué se producen cambios en los

³ Oscar Varsavsky: *Ciencia, política y cientificismo* (Buenos Aires: CEAL, 1986).

⁴ "Cuya importancia se da sin más por consabida".

⁵ Estas ejemplificaciones son las únicas que se explicitan en la convocatoria.

procesos históricos. Cuando se habla de efeméride se asocian a ella imágenes emotivas de un pasado histórico pleno de héroes que *deben* ser nuestro modelo a seguir debiendo rendirles un perpetuo homenaje. Si la Historia se pregunta por quién decide el *ranking* de los próceres, podríamos también preguntarnos por quién decide el *ranking* de los músicos e investigadores musicales.

Sin embargo, al hablar de *evocación* apelamos al recuerdo de algo percibido, aprendido o conocido, es decir, algo que *nos* convoca, y esta evocación la realizamos sumergiéndonos en nuestra memoria, yendo para atrás y reconstruyendo lo vivido en búsqueda de aquellas cosas que fueron significativas y que persisten en ella. Es decir, una reconstrucción hecha en el momento en que la misma se produce, pues no se trata de buscar *la* verdad sino las emociones que se pueden reconstruir en el aquí y ahora.

Conmemorar significa revivir colectivamente la memoria de un evento considerado como un acto fundacional, el carácter sagrado de los grandes valores e ideales de una comunidad convirtiéndose en su principal objetivo. En consecuencia, si damos por afirmativa la consideración de que la musicología interactúa e intercambia con los diferentes actores de la comunidad los procesos que analiza y la agenda que propone, debiera tener en cuenta, según nuestro entender, no sólo a las conmemoraciones, entendidas como meros aniversarios de hechos, sino también a las evocaciones pensadas sobre la base del concepto de *acontecimiento*.

En palabras de Nietzsche, "los acontecimientos más grandes no son nuestras horas más estruendosas, sino las más silenciosas".⁶ Esta frase se conjuga con el concepto de *acontecimiento* presentado por M. Foucault⁷ y por A. Badiou.⁸ La idea que plantean estos pensadores es hacer un trabajo arqueológico, en el cual se manifiestan las historias mínimas. *Acontecimiento*

⁶ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 1985).

⁷ Michel Foucault: *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

⁸ Alan Badiou: *Teoría del sujeto* (Buenos Aires: Prometeo, 2009).

para Badiou, es la creación de nuevas posibilidades, una concepción del devenir histórico centrada en la *discontinuidad* y en la rareza del sujeto político, en oposición a un *estado de situación* que coacciona la posibilidad de los casos posibles. En tanto para Foucault, si bien comparte con Badiou, el rasgo de discontinuidad del *acontecimiento (discursivo)* a partir de los umbrales que engarzan las diferentes *epistemes*, su impronta se circunscribe al rechazo de los hitos, de los hechos trascendentes, de los grandes hombres de la Historia, de *La Historia*, para resaltar los espacios de la bio y micropolítica en las diferentes disciplinas sociales.

Nuestro interés es resignificar el uso del término tal como lo trata la historiografía tradicional, y ponerlo en diálogo con un concepto ontológico/epistemológico sustentado en las perspectivas filosóficas de los autores arriba señalados, para rever y repensar *agendas* musicológicas. Quizás no nos interpelaron los eventos y personas recordadas en la convocatoria de estas *Jornadas*, sino los olvidados.

Historia, memoria y olvido

Para esta sección nos vamos a servir de las argumentaciones de Ricoeur, las cuales nos llevan a reflexionar sobre la dicotomía conmemoración/evocación atendiendo a cómo representamos el pasado, es decir, si lo hacemos a partir de la historia, de la memoria o del olvido.⁹

La memoria es la vida, sostenida por los testigos, tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La memoria es un absoluto. En cambio la historia sólo conoce lo relativo, sólo se ata a las continuidades temporales, a las evoluciones y a las relaciones entre las cosas. Es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es.

⁹ Paul Ricoeur: *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: FCE, 2008).

Intención de la fidelidad de la memoria/intención de la veracidad de la historia. No se trata de plantear una dicotomía irresoluble, sino de apelar a un *círculo hermenéutico* entre estas intenciones. El retorno del pasado acontece como reconocimiento. Sentimos y sabemos que *algo* sucedió. Tanto es así, que la memoria se erige en objeto de la historia en la medida en que esta última la asume explícita y hasta materialmente como uno de sus objetos privilegiados. La memoria es más corta, más próxima a las heridas de la historia en acto, más selectiva en esa misma medida, menos agradable. Ricoeur habla de un nivel ético-político, el cual presenta una *memoria obligada* y el problema del *deber de memoria*.

Esta construcción tiene dos notas centrales. Primero, el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar. Segundo, esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción. El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. No se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar.

El abuso de la memoria, lleva indefectiblemente al abuso del olvido. En opinión de Ricoeur, esta manipulación de la memoria, es decir, el uso deliberado del olvido, opera a través de la naturaleza selectiva de la memoria misma. Las celebraciones nacionales ofrecen ejemplos relevantes, ya que están sujetos a los intereses en juego, sean estos políticos, ideológicos o éticos.

A modo de inconclusión. ¿Qué vemos cuando nos vemos?

Esta ponencia trata de poner a reflexión a las celebraciones nacionales y a sus valores simbólicos. Buscando *el* consenso nacional, las autoridades

políticas invierten en el recuerdo de las fechas importantes para encontrar en el pasado la legitimidad histórica que permite la consolidación de la memoria colectiva.

La musicología, en tanto ciencia social, y en tanto práctica social que se desarrolla en marcos institucionales específicos, no queda ajena al quehacer de la política. En consecuencia, debe permitir la explicitación (si su pretensión es enmarcar su trabajo en la categoría de ciencia y no de mera narrativa) de los mecanismos de anulación de voces y postergación de saberes sobre los que se afianza el orden que impone el modelo de racionalidad occidental aún vigente en la propia disciplina.

Es casi indiscutible rememorar las figuras de Alberto Ginastera y Carlos Vega, aunque sus huellas puedan estar firmes solo en ámbitos académicos de las investigaciones en nuestro país, y no presentes en la memoria emotiva cercana de la comunidad como sí lo están aquellos músicos perseguidos y desaparecidos de nuestra cultura popular, y que sin embargo de ellos no se hace referencia en la convocatoria.

Lo que nos interpeló a escribir estas reflexiones, no fueron los *recordatorios* sino los *olvidos*. Por ejemplo el *olvido* del cuadragésimo aniversario del Golpe Cívico Militar de 1976, evento propio de nuestra historia reciente, y del *olvido* del quincuagésimo aniversario de la llamada *Noche de los bastones largos*, acontecimiento imprescindible en la memoria de la comunidad científica.

Tal interpelación nos lleva a preguntarnos: ¿cuál fue el rol de los músicos académicos y populares en la dictadura militar de nuestro país, del cual no haya sido posible hacer una vinculación con el lema vigente particularmente este año? ¿La temática del Bicentenario de nuestra Independencia interpelará a nuestro ámbito musicológico respecto de las coyunturas actuales en políticas culturales? ¿Cuál es el hilo conductor de los hitos y figuras seleccionados? En

síntesis, ¿en base a qué eventos se desarrolla una agenda musicológica? La política define el proceso de producción del conocimiento, le imprime valores y jerarquiza temas. La gestión de investigación se presenta como un eje central de la epistemología. Insistimos. Se hace necesaria una epistemología política para que el círculo hermenéutico historia y memoria, se complete con el olvido.

Patricia Verónica Licona es Profesora Superior en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires; Profesora en música, especialidad Musicología, por el Conservatorio Provincial de Música "Alberto Ginastera", y Profesora de Artes en música, por la misma Institución. Se desempeñó como documentalista en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" entre los años 2003 y 2014. Como profesora de música trabajó en distintos niveles educativos. Actualmente ejerce como Profesora en diferentes Institutos de Formación Docente dictando las materias Filosofía y Arte y Educación; y en el Conservatorio de Música "Alberto Ginastera" las materias Filosofía y estética de la música y Música de los siglos XIV-XVII. En curso de la Maestría en Epistemología e Historia de la ciencia, en UNTREF.

El interés de la ayuda. Política cultural norteamericana, filantropía e innovación musical en Latinoamérica entre 1960 y 1970

María Paula Cannova
Universidad Nacional de La Plata



Resumen

Durante la Alianza para el Progreso, Estados Unidos desarrolló políticas culturales en tanto *intervenciones* en Latinoamérica. Algunas se instrumentaron con donaciones del gobierno norteamericano, o mediante organismos internacionales (como la Organización de Estados Americanos –OEA). Otras contaron con la planificación y la acción de diversas *fundaciones filantrópicas*. En ese proceso de *institucionalización de la cultura*, en el que se ubica Argentina en la década de 1960, se estimularon la formación, la producción y la difusión musicales, destacándose el rol de la innovación en la música de concierto norteamericana. Dicha promoción cultural se organizó a través la fundación filantrópica, configurándose como un poderoso instrumento de la política norteamericana. En ese intersticio, Alberto E. Ginastera produce una articulación bifronte: en tanto gestor cultural y como compositor podrá entrelazar proyectos fundacionales de la modernidad regional (como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales –CLAEM) y, en paralelo, producir obras con mayor grado de experimentación sonora. Las relaciones sociales entre músicos, funcionarios, empresarios y públicos requieren se analicen reconsiderando a la música, el contexto, los agentes antes mencionados y la declarada política cultural hemisférica. En este trabajo se pretende concentrar el estudio en tres fundaciones que por su relevancia representan un corpus apropiado para el campo musical: las fundaciones Ford, Rockefeller y Fromm.

Palabras clave: Fundaciones filantrópicas –Música – CLAEM – Innovación sonora

Aid's Interest. American Cultural Politics, Philanthropy and Musical Innovation in Latin America between 1960 and 1970

Abstract

During the Alliance for Progress, the United States of America developed cultural policies as interventions in Latin America. Some were implemented with grants from the US government or by international organizations (such as the Organization of American States –OAS). Others had the planning and action of various philanthropic foundations. In the process of institutionalization of culture, in which Argentina is located in the 1960s, training, production and dissemination musical stimulated, highlighting the role of innovation in American music concert. Such cultural promotion was organized through the philanthropic foundation, configured as a powerful instrument of American policy. In that gap, Alberto E. Ginastera produces a two-pronged joint: as a cultural manager and as a composer can entangle founding projects of regional modernity (as the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales – CLAEM) and in parallel to produce works with a greater degree of sonic experimentation. Social relations between musicians, officials, businessmen and public require reconsidering analyzing music, the context, the aforementioned agents and declared hemispheric cultural policy. This paper aims to focus the study on three foundations that for its relevance represents an appropriate corpus for the musical field: the Ford, Rockefeller and Fromm foundations.

Keywords: Philanthropic foundations – CLAEM – Music – Cultural policy – Innovation sound

Las acciones y prácticas filantrópicas en materia cultural ejercidas en Latinoamérica por fundaciones norteamericanas, mediante acciones conjuntas con diferentes organismos estatales de los EE.UU., posibilitaron estudiar a la música como acción diplomática,¹ incluso desde las universidades norteamericanas. Se trata de investigaciones y desarrollos teóricos actuales, de alta relevancia académica hasta financiados o difundidos algunos de ellos mediante las instituciones, las fundaciones o las entidades analizadas,² distanciándose con claridad de propuestas susceptibles de considerarse como estudios críticos con base latinoamericanista o directamente antinorteamericanas. Dichos estudios son herederos de los que en las ciencias sociales han analizado la política exterior de los EE.UU y la vinculación directa con las fundaciones filantrópicas en términos de *diplomacia cultural*.³ La institucionalización de la filantropía en Norteamérica encuentra en la *foundation* una estructura capaz de albergar su práctica nacional e internacional dotando, a la vez, al propio Departamento de Estado de una forma de intervención⁴ indirecta en los asuntos internacionales que, según los contextos históricos, representará diferentes espacios de interés en torno a la cuestión hemisférica. La intervención pública del estado en materia cultural puede incluir el fomento de derechos relativos a la cultura, el ordenamiento de la franja económicamente productiva que las industrias culturales involucran en un país o la promoción de

¹ Carol A. Hess: *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (Nueva York: Oxford University Press, 2013).

² Sin pretender agotar la posible lista de investigadores dedicados al tema, podemos mencionar como fundantes u orientadores los trabajos de Francis Stonor Saunders, Deborah Schwartz-Kates, Carol Hess, Emily Abrams Ansari, Rachel Vandagriff, Jennifer Campbell, Kathleen McCarthy, Alyson Payne, en torno a las *foundations* y la diplomacia cultural.

³ Albert Szymanski: "Las Fundaciones Internacionales y América Latina", *Revista Mexicana De Sociología*, 35(4) (1973), pp. 801-817. Edward H. Berman: *The influence of the Carnegie, Ford and Rockefeller Foundations on American Foreign Policy: the ideology of philanthropy* (Nueva York: State University of New York Press, 1983). Inderjeet Parmar: *Foundations of the American Century. The Ford, Carnegie and Rockefeller Foundations in the Rise of American Power* (Nueva York: Columbia University Press, 2014).

⁴ Néstor García Canclini: *Políticas Culturales en América Latina* (México: Grijalbo, 1987).

la defensa de la identidad cultural.⁵ En tal sentido, todas las intervenciones implican un conjunto organizado de acciones con dirección a un determinado fin.⁶ A partir de la organización institucional de la solidaridad,⁷ la *foundation* se presenta como una estructura que permite la colaboración –en apariencia desinteresada– de sectores sociales extraordinariamente ricos, cuyas formas y prácticas se declaran políticamente neutrales, científicamente imparciales, independientes del poder estatal y del mercado de capitales. Es a partir de esas premisas, como pilares de su caracterización, que Parmar analiza el rol de las fundaciones en la configuración hegemónica global de los EE.UU.: “[...] *the ‘big 3’ foundations (Ford, Rockefeller, and Carnegie) have been extremely influential in America’s rise to global hegemony over the past century*”.⁸

Una condición necesaria para que la sociedad incorpore exitosamente la hegemónica forma de capitalismo que promueven las fundaciones es la simulada espontaneidad con la que se desarrollan puntos de vista específicos –de manera autónoma e independiente– que influyen *“a society’s norms, its morality, its perspectives, its political principles”*.⁹ Las fundaciones actúan en el campo socio político con gran capacidad influyente a partir de la promoción económica de actividades, acciones y prácticas que suelen ser presentadas, desarrolladas y administradas por los actores sociales locales con reconocida capacidad o trayectoria en la materia. Esta particular forma de operación no es propia a la fundación en su dimensión concreta al interior de la política exterior norteamericana sino que también dentro de los EE.UU. es ejercida mediante

⁵ Judith Clares Gavilán: *La intervención pública en cultura* [e-book] (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, s/f).

⁶ Emiliano Fernández: *La política cultural: qué es y para qué sirve* (Gijón: Trea, 1991).

⁷ Jennifer L. Campbell: *Shaping Solidarity: Music, Diplomacy, and Inter-American Relations, 1936-1946* [tesis doctoral] (Connecticut: University of Connecticut, 2010).

⁸ “Las ‘tres grandes’ fundaciones (Ford, Rockefeller y Carnegie) han sido extremadamente influyente en el ascenso de Estados Unidos a la hegemonía global en el siglo pasado” (Traducción de la autora). Parmar: *Foundations...*, p. 254.

⁹ “Unas normas sociales, sus morales, sus perspectivas, sus principios políticos” (Traducción de la autora). Berman: *The influence...*, p. 177.

agentes destacados en el campo científico, técnico y artístico, instalando lineamientos estratégicos orientadores de los fines que persiguen las fundaciones.

Las fundaciones estudiadas han contratado a grandes exponentes de las disciplinas sobre las que tuvieron financiamiento, es decir que los asesores de la inversión económica han sido expertos de la propia disciplina, tanto en las ciencias sociales como en el arte. El rol de Aaron Copland durante la política del Buen Vecino resulta revelador del andamiaje que pueden estructurar las diplomacias culturales.¹⁰ El compositor norteamericano entre 1941 y 1978 realizó trece viajes patrocinados por el gobierno norteamericano con fines de promover su cultura, su propia música, la de otros compositores norteamericanos e informar sobre la música y los músicos que conocía en esos traslados.¹¹ Con tales estrategias de integración, al interior de los sectores más influyentes, las fundaciones estadounidenses lograron mantener la reproducción de un determinado capital cultural como actividad primaria, cumpliendo uno de sus principales objetivos.¹² Estas constantes, asimismo, revelan tensiones y conflictos que segmentan temporalmente, distinguiéndose posibles períodos en torno a las formas de injerencia que las fundaciones norteamericanas tuvieron y tienen en la vida política y social en Latinoamérica. Por ejemplo, el financiamiento de las principales fundaciones norteamericanas en Latinoamérica entre 1960-1973 estuvo dedicado al estudio agropecuario, al desarrollo de la investigación medicinal y fundamentalmente a la investigación en ciencias sociales.¹³ Entre 2010 y 2012 el mayor aporte filantrópico para

¹⁰ Hess: *Representing the Good Neighbor*, p. 56.

¹¹ Carol A. Hess: *Copland as Good Neighbor: Cultural Diplomacy in Latin America During World War II* [conferencia] (Washington: División Música de la Biblioteca del Congreso de EE. UU., 2014), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹² Berman: *The influence...*, p. 69.

¹³ Szymanski: "Las Fundaciones...", p. 811.

América Latina estuvo destinado a la protección del medio ambiente y de animales.¹⁴

Así como los objetivos y los propósitos de la filantropía se modifican con el tiempo y las situaciones contextuales, también las propias fundaciones han tenido diferentes niveles de injerencia en los diversos campos donde ejercen sus acciones en Latinoamérica. Las fundaciones más significativas en torno a la Guerra Fría y la política que va del *Buen Vecino* a la *Alianza para el Progreso* fueron las fundaciones Ford, Rockefeller y Carnegie. En la actualidad las fundaciones con mayor peso y acciones desarrolladas en Latinoamérica son las Walton Family Foundation y Melinda and Bill Gates Foundation.

Durante la Guerra Fría, en el contexto del inicio de la Alianza para el Progreso, las fundaciones Rockefeller, Ford y Carnegie tuvieron un rol protagónico en el desarrollo de élites culturales latinoamericanas ya que "*What that aid generated were sustainable elite network that, in the whole, supported American policies-foreign and economic-ranging from liberalism in the 1950s to neoliberalism into the twenty-first century*".¹⁵ Dicha red sustentable de la elite local no siempre ha sido generada a partir del financiamiento de la fundación sino que resultaba comúnmente preexistente a tal emplazamiento. Sin embargo, dichas élites comúnmente se suman a las propuestas de las fundaciones, o directamente asumen como propios sus principios organizativos. En los casos del ámbito musical resta investigar si tal asunción es parte de la tendencia de la dependencia cultural originada en la situación colonial o presenta peculiaridades que en torno a 1960 se diferencian en el contexto de las teorías de la planificación. Dentro de esa esfera de influencias las ciencias sociales, la

¹⁴ Datos publicados en Marc Almanzor (investigador asociado): *Aportes filantrópicos de fundaciones destinados a hispanos/latinos en los Estados Unidos y a América Latina* (México: Foundation Center, 2011).

¹⁵ "Lo que aquella ayuda generó fue una red sustentable de una élite que respaldó, en general, las políticas exteriores norteamericanas y la expansión económica desde el liberalismo de 1950 al neoliberalismo del siglo XXI" (Traducción de la autora). Parmar: *Foundations...*, p. 324.

cultura y, en particular, el campo musical tuvieron un objetivo principal en el caso argentino: El Instituto Torcuato Di Tella. Las fundaciones mencionadas patrocinaron tanto las actividades artísticas del instituto como la generación de un centro de investigación en ciencias sociales.

Los casos específicamente analizados por Parmar en torno al desarrollo de las ciencias sociales en Chile durante el mismo período de tiempo, resultan un faro que orienta a la vez que señala el espacio de influencia y las consecuencias del accionar diplomático como agente no oficial de la muy oficial política exterior de los EE. UU. La estructuración de los institutos de investigación en historia, sociología y economía tanto al interior del propio país andino como los sistemas de becas de estudio de posgrado en las universidades norteamericanas ¹⁶ establecieron una constante en la estructuración de una matriz liberal en tales disciplinas. Los casos extremos como el proyecto Camelot, ni siquiera pudieron opacar o contra argumentar una disposición económica y un ámbito de desarrollo académico atrayente para un grupo importante de la élite cultural chilena.

Una modificación en la instalación de las prácticas locales que las fundaciones tendrán se dará a partir de la revolución Cubana (1959) y del desarrollo de la Alianza para el Progreso (1961), cuando las fundaciones más prominentes instalarán sus sedes en los países latinoamericanos, luego de las orientaciones que los emisarios respectivos hayan realizado, duplicando la inversión gubernamental de los EE.UU. en los Estudios Latinoamericanos. Durante la década del sesenta los *Latin American Studies* obtendrán status académico de la mano de la expansión del *Area Studies* en el marco conceptual

¹⁶ Desde 1956 la Pontificia Universidad Católica de Santiago posee acuerdos de cooperación con el Departamento de Economía de la Universidad de Chicago, donde la doctrina neoliberal de Milton Friedman tuvo asiento académico y llegó a erigirse como un vector de amplio reconocimiento, donde el Nobel de economía obtenido en 1976 se destaca como uno de los tantos soportes académicos con los que el neoliberalismo se organizaba.

de la Teoría de la Modernización.¹⁷ El ejemplo del reporte de 1962 que la fundación Rockefeller realiza argumentando la inversión de 97.000 dólares para la creación del Latin American Music Center es destacable como ilustración. Dicho centro creado en 1961 en la Universidad de Indiana, EE.UU. con la dirección del compositor chileno Juan Orrego-Salas entre sus fundamentos expresa que:

*While the rhythms of Latin American music are often heard in American popular music and a few works of outstanding Latin American composers are standard in orchestral repertoires, no systematic effort to study, distribute information about, and perform Latin American music existed in this country until Indiana University undertook the responsibility for these functions in 1961.*¹⁸

Es decir, para una de las mayores instituciones filantrópicas la existencia sonora de los ritmos de Latinoamérica en la práctica musical popular norteamericana tanto como la programación de composiciones de autores latinoamericanos en conciertos norteamericanos era suficiente para argumentar la inversión económica que requería la institucionalización para el estudio de esa música que, muy eventualmente, lograba pasar del patio trasero a la sala.

Las formas de participación que las fundaciones tuvieron y se analizaron aquí incluyen el financiamiento directo de iniciativas, el sostenimiento mediante becas de formación y cierto modo de patronazgo mediante encargos. En este marco la promoción de un espacio de formación modernizante de la composición musical latinoamericana de concierto encuentra en la diplomacia cultural su sentido y razón de existir. Ese espacio y esas personas produjeron sin duda alguna, reales e indiscutibles aportes culturales, sonoros y sociales al

¹⁷ Benedetta Calandra: "La Ford foundation y la 'guerra fría cultural' en América Latina (1959-1973)", *Americanía. Revista de estudios Latinoamericanos*, 1 (2011) pp. 8-25.

¹⁸ "Mientras que los ritmos de la música latinoamericana se oyen, a menudo, en la música popular estadounidense y algunas obras de destacados compositores latinoamericanos son estándar en los repertorios orquestales, ningún esfuerzo sistemático para estudiar, realizar y distribuir información sobre la música latinoamericana existía en este país hasta que la universidad de Indiana emprendió la responsabilidad de estas funciones en 1961" (Traducción de la autora). Fundación Rockefeller: *Annual Report 1962* (Nueva York: The Rockefeller Foundation, 1963), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

campo de la música de concierto en Latinoamérica. Dichos aportes han sido en los últimos cinco años objetos de tesis, estudios e investigaciones formales sostenidas desde la voluntad individual, el financiamiento estatal y la acción privada, también con fundaciones. Su actualidad y su necesario conocimiento han proveído al campo del análisis de valiosos materiales que permiten reorganizar las prácticas muy extendidas y con total vigencia que desde las políticas culturales involucran a la música y a la diplomacia.

La filantropía y el camino secreto de la vida musical futura

Deborah Schwartz Kates afirma que Alberto Evaristo Ginastera, fue identificado por Aaron Copland como un “[...] *South American musicians who would qualify for funding to study in the United State*”.¹⁹ El compositor norteamericano convence a Ginastera para aplicar a la beca de la fundación John Simon Guggenheim, en uno de sus viajes como embajador cultural de la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OIAA). La beca la obtiene en 1942 pero a causa de la II Guerra Mundial recién en 1946 hará uso de la misma. Ese año se disuelve la OIAA, institución controversial pero definitiva de los lineamientos de diplomacia cultural en los que Copland fue uno de los protagonistas. Esa beca posibilitó que Ginastera tenga una estadía en el Berkshire Summer Music Festival en Tanglewood, donde el compositor argentino pudo tomar clases con Copland, vincularse con compositores y directores de orquesta, incluso formar parte del muy pequeño círculo de compositores denominado “1946 Latin Americanist”. Ese viaje de formación²⁰ será una bisagra en la vida profesional del compositor, y en particular la

¹⁹ “Un músico de Sud América que podría calificar para el financiamiento de estudios en EE.UU.” Deborah Schwartz-Kates: “The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress”, *Notes*, 68(2) (diciembre 2011), pp. 284-312. (Traducción de la autora).

²⁰ Florencia Garramuño: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

experiencia en Tanglewood, de la que Ginastera manifiesta respecto del lugar *"I discovered the secret path to my future musical life"*.²¹ Aquella instancia de financiamiento fue principalmente para estudio, formación profesional de la composición musical, permitiendo además el conocimiento de otras composiciones, compositores y condiciones de producción musical específicas, las que con tanta añoranza Ginastera evoca como necesarias.

Ese tipo de ayuda, la del patronazgo de la formación, resulta una de las más comunes entre las que realizan las fundaciones estudiadas. Sean para costear estudios en el exterior, o con una determinada personalidad del campo de la composición, las becas personales de las fundaciones colaboran en legitimar un corpus de contenidos a enseñar. Dicho corpus se elabora mediante los músicos de referencia internacional, comúnmente denominados maestros, en tanto exponentes de la composición musical. La figura de la autoridad no es un experto en la educación sino en la composición, que además propone un desarrollo personalizado en la formación, focalizando una enseñanza individualizada, muy cercana al modelo maestro discípulo. A diferencia de la beca de formación profesional, el encargo o comisión para la composición musical difiere en la condición de compositor profesional que el beneficiario debe poseer, ya que pone una limitación temporal a la composición y, por lo tanto, a la finalización de la obra. Rachel Vandagriff, analizando el proceso de consolidación de la Martha Baird Rockefeller Fund for Music, observa dicha diferenciación en las palabras de Donald Engle, el director del fideicomiso de la Fundación:

[...] one of the reasons Engle cited for including commissions, not just direct grants, in their aid, was that "commissions have a psychological value [...] for the composers, like

²¹ "Descubrí el secreto camino de mi vida musical futura". Schwartz-Kates: "The Correspondence...", p. 209. (Traducción de la autora).

*artists, enjoy a sense of professionalism when they are paid for their services. Commissions also provide the stimulus of a time limit on work to be done.*²²

La comisión o encargo de una obra como estrategia de la fundación que Vandagriff analiza se enmarca en la declaración de Engle en 1962. Para ese entonces una parte importante de los festivales y conciertos posteriores a la Segunda Guerra Mundial lograron vincular a la vanguardia institucionalizada con el mundo libre, tal y como sucedió con el serialismo integral o incluso con la propia indeterminación, es decir al modelo capitalista de organización socio-económica, resultando una propuesta liberal, opuesta al comunismo. Este último modelo de organización socio-política y económica se relacionaba, por contraste, al nacionalismo musical. Ambas estéticas eran valoradas contrariamente a tales presupuestos tan sólo una década antes. Así, las fundaciones emprenderán un recorrido que pasarán de promocionar la práctica del nacionalismo musical latinoamericano a la racionalidad estructural de la serialización. En ese tránsito se vinculó al nacionalismo musical con el totalitarismo y la ideología comunista, así como la serialización sonora fue sinónimo de ejercicio de libertad cultural. Tal y como lo representa Payne: *"In addition to signifying creative freedom, abstract techniques, notably serialism, symbolized intellectual and moral integrity in the United States"*.²³

²² "Una de las razones citadas por Engle para incluir en su ayuda simplemente comisiones, no donaciones directas, fue que las comisiones tienen un valor psicológico [...] para los compositores, como para los artistas, disfrutaban de un sentido de profesionalismo cuando se les paga por sus servicios. Las comisiones también proporcionan el estímulo de un límite temporal para el trabajo a realizar" (Traducción de la autora). Rachel S. Vandagriff: "The Martha Baird Rockefeller Fund for Music", *The Rockefeller Archive Center* [sitio web] (2012), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

²³ "Además de significar libertad creativa, las técnicas abstractas, en particular el serialismo, simbolizó integridad intelectual y moral en los Estados Unidos" (Traducción de la autora). Alyson Payne: *Creating Music of the Americas in the Cold War: Alberto Ginastera and the Inter-American Music Festivals* [tesis de maestría] (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University, 2006).

La configuración internacional de un compositor hemisférico: el Interamericanismo y la diplomacia cultural

Una tercera situación en la que el accionar de las fundaciones aquí estudiadas han articulado su actividad dentro de la diplomacia cultural, fue la promoción de emprendimientos institucionales en torno a la investigación o a la inclusión de la segunda vanguardia en la producción musical latinoamericana. Esto dará lugar al financiamiento parcial y por periodos de tiempo acotados de iniciativas como las de la Fundación Di Tella en Buenos Aires. En el caso musical, específicamente para el Centro Latinoamericano de Alto Estudios Musicales (CLAEM) la fundación Rockefeller argumentó el financiamiento en función de:

The creation in Latin America of an advanced-level training center for composers was recommended by Latin American composers and conductors after the music festival held in Caracas, Venezuela, in 1958. Existing conservatories and music schools are adequate at elementary levels but none offers the advanced training needed by composers who seek to attain international standards; for these the only recourse has been to go abroad, an expensive procedure that only a few have been able to afford.²⁴

La tradición latinoamericana y, también norteamericana, de la formación musical en el extranjero se remonta al siglo XIX, siendo Europa el principal destino.²⁵ De hecho el mismo Copland elaboró su discurso sobre ser un compositor americano estudiando composición en los años 20 en París con Boulanger.²⁶

Así durante 1960, con abrazo a la serialización compositiva se promueve un alejamiento de las tendencias de la composición nacionalista por aquel

²⁴ "La creación en América Latina de un centro de formación de nivel avanzado para los compositores fue recomendado por compositores y directores de América Latina después del festival de música celebrado en Caracas, Venezuela, en 1958. Los conservatorios y escuelas de música existentes son adecuados para niveles elementales, pero ninguno ofrece la formación avanzada necesaria para los compositores que buscan alcanzar los estándares internacionales; para éstos, el único recurso ha sido ir al extranjero, un procedimiento costoso que sólo unos pocos han sido capaces de asumir" (Traducción de la autora). Fundación Rockefeller: *Annual Report 1962*, p. 82.

²⁵ Victoria Eli y Consuelo Carradaño: *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010).

²⁶ Annegret Fauser: "Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an 'American' Composer", *Musical Quarterly*, 89(4) (2006) pp. 524-554.

entonces asociadas al realismo socialista. Coincidentemente Ginastera obtiene, mediante Harold Spivacke el encargo de dos obras fundantes en la transformación que Irving Lowens caracteriza como la *"logical culmination of Ginastera's evolution from militant nationalist to citizen of the Western Hemisphere"*.²⁷ Esto estará marcado por el cuarteto de cuerdas N° 2 y la *Cantata para la América Mágica*. En la última de estas obras, no sólo se incluyen las técnicas seriales sino que además está compuesta para instrumentos de percusión y cantante, con una presencia no menor de instrumentos con altura tonal con afinación temperada como el piano y el glockenspiel. Entre estos instrumentos existen algunos directamente vinculados a la cultura latinoamericana. Y, por momentos se los expone a tratamientos musicales propios de la experimentación de vanguardia en ocasiones asombrosas, tal pudiera resultar del caso del uso de sordinas para maracas, requeridas en la ejecución del "Interludio Fantástico". La convivencia multicultural en la instrumentación de la *Cantata* se cristaliza en el uso del sistro, el chocalho y el teponaztli, originalmente instrumentos de Egipto, Brasil y México respectivamente. También en las técnicas compositivas Ginastera logra conjugar al serialismo integral con aspectos de la indeterminación y el uso de microafinación.

La *Cantata* existe a partir del encargo que la Fromm Music Foundation realiza al compositor argentino a instancias de las negociaciones de Harold Spivacke organiza desde la División Música de la Biblioteca del Congreso (norteamericano). Ginastera testimonia que a su criterio esa obra junto al Concierto para Piano N° 1, "[...] *contributed to modify the curse of Latin American music, since, because of that extraordinary success, the Rockefeller Foundation*

²⁷ "La culminación lógica de la evolución de Ginastera de militante nacionalista a ciudadano del hemisferio occidental". *Cit. in Hess: Representing the Good Neighbor*, p. 153. (Traducción de la autora).

chose me to create and organize [...] [CLAEM]".²⁸ Resulta evidente que el éxito de la obra fue contemplado como una oportunidad importante por gran parte de la crítica musical para asociar la transformación de las tendencias compositivas desde el nacionalismo musical hacia el abstraccionismo de la serialización. En tal sentido es revelador lo indicado por el crítico del *Washington Post* en su estreno: "[...] Substraed un elemento del total y habréis robado una obra maestra al equilibrio soberbiamente calculado; porque allí todo existe para llenar el propósito para el cual ha sido creado".²⁹

Para Ginastera la condición americana (y no latinoamericana) no proviene de un único germen ya que él indica que "[...] América tiene muchas fuentes. Tenemos cosas fabulosas. Hay muchas fuentes de inspiración. Cuando yo escribí la *Cantata para América Mágica*, a mí me vino a la mente por los textos [...] una obra fundamentalmente americana".³⁰

La pertenencia de la *Cantata* al acervo cultural hemisférico y al universalismo de la segunda vanguardia hacen de Ginastera una figura completa, ya no sólo es el hombre capaz de fundar y dirigir instituciones de formación musical de trascendencia (el Conservatorio provincial, la Facultad de Artes de la UCA, y luego el CLAEM) sino que además es un exponente de las tendencias estéticas que sintetiza con claridad la lucha contra el comunismo o que al menos testimonian un no alineamiento con el nacionalismo musical socialista.

Aún prácticas compositivas como la referida por Malena Kuss en términos de *Bearbeitung* (recomposición) no pondrán en cuestionamiento la

²⁸ "[...] contribuyeron a modificar el curso de la música latinoamericana, dado que a causa de su extraordinario éxito, la fundación Rockefeller me eligió para crear y organizar el CLAEM". *Cit. in* Schartz-Kates: "The Correspondence...", p. 309. (Traducción de la autora).

²⁹ Paul Hume: "Ginastera Emerge as Giant in Music Festival's Finale", *The Washington Post*, 1° de mayo de 1961; *cit. in* Pola Suárez Urtubey: "La *Cantata para America Magica* de Alberto Ginastera", *Revista Musical Chilena*, 17(84) (1963), p. 34.

³⁰ Alberto Ginastera: "Notas sobre la música moderna argentina", *Revista Musical Chilena*, 4(31) (1948), pp. 221-238, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

consolidación del músico argentino como innovador y de gran seriedad con el trabajo compositivo. Nos referimos a la utilización de similares o iguales materiales musicales en diferentes obras. Sin embargo la capacidad innovadora, el oficio y el respeto por la composición cuidadosa, la fluidez para acondicionar nuevos y viejos materiales en una nueva producción, no dejan de revelar acciones y prácticas de una política cultural que se asienta sobre los lineamientos que la diplomacia cultural norteamericana permitió y se esforzó por que exista. Su concreción necesitó y necesita siempre de artistas que puedan articular con el *establishment*, y el CLAEM fue un espacio importante en esa trama, donde institucionalidad de la vanguardia, filantropía y diplomacia cultural apuestan a colaborar con la voluntad de control hemisférico. Al decir del propio Guido Di Tella: "¿Cómo no va a ser parte del *establishment* una institución que goza de exención de impuestos y es respaldada por una compañía y una familia rica?".³¹

Que algunas de las miradas sobre Ginastera, el CLAEM y la incorporación de la vanguardia de segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica sean susceptibles de comprenderse en tanto "[...] la arrogancia de neocolonialismos que se empeñan en representarlo [a Ginastera] como objeto político o compositor de las pampas [...]"³² puede ser controversial, lo que resulta innegable es que en el proceso de desarrollo de la modernidad cultural de la década del 60 la politización no es propiedad exclusiva de las luchas revolucionarias en la práctica artística. El modo en el que se entrelazan innovación/ conservación sonora, configuración identitaria de pretensión hemisférica, lucha contra el avance del comunismo y proclamas liberales de producción artística entre 1960-1970 colaboran en la construcción de los

³¹ Guido Di Tella, entrevista publicada en John King: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Gagaglione, 1985), p. 202.

³² Malena Kuss: "Ginastera (1916- 1983): La trayectoria de un método", *Revista Argentina de Musicología*, 14 (2013), p. 48.


imaginarios actuales sobre la práctica de la composición musical y su incidencia en el universo cultural latinoamericano. Aún a pesar suyo, Ginastera obró material, sonora e intelectualmente en ese ámbito que reúne, filantropía, intereses económicos, políticos e ideológicos, con un sistema de *mecenazgo liberal*.

Por ello las palabras de Coriún Aharonián, quien también transitó por el CLAEM y logró financiamientos de fundaciones norteamericanas, resuenan en estos tópicos cuando afirma: “[...] en América Latina, como en el tercer mundo todo, los trabajadores de la cultura solemos ser, en principio, los mejores agentes de la dominación imperial”.³³

³³ Coriún Aharonián: “¿A favor o en contra? o Sardinas grandes y chicas” [conferencia], Jornadas Mercosur: cultura, comunicación e identidad regional (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996); revisado en: “Sardinas grandes y chicas, Mercosur, cultura, comunicación e identidad regional”, en *Educación, Arte, Música* (Montevideo: Tacuabé, 2004), p. 106.

María Paula Cannova es profesora ordinaria en el grado académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la cátedra Historia de la Música II, profesora titular de posgrado en la FBA/UNLP. Docente investigadora del programa de incentivos, integrante del proyecto "Silencios retardados en sonoridades permanentes" dirigido por Ma. Elena Larregle. Becaria doctoral de la UNLP. Es integrante de comités académicos editoriales en eventos y revistas científicas con referato. Es compositora y violonchelista. Integra el grupo de música popular Nivel de Presión Sonora. Publica artículos en revistas especializadas con referato e indexadas. Ha realizado música original para cine, televisión y obras de danza.

“La ilusión biográfica o el arte de la con-memoración”: un acercamiento al estudio de las biografías del compositor Alberto Williams

Adriana Valeria Cerletti
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Artes 

Resumen

Ante la insistente posición iniciática de Alberto Williams en el imaginario musical argentino nos proponemos analizar los procesos de legitimación y consagración llevados a cabo en las tres biografías dedicadas al compositor. En efecto, el género biográfico ofrece una excelente oportunidad para estudiar los mecanismos discursivos que construyen la formación y pervivencia del canon. Teniendo en cuenta las concepciones de “espacio biográfico” de Arfuch y Bourdieu el trabajo someterá a un análisis comparativo las biografías de Rosés Lacoigne, Risolía y Pickenhayn con el objeto de dilucidar tanto sus especificidades como sus coincidencias. Con este fin analizaremos el modelo de narratividad que entronca la historia personal del “patriarca de la música argentina” con el proceso de la organización nacional, el uso de la prensa como órgano legitimante en la consagración de su trayectoria, las modelizaciones narrativas del mito del origen de la música argentina en su legendario viaje a Juárez y el aspecto evolutivo de la periodización de sus obras musicales en su camino hacia el nacionalismo.

Palabras clave: Patriarca – Nacionalismo musical – Narratividad – Espacio biográfico

“The Biographical Illusion or the Art of Com-Memoration”: An Approach to the Study of the Biographies of the Composer Alberto Williams

Abstract

Given the persistent initiatory position of Alberto Williams in the musical Argentinian imagery we propose to analyze the processes of legitimation and consecration carried out in the three biographies dedicated to the composer. Indeed, the biographical genre offers an excellent opportunity to study the mechanisms that construct discursive formation and survival of the canon. The Arfuch’s concepts of “biographical space” will guide a comparative analysis of Lacoigne Rosés, Risolía and Pickenhayn biographies in order to elucidate both their specificities as well as their matches. For this purpose we analyze the narrative model that connects the personal history of the “patriarch of Argentina Music” with the process of the national organization, the use of the press as legitimizing organ in the consecration of his career, the modeling narratives of the myth of the origin of music in his legendary Argentina trip to Juarez and the evolutionary aspect of periodization of their musical works on his way to nationalism.

Keywords: Patriarch – Musical nationalism – Narratology – Biographical Space

Introducción

A nadie escapa el indiscutible lugar de privilegio alcanzado por Williams en la historiografía musical argentina, debido muy probablemente, a su autoproclamado carácter “fundador” de la música académica nacional. Contemporáneo a la Generación del 80 e instalado como una de las figuras cruciales orientadas a construir el imaginario de la identidad nacional, cosechó un éxito casi inmediato entre sus contemporáneos, pero el eco de ese llamado iniciático se extendió largamente en la bibliografía tradicional¹ siendo sólo cuestionado en estudios recientes.²

Complementario a nuestro trabajo presentado en el congreso anterior de la AAM abocado al estudio de la revista *La Quena*,³ el espacio biográfico se revela asimismo como una excelente oportunidad para estudiar los mecanismos de consagración del compositor, como así también para de-construir las naturalizadas condiciones esencialistas presentes en él, si tenemos en cuenta las recientes tendencias de los estudios culturales que destacan la importancia de los discursos para la construcción y la pervivencia del canon. El hecho excepcional de que un compositor argentino sea depositario de tres biografías – dos de las cuales fueron escritas en vida – parece ratificar la necesidad de explorar este campo en su camino a la consagración como figura canónica. A tal

¹ Cf. entre otros Roberto García Morillo: *Estudios sobre la Música Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984), p. 99; Roberto Arizaga y Pompeyo Camps: *Historia de la Música Argentina* (Buenos Aires: Manuales musicales, 1990), p. 54; Pola Suarez Urtubey: *Antecedentes de la Musicología argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: EDUCA, 2009), p. 114. Es interesante destacar que Arizaga fue discípulo de Williams según Jorge Pickenhayn: *Alberto Williams*. (Buenos Aires: ECA, 1979), p. 57.

² Ver Melanie Plesch: “La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación*, 4 (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1999), pp. 57-80; y “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del Nacionalismo musical argentino”, en Pablo Bardin *et al.*: *Los Caminos de la Música, Europa y Argentina* (Jujuy: Morzarteum Argentino Filial Jujuy y EdiUnju, 2008), pp. 57-58.

³ Una versión más extensa fue publicada en Adriana Cerletti: “Tras las huellas del ‘Patriarca’: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”, *Revista Argentina de Musicología*, 15-16 (2015-2016), p. 321-337.

efecto observamos que si el posicionamiento de Williams en *La Quena* marcaba en su función periodística una nota de actualidad, las biografías en cambio marcan un posicionamiento proyectado a futuro.

Las fuentes a analizar son las biografías de Zulema Rosés Lacoigne, Vicente Risolía y Jorge Pickenhayn: la primera fue publicada en 1942 en la editorial *La Torre* como fruto de los homenajes que se le hicieron en su 80 aniversario, la segunda le siguió sólo dos años después y fue publicada por *La Quena*, propiedad de Williams; la tercera, muy posterior, contó con el aval del Ministerio de Cultura y Educación y se publicó en 1979 durante la Dictadura cívico-militar por *Ediciones Culturales Argentinas*.

Como principio ordenador tomaremos la idea de "espacio biográfico" de Arfuch⁴ destacando el carácter creador y transformador del lenguaje y las implicancias de la acción lingüística. En ese contexto la narración de una vida, lejos de venir a "representar" algo ya existente, impone "su forma y su sentido a la vida misma". Así, el espacio biográfico tal como lo concebimos, no solamente alimentará "el mito del yo" como exaltación narcisista sino que operará, prioritariamente, como orden narrativo y orientación ética, en esa modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas que es constitutiva del orden social.

A través de una metodología de análisis que combina enfoques comparativos teniendo en cuenta tanto las especificidades de los lugares de enunciación como sus puntos de encuentro, intentaremos poner en evidencia de qué manera las cualidades veridictivas recurrentes de estas biografías condensan también algunos "tonos" de época, inherentes al propio género: la compulsión de realidad en el énfasis testimonial, la autenticidad, lo emblemático de su origen en una acción narrativa que ritualiza fuertemente la

⁴ Leonor Arfuch: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: FCE, 2002).

información, el valor de lo épico en la vida ejemplar y hasta el uso de una retórica, que lejos de ser un mero adorno del lenguaje pasa a ser el campo primario de constitución de la "objetividad".

El comienzo genealógico del género biográfico nos ofrece asimismo algunas de las claves interpretativas a partir de las cuales podríamos reconstruir el horizonte del caso que nos ocupa: el horizonte de la modernidad, con el afianzamiento del capitalismo y el orden burgués. Es allí cuando comienza a afirmarse la subjetividad moderna, a través de una constelación de formas de escritura autógrafa que son precisamente las que establecen el canon (confesiones, autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias), y del surgimiento de la novela "realista" definida justamente como *fiction*. Pero al comienzo genealógico del género se le suma otra actualidad: la de ámbito argentino y latinoamericano de los siglos XIX y comienzos del XX, donde la escritura autobiográfica es protagónica en las figuras públicas políticas e intelectuales. A este respecto Prieto señala que:

La literatura autobiográfica argentina del siglo XIX, que remite a figuras públicas relevantes en el proceso de afirmación de una identidad nacional, políticos, estadistas, escritores (Belgrano, Saavedra, Alberdi, Sarmiento, Wilde, Cané, Mansilla, etc.) es inseparable de la construcción de esa identidad.⁵

De forma análoga Ludmer⁶ también se refiere a la escritura biográfica argentina de 1880 como el espacio de dos "fábulas" simultáneas de identidad, la de nación y la personal, ejemplificando con lo que llama "cuentos biográficos de educación", como *Juvelia* de Cané y *La gran aldea* de Mansilla, donde el espacio del colegio y sus nombres de autoridad son determinantes en la prefiguración del destino.

Durante el desarrollo del trabajo nos centraremos en las siguientes temáticas: el modelo de narratividad que entronca la historia personal del

⁵ Adolfo Prieto: *La literatura autobiográfica argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 1982), p. 218.

⁶ Josefina Ludmer: *El cuerpo del delito* (Buenos Aires: Perfil, 1999), p. 27.

“patriarca de la música argentina” con el proceso de la organización nacional, el uso de la prensa como órgano legitimante en la consagración de su trayectoria, las modelizaciones narrativas del mito del origen de la música argentina en su legendario viaje a Juárez y el aspecto evolutivo de la periodización de sus obras musicales en su camino hacia el nacionalismo.

En las reflexiones finales intentaremos articular los aportes de Bourdieu provenientes de la sociología con el estudio de la recepción de Dahlhaus⁷ y las concepciones de Canon expuestas por Kermode, Kennedy y Bloom.⁸ De esta manera, a partir del estudio del espacio biográfico como camino de construcción del canon intentaremos abordar la consideración de especificidades sin perder de vista su dimensión relacional, su interactividad temática y pragmática, y sus usos en las distintas esferas de la comunicación y de la acción.

Hacia esa cualidad pragmática de la escritura nos aproximaremos ahora adentrándonos en un género que se mantiene en auge aún en la actualidad, moviéndose sigilosamente entre el testimonio, la novela y el relato histórico.

Desafiando el orden cronológico comenzaremos por la segunda biografía, la escrita en 1944 por Vicente Risolía.

Narciso frente al espejo: ¿ecos de una autobiografía?

En principio observamos que esta biografía lleva un subtítulo sugerente: *Curriculum Vitae, Con algunas anotaciones sobre su obra musical, literaria y didáctica*. Si las sospechas de que pudiera tratarse de una obra encargada por el

⁷ Carl Dahlhaus: *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 1997).

⁸ Franck Kermode en Sandra Lea Meek: “The Politics of Poetics. Creative Writing Programs and the Double Canon of Contemporary Poetry” en Jan Gorak (ed.), *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate* (Nueva York: Garland, 2001), pp. 81-102; Georges Kennedy: “The Origin of the Concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics” en Gorak (ed.): *Canon...* p.104; y Harold Bloom: *El canon occidental* (Barcelona: Anagrama, 1995). Para los tres nociones de canon propuestas cf. Omar Corrado: “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5-6 (2004-2005), p. 21.

propio compositor tuvieran algún reparo, la transparencia de su subtítulo parecería despejar toda duda. En efecto, el *Curriculum Vitae* es redactado habitualmente por el propio interesado en tercera persona, con objetivos profesionales. El hecho de que se haya publicado por la editorial *La Quena* es un dato más concluyente aún, no sólo porque la editorial era propiedad del compositor, sino también porque su característica más sobresaliente había sido la de funcionar como el organismo de difusión de toda su producción, de sus obras musicales a sus numerosos textos pedagógicos, filosóficos y poéticos.⁹

El libro cuenta con 188 páginas y está organizado en cinco partes, que a su vez se dividen en diversos capítulos, a lo que se suma un "Corolario" con las "Distinciones honoríficas discernidas al maestro Don Alberto Williams". Contiene además un catálogo de las obras musicales, didácticas, poéticas y de crítica y estética de la música del compositor y quince fotografías prolijamente datadas en un índice iconográfico. La bibliografía cuenta 116 referencias a autores y 50 entradas más, provenientes de "revistas, diarios y otras publicaciones", es decir que la presencia de la prensa y la voz de otras publicaciones son tan abundantes como para pensar que ese "peso específico" probablemente esté cumpliendo una función no menor en la construcción del relato. A lo largo de la exposición veremos que esta función actuará como una importante estrategia de legitimación, especialmente en su camino a la consagración.

En primer término nos detendremos en la "Introducción", pues allí Risolía ofrece algunas explicaciones con respecto al encargo de esta biografía en las que se ponen en evidencia dichas estrategias:

[En] Noviembre de 1935 y con motivo de cumplirse el 73° aniversario del natalicio del maestro Williams, la "Asociación Argentina de Música de Cámara" y la "Asociación

⁹ La autoreferencialidad es de tal envergadura que nos preguntarnos si además de las obras propias y algunas traducciones o adaptaciones de los textos traídos de París se editaron alguna vez obras de otros compositores; al momento en que se cierra esta investigación no se han encontrado publicaciones que no pertenezcan al compositor o estén directamente vinculadas a él, salvo las composiciones de muy contados alumnos suyos como Pasqual de Rogatis.

Sinfónica Femenina”, concertaron rendirle un homenaje en la sala del Teatro Cervantes. / Instado por ambas entidades a ofrecer el acto, expuse sintéticamente el *proceso de nuestra cultura musical*, para abordar luego la obra vigorosa y fecunda del *decano de los compositores argentinos*. [...] Desde entonces ha transcurrido casi una década, y el 81° aniversario del maestro ha vuelto a actualizar la solicitud que ya no debo eludir. [...] / Quiera el lector ver en estas páginas tan sólo un testimonio de admiración y el *deseo de mostrar a las generaciones argentinas* el temple de una *obra ejemplar*, esbozada en la adolescencia y ejecutada después sin vacilaciones [...] / Si pretendemos situar la figura de Alberto Williams dentro del marco que le corresponde como *patriarca de la música argentina –título que ya sin reticencias se le asigna–* es imprescindible ofrecer una vista panorámica de *nuestra evolución artístico-musical*, haciéndola partir de los tiempos coloniales, *para entroncarla* con los albores de la definitiva *organización nacional*.¹⁰

A partir de esta cita podemos observar como dato más sobresaliente la homologación de la organización nacional a nivel país con la labor desempeñada por Williams en el ámbito musical, previamente equiparada a la historia musical del país, que a su vez se enlaza con la historia personal del “patriarca”. Casi como una “evolución natural” el autor nos propone seguir los lineamientos de este comienzo mítico que, contrariamente a los relatos de este orden, insiste en recalcar sus orígenes.

La funcionalidad de este comienzo parece ser el posicionamiento de Williams en la historia de la música argentina cortando el continuum de compositores nacionales: en efecto su posición iniciática lo jerarquiza tanto hacia atrás –en tanto los anteriores se consideraran sus “precursores”– como hacia delante, pues más allá de los valores estéticos de los compositores que lo continúan su valor iniciático seguiría persistiendo. Este posicionamiento resulta significativo pues atraviesa como una matriz vectora cada hito registrado en sus biografías, solapándose con otra matriz no menos importante: el nacionalismo.

En efecto, en la cuarta parte podemos observar cómo actúa este principio en la periodización de las obras del compositor.

¹⁰ Vicente Risolía: *Alberto Williams: Curriculum vitae con algunas anotaciones sobre su obra musical, literatura y didáctica* (Buenos Aires: La Quena, 1944), p. 9.

Dos características se ponen inmediatamente de relieve: la vastedad de su obra y su aspecto "evolutivo". Así, la periodización en tres etapas retoma la que hiciera Williams en otros escritos¹¹ como así también reiteran su interés por marcar el aspecto "evolutivo" ya presente en diferentes contextos que iban de la oralidad de algunas de sus conferencias¹² a la introducción que precede la edición de algunas partituras.¹³

Según este esquema la primera etapa respondería a la influencia europea y llegaría hasta su famosa Op. 32. Con el N° 4 de la Op. 32, "El rancho abandonado", se iniciaría como es sabido su segunda etapa, que lidera la tendencia nacionalista. Una tercera etapa profundizaría tendencias modernistas dentro del mismo contexto nacionalista. La semejanza con los tres períodos beethovenianos es llamativa, aunque ese modelo no agota las posibles significaciones de esta periodización.

La argumentación enfatiza la necesidad de utilizar elementos folclóricos y releva la importancia de investigadores históricos y ensayos que abarcan desde Ventura Lynch a Carlos Vega, Gómez Carrillo y Chazarreta, entre otros. Pero el solo folclore no parece ser la fuente sobre la que se inspira Williams: también se da cita la civilización incaica. Curiosamente no sólo las escalas pentafónicas sino también las hexafónicas son homologadas al "origen incaico" más que a la influencia de Debussy: "El modo nacionalista se enriquece con la técnica moderna de armonías yuxtapuestas, escalas por tonos, pentáfonas y hexáfonas de origen incáico".¹⁴

Idéntico procedimiento se efectúa con el uso de las armonías modernas:

¹¹ Cf. Alberto Williams: "Pensamientos musicales", en *Obras Completas 2* (Buenos Aires: La Quena, 1941).

¹² A manera de ejemplo ver la ofrecida en el Teatro Cervantes en 1935 en Risolía: *Alberto Williams...*, p. 142.

¹³ El *Álbum de piezas escogidas* publicado en 1947 contiene a manera de introducción una periodización escrita por el propio compositor.

¹⁴ Risolía: *Alberto Williams...*, p. 148.

La armonía yuxtapuesta que asoma por intuición en la obra de Chopin, César Franck, Mussorgsky y la mía, y que luego Debussy sistematiza genialmente es la vertiente que renueva la moderna música.¹⁵

Más allá de las confusas conceptualizaciones de Risolía y la inversión cronológica que supone la aseveración del propio Williams en el manejo de los materiales de las escalas y de los acordes yuxtapuestos, es evidente que el uso de aquellos materiales fue muy distinto en el lenguaje de Williams que en el de Debussy, en tanto Williams permanece ligado a la estética del Romanticismo aún cuando haya introducido dichas escalas en algunas obras. La misma argumentación de Risolía pone al descubierto dicha divergencia: "Su armonía yuxtapuesta significa siempre un diseño melódico".¹⁶ Si en Debussy el uso de las armonías significaba la desfuncionalización de la armonía y apuntaba al fin del aspecto direccional o teleológico de la obra musical, el uso de la melodía reivindicaría ese aspecto narrativo tan característico de la sintaxis tradicional.

Por un lado entonces, podría refrendarse que la introducción de materiales no implica necesariamente un cambio estilístico si no se tiene en cuenta la articulación que tienen dichos materiales con el contexto sintáctico de la obra. Por otro, podría cuestionarse la periodización en cuanto al grado de uso tanto de elementos autóctonos como de elementos modernistas en dichos períodos. En este sentido en *opus* muy tempranos ya se utilizaban armonías yuxtapuestas, en su *Primera Obertura* Op. 15 y en el "Zueco bailarín" Op. 13 N° 2. Con respecto a los elementos autóctonos asimismo son muchas las obras en las que sólo las referencialidades de sus títulos aluden a dicha temática, caso paradigmático el de la Suite *En la sierra* Op. 32 en la que sólo su cuarto número verifica una estilización de un elemento autóctono, la Hueya, "Rancho Abandonado". Asimismo, son muchos los casos en lo que durante ese período declaradamente nacionalista aborda géneros clásicos: dentro de la producción

¹⁵ "Pensamientos musicales" en Risolía: *Alberto Williams...*, p. 149.

¹⁶ Risolía: *Alberto Williams...*, p. 150.

pianística encontramos cuatro Mazurcas, numerosos Valses –su vigésimo octavo *Aire de Vals* lleva el Op. 130 y aparece datado en 1946–, Odas, varias series de *Miniaturas* –las Op. 30 y Op. 31 sin embargo fechadas ambas en 1892, las Op. 34 y Op. 35 fechadas en 1894, las Op. 38 de 1899–, las *Berceuses* Op. 47 (1906), los doce *Madrigales* Op. 39 (1903). Un análisis cuidadoso a todo el corpus del autor podría arrojar al menos alguna duda respecto de aquella insistente “evolución”. Esta tarea no sería sencilla sin embargo, pues en muchos casos las ediciones no tienen fechas de publicación y existen también numerosas reediciones; por su parte, los números de Opus, ordenados por el propio Williams merecerían ser revisados, pues como se ha podido advertir, los años en los que se data la edición no coinciden muchas veces con la ordenación de los números de Opus.

Pero más interesante que refutar esta periodización es pensar qué función podría cumplir, pues tanto en las alocuciones del propio compositor como aquí el rasgo nacionalista aparece formulado alternativamente como mandato impuesto o normativa y como inspiración personal, a la manera de la estética romántica. Quizás sea justamente este aspecto “evolutivo” el que transparente, con más claridad las líneas vectoriales de las que hablábamos, pues marca una dirección que avanza progresivamente desde el lenguaje europeo hacia el nacionalismo como meta. Así el posicionamiento de Williams como “primer músico académico argentino” tiene su razón y fundamento en las raíces nacionalistas en las que parece inspirarse, ya que a través de ellas logra posicionarse no sólo de puertas adentro, es decir entre sus connacionales, sino también en relación a sus colegas europeos, distinguiéndose justamente a través de su identidad nacional.

El artículo manifiestamente autobiográfico, “Los Orígenes del arte musical argentino”, en donde se rememora el legendario encuentro con Julián Andrade, quizás sea más significativo aún a este respecto:

Williams relata minuciosamente las alternativas de aquel paseo en un artículo titulado "Orígenes del arte musical argentino", como así las circunstancias en que conoció a Julián Andrade, compañero de andanzas del inolvidable Juan Moreira, a quien Eduardo Gutiérrez adentró con ribetes folletinescos en la sensibilidad popular. / La conversación mantenida con él, a la que siguió el rasgueo de las guitarras y el canto de los payadores, avivaron en su alma la llama del mandato nativo. Cielos, Hueyas, Vidalitas, Estilos, etc. amenizaron aquel acto a "*plein air*" en el que ponía la nota gastronómica un cordero al asador, y la romántica, un plácido arroyuelo.¹⁷

El valor de lo testimonial parece ser crucial en las cualidades verictivas de esta cita que representan también un emblemático "encuentro personal" con toda la tradición ya legitimada: Julián Andrade no es sólo un payador, es en sí mismo metonimia de una leyenda: Juan Moreira, el gaucho héroe nacional que a su vez ya había sido legitimado en la voz de Eduardo Gutiérrez y la operación literaria de Rojas y Lugones quienes habían instalado, desde la elite intelectual, el imaginario de lo gauchesco como índice de lo nacional. Asimismo el eco del éxito popular de los folletines de Juan Moreira, llevado también al teatro y al circo criollo con enorme repercusión representaba también una tradición vista con veneración en el gran público, motivo por el cual la llegada en la recepción parecía asegurada. Estas frases son significativas en tanto ponen al descubierto las operaciones de montaje llevadas a cabo por Williams según nuestra hipótesis, pues es a partir de ese encuentro con la literatura donde el uso de la referencialidad de los títulos adquiere gran parte de su sentido, acompañando al ámbito discursivo de sus otros "relatos".

La imagen idílica presentada en el cuadro pintado por Risolía, y que parece querer reproducir como un eco más aquel legendario encuentro, es también digno de reflexión; por la acumulación de *clichés* que apuntan a la tradición nacional –el asado criollo, los elementos paisajísticos, los géneros musicales nacionales– y también por la utilización de su afrancesado *plein air* que completa el retrato de tradiciones locales poniendo de relieve las

¹⁷ *Ibidem*, p. 147.

costumbres de los porteños que miraban la naturaleza a través del cristal romántico europeo. En la transparencia de los *clishés* entonces se hacen visibles las cualidades retóricas que ritualizan la anécdota convirtiéndola en leyenda, de manera que la compulsión de realidad ceda su lugar a la fuerza de lo épico.

Por su parte, el juego de ecos de este mitológico comienzo de la música argentina parece perderse en el infinito. Aparece en el N° 64 de la revista *La Quena*, en el artículo citado en "Los Orígenes de la música", en la biografía de Rosés Lacoigne, es reproducido aquí y en las *Obras completas* de Williams,¹⁸ en la biografía posterior de Pickenhayn, y es probable que también pueda ser rastreado en otros escritos y aludido en tantos otros. Es así como el mito del origen parece legitimarse, construyéndose sobre los ranchos abandonados por Juan Moreira o Martín Fierro, replicándose una y otra vez en la voz de su propio eco.

Abordaremos ahora la primera biografía que difiere en pocos aspectos de la segunda pero refleja algunos cambios que vale la pena señalar.

El "souvenir" de los homenajes

La primera pregunta que se impone es ¿por qué "se encargaría" o simplemente por qué se publicaría una biografía del mismo compositor con dos años de diferencia?

Alberto Williams, Músico argentino publicada en Buenos Aires por la editorial *De la Torre* en 1942 consta de 90 páginas, no contiene índice ni ilustraciones y al ser escrita por la secretaria que presidió los homenajes de su aniversario no estuvo destinada a la venta: ese primer dato parece importante pues hace suponer que su edición puede haber sido bastante limitada. Su

¹⁸ Williams: *Obras Completas 4*, p. 15-19.

subtítulo, *Músico argentino*, lo homologa explícitamente a Claude Debussy,¹⁹ equiparándolo en una doble función: sus cualidades nacionalistas y sus dotes renovadoras. Aunque son muy reveladores los epígrafes de los capítulos destinados a los géneros, por cuestiones de espacio sintetizaremos sólo las coincidencias con las otras biografías y las particularidades de ésta.

En referencia a sus coincidencias podemos considerar: su subrayado nacionalismo asociado a la "sinceridad", su abolengo como fundamento de la atracción por lo nacional –un esencialismo ligado a la tierra que sigue la tendencia de Rojas, pero que es contraria a la concepción nacionalista de otros nacionalistas como Ingenieros– y su destacada "altura moral familiar"; también da cita a la famosa visita a las estancias del sur de Buenos Aires y su encuentro legendario con el payador como inspiración naciente, nombra someramente a sus "precursores" restándoles importancia para destacarlo como piedra liminal, adula su maestría de oficio y adhiere a la periodización de las obras propuesta por el compositor.

Podríamos asimismo considerar dos diferencias importantes: el destacado lugar que ocupan sus discípulos, más de un tercio del libro; efectivamente, varios de ellos cuentan incluso con capítulos independientes a los que se dedica también un análisis de sus obras. Además se distingue la manera en la que analiza las obras del propio Williams tomando como eje la referencialidad de sus títulos y sus *leit-motiv*.

Nos centraremos ahora en la última biografía.

¹⁹ La homologación con Claude Debussy está presente en la introducción del libro de Roses Lacoigne: "El artista genial que llegó a la culminación de un género renovando viejos cánones, Debussy, deseaba para su país un arte acorde con su pasado y sus características nacionales y se oponía tenazmente al error de las tradiciones importadas del extranjero, firmando sus obras con dos palabras que lo enorgullecían como título de nobleza CLAUDIO DEBUSSY, MÚSICO FRANCÉS; por esas mismas razones hemos titulado este trabajo ALBERTO WILLIAMS, MÚSICO ARGENTINO, como el mejor elogio de su obra trascendental, intensamente impregnada de amor a nuestra tierra y con la que inicia la música argentina como expresión de arte". Zulema Rosés Lacoigne: *Alberto Williams, Músico argentino* (Buenos Aires: De la torre, 1942), p. 5.

La reactualización del Canon en el espacio biográfico de Pickenhayn

El libro de 150 páginas contiene varias ilustraciones: en la parte central se ubican cuatro retratos del compositor –tres fotografías y una pintura de Farré– intercalados entre tres partituras, la carta de recomendación de César Franck y una foto del compositor dirigiendo la Orquesta de la Biblioteca Nacional. Es interesante observar que casi todas las ilustraciones son las mismas que las utilizadas por Risolía, sólo cambia en algunos casos el zoom de la fotografía. Las auténticas novedades son las partituras, que ya no contaban con el canal de publicación en el que circularon en los años de las anteriores biografías: la editorial *La Quena* había cerrado sus puertas. Cada partitura va precedida por su portada de publicación: las páginas iniciales de “El rancho abandonado”, la *Segunda Sinfonía* y la tercera “Vidalita” de las *Canciones Incaicas* Op. 45 son las obras seleccionadas, obras ya consagradas como representantes del estilo nacionalista.²⁰

En este caso los lineamientos de la historia musical que se entroncaban con la vida del músico en el libro de Risolía son reemplazados por un escueto preámbulo titulado: “Alberto Williams en la Historia de nuestra música”, donde se ubica al compositor dentro de la tradición nacionalista europea, se subraya la rica atmósfera cultural en sus años de estudio y se insiste en la tarea decisiva del maestro en su retorno a nuestras tierras:

Era menester que los músicos abandonaran el letargo en el que vivían y Williams, junto con unos pocos, se dedicó a intentarlo [...] Había que dar a lo improvisado un carácter responsable y profesional [...]. Finalmente había que educar al público, y hacerlo capaz de apreciar, con suficiencia y no sólo por intuición, las diversas corrientes estéticas.²¹

²⁰ Nótese que la elección no intenta reflejar el modelo de las periodizaciones sino acentuar el nacionalismo como tendencia imperante en sus obras.

²¹ Jorge O. Pickenhayn: *Alberto Williams* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979), p. 14.

Como puede observarse el tono y los objetivos de estos lineamientos son similares aunque lo escueto de su extensión puede deberse a que el posicionamiento del compositor ya estaba instalado: solo bastaba citarlo para reactualizarlo. El título "El regreso a Buenos Aires. Williams y los orígenes del nacionalismo argentino" resulta emblemático, pues enuncia la concatenación de eventos empalmando nuevamente la historia personal con la nacional en una relación de causa-efecto.

El relato épico por excelencia, sin embargo, volverá a ser el testimonio sobre los "Orígenes del arte musical argentino" que Pickenhayn transcribe en toda su extensión tomando las palabras del propio compositor por espacio de dos páginas. Vale la pena analizar las semejanzas y diferencias articuladas en cada caso: el relato en sí es el mismo, así como el tono melancólico que lo caracteriza; sin embargo la tercera persona de Risolía es trasmutada por las palabras testimoniales del autor en la biografía de Pickenhayn, que gana en intensidad y en extensión, ocupando el doble que su biografía anterior. En el primer caso el relato formaba parte de la periodización de las obras de Williams, intentando marcar y justificar los rasgos nacionalistas que debían encontrarse en ellas; treinta y cinco años después el relato sigue el curso cronológico de su vida, apuntalando no ya dicha periodización (que se daría quizás por descontada), sino el lugar iniciático del acontecimiento histórico que formaría parte de la "natural" sucesión de los hechos. Bajo la nueva perspectiva parece más importante jalonar de forma panorámica la historia que abocarse a justificar el nacionalismo ya instalado. Por otro lado, si en el primer caso se podía sospechar que la obra por encargo fuera la voz del propio Williams, el uso de la tercera persona parecía más idóneo; por el contrario, luego de la muerte del compositor la propia voz está libre de toda sospecha y como tal es "revivida" con el valor de lo testimonial. Sin embargo, en esta "actualización" de la historia realizada durante el Proceso nos preguntamos si en realidad no es la

voz del nacionalismo la que habla, rememorando los valores folclóricos de lo autóctono que no se enfrenta ya al peligro de la inmigración mediterránea, sino al universalismo de izquierda y/o a la no menos peligrosa invasión del rock, con toda su carga de rebeldía. En efecto, el momento inaugural de la música argentina es fundamentado por la prolífica cantidad de obras de inspiración folclórica que le suceden, de manera que el componente de la periodización tampoco se encuentra ausente.

Pero al peso de la tradición usualmente inherente a la defensa del *status quo* de lo hegemónico y que legitima la música académica *per se* se le suma un mecanismo de legitimación que parece apelar también a un elemento comúnmente utilizado en la música popular: el éxito de su masividad asociado a lo auténtico y a lo propio.

“Así nació pues, la composición más popular que he escrito, bajo el ala de los payadores de Juárez y bañada por la atmósfera de las pampas lejanías”.²²

Y al juego de ecos ya señalado en relación a la historia de los orígenes de la música argentina Pickenhayn nos permite recuperar uno más: la revista *Polifonía*,²³ revista que el mismo biógrafo fundara en 1944.

Resulta relevante que la periodización en tres estilos señalada por Pickenhayn²⁴ considere que “el tercer estilo comienza a partir de su *Segunda Sinfonía* (1910) donde agregaría, a los recursos utilizados anteriormente, el empleo del *leitmotiv* wagneriano”;²⁵ casi como si el reforzar lo programático fuera el rasgo distintivo de una evolución que lo lleva desde sus comienzos de

²² Williams en Pickenhayn: *Alberto Williams*, p. 37.

²³ *Polifonía*, 20 (1948), p. 10-11. La recepción de dicha revista por parte de Williams está documentada en la biografía, donde el autor menciona un extenso artículo dedicado a la trayectoria pedagógica del compositor, que es retribuido con una carta de agradecimiento. Pickenhayn: *Alberto Williams*, p. 11-12.

²⁴ El carácter positivista de la periodización por otra parte podría hacerse visible en las palabras del mismo compositor cuando en una conferencia pronunciada en Rosario en 1917 y retomada aquí, afirma: “La música *evoluciona* hacia la intensificación de la disonancia”. Cf. *Ibidem*, p. 73.

²⁵ *Ibidem*.

influencia europea en su primera etapa al nacionalismo en la segunda –y a culminar en este tercer período–, a la vez que se presenta como la característica que define su modernidad. En efecto, el punto de convergencia que “respalda” esta tendencia regionalista es el empleo de escalas pentatónicas y hexáfonas “de origen incaico, que proliferaban entre las manifestaciones folclóricas del Norte argentino”, aunque también se hace notar que:

Dentro del tercer estilo se observa –también– la adaptación a nuestro medio y sensibilidad del impresionismo francés, cuyo máximo representante fuera Debussy. Páginas como “Milonga del volatinero”, “Luciérnagas en las redecillas de mi china” y varios Poemas para piano señalan dicha inclinación.²⁶

Quizás con esta interpretación se comprenda mejor por qué el uso de las escalas pentáfonas y hexáfonas fuerce su nacionalidad en nuestras tierras ya en la biografía de Risolía, y desafiando toda lógica la modernidad de Debussy se indique como una característica extraña al uso de las consabidas escalas hexáfonas, tan ausentes en nuestro folclore como presentes en las milongas citadas por el autor. Pues como es fácilmente comprobable en el análisis, es justamente el uso de dichas escalas lo que le imprime a dichas obras el aire impresionista que sus biógrafos intentan filiar a nuestro folclore.

Reflexiones finales: el éxito del discurso canónico

En *La Ilusión biográfica* Bourdieu²⁷ deconstruye los presupuestos subyacentes a las biografías que pretenden mostrar la vida como un todo coherente, orientado hacia una intención primigenia. Denunciando su aspecto constructivo el autor propone identificar las leyes que rigen la producción de los discursos en la relación fundante entre el *habitus* y su mercado, relación que

²⁶ *Ibidem*. Es llamativa en el autor la contradicción que admite esta doble filiación, especialmente si tenemos en cuenta que, para la época en que se publica esta última biografía los estudios musicológicos sobre nuestra música autóctona ya no estaban en esa fase incipiente contemporánea a Williams y a sus primeros biógrafos.

²⁷ Pierre Bourdieu: « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en science sociales*, 62(1) (París: 1986), pp. 69-72.

regula tanto la forma como el contenido biográfico. A este respecto homologa la biografía al trayecto de un metro, proponiendo buscar la matriz de las relaciones objetivas entre sus diferentes estaciones. Como se ha observado el posicionamiento de Williams en la historia nacional parece ser, en este caso, el vector que atraviesa con mayor claridad los discursos consagatorios, posicionamiento que se solapa al nacionalismo, del que simultáneamente extrae beneficios al mismo tiempo que le ofrece sus servicios. Pues las biografías son tan funcionales a reforzar la ideología de la formación del Estado-nación de la Generación del 80 en Risolía y Lacoigne, como al nacionalismo del Proceso militar en Pickehayn.

Finalmente podríamos preguntarnos sobre la colaboración de estos espacios biográficos en la construcción del canon en Williams.

Para Kermode, el canon es “una construcción estratégica por la cual las sociedades preservan sus propios intereses”, para Georges Kennedy “una tentativa para imponer orden en la multiplicidad”; por su parte, Harold Bloom nos habla de “la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito”, con lo que la idea de canon se equipararía “a un arte de la memoria literario”.²⁸ Las tres biografías en nuestra opinión reflejan de una manera hartó cristalina las tres concepciones propuestas, haciéndose eco, a su vez, de todos los “relatos” que las preceden.²⁹

El éxito de esta empresa se hace visible en las sagaces palabras de Arfuch: “contar la historia de una vida es *dar vida a esa historia*”.³⁰

²⁸ Para las tres nociones de canon propuestas por Kermode, Kennedy y Bloom cf. Corrado: “Canon, hegemonía...”, p. 21.

²⁹ Nos referimos aquí a la construcción del canon a fuerza de repetir ciertos rituales sociales. Ver entre otros Williams Weber: “The History of Musical Canon”, en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1999), pp. 336-355.

³⁰ Arfuch: *El espacio...*, p. 38. En énfasis en el original.

Adriana Valeria Cerletti es egresada de la Licenciatura en Artes, orientación Música (FFyL, UBA) y del Conservatorio Nacional de Música en Piano y Dirección Orquestal (hoy UNA). Fue becada por el FNA y por el Fondo Metropolitano de Artes y Ciencias (CABA). En 2006 recibió el Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro-Valdés. Desde 2001 participa de sucesivos proyectos de investigación radicados en la UBA. Se desempeña como docente en la UNA (DAMus), UBA, Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires *Astor Piazzolla* y EMPA. Dentro del marco de la Beca "Julio Palacio" de la Biblioteca Nacional se encuentra desarrollando el proyecto *La Invención de la Tradición en el patrimonio musical del compositor Alberto Williams. La utilización de la referencialidad como estrategia de construcción identitaria nacional en sus Milongas para Piano*. Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Arte en la UBA (FFyL) con cotutela en la EHSS (París).

Música y artes visuales

Cuando Grieg jugaba al Tetris: Música y plástica en *Du Roi de la Montagne* (2007) de Max Gómez Canle, Nicolás Bacal y Violeta Nigro Giunta

Cintia Cristiá
Universidad Nacional del Litoral
Instituto Superior de Música
✉

Resumen

Dentro del estudio de la relación entre las artes y empleando la tipología de migración y convergencia, este trabajo se enfoca en una instalación titulada *Du Roi de la montagne* (2007). Conformada por un video clip, una partitura, una escultura con pantalla y varios soportes de madera, fue realizada por Max Gómez Canle, con la colaboración del artista y compositor Nicolás Bacal y la pianista Violeta Nigro Giunta. Tomando en cuenta el testimonio de los creadores, el análisis de la pieza musical se detiene especialmente en su relación con la melodía de Grieg en la que se inspira (*En la sala del Rey de la montaña*), con el estilo musical romántico y con "su análogo paisajístico en las pinturas de Gómez Canle". Se examina luego la convergencia de lo plástico y lo musical en la partitura y en el audiovisual, empleando para este último la metodología propuesta por Nicholas Cook. Además de informar sobre las poéticas artísticas contemporáneas en la Argentina, este texto aporta una reflexión crítica y hermenéutica sobre las relaciones entre los elementos visuales y sonoros en la obra de arte contemporánea, vinculada en este caso con un rasgo saliente del Romanticismo: la reunión de las artes.

Palabras clave: Multimedia – Arte contemporáneo – Relación entre las artes

When Grieg played Tetris: Music and Plastic in *Du Roi de la Montagne* (2007) by Max Gómez Canle, Nicolás Bacal and Violeta Nigro Giunta

Abstract

Set in the broader field of the relation among the arts and using the migration/convergence typology as a conceptual tool, this article focuses on an installation entitled *Du Roi de la montagne* (2007). Consisting in a videoclip, a musical score, a sculpture with a fitted screen and various wooden supports, it was created by Max Gómez Canle with the collaboration of artist-composer Nicolás Bacal and pianist Violeta Nigro Giunta. Informed by the creators' testimonies, the analyses of the musical piece delves into its relationship with Grieg's famous melody (*In the Hall of the Mountain King*), as well as with the Romantic style in general and "its landscaping analogue in Gómez Canle's paintings". Pictorial-musical convergence is then examined on the musical score and in the multimedia work, employing Nicholas Cook's proposed methodology for the latter. Shedding light on artistic poetics in Argentina in recent times, this text contributes to a critical and hermeneutical commentary on the relation between visual and sound elements in the contemporary art work, in this particular case linked with an important trait of Romanticism: the reunion of the arts.

Keywords: Multimedia – Contemporary art – Relation among the arts

¿De qué manera se relacionan la música y las artes visuales en el siglo XXI? ¿Cuáles son los modos de intercambio entre ambos campos artísticos? Esas son algunas de las preguntas que intentamos responder en un proyecto de investigación radicado en el Instituto Superior de Música, para lo cual estudiamos obras provenientes de la Argentina en las que se verifica esa interrelación. En ese marco, abordaremos como estudio de caso la instalación titulada *Du Roi de la Montagne* (2007) en la cual colaboraron Max Gómez Canle, Nicolás Bacal y Violeta Nigro Giunta. Más allá de los textos publicados en sus dos exposiciones públicas (2007 y 2013),⁷³ no existen estudios dedicados a una obra en la que se observa la superación de espacios y roles tradicionalmente atribuidos a los artistas según sus especialidades, ejemplificando así la *intermedia* de Dick Higgins.⁷⁴ Además, se trata de un caso en el cual migran elementos de la plástica a la música y a la vez convergen ambas artes.⁷⁵

Esta obra fue presentada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires dentro de un conjunto mayor titulado *Suite d'Or*, por Max Gómez Canle (1972). *Suite d'Or* consistía en una habitación con objetos, pinturas y mobiliario que aludía a un interior doméstico romántico, a una sala burguesa del siglo XIX. El punto neurálgico de dicha *suite* era un mueble de madera sobre el cual se apoyaba una escultura de bronce con forma de montaña que tenía una pequeña pantalla. Allí se reproducía, ininterrumpidamente, un audiovisual de unos once minutos de duración.

⁷³ María Teresa Riccardi: "Suite d'or" [ficha de la instalación] (Buenos Aires: Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta, 2007); y Cintia Cristiá: *Diálogo de musas: música y artes visuales* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013).

⁷⁴ Dick Higgins: "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", *Something Else Newsletter*, 1 (1966), s/p, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]. Ver también Clemente Padín: "Recordando a Dick Higgins", *Revista Escáner Cultural* [en línea], 9(95) (2007), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁷⁵ Sobre los conceptos de migración y convergencia, ver Cintia Cristiá: "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", *TRANS. Revista Transcultural de Música* [en línea], 16 (2012), pp. 1-44, disponible aquí [última consulta 1/12/2016].



Fig. 1. *Du Roi de la Montagne* (2007)

Interrelación I: Del video a la pieza musical

El video provenía de una época en la que Max Gómez Canle había creado varias animaciones, videojuegos *trash*.⁷⁶ Surge de la emulación del Tetris, un programa creado en los años 1980 que, para el artista, representaba lo más básico de los videojuegos. La narración audiovisual cuenta el pasaje de la planicie a la montaña; se trata de generar una forma en el espacio americano básico. Dice Gómez Canle: “Más cielo que accidente, es un espacio metafísico pero también un espacio geográfico, como la pampa”. Ese pasaje posee muchos estadios intermedios, pensados como estaciones. Por momentos, las formas generadas parecen menhires, luego ruinas de una ciudad, el *skyline* de Nueva

⁷⁶ Todas las citas y paráfrasis del artista provienen de Max Gómez Canle: Entrevista con la autora (vía Skype: 23/06/ 2016).

York, una meseta escarpada, un barco y todo lo que se quiera adivinar en las transiciones. El video propone ver esa historia cíclica, eterna, del vacío al lleno y al vacío otra vez.

Si bien Gómez Canle había creado la música de sus videojuegos previos a partir de materiales musicales preexistentes en este caso quiso que fuera compuesta específicamente. Le propuso a Nicolás Bacal (1985), Licenciado en Composición electroacústica por la Universidad Nacional de Quilmes y artista visual, que empleara una metodología similar a la que él emplea usualmente en su obra. Dice Gómez Canle: "Trabajo en el pastiche de fuentes. Busco pasar de un estilo a otro, de un idioma al otro sin demasiada justificación". En ese pasaje de un estilo al otro, dice el artista, la creación es casi involuntaria. Por la relación con la montaña (objeto icónico del video pero también recurrente en la obra de Gómez Canle) y por su pertenencia al Romanticismo, Max Gómez Canle eligió una melodía de Grieg conocida como *En la Gruta del Rey de la montaña*.⁷⁷ Utilizando dicha melodía como material de base y empleando al piano como instrumento directamente relacionado a la música doméstica romántica, Bacal realizó una operación análoga a lo que sucede con las figuras geométricas. Comenzó con un material mínimo, con un módulo compuesto por dos notas; luego agregó una tercera, una cuarta y así sucesivamente. Detalla el compositor que, como la montaña, la melodía va construyéndose por acumulación de sus propios elementos básicos (notas). Primeramente, entonces, los principios acumulativo y repetitivo. Observando el tiempo de caída de las piezas, decidieron aplicar un *tempo* específico. La unidad temporal es de 72,63922518159806295399 negras por minuto.

⁷⁷ John Horton: "Grieg, Edvard (Hagerup)", en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 1980), vol. 7, pp. 712-725.

Interrelación II: Partitura

En aquella *Suite d'Or*, una suerte de atril con vitrina exponía también una partitura titulada *Du Roi de la Montagne, fur Klavier und Formspiel*, Opus 1. Realizada en colaboración por ambos artistas y pensada estéticamente, la partitura resume lo que sucede tanto con la imagen como con el sonido. Con pintura dorada sobre papel negro se indican no solamente las alturas, duraciones y matices, sino también su combinación con las piezas geométricas. "Para mí era la obra total", dice Gómez Canle, "porque en la partitura están las fichas. La partitura permite reconstruir la animación y la pieza musical. Al mismo tiempo es código, es objeto, es imagen. Se volvió la pieza central de la muestra y la más autónoma". Tal como señala Adorno, lo temporal y lo espacial convergen en la notación musical.⁷⁸ Tomando como base la notación tradicional, se emplearon figuras de notas cuadrangulares para acercarse a lo geométrico de las piezas del Tetris. Entre los compases 126 y 133 se emplea también la notación gráfica: se indica una serie de movimientos con el pedal siguiendo la dirección de las líneas del dibujo de la forma resultante de ese momento. El efecto sonoro percusivo sorprende y genera una fuerte articulación en la pieza. La partitura posee indicaciones muy precisas, casi matemáticas, de algún modo deshumanizando al intérprete.⁷⁹

El trabajo con la partitura también fue una puesta en cuestión, una problematización de la partitura clásica. Sin embargo, no parece posible reproducir el video a partir de la partitura. Por ejemplo, no se indica allí en qué punto del eje horizontal debe caer la pieza. Con cierta similitud formal a un archivo midi (girándolo a 90 grados), la pieza está pensada para un intérprete

⁷⁸ Theodor W. Adorno: "Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura", en *Sobre la música* (Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2000), pp. 41-55.

⁷⁹ Max Gómez Canle y Nicolás Bacal: *...Du Roi de la montagne. Fur Klavier und Formspiel* [partitura inédita] (Buenos Aires: 2007).

humano, ya que este debe, a partir de especificaciones muy frías, lograr una pieza *romántica*. Dice Gómez Canle:

Necesitábamos a alguien que pudiera entender las dos sensibilidades, la romántica, más expresiva, y la contemporánea, en este caso con una particular exigencia temporal. [La pianista] Violeta Nigro Giunta se maneja muy bien con el rigor contemporáneo y posee el conocimiento del Romanticismo. Debió trabajar con el metrónomo sobre el piano pero con una gran sutileza y con sensibilidad para actuar en márgenes muy pequeños.

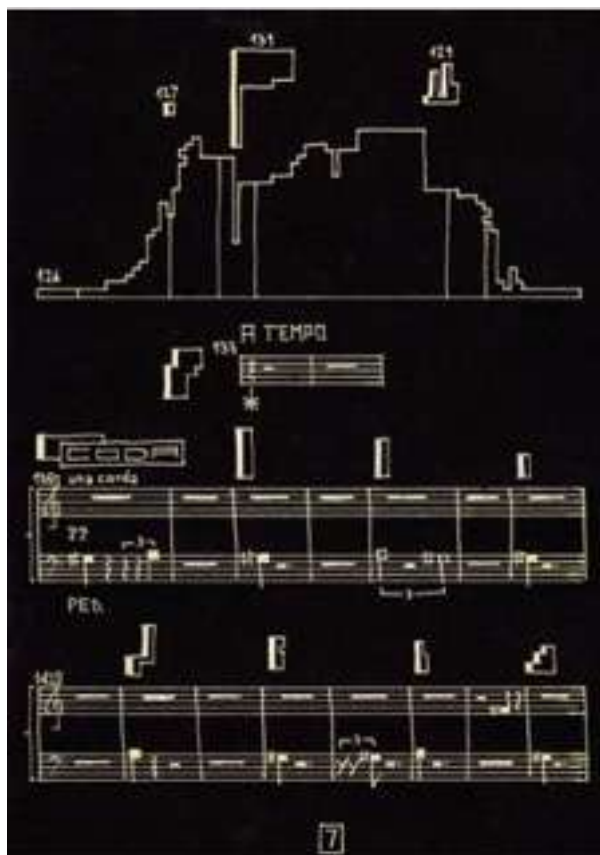


Fig. 2. ...*Du Roi de la Montagne, fur Klavier und Formspiel, Opus 1* [fragmento partitura]

La versión de Nigro Giunta aporta a crear un espacio sutil y metafísico, que remite a la vez al artista plástico Roberto Aizenberg, a quien está dedicada la obra. En la portada, una construcción realizada con volúmenes cuadrangulares superpuestos alude a las obras de Roberto Aizenberg (*Federal, Entre Ríos, 1928* – Buenos Aires, 1996). Procede, en parte, de relacionar esa llanura pampeana, *constructivista* del video, con los espacios metafísicos de Aizenberg. Para apreciar el homenaje de Gómez Canle basta con observar

algunas construcciones de Aizenberg, como sus *Torres* (1990, MACRO-Castagnino, 1978 y 1950), su *Monumento* (1958), o los cielos en degradé de *La pureza de un sueño* (1955), de *Padre y niño contemplando la sombra de un día* (1962, MNBA) o *Paisaje* (1967).⁸⁰

La imagen final de la partitura es una síntesis de la pieza: el piano y la montaña. Remite a lo que era la muestra, una muestra de interior. Gómez Canle las llamaba *muestras de cámara*, en alusión a lo musical, a lo íntimo, al clima que se genera en ese espacio. Así como la música de cámara era una actividad burguesa de interior, de entretenimiento y sociabilidad íntima, podría decirse que los videojuegos cumplen también hoy esa función.



Fig. 3. ...*Du Roi de la Montagne, für Klavier und Formspiel* [portada partitura]

⁸⁰ Imágenes de estas obras pueden encontrarse en el sitio web dedicado al artista. *Roberto Aizenberg* [sitio web], disponible aquí [última consulta 1/12/2016].

Interrelación III: Audiovisual

Du Roi de la montagne busca emular uno de los rasgos salientes del Romanticismo: el diálogo (y/o la fusión) entre las artes.⁸¹ Así como Grieg compone su pieza musical para acompañar a una obra literaria (el poema dramático *Peer Gynt* de Henryk Ibsen), la música compuesta por Bacal surge para acompañar y amoldarse a un video preexistente. La melodía de Grieg es trasladada a un lenguaje musical contemporáneo y al mismo tiempo sujeta a un tiempo específico que viene del mundo digital. Pero, ¿cuál es el efecto *multimediativo*? ¿De qué manera se interrelacionan en tiempo real? En la interacción de ambos medios artísticos se crean tensiones muy interesantes.



Fig. 4. *Du Roi de la montagne* [fragmento]

El comienzo es similar: el vacío absoluto coincide con el silencio absoluto, solo quebrado/s por escasos objetos visuales y sonoros. La acumulación de las formas sobre la base es muy lenta, a veces exasperante, y obliga a un estado de contemplación muy contrastante con la atención febril usual en el videojuego. Luego de un rato, el espectador asimila la dinámica

⁸¹ Gerald Chapple, Frederick Hall y Hans Schulte (eds.): *German Literature and Music in the Nineteenth Century* (Lanham/Nueva York/ Londres: University Press of America, 1992).

propuesta y se permite jugar con esa quietud, imaginando formas, historias, figuras. La música modula sutilmente el tiempo matemático, generando una tensión especial al producir sonidos que no coinciden con el aterrizaje de las figuras y “sonorizando” dicho aterrizaje de manera muy diversa. Algunas figuras pequeñas parecen tener gran densidad; otras, grandes, producen sonidos suaves. Es posible imaginar distintos materiales, en una gravedad especial, adecuada a este espacio pampeano metafísico.

En una segunda sección, asistimos a la acumulación de elementos sonoros y visuales. El repertorio de alturas se va ampliando, como hemos dicho, de una nota a la vez, hasta conformar un máximo de ocho notas, en el compás 125. Aquí se produce una articulación importante, puesto que es además el clímax dinámico de la obra, seguido por una sección “percusiva”, con uso del pedal. En lo sonoro, la acumulación también alcanza al ritmo y a la textura. A medida que se agregan notas al repertorio de alturas aumenta también la densidad cronométrica (hay mayor cantidad de notas por unidad de tiempo). Se comienza con una línea simple, compuesta por una sola nota por vez, y recién en el compás 43 aparecen dos notas superpuestas (si-do sostenido). En el compás 48 aparecen tres notas simultáneas, espaciadas (si³-mi⁴-re⁶), y el acorde es repetido en el compás siguiente. Un intervalo de séptima mayor (re²-do sostenido³) aparece en el compás 54 y se repite de manera cada vez más insistente, ayudando a generar tensión. Esta se resuelve de manera parcial. En el compás 124, justo antes de la sección percusiva del pedal, aparece el primer y único acorde de cuatro notas (do³-re³-mi⁴-fa⁵). El clímax dinámico se alcanza en el siguiente acorde (la²-re³-fa^{#3}, re mayor).

La acumulación de figuras geométricas tiene un efecto constructivo diferente debido a su claro sentido teleológico. La superposición y yuxtaposición de las figuras tiene un límite, tal como en el juego, que termina cuando una ficha llega hasta el borde superior. También se observa una

creciente intensidad en la aumentación del tamaño de las piezas. Medidas a partir del *pixel* (según Gómez Canle, "la unidad básica constructiva del mundo digital"), las piezas iniciales son simples (de uno a cuatro pixels) y aumentan paulatinamente en tamaño y complejidad formal. El punto climático musical coincide con la pieza más compleja y es seguido por la de mayor superficie.



Fig. 5. *Du Roi de la montagne* [fragmento]

Tras siete compases de movimiento del pedal y dos de silencio, comienza la última sección, indicada como "coda". Reaparecen aquí los micro-motivos iniciales transpuestos una quinta justa ascendente (al igual que en la melodía original). Con las notas espaciadas como al principio, el compositor incorpora parcialmente el repertorio de alturas inicial, siempre transpuesto una quinta justa ascendente. La textura vuelve a simplificarse y solo aparece un bicordio de cuarta justa, funcionando como elemento armónico-pedal. Este movimiento de resolución o, mejor dicho, de *disolución* hacia el silencio contrasta una tensión visual cada vez mayor, al aumentar el tamaño de las

piezas y crecer la montaña. También se produce cierto efecto de aceleración pues las piezas parecen tardar menos en caer (al recorrer una distancia menor). Finalmente, cuando se completa la montaña y cesa la música, por breves segundos vemos dos ojos y una boquita, como si la montaña tuviera cara, como si cobrara vida. Un segundo después todo desaparece. Explica Gómez Canle: "La animación, en sus dos acepciones, es mover algo y dar vida. Es también una metáfora de la creación, un intento frustrado de dar vida a lo que estás haciendo. La vida dura un segundo, la vida es lo más corto, y luego hay que empezar de nuevo".

Conclusión

En resumen, se trata de una obra en la que se producen una serie de diálogos o *viajes*, como los define Gómez Canle. Así como la obra musical de Grieg dialogaba con la literatura, aquí la música de Bacal dialoga con las imágenes en movimiento y con la melodía de Grieg, tanto a través de sus materiales como estilísticamente (el minimalismo/constructivismo dialoga con el estilo romántico). El video, a su vez, dialoga con la obra de Aizenberg, con la geometría, con los movimientos utópicos de la década de 1950 y con la cultura popular, adolescente, de los videojuegos.

En la partitura se replica dicho diálogo o cruce de fuentes: allí confluyen el título en francés, el subtítulo en alemán, las indicaciones en castellano, la alusión matemática, las indicaciones musicales en italiano, la dedicatoria a Aizenberg y la referencia implícita a Grieg. "El último viaje es el de la intérprete", dice Gómez Canle, ya que "se enfrenta al desafío de darle sensibilidad a algo que debe ser mecánico. Los sonidos tienen que estar, pero termina siendo como una cajita musical".

De la plástica a la música, se atraviesan los cuatro canales de migración definidos en un trabajo previo.⁸² El pasaje se produce a través de los canales conceptual (la idea de montaña, la dualidad vacío/acumulación), material (las figuras geométricas se corresponden con las notas y motivos melódicos), morfológico (la configuración plástica de la montaña se traduce en la configuración musical, en cuanto a la melodía pero también a la textura y al ritmo) y emocional (refleja la melancolía del vacío existencial).

En cuanto a la convergencia de la plástica y la música hay distintos momentos. Ambas convergen, por un lado en la partitura. Luego, al analizar interpretativamente el audiovisual aplicando las categorías conceptuales del análisis semiótico que propone Nicholas Cook,⁸³ se observa que en la primera sección hay *complementariedad*, puesto que los sentidos de ambos medios difieren pero se complementan. En la segunda sección se observa una mayor consistencia entre la plástica y la música, pudiendo hablarse de una relación de *conformidad*. En la sección B, el sentido de ambos medios vuelve a diferir pero a complementarse (complementariedad), mientras que en la sección A'' (o Coda), la diferencia de los sentidos de cada medio se acentúa llegando a una *oposición* [*contest*]. Puesto que la música participa en la construcción de sentido del medio visual, de algún modo "suaviza" el aspecto teleológico, direccional del juego de formas, acentuando la atemporalidad, la irrealidad de la acción.

⁸² Cristiá: "Sobre la interrelación".

⁸³ Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Cintia Cristiá es Doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona, se especializa en los estudios musicológicos centrados en la música y su articulación con otras disciplinas artísticas, en especial con las artes visuales. Distinguida en las áreas de musicología y crítica del arte, Cristiá ha comentado conciertos, ofrecido conferencias y participado en seminarios y congresos en la Argentina, Francia, el Reino Unido, Holanda, Lituania, Brasil y Panamá. Es Profesora titular del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina), donde dirige el proyecto de investigación titulado "Interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: estudios de caso provenientes de la Argentina, revisión de herramientas teóricas y proyección a la didáctica de las artes". Además de numerosos artículos publicados internacionalmente, es autora de los libros *Diálogo de musas: música y artes visuales* (Buenos Aires: Fundación OSDE) y *Xul Solar, un músico visual* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones).

La música en el pensamiento estético de Luis Felipe Noé. Caso de estudio: *Preludio en re menor* (1979)

Danisa Alesandroni [IF]
Universidad Nacional del Litoral
Instituto Superior de Música
✉

Resumen

La obra del artista plástico argentino Luis Felipe Noé (1933) posee, en algunos casos, notables relaciones con la música y, en un sentido más amplio, con el sonido. El enfoque de esta investigación reside en profundizar la lectura estética que el artista tiene sobre la interrelación entre la música y la plástica y determinar los niveles de interrelación presentes en la obra *Preludio en re menor* (1979) del mencionado pintor. Este es un dibujo inspirado en la *Metamorfosis de los preludios de Chopin* de Enrique Villegas y presenta diferentes niveles de interrelación con la música. Con diversas metodologías tomadas de textos de Barthes, Cristiá y Eco, se realizó un análisis completo del dibujo y se ha podido determinar que la relación planteada entre la música y la plástica es posible y en cuatro diferentes niveles migratorios. Se pudo establecer en el dibujo la presencia de elementos musicales que migraron a través del canal *emocional*, como el gusto musical y la vinculación afectiva; del canal *material*, como la presencia de notación musical, del piano y del pianista; del *textural*, como el trabajo contrapuntístico asociado al contrapunto blanco-negro pictórico; y del *conceptual*, como el concepto de improvisación musical asociado al tratamiento de la línea.

Palabras clave: Interrelación – Plástica – Dibujo – Chopin – Relación entre las artes

The Music in the Aesthetics Thought of Luis Felipe Noé. Case Study: *Preludio en re menor* (1979)

Abstract

There are vast examples in the paintings of Luis Felipe Noé (1933) which clearly show a relation with music and, in a wider way, with sound. This research has the purpose of shed light in the relationship between music and plastic art and achieve the different levels of migration that can be seen in *Preludio en re menor* (1979) by Luis Felipe Noé. This drawing was inspired in the album *Metamorfosis de los preludios de Chopin* by Enrique Villegas and it shows four levels of migration. The methodology used in this research was taken from texts of Barthes, Cristiá and Eco. With those methodologies it was possible to develop a complete analysis. Finally, the results were four different migration channels: the *emotional*, as the musical taste and the affective relation with the musician; the *material*, as the musical elements in the drawing; the *textural*, as the white and black counterpoint; and the *conceptual*, as the concept of musical improvisation, always related to the jazz.

Keywords: Interrelationship – Plastic art – Drawing – Chopin – Relation among the arts

Introducción

La obra del artista plástico argentino Luis Felipe Noé (1933) posee, en algunos casos, notables relaciones con la música y, en un sentido más amplio, con el sonido. Noé pertenece a un conjunto de artistas que reconocen en sus obras la interrelación de las artes. En sus propias palabras: "La pintura es una música para ver y es también, como la música, una literatura de relaciones".¹ A pesar de que él mismo manifiesta la vinculación que hay en sus cuadros con otras artes, hasta el momento no se han realizado estudios específicos sobre la presencia de la música en su obra.

La pieza elegida en esta ponencia como caso de estudio, pertenece a un conjunto de obras seleccionadas de Luis Felipe Noé que realicé en un trabajo de investigación de grado. *Preludio en re menor* (1979) es un dibujo que presenta diferentes niveles de interrelación con la música. La metodología empleada para llevar a cabo el análisis se desarrolla en tres instancias. En primer lugar se realiza una lectura sistemática y ordenada de los elementos presentes en la obra utilizando las herramientas propuestas por Roland Barthes en *Image, Music, Text*.² A continuación se contextualiza a la pieza en el entorno histórico y social al cual pertenece, fundamentando cada resultado con bibliografía del artista y de críticos de arte. Finalmente se determinan los niveles de migración artística presentes, utilizando las tipologías definidas³ en el proyecto CAI+D (2011),⁴ en el cual se enmarca esta investigación.

¹ Luis Felipe Noé: *Pinturas 1981* [catálogo] (Buenos Aires: Galería Alberto Elía, 1981), s/p.

² Roland Barthes: *Image, Music, Text* (Londres: Fontana Press, 1977).

³ Cintia Cristiá: "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", *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea], 16 (2012), pp. 1-44, disponible aquí [última consulta 1/12/2016].

⁴ Proyecto CAI+D 2011 (código 50120110100186): "La interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: estudios de caso provenientes de la Argentina, revisión de instrumentos teóricos para su estudio y proyecciones a la didáctica de las artes".

El marco teórico que se utiliza corresponde a dicho proyecto CAI+D y está conformado por autores que han estudiado la temática de la interrelación entre la música y la pintura. Spengler y Hegel son autores que Noé cita en sus libros cuando trata este tema. Los textos de Klee y Kandinsky⁵ también son valorados en este trabajo, puesto que han influenciado los cuadros de Noé y su teoría estética. Adorno y Cristiá son autores que aunque no son citados por el pintor, han desarrollado una extensa teoría sobre la vinculación artística y sus textos han sido muy útiles para despejar ciertas dudas frente a la interpretación de las obras. Nos apoyamos, además, en la teoría estética desarrollada por el mismo artista, la cual no es específica de esta temática pero, en diversos textos, se aproxima y teoriza sobre la misma.

Por tanto, el objetivo de este texto es estudiar la incidencia musical/sonora en la obra de Luis Felipe Noé. Para lograrlo, en primer lugar se abordará la temática de interrelación entre la música y las artes plásticas desde la visión de Luis Felipe Noé y en segundo lugar se desarrollará el análisis de la obra *Preludio en re menor*, en la cual se puedan ver presentes aquellos conceptos elaborados por el pintor.

La interrelación músico-plástica en el pensamiento estético de Luis Felipe Noé

En el libro *Noescritos: sobre eso que se llama arte*,⁶ Noé argumenta que la pintura, inicialmente vinculada con la literatura, con el correr de la historia se aproxima cada vez más a la música. En un principio, la pintura se relacionaba con la literatura, pero esta relación no era equitativa, si no que la pintura estaba en *dependencia* de la literatura, es decir, su función era *representativa*. A medida

⁵ Paul Klee: *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale* (París: Hazan/Musées de Strasbourg, 2004); Paul Klee : *Théorie de l'art moderne* (París: Denoël, 1985); Vassily Kandinsky: *Punto y línea sobre el plano* (Buenos Aires: Andrómeda, 2013).

⁶ Luis Felipe Noé: *Noescritos: sobre eso que se llama arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009).

que en el área de las artes plásticas se comienza a tomar conciencia de aquellos elementos abstractos que las conforman, este proceso las aproxima a la música, arte esencialmente abstracto. Por lo tanto, la pintura y la música mantienen una relación de *simpatía*.

Noé percibe una relación entre ambas artes que avanza aún más y que no se mantiene en la cuestión histórica solamente. El artista utiliza en sus obras una técnica que vincula a la música y a la pintura en un aspecto *ontológico*. El concepto más importante dentro del pensamiento estético del pintor es el *caos*, al cual define como “un orden que no entendemos”⁷ y explica de la siguiente forma:

[El caos] es un orden haciéndose, es un orden abierto. De esto justamente se trata al hablar de asumir el caos. Es entender una idea de unidad y una idea de orden que no es la idea de unidad ni de orden que tenemos.⁸

Por lo tanto este principio estético (*caos*), se va desarrollando y va creando nuevas lecturas. Este proceso se genera cuando el espectador observa la obra. Cada miembro del público realiza una lectura diferente e incluso una misma persona va asociando ideas en el transcurso del tiempo y creando una cadena de *caos-orden-caos* que continúa sin cesar.

Como el concepto de *caos* se desarrolla en el transcurso del tiempo, Noé explica que la pintura deja de ser un arte estático y se aproxima al campo de la temporalidad, sitio virtual en el cual se desempeña la música. De este modo se recrea el segundo punto de contacto entre las artes, uno *ontológico*, puesto que se manifiesta en la esencia misma de cada arte.

Noé logra crear *caos* en sus obras utilizando elementos abstractos que pueden generar *vibraciones* y *sonoridades*. En esta instancia, las herramientas utilizadas son las mismas que menciona Vassily Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano*.

⁷ Luis Felipe Noé: *Antiestética* (Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1988), p. 195.

⁸ *Ibidem*, p. 195.

En su texto, Kandinsky presenta al punto, a la línea, al plano y en menor medida al color como la base primaria de la pintura, considerando que cualquier obra pictórica resulta, al descomponerla, en puntos y líneas sobre un plano (elementos abstractos). Kandinsky consideraba que estos componentes pictóricos se podrían desarrollar en una estructura que los transformara de signos a símbolos, logrando una notación artística que le permitiera acercarse a otras artes, principalmente a la música, mediante una especie de traducción.

De estos elementos mencionados, el punto es el único sobre el cual Noé no teoriza y con respecto al plano, él considera que en su arte no hay nada que destacar al respecto y valoriza los cambios producidos por Picasso en el Cubismo. Es la línea el principal elemento que une a Kandinsky y a Noé. Kandinsky la considera como *elementos secundario* y la define de la siguiente forma: “[la línea] emerge con el movimiento cuando el reposo del punto se destruye por completo. Hemos pasado de lo estático a lo dinámico”.⁹ Al respecto, Noé expresa que “cuando uno empieza a tomar conciencia de que la línea es un bordado visual, dibujar es llevarse por esa musicalidad visual”.¹⁰

El último elemento de gran importancia en la obra de Noé es el color. Luego será importante observar la manera en que estos elementos abstractos se relacionan entre sí, aproximándose a los procesos creativos de la música.

El lenguaje del dibujo es un lenguaje plástico, principalmente lineal, pero lleva la posibilidad de hacer contrapunto con el color. El pensamiento que se concreta a través del lenguaje plástico aun cuando defina contenidos literarios, tiene una metodología abstracta emparentada con la música.¹¹

Concluyendo con los pensamientos sobre la teoría estética del artista, se puede afirmar que hay una vinculación con la música totalmente consciente y

⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰ Claudio Martyniuk: “Entrevista a Luis Felipe Noé”, *Diario Clarín* (Buenos Aires: 17 de febrero de 2008).

¹¹ Luis Felipe Noé: *Noé, pintura desnuda* [catálogo] (París: Galería Bellechasse, 1984).

que es llevada a cabo por medios artísticos específicos. Esta base teórica será un sostén fundamental al momento de desarrollar el análisis de la obra.

Preludio en re menor (1979)



Fig. 1. Luis Felipe Noé: *Preludio en re menor* (1979)

El título de esta obra, *Preludio en re menor* (1979), denota una interrelación con la música. El nombre es bastante genérico y por lo tanto resultó difícil acertar a qué compositor pertenecía el preludio, puesto que hay una multiplicidad de compositores que han realizado preludios como Bach, Chopin, Rachmaninov o Prokofiev. Sin embargo, la dedicatoria del dibujo nos brindó información que fue muy útil. En la sección inferior derecha se puede leer "Noé '79. Preludio en re menor. (Al Mono Villegas)". En base a este dato se creó la hipótesis de que el dibujo se trataría de una representación de Enrique "Mono" Villegas, pianista de jazz argentino y miembro del círculo de amigos del pintor. La hipótesis se terminó de confirmar cuando comparamos a la persona del dibujo con una fotografía de Villegas.



Fig. 2. Comparación del dibujo de Noé y una fotografía de Villegas

A partir del dato referente a Enrique Villegas, la búsqueda se orientó hacia la discografía del músico y de este modo encontramos el disco *Metamorfosis de los 24 preludios de Chopin*¹² publicado en 1967, cuya pista n° 24 se titula "Preludio en re menor Op. 28 n° 24".



Fig. 3. Enrique Villegas: *Metamorfosis* [Portada LP]

No se pudo conseguir una transcripción del arreglo hecho por Villegas, por lo tanto nos remitimos a la partitura original de Chopin. Así se pudo comparar la notación musical que figura en la pieza de Noé con la partitura y se encontraron algunas similitudes. Los dos primeros compases de la obra

¹² Enrique Villegas: *Metamorfosis de los 24 preludios de Chopin* [disco] (Buenos Aires: TROVA TL-8 Estudios Ion, 1967).

presentan un *basso ostinato* que es ejecutado por la mano izquierda del pianista. Esta figuración se asemeja al siguiente detalle de Noé:



Fig. 4. Detalle del dibujo de Noé comparado con el ostinato del op. 28 n°24 de Chopin

El compás 14 presenta el mismo ostinato rítmico con la misma direccionalidad melódica, pero con otras alturas. Sobre esta figuración la mano derecha ejecuta una escala ascendente. Este compás también se asemeja a este detalle:

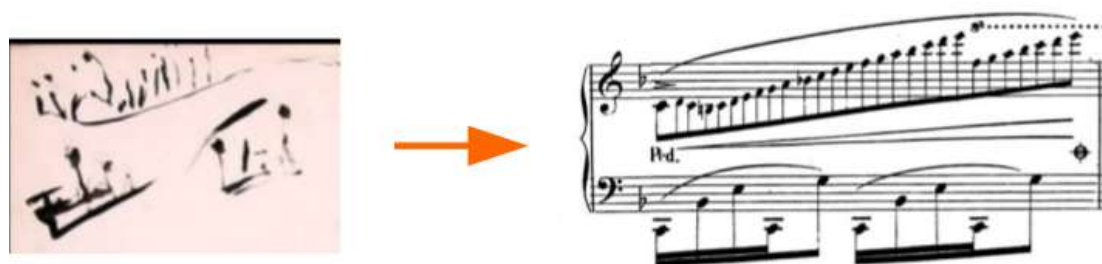


Fig. 5. Detalle del dibujo de Noé comparado con compás 14 del op. 28 n°24 de Chopin

A pesar de estas similitudes entre la partitura y el dibujo, no hay una sección que presente la notación en el mismo orden que lo dibujó Noé. Sin embargo no es necesaria la copia fiel de la partitura para determinar una referencia musical, es importante que haya una intencionalidad puesta de manifiesto en la obra por parte del artista.

Noé pertenece a un conjunto de artistas que piensan que la pintura se asemeja a la música sinfónica y el dibujo a la música para instrumento solo. Entonces se puede afirmar que este dibujo intenta evocar una sonoridad instrumental, cuya melodía se percibe en la vibración de la línea. Al respecto dice Noé: "La relación entre esas líneas que se tocan [aquellas que conforman un dibujo], que vibran y esa sucesión de puntos suspensivos es lo que se puede

llamar el sonido de la línea”.¹³ Con respecto a este punto, también se puede destacar la vinculación entre la metamorfosis desarrollada por Villegas sobre el preludio de Chopin y la pseudo metamorfosis que se va desarrollando en las líneas del dibujo. Hay tres tipos de líneas que están figuradas; en primer lugar se encuentran las líneas que conforman las manos del pianista, las mismas forman ángulos agudos, los cuales se van desplazando y se van transformando a través del segundo conjunto de líneas: las de la ropa del pianista. El tercer grupo de líneas se presenta en el cabello del ejecutante. Estas últimas son revoltosas y poco claras. Este proceso que comienza en las manos y que se va transformando hasta llegar al cabello se asemeja a la transformación que surge de la pieza de Chopin.

Noé también adhiere a la idea desarrollada por Kandinsky de que el contrapunto musical puede ser traducido por el contraste entre blanco y negro. Este es un detalle importante, puesto que los dibujos de Noé se caracterizan por estar dotados de colores, y es llamativo observar que en este caso decidió elaborar el dibujo en blanco y negro. Esta característica pictórica es fundamental y asienta un nivel de interrelación, puesto que el preludio es un género libre que en muchas ocasiones es contrapuntístico.

En base a este análisis se pueden determinar ciertos niveles que en la tipología desarrollada en el CAI+D rotulamos como *migración*: pasaje de elementos de un arte (música en este caso) a otro (pintura en este caso):

- El dibujo presenta un nivel emocional, definido por Cristiá de la siguiente manera: “Escuchar una música determinada y pintar un cuadro ‘dejándose llevar’ o intentando evocar el carácter de la pieza podría ser un ejemplo”.¹⁴ Noé tenía una relación afectiva con Enrique Villegas, tal vez escuchó

¹³ Noé: *Noescritos*, p. 141.

¹⁴ Cristiá: “Sobre la interrelación...”, p. 5.

el preludio en persona o tal vez tiene el disco. Realmente lo importante es que él decidió hacer un homenaje de un ser querido.

- También se encuentra presente un nivel material, el cual “se basa en la correspondencia o asociación entre pares de elementos constitutivos y/o de parámetros análogos, ya sea establecida a priori o realizada espontáneamente, fundamentada o arbitraria”.¹⁵ Cada elemento referente a la música como el piano, la improvisación, las notas, el contrapunto, conforman un conjunto de elementos o materiales que migran desde la música.

- Está presente el nivel textural que “se refiere específicamente a la relación interna o sincrónica de los materiales entre sí”.¹⁶ En el dibujo se destaca el proceso contrapuntístico del preludio migrado por medio del trabajo del contraste entre blanco y negro.

- Finalmente se encuentra presente el nivel conceptual. “Este es el caso en el que el pasaje de un campo al otro se realiza por intermedio de una idea o un concepto”.¹⁷ El dibujo genera una sensación de espontaneidad, el cual se logra por el trazo de las líneas y por la notación musical que se superpone sobre la figura del pianista, como si lo estuviese envolviendo en sonoridad. Esto se vincula con el carácter de improvisación propio del jazz, género en el que se destaca Enrique Villegas.

Conclusión

Luego de desarrollar el análisis de la obra y de determinar las características de la metamorfosis del preludio de Chopin, se pudo determinar una clara presencia de elementos musicales presentes en la obra plástica. Estos mismos migraron a través de los canales *emocional, material, textural y conceptual*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*.

La lectura de la teoría de Noé en comparación con la de Kandinsky echó luz sobre una temática poco estudiada en la obra de este pintor. Por otro lado nos aclaró la postura del artista para desarrollar un análisis más preciso del dibujo.

Finalmente consideramos que este tipo de lectura interrelacional entre las artes puede estar presente en muchos artistas argentinos, pero aún no han sido estudiados. Afirmamos que esta nueva interpretación de la obra de Noé sugiere nuevas aproximaciones al campo del arte. Este tipo de vinculación artística es rica en expresividad y valor estético.

Danisa Alesandroni es Licenciada en Música con Orientación en Dirección Orquestal (ISM – UNL). Desarrolló su trabajo final de grado “Música y sonido en la obra y el pensamiento estético de Luis Felipe Noé” bajo la dirección de la Dra. Cintia Cristiá. Participa desde el 2013 en el CAI+D 2011 (código 50120110100186). Recibió la Cientibeca (de 09/2014 a 12/2015) cuya investigación lleva el título “Interrelación de la música y las artes visuales en Argentina: el caso de Luis Felipe Noé (1933)”. Participó en calidad de expositora en diversas Jornadas, como las Jornadas de investigación en arte (UNC – CePIA), las Jornadas interdisciplinarias (UNL – ISM) y las Jornadas de jóvenes investigadores (AUGM). En esta última recibió el premio al mejor póster. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología, en la cual colaboró con una reseña en el boletín de primavera del año 2015.

La convergencia músico-plástica en León Ferrari

Rodrigo E. Sambade [IF]
Universidad Nacional del Litoral
Instituto Superior de Música
✉

Resumen

El presente trabajo se enmarca dentro de una propuesta de aproximación a la producción de León Ferrari con el fin de descubrir en qué medida el elemento musical está dentro de su obra. Con ese objetivo, en trabajos anteriores, se rastrearon e identificaron los casos de interrelación con la música que pudieron ser hallados en su producción. Posteriormente se propuso analizar con mayor profundidad dos de los casos hallados que responden a la categoría de la *convergencia*, según la tipología de interrelación propuesta por Cintia Cristiá: las esculturas sonoras de la década de 1970, y la muestra *Los músicos* del año 2008. A ambas obras se les realizó una aproximación de tipo hermenéutica y un análisis tanto de los elementos que componen los casos como de su articulación con obras de otros géneros artísticos. Finalmente, luego de analizar ambos casos, se procedió a compararlos entre sí. El caso de *Los músicos* es un caso de *convergencia* fundamentalmente *conceptual*. En el caso de las *esculturas sonoras* existe además una relación a un nivel de los fenómenos físicos. Se concluyó que ambos ejemplos tienen diferentes naturalezas aun dentro de la misma categoría de la *convergencia*.

Palabras clave: *Los músicos* – Esculturas sonoras – Relación entre las artes

Music-Plastic Convergence in Leon Ferrari

Abstract

The present work is framed within a proposal of approach to the production of León Ferrari in order to discover to what extent the musical element is part of his work. To that end, in previous works, the cases of interrelation with the music that could be found in his production were tracked and identified. Subsequently it was proposed to analyze in more depth two of the cases found that correspond to the category of convergence, according to the type of interrelation proposed by Cintia Cristiá: the sound sculptures of the 1970s, and the exhibition *Los músicos* of the year 2008. In both cases were made a hermeneutical approach and an analysis of the elements that make up the cases and their articulation with works of other artistic genres. Finally, after analyzing both cases, they were compared to each other. The case of *Los músicos* is a *conceptual convergence*. In the case of *sound sculptures* there is also a relation to a level of physical phenomena. It was concluded that both examples have different natures even within the same category of *convergence*.

Keywords: *Los músicos* – *Sound sculptures* – Relation among the arts

En el año 1979, Ferrari describía su obra *Berimbau* como un “instrumento destinado a crear hechos o sumas de hechos musicales, visuales y táctiles”.¹ Partiendo de consideraciones como esta, nos ha parecido pertinente estudiar la presencia de la música en la obra del recordado artista plástico.

León Ferrari fue un creador con una extensa producción que tiende a verse como heterogénea; aunque debe señalarse que en su gran mayoría está atravesada por la idea de la denuncia y por el deseo de expresar su opinión en contra de *la violencia* que el artista encontraba en su entorno. Existe un relativo consenso en que la producción de Ferrari puede dividirse entre obras *políticas* y obras *estéticas* (tomando la clasificación de Andrea Giunta).² Es interesante que en este último grupo entren la mayoría de los casos con presencia musical que fueron individualizados en la obra de Ferrari en trabajos anteriores sobre esta temática.³

Para el presente trabajo, el objetivo ha sido abordar con mayor detalle la cuestión de la interrelación músico-plástica en dos de los casos individualizados en Ferrari: las *esculturas sonoras* –iniciadas en la década del '70 – y una obra tardía del artista, la muestra *Los músicos* del 2008. Ambos casos pertenecen al fenómeno de la *convergencia*⁴ según la tipología propuesta por la

¹ León Ferrari: “*Berimbau*, artefacto para dibujar sonidos”, en Pablo Fessel (comp.): *De Música*, (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006), p. 42.

² Andrea Giunta: “León Ferrari, poético y político”, *Todavía*, 27 (2012).

³ Rodrigo Sambade: “La interrelación de las artes. La música en la obra del artista plástico León Ferrari” [informe de beca de iniciación a la investigación, inédito] (Santa Fe: UNL, 2014). Se encontraron cuatro casos de interrelación: 1. *Músicas con pentagramas*, dibujos (década de 1960); 2. *Listen Here Now*, representación escénica (1968); 3. *Esculturas sonoras* (desde 1978); 4. *Los músicos* (2007). Si bien, como primera impresión puede parecer escasa la cantidad de obras con relación musical dentro de una producción tan vasta como la de Ferrari, deben tomarse en cuenta algunas consideraciones. En primer lugar, reflejan una preocupación de Ferrari por mezclar diferentes tipos de artes dentro de la misma obra, de la cual la música es un caso particular. Por otro lado, si bien no son muchos los casos encontrados, los mismos pertenecen a distintos períodos dentro de la obra del artista, es decir que son recurrentes y la atraviesan.

⁴ Cintia Cristiá: “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”, *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea], 16 (2012), pp. 1-44, disponible aquí [última consulta:

Dra. Cristiá.⁵ Para entender mejor la naturaleza de dicho fenómeno nos propusimos analizar ambas obras, para luego contrastar los resultados entre sí.

Para ello nos valdremos además de las categorías de *confluencias artísticas* entre música y pintura planteadas por Román de la Calle.⁶ El autor propone reflexionar sobre tres posibilidades de confluencias entre ambas artes: a). Confluencias externas, adjetivas y periféricas: donde se respeta el propio ser de la música como sonido, y el ser de lo plástico como visual, y generalmente se nutre de expresiones metafóricas para explicar el fenómeno. b). Confluencias externas, con superposición o paralelismo de estructuras: donde hay un núcleo argumental que unifica externamente las estructuras superpuestas. La ópera sería un buen ejemplo. c). Confluencias internas: donde estaríamos ante los dominios de una *música visual* y/o de la *plástica sonora*.

Esculturas sonoras

En la década de 1970 Ferrari se exilia en Brasil por causa de la dictadura en nuestro país. El artista comienza a trabajar en una serie de esculturas, (consideradas como *instrumentos musicales* por el propio Ferrari) que serán expuestas primero en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y luego en la Pinacoteca del Estado de São Paulo. Cada instrumento se componía de múltiples varas y varillas metálicas dispuestas verticalmente, sostenidas por su extremo inferior a una base de madera; al agitarse y golpearse entre ellas y con diferentes objetos, producen una compleja resultante sonora.

1/12/2016].

⁵ Cristiá entiende por *migración* el "pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro", y se refiere a *convergencia* "cuando se observa la interacción de dos o más artes en una misma obra". Con relación al fenómeno de la *migración*, Cristiá propone cinco niveles (emocional, material, morfológico, textural y conceptual). *Vide Ibidem*.

⁶ Román de la Calle: "Sobre las relaciones entre música y pintura", *Aisthesis* [en línea], 42 (2007), pp. 87-97, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

La primera instalación se tituló *Berimbau* y la siguiente *Percanta*. Para Ferrari es justamente la capacidad de producir sonidos la característica más importante de estas esculturas.⁷

Paralelo a las exposiciones de sus esculturas, el artista escribe un texto llamado *Flasharte I*, el cual está dedicado íntegramente a su obra *Berimbau*. En el mismo, Ferrari aborda en forma literaria ciertos aspectos de las esculturas sonoras. En dicho texto, resulta interesante su insistencia en confundir o mezclar los límites entre las artes plásticas y la música. Dice Ferrari: "Quienes necesiten alimento visual conjugarán música con el dibujo que trazan en el aire las varas usadas ahora como líneas móviles, como plumas cargadas con tinta china sonora".⁸ Ferrari propone la idea del *músico dibujante*; quien manipula la línea, implícita en cada una de las varas metálicas de sus instrumentos, y *dibuja* curvas en el espacio que es la dimensión que le proporciona la escultura. De ello obtiene su resultante sonora.

Aquí puede notarse una propuesta estética que estas esculturas parecen compartir con otras series de obras de León Ferrari.⁹ Consideremos por ejemplo sus *dibujos abstractos* de la década del '60; allí Ferrari combinó la línea y los diversos trazos de tinta sobre la hoja. También en sus *esculturas de alambre y madera* llevó al plano espacial aquellas líneas que en sus dibujos quedaban en el papel, dotándolas de volumen. Es aquí donde llegamos a sus esculturas sonoras por medio de las cuales Ferrari explora el sonido que desprenden aquellas líneas en movimiento (las varas metálicas) interactuando entre sí.

Es importante considerar además, que sus esculturas sonoras aportan dos nuevos aspectos en este juego artístico; se suma en primer lugar la

⁷ Andrea Giunta: "León Ferrari: obras, cronología", en *León Ferrari* [sitio web], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁸ Ferrari: "Berimbau...", p. 46.

⁹ Aracy Amaral: "Leon Ferrari: os anos paulistas", *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro da História da Arte* [en línea] (Belo Horizonte: CBHA, 2004), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

resultante sonora, que como hemos dicho acerca la obra al mundo musical, y la convierte en un caso de *convergencia*. Pero además se agrega el elemento escénico: esta *interpretación* se realiza en vivo. Alguien debe ejecutar estos instrumentos, y así jugar un papel determinante en su sonoridad.

Finalmente, para nuestro artista hay otro camino que esta obra planea explorar, el de las posibilidades del tacto: Las esculturas funcionan como un gran instrumento que invita a ser *tocado*; provee de una experiencia no solamente visual y auditiva, sino además táctil. Estamos ante una obra que desafía múltiples sentidos en su funcionamiento.

Los músicos

La muestra titulada *Los músicos* estrenada en el año 2008 en la ciudad de Buenos Aires. Se compone de una serie de esculturas antropomórficas de poliuretano, donde cada una ellas cumple una función específica dentro de lo que aparenta ser un concierto. Dos de los muñecos son espectadores situados frente a los músicos. También hay un tercer espectador ubicado detrás y un *maestro de ceremonias* con una cacerola en sus manos. El resto son músicos, y porta cada cual un instrumento musical real.

Debe considerarse el material del que están fabricadas las esculturas. El poliuretano es característico porque una vez solidificado, crea una dura capa exterior; en este caso, formando la piel de los muñecos. Pero en el interior del liviano material se hallan innumerables huecos, agujeros llenos de aire, como si se quisiese representar el vacío en las almas de estos personajes.

Ferrari aquí trabaja por *adición*. El poliuretano sale del tubo aplicador y reviste la estructura de alambres interna de cada muñeco. Basta con solo observar las esculturas, para inferir que existió un gran componente de aleatoriedad en el proceso de creación de estas esculturas. Dicho margen entonces habría influido en la apariencia final de los muñecos.

Pero además, las esculturas están acompañadas por la música del álbum *Bitches Brew* de Miles Davis de 1969, la cual suena durante la muestra. No podemos dejar de detenernos un instante en la música que Ferrari eligió para su obra. Podríamos incluir este disco de Davis como el fundador de la corriente que se denominaría *Electric Jazz*.¹⁰ Todos los *tracks* del disco resultaron de la improvisación guiada por las indicaciones de Miles Davis, movido por el deseo de crear un oscuro, inestable y por momentos chocante clima para el álbum. A esto se suma el importante trabajo en la posproducción por Teo Macero.

Larry Wayte, en su análisis de *Bitches Brew*, nos dirá que en términos de tonalidad funcional, nada ocurre realmente en todo el álbum. El oyente casual, buscará en vano algún detalle estructural que le sirva como punto de apoyo, algo conocido, para mantenerse en una zona de relativo confort. Sin embargo, es evidente que se oye una gran cantidad de información, que lleva a la música por momentos a tan solo pasos del *caos*.¹¹

En cuanto al orgánico del álbum, destacan los timbres de la trompeta, el saxofón soprano y el innovador uso del clarinete bajo. Los instrumentos eléctricos (guitarra, bajo y teclado), así como el uso de dos o tres tecladistas tocando juntos y de dos bateristas en cada *track*, le aportan un ingrediente tímbrico singular al disco.

Ahora bien, en uno de los textos del catálogo de la muestra original en la galería Braga Menéndez se justificaba de este modo la elección de dicha música para tales esculturas:

Este disco [*Bitches Brew*] le mereció la calificación a Davis de “el Picasso del Jazz” de labios del Duque, un Ellington que le da la bienvenida a la molestia que revitaliza y que otros rechazaron. León Ferrari, quizás el artista argentino más completo y

¹⁰ Mark C. Gridley: “Jazz-Rock [Fusion Music, Electric Jazz]”, en H. Wiley Hitchcock y Stanley Sadie (eds.): *The New Grove Dictionary of American Music* (Londres: Macmillan, 1986).

¹¹ Larry Wayte: *Bitches Brood: The Progeny of Miles Davis’s Bitches Brew and the Sound of Jazz-Rock* [tesis] (Los Angeles: UCLA, 2007).

complejo, no podía elegir más que al Picasso de la música del siglo XX para acompañar a sus *Músicos*.¹²

En esta cita se sugiere una idea muy oportuna para nuestra discusión, ¿Será que era inevitable que Ferrari escogiera esa música (u otra de Davis) y no eligiera cualquier otra? Queda claro que la música forma parte de la muestra, pero ¿qué tipo de relación existe entre las esculturas y la música de Davis?

En etapas iniciales del trabajo se recorrieron diversas alternativas para intentar arrojar luz sobre esta cuestión. Luego de describir la obra y su contexto, analizar elementos inmanentes de la misma así como las fuentes escritas directamente relacionadas con ella, se intentaron establecer algunas relaciones entre ambos géneros artísticos.

La más importante, que es también la más obvia, es la alusión *a lo musical* desde el título y la temática de la muestra, y la incorporación de instrumentos reales en las esculturas. Como podemos ver es una asociación bastante general.

Podrían trazarse otras correspondencias, como por ejemplo la utilización de la improvisación (o de lo aleatorio) como un elemento importante dentro del proceso creativo tanto de la escultura como de la música. También se notaron posibles correspondencias entre las características musicales y un texto que acompaña la muestra original, aunque bajo la sospecha de tratarse de meras apreciaciones subjetivas.

Sin dudas el caso de *Los músicos* nos plantea una serie de interrogantes en cuanto a la relación que efectivamente se establece entre música y escultura. Encontramos aquí uno de los principales desafíos a los que nos enfrenta la categoría de la *convergencia*.

¹² Julieta Lionetti: *León Ferrari*. Los músicos [catálogo] (Buenos Aires: Galería Braga Menéndez, 2008), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Relaciones entre ambos casos

Ya hemos visto que ambas obras analizadas (la serie de esculturas sonoras y *Los músicos*) comparten la categoría de *convergencia* según la tipología de Cristiá. Sin embargo, la diferencia en cuanto a metodología analítica que demandó cada caso, nos revela una realidad: son dos ejemplos incluidos dentro de la misma categoría pero que en realidad poseen naturalezas distintas. Para comprobarlo nos valemos nuevamente de la comparación.

Tanto el caso de las esculturas sonoras como el caso de *Los músicos*, evidencian la interrelación entre la música y la escultura. Sin embargo la principal distinción entre una y otra es la relación *causa-efecto* en su funcionamiento, entre ambas artes. En las esculturas sonoras, tanto la forma, el tamaño, el material de las esculturas, así como el modo de ejecución, generan la resultante sonora. Hay una incidencia *física* entre ambas artes. Estos *artefactos* son tanto esculturas que producen sonidos, como instrumentos musicales convertidos en *objetos estéticos*.

En el caso de *Los músicos*, el material musical está definido de antemano por el artista. Por lo tanto la escultura y la música son dos fenómenos físicamente independientes (de hecho la música es de otro autor), y aunque forman parte de la misma escena solo comparten un marco temporal. La relación entre ambos la establece el artista aunándolos en la misma propuesta estética.

Conclusión

Luego de abordar la cuestión de la interrelación en dos obras de León Ferrari podemos afirmar que el caso de las esculturas sonoras es un ejemplo de lo que Duarte Loza, hablando de las relaciones entre música y escultura,

describiría como *relación con el instrumento*.¹³ La obra es tanto una escultura productora de sonidos, como un instrumento considerado objeto estetizado. Si retomamos las categorías de Román de la Calle, el caso de las esculturas sonoras sería un ejemplo una obra de *confluencias internas* entre música y plástica. En esta obra existe una relación material entre la escultura en tanto generadora de los sonidos.

En la instalación *Los músicos* nos encontramos con un caso, según la clasificación de Román de la Calle,¹⁴ del dominio de las *confluencias externas*. Ya sean éstas del *primer tipo* de simples evocaciones adjetivas, o del *segundo tipo*, cuando podrían observarse (con cierta arbitrariedad) ciertos paralelismos entre las estructuras. Puede decirse que todas las posibles relaciones que se han advertido en el caso de *Los músicos*, al ser de tipo *externa* presentan un elemento en común; precisan de *la palabra* como diría Román de la Calle, es decir de un concepto que medie entre ambas artes (lo cual evidentemente es más complejo en el caso de la música).

Como resultado de la comparación entre los dos ejemplos que más arriba fueron analizados, podemos afirmar que se trata de dos casos de naturalezas diferentes dentro de la misma categoría de interrelación. El caso de *Los músicos* es un caso de *convergencia* fundamentalmente *conceptual*. En las esculturas sonoras existe además una relación a un nivel de los fenómenos *físicos*.

Finalmente, basados en el análisis del caso de dos obras de un artista argentino como León Ferrari, nos hemos aproximado al fenómeno de la *convergencia* y hemos esbozado una distinción dentro de dicha categoría, sin descartar otras posibilidades que puedan ser estudiadas en el futuro.

¹³ Daniel Duarte Loza: "Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* [en línea], 7(2) (2012), pp. 109-138, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁴ De la Calle: "Sobre las relaciones...".

Rodrigo Ezequiel Sambade es Licenciado en Música con orientación en Composición graduado de la Universidad Nacional del Litoral. Se desempeña actualmente como trompetista en la Banda Sinfónica de la Policía de la Provincia de Santa Fe y en la Banda de Música de la ciudad de Rafaela. En 2013 obtuvo una Beca de Iniciación a la Investigación de la UNL con el tema "Interrelación de las artes. La música en la obra del artista plástico argentino León Ferrari", cuyos avances fueron presentados en jornadas en Argentina y Chile.

Música y cine

[Comunicación]

La música en el cine argentino clásico: sentido, tópicos y codificaciones

Rosa Chalkho

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo"



Resumen

El presente trabajo indaga la música en el cine argentino clásico entre los años 1933 y 1944 focalizándose en la música incidental o extra-diegética y su intervención en la construcción de sentido del filme tomando algunos ejemplos paradigmáticos que explican su funcionamiento. Con el nacimiento del cine y su masificación a comienzos del siglo XX, la capacidad de representar sentimientos, climas y emociones mediante la música comienza a codificarse por efecto de la propia asociación directa de la música con las distintas escenas de la narrativa cinematográfica. Mientras la música es utilizada para construir el clima o emoción predominante de una escena, resulta al mismo tiempo clasificada por la trama discursiva de estos géneros. Uno de los postulados que orientan este trabajo es la suposición que estas músicas aplicadas no lo son en tanto sus rasgos propios o inmanentes, sino que es la función y los contextos los que hacen que una misma obra se considere como absoluta en la sala de concierto, o como funcional en una escena cinematográfica. Otro eje que guía el estudio es la suposición que es en este periodo de consolidación del discurso cinematográfico "clásico" en el que los significados musicales se asientan y codifican.

Palabras clave: Música cinematográfica – Teoría tópica – Cine clásico

Music in Classic Argentinian Cinema: Meaning, Topics, and Codes

Abstract

The following article inquires into the music of classic Argentinian cinema between the years of 1933 and 1944, focusing on incidental or extradiegetic music, and its incidence in the construction of meaning in film, taking paradigmatic examples that explain its functioning. With the birth of cinema and its massification at the start of the 20th century, the ability to represent feelings, moods and emotions through music begins to become codified by action of direct association of said music with different scenes in cinematic narrative. While music is used to build moods or emotions that are dominant in a scene, it is at the same time categorized by the narrative dynamics of cinematic genres. One of the postulates that guide this work is the supposition that these kinds of music are not signified by their own immanent characteristics, but that the given context and function are the ones that make a piece be considered to be absolute and apt for a concert hall, or as fit for a cinematographic scene. This study also pivots on the supposition that it is in this period of consolidation of the "classic" cinematographic discourse that the musical significations are settled and codified.

Keywords: Film music – Topic Theory – Classic cinema

Música y cine: estudios y vacancias

Los estudios sobre la música cinematográfica han sumado varias décadas de desarrollo y abarcan un amplio espectro de inquietudes y problemáticas sobre su estatuto e historia, sus actores y producciones, y sus relaciones con la narrativa fílmica. En un recorrido somero por la literatura sobre la música para el cine podemos reconocer algunos hitos significativos como el libro inaugural de Adorno y Eisler *El cine y la música*¹ y las investigaciones de Claudia Gorbman,² Roy Prendergast³ e Irwin Bazelon⁴ del cine norteamericano. Por la línea francesa resultan ineludibles los estudios de Michel Chion⁵ y desde la perspectiva de los *film studies* ingleses es central el trabajo de Russell Lack.⁶ En el ámbito local, el texto de Carmelo Saitta⁷ *La banda sonora* aporta reflexiones centrales para la realización y análisis del sonido cinematográfico, dedicándole un apartado a la cuestión musical.

Sin embargo, muy poco se ha estudiado e historizado sobre la música cinematográfica argentina, y menos aún sobre la vasta y rica producción del periodo denominado del "cine clásico argentino". Asimismo en las historias del cine argentino se observa una notable ausencia de la música, no sólo de investigaciones específicamente dedicadas al tema, sino también en las varias y nutridas historias del cine, donde la cuestión musical es poco mencionada y

¹ Theodor Adorno y Hans Eisler: *El cine y la música* (Madrid: Madrid Fundamentos, 1981). Nótese que el título original del libro publicado por primera vez en 1947 es *Komposition für den film*, cuya traducción más acertada sería "Composición para el cine". Este dato no es menor si se tiene en cuenta que el trabajo de Adorno y Eisler traslada la teoría crítica adorniana al problema de la musicalización de los films y el resultado es fundamentalmente un ensayo crítico sobre los usos musicales y también una propuesta ideológica acerca de cómo debería ser esa música, condensada en el "Film Music Project".

² Claudia Gorbman: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Londres: BFI Pub., 1987).

³ Roy Prendergast: *Film Music. A neglected Art* (New York: W.W. Norton & Company, 1992).

⁴ Irwin Bazelon: *Knowing the Score: Notes on Film Music* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1975).

⁵ Michel Chion: *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 1997).

⁶ Russell Lack: *La música en el cine* (Madrid: Cátedra, 1999).

⁷ Carmelo Saitta: *La banda sonora. Apuntes para el diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales* (Buenos Aires: FADU-UBA, 2002).

relegada frente a otros elementos del discurso audiovisual como la fotografía o la narrativa.

Es así que esta comunicación forma parte de una investigación doctoral que se propone reponer, en parte, esta vacancia a partir de historizar las prácticas de musicalización en el cine argentino en el periodo de construcción y consolidación del discurso clásico.

La mayor dificultad que enfrenta la investigación es la ausencia de fuentes, por ejemplo, prácticamente no están acreditadas las orquestas que grababan la música, o no se encuentran partituras de las músicas incidentales. Es por esto que la metodología de investigación se basa en, por un lado, rastrear fuentes y documentos en publicaciones de la época, y por el otro, se diseñaron grillas de observación de los films que permiten develar y analizar el funcionamiento de la música y sus instancias de producción.

Una de las hipótesis que guían el trabajo es que la música incidental maneja un discurso internacionalista basado en la herencia del Romanticismo y Pos Romanticismo que tiñe toda la música cinematográfica de este periodo. Sin embargo la épica de lo nacional es un elemento central en el cine argentino de esta época, y esta impronta local está dada por la inclusión de canciones de tango y folclore.

De esta manera, podemos decir que la música incidental se expresa en un lenguaje afín al discurso cinematográfico clásico y universalista. Su producción pertenece a la operatoria del cine y a sus los elementos técnicos de enunciación, de la misma manera que no hay una fotografía o un montaje nacionales. Las canciones populares son los atributos que construyen lo local. Para fundamentar estas afirmaciones, se seleccionaron algunas películas significativas de distintos años que permiten ir trazando los análisis sobre las operaciones enunciativas de la música en el cine de esta etapa.

La investigación toma como marco general a los estudios culturales, a través de los cuales las producciones audiovisuales y musicales son consideradas prácticas sociales y analizadas como sistemas de representación en un contexto situado.⁸ Precizando el campo disciplinar, el trabajo se enrola en los llamados *music studies* y *film studies*. Específicamente para la música, la investigación abreva en la Teoría tópica⁹ que permite analizar los aspectos semánticos de la música en el discurso audiovisual y sus grados de codificación.

La periodización asumida se circunscribe a los años 1933 a 1944. El acontecimiento que fundamenta el año 1933 es el comienzo del sonoro óptico en la Argentina en coincidencia con el nacimiento de los primeros *studios* que inauguran la etapa de producción industrial del cine, con los estrenos de *Tango!*¹⁰ y *Los tres berretines*,¹¹ cintas inaugurales de los estudios Argentina Sono Film y Lumiton respectivamente. Para el cierre de este ciclo se considera por un lado la crisis acaecida por la falta de insumos importados (película virgen) como consecuencia del faltante mundial en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de la restricción impuesta a la Argentina por Estados Unidos como sanción de la política exterior argentina respecto de la guerra.¹² Por otro lado, a partir de 1945 con el ascenso al poder de Juan Perón, la cinematografía local experimentó cambios en relación a las políticas de Estado y en

⁸ Raymond Williams: *Sociología de la cultura* (Barcelona: Paidós, 1994).

⁹ Kofi Agawu: *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012); Raymond Monelle: *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral* (Indiana: Indiana University Press, 2006); Melanie Plesch: "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Pablo Bardin *et al.*: *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: Mozarteum Argentino Filial Jujuy y EdiUnju, 2008), pp. 55-108.

¹⁰ Luis Moglia Barth (dir.): *Tango!* [película] (Argentina: Argentina Sono Films, 1933).

¹¹ Enrique Susini (dir.): *Los tres berretines* [película] (Argentina: Lumiton, 1933).

¹² Domingo Di Núbila: *La época de oro. Historia del cine argentino I* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998).

consecuencia también se modificaron sus condiciones tanto productivas como sus narrativas.¹³

Las preguntas que atraviesan el trabajo son ¿cómo funciona la música en el cine en su faceta de portadora de significados? ¿Cómo participa de la construcción de sentido en el audiovisual? Es decir, de qué manera la música semantiza una escena. Paralelamente a estos interrogantes, observamos otra cuestión: estas músicas se ven investidas de nuevos sentidos como consecuencia de su circulación cinematográfica.

Existen numerosos ejemplos musicales transformados y afectados por efecto de su uso en el audiovisual. Entre los más evidentes pueden mencionarse la Obertura de la Ópera *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini, utilizada en el *opening* de la serie *The Lone Ranger (El llanero solitario)*,¹⁴ el signo musical terrorífico del glissando en el sobre agudo de los violines compuesto por Bernard Herrmann para la escena del asesinato en la ducha de *Psycho*¹⁵ o la asociación del vals *An der schönen blauen Donau* de Johann Straus con planetas, naves espaciales y futuro, luego de que Stanley Kubrick la eligiera para musicalizar una escena de *2001 Odisea del espacio*.¹⁶

Estos ejemplos son sólo ápices de todo un sistema de codificaciones que involucra estilos y géneros a los que los públicos o audiencias atribuyen significados naturalizados por efecto de las asociaciones audiovisuales. Con el surgimiento, industrialización y masificación de la cinematografía a comienzos del siglo XX, la música se convierte en un factor determinante en la construcción de sentido del discurso audiovisual. Si bien la asociación de la música con la escena y la narrativa ya tenía como sólidos antecedentes a la ópera, la música

¹³ Clara Kriger: *Cine y peronismo. El estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

¹⁴ George W. Trendle y Fran Striker (prods.): *The Lone Ranger* [serie TV] (EE.UU.: Apex Film Corp. / Wrather Productions, 1949-1957).

¹⁵ Alfred Hitchcock (dir.): *Psycho* [película] (EE.UU.: Shamley Productions, 1960).

¹⁶ Stanley Kubrick (dir.): *2001. Space Odyssey* [película] (EE.UU.: MGM / Stanley Kubrick Productions, 1968).

programática o el *vaudeville* entre otros, con el advenimiento del cine, el discurso musical desarrolla exponencialmente su faceta semántica, cuya construcción discursiva se produce a través de un proceso histórico y cultural.

Es así que atravesada por la consolidación del Modelo de Representación Institucional¹⁷ del cine o "cine clásico", las músicas aplicadas comienzan a adquirir sentidos nuevos en la recepción masiva, construyendo un verdadero repertorio de signos musicales codificados, como por ejemplo lo que los públicos refieren como música de terror, música de épica, o música para la escena de romance, etc.

Este proceso comienza desde del cine primigenio, que es el cine mudo el que empieza a sellar las primeras asociaciones, ya que son heredadas de la utilización de la música en la escena y permiten explicar el comportamiento de la música como un dispositivo de movilización emocional en la pantalla. Desde la primera década del siglo XX comenzaron a comercializarse en Estados Unidos colecciones de partituras breves –ya sea originales o fragmentos adaptados de obras de compositores "clásicos" libres de derechos– con indicaciones del *mood* o clima de cada música para que el pianista acompañante pudiera ejecutar en sintonía con las distintas escenas. Estas colecciones periódicas se llamaron *cuesheets*, o "páginas de entrada" (donde *cue* o entrada se aplica a cada intervención musical) y las más relevantes son la Kinetogram,¹⁸ editada por Thomas Alva Edison, o la Sam Moving Picture Music.¹⁹

El cine sonoro se inicia comercialmente en 1927 en Estados Unidos, luego de un largo derrotero de experiencias fallidas. Es la música, en especial la canción popular, que va a torcer los fracasos que acarrea el sonoro cuando la

¹⁷ Noël Burch: *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid: Cátedra, 1991).

¹⁸ AAVV: *The Edison Kinetogram* (Thomas A. Edison, Incorporated, 1909).

¹⁹ John Stepan Zamecnik: *Sam Fox Moving Picture Music* (Cleveland: Sam Fox Publishing Co., 1913).

voz de Al Jolson irrumpe cantando en la pantalla en *The jazz Singer*.²⁰ El poder de la voz cantada en una narrativa de ficción aporta un eslabón central para la reformulación revolucionaria en seno del sistema de estudios de la producción cinematográfica que ocurrirá luego de su estreno.

Es así que la canción popular (sincronizada en los histriónicos gestos de Al Jolson) y las *talkies* forman esta primera alianza que constituye al musical cinematográfico en el primer género del sonoro, y además con la música y los músicos como tema narrativo predilecto.

Las bases de la musicalización en las primeras películas sonoras argentinas

Este modelo productivo y narrativo repercute en la producción argentina y se verifica en el film *Tango!* de 1933, considerada la primera cinta sonora argentina con sistema óptico cuya trama argumental (narrativa en modelo cabalgata o *cabalgade*) es una excusa para enlazar los tangos interpretados por las máximas estrellas y orquestas de la época.

Las letras de los tangos están imbricadas en la trama, como se verifica cuando Tita (el personaje interpretado por Tita Merello) arrepentida de haber dejado a Alberto (Alberto Gómez) que la quería bien por el compadrito Malandra (Juan Sarcione) deja su vida de milongas y arrabales para volver al barrio y canta *No salgas de tu barrio*,²¹ cuya letra condensa el nudo central del argumento:

No abandones tu costura,
muchachita arrabalera,
a la luz de la modesta
lamparita a kerosene...
No la dejés a tu vieja
ni a tu calle, ni al convento,
ni al muchacho sencillote
que suplica tu querer.

²⁰ Alan Crosland (dir.): *The Jazz Singer* [película] (EE.UU.: Warner Bros., 1927).

²¹ Enrique Delfino (Música) y Arturo Rodríguez Bustamante (Letra): *No salgas de tu barrio* (Buenos Aires, 1927).

Desecha los berretines
y los novios milongueros
que entre rezongos del fuelle
¡te trabajan de chiqué!

No salgas de tu barrio, sé buena muchachita
casate con un hombre que sea como vos
y aún en la miseria sabrás vencer tu pena
y ya llegará un día en que te ayude Dios.

Como vos, yo, muchachita
era linda y era buena,
era humilde y trabajaba
como vos en un taller;
dejé al novio que me amaba
con respeto y con ternura,
por un niño engominado
que me trajo al cabaret;
me enseñó todos sus vicios
pisoteó mis ilusiones
hizo de mí este despojo,
muchachita, ¡que aquí ves!

El mismo procedimiento de relacionar las letras de las canciones con el argumento de la película como estructura central del musical cinematográfico se cumple en distintos momentos de la película, por ejemplo cuando Elena (interpretada por Libertad Lamarque) anticipa su relación con Alberto cantando *Andate*²² y luego cuando se entera que Alberto volverá con Tita interpreta *Noviecita*²³ que cuenta el drama de una novia abandonada.

Otro aspecto relevante de *Tango!* es la utilización de las músicas para connotar lugares en estrecha sintonía con la manifiesta disyuntiva entre lo local y lo extranjero²⁴ que va a dominar gran parte de las narrativas fílmicas de la década de 1930. Es así que las escenas que muestran los exteriores parisinos son musicalizadas con un foxtrot, en la única entrada no tanguera de la película, mientras que en el cabaret de París también se canta y baila el tango, que

²² Rodolfo Sciammarella (Música), Roberto Fontaina y Rodolfo Sciammarella (Letra): *Andate* (1933).

²³ Sebastián Lombardo (Música) y Luis Bates (Letra): *Noviecita* (1933).

²⁴ Mathew Karush: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013).

funciona a lo largo de todo el film como el ligule que une las clases sociales (la chica de barrio y la señorita rica), los espacios (el barrio, el arrabal, el lujo del centro) y lo local y lo extranjero (Buenos Aires, París).

La canción popular tiene un lugar preponderante en estas primeras películas, y lo que nos interesa analizar en este punto, es cómo se produce la articulación entre la canción popular y la música incidental o extra-diegética y cómo comunican estas dos formas de inclusión de la música en el filme.

Por un lado, la canción forma parte de la diégesis y asume una expresión elocuente en la representación de "lo nacional" como tema predilecto de la cinematografía vernácula, ya sea en su faceta urbana como en la vertiente histórica o folclórica. En otro orden, la música incidental "habla" en un lenguaje internacionalista.

El film *Los tres berretines* estrenado apenas unos días después de *Tango!* presenta diferencias respecto de las decisiones de musicalización, ya que aparece por primera vez el uso de música incidental o extra-diegética a cargo de Isidro Maiztegui, compositor de tradición académica que plasma el estilo "internacionalista" de la música cinematográfica de esta época. Esta musicalización se distingue de los tangos diegéticos, que también forman parte de la trama y fueron compuestos por Enrique Delfino.

El manejo del sonido y la música en la película indican una preocupación importante desde su concepción y una operatoria actualizada en términos de recursos de montaje sonoro. Uno de los indicadores de estas ideas se observa cuando Eusebio, el personaje que interpreta Luis Sandrini, imagina la melodía de un tango inspirado por "los tonos" que producen unas cacerolas al caerse mientras trabaja displicentemente en la ferretería de su padre.

La trama de *Los tres berretines* tampoco está improvisada, sino que se basa en un sainete teatral de gran éxito en su época de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, cuyo guión fue adaptado al cine por los mismos

autores. Tango, fútbol y cine son los caprichos inaceptables de la nueva generación a los ojos del padre de familia gallego (Luis Arata) que echa a su hijo jugador de fútbol (Miguel Ángel Lauri) de la casa, prohíbe a su hija (Malena Bravo) y esposa (Benita Puértolas) que vayan al cine y obliga al “compositor de tangos” (Luis Sandrini) que trabaje en la ferretería en vez de frecuentar los cafetines.

Esta tensión entre tradición y modernidad está también representada por la música: la película comienza con una pieza de jazz. El ritmo del *swing* acompaña exteriores que muestran una Buenos Aires moderna, con filas de automóviles y tranvías en la calle, plazas cuidadas con paseantes urbanos y fachadas de edificios ejemplares como el palacio de Tribunales y más adelante el racionalista COMEGA.²⁵

Esta codificación de la música cinematográfica analizada en su dimensión histórico-cultural es la que interesa para este estudio, a partir de poner en relieve las tensiones y vínculos ejercidos entre la música diegética como expresión de lo local y la extra-diegética que de manera paralela a Hollywood, se caracteriza por el uso del sinfonismo, el tratamiento romántico, post romántico o impresionista de la orquestación y uso recurrente del *leitmotiv*. Ejemplos de estos usos son el vals de Maiztegui que acompaña la escena del paseo de los novios por el Rosedal o el tratamiento de conversión de la diégesis a la extra-diégesis en la escena en que Susana (Luisa Vehil) toca el piano visiblemente apenada y cuando deja de tocar y llora mirando la fotografía de Eduardo (Florencio Ferrario) la orquesta retoma la melodía del piano para acentuar el clima de la escena. Estos tópicos, temas o lugares comunes como el uso de un vals para connotar el romance o los arpegiados, portamentos y tempi

²⁵ El Edificio COMEGA (de la Compañía Mercantil Ganadera) está ubicado en las Avenidas Corrientes y Leandro N. Alem. Es una construcción racionalista que se estaba terminando de construir al tiempo de ser filmada la película. Esto confirma la voluntad de la cinta por mostrar lo último y más moderno de la ciudad.

lentos para connotar la melancolía evidencian la manera en que la música se ocupará de la representación de emociones, climas y sentimientos en el film y por su parte el cine participa de la cristalización de estos clichés.

Al respecto, coincidimos con Raymond Monelle quien afirma que

Toda significación musical es social y cultural, y la no significación no es "puramente musical" o "puramente lingüística" porque los tópicos son paradigmas significando en relación con la cultura, no en relación con lo sintagmático.²⁶

En este caso, también la música funciona remarcando estereotipos de clases sociales, mientras los hijos del inmigrante gallego tienen berretines populares: tango, cine y fútbol; Susana, una señorita de clase alta toca en el piano "música clásica" y se presenta en una función de ballet en la que danza *El amor brujo* de Manuel de Falla.

Música y nacionalismo en *La guerra gaucha*

Ana Laura Lusnich en su libro *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*²⁷ considera que durante este periodo conviven dos modelos de representación hegemónicos: el *drama social-folclórico* y el *drama social urbano*. Estos modelos de representación cinematográfica están atravesados narrativamente por dicotomías, o pares de opuestos: campo/ciudad, rural/urbano, nacional/extranjero, tradición/modernidad, etc. En Argentina, la conformación de "lo folclórico" tal como se entiende en el siglo XX es el resultado de una política de Estado iniciada por la denominada generación del '80, con el objetivo de construir una cultura hegemónica y un pasado heroico que permitiera, por un lado la aglutinación social de cara a las oleadas

²⁶ "All musical signification is social and cultural, and no signification is 'purely musical' or 'purely linguistic' because topics are paradigms, signifying in relation to culture, not in relation to syntagmatics". Monelle: *The musical topic*, p. 9. La traducción es nuestra.

²⁷ Ana Laura Lusnich: *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2007).

inmigratorias y por otro, que consolidara culturalmente la emergencia del estado-nación.

Las figuras dilectas de esta construcción son el gaucho, que pasa de ser una figura lumpen o paria social a convertirse en la quintaescencia de los valores criollos, y la música folclórica rural que se constituye en un vero sonido de lo nacional.

El filme *La guerra gaucha* sitúa su relato en la segunda década del siglo XIX en el norte argentino y narra la participación de los paisanos criollos en las guerras de la independencia. Si bien el contexto histórico está bien delimitado, la película no realiza puntualmente un abordaje biográfico o histórico de héroes o próceres, sino que se preocupa por rescatar a los "héroes anónimos", gauchos con más coraje que recursos apoyados por las gentes del pueblo.²⁸ Esta gesta épica está basada en la novela homónima de Leopoldo Lugones con adaptación cinematográfica de Homero Manzi y Ulises Petit de Murat, dirigida por Lucas Demare con música de Lucio Demare (hermano del director) y orquestación de Juan Ehlert.

La película no ahorra recursos melodramáticos: en un reparto de roles de tipo "coral" casi todos los protagonistas mueren, incluido un niño que hacía de correo secreto. Una de las constantes de lo melodramático es el tema de la "redención" que está presente en la película con la "conversión" de Villarreal, un limeño que luchaba en las filas realistas al bando patriótico, mediada por el amor de Asunción, una dama de clase alta de provincias que apoya las fuerzas criollas.

Uno de las operatorias más recurrentes en la apropiación de los elementos folclóricos por los nacionalismos musicales es la de la *estilización*. Es decir la adopción de algún rasgo distintivo del folclore y su incorporación en la

²⁸ La leyenda en los títulos finales del filme reza "Así vivieron... así murieron... los sin nombre... los que hicieron la guerra gaucha".

obra de manera procesada y elaborada por técnicas compositivas académicas. Es así que la estilización cobra el lugar de una re-estilización o transformación estilística, en la que los procedimientos, procesos y operaciones pertenecen a la academia universalizada mientras que los materiales y elementos, la "materia prima" está conformada por los materiales extraídos de la raíz folclórica. A este proceso de transformación elaboración de esos materiales es el que, coincidiendo con Melanie Plesch,²⁹ denominamos estilización.

El proceso estilístico no resulta uniforme, no hay una sola manera de combinar los temas folclóricos al discurso académico decimonónico, y la evidencia del material folk también es gradual, en algunos casos es sumamente evidente y en otros apenas se insinúa.

Una de las operaciones que surgen del análisis de la música de *La guerra gaucha* es el uso de las canciones en la diégesis para anclar de manera específica la música a la situación, los personajes, la época o la historia. Es así que el carnavalito *El quebradeño* de los Hermanos Ábalos es la única canción que aparece de manera franca en la diégesis, en un momento de distensión entre las luchas que tienen los gauchos guerreros con la gente del pueblo. Las otras entradas musicales diegéticas forman parte de la ambientación de las escenas, como el coro de niños en la iglesia, que cantan sin letra como modo de enfatizar un carácter anodino y coyuntural connotando una religiosidad rural, la melodía del toque de clarín previo al ataque del ejército realista o algunos compases de la melodía del himno argentino tocada en violín como homenaje fúnebre a la muerte de un capitán criollo.

Mención especial merecen otras dos entradas diegéticas que eligen la *baguala* o *vidala* (canto tritónico tipo lamento solo o acompañado con caja sobre el acorde mayor) como especie folclóricas para connotar la tristeza, melancolía o infortunio, en todos los casos teñidas de un tono bucólico y

²⁹ Plesch: "La lógica sonora...", pp. 57-58.

campestre. La primera entrada (00:14:08) se ubica bastante atrás (alejado) en la mezcla de la banda sonora, como canto espontáneo de algún gaucho en el campamento militar, seguido de un huayno interpretado en quena. En esta escena, el canto y la quena colaboran para la construcción del clima nocturno y confesional que desemboca en un parlamento apesadumbrado del capitán Del Carril. La segunda baguala (01:06:06) funciona taxativamente (con una letra afín) como canto fúnebre durante el velorio del niño, en este caso acompañado con caja.

La otra especie folclórica que aparece en la diégesis es un aire de *guarania* o ritmo litoraleño, muy lento que toca en la escena Asunción, como parte de la construcción del personaje de dama culta de provincias involucrada con la causa libertaria. Un dato interesante es que suena un arpa mientras en la escena la vemos tocando el piano, aunque esta práctica o este tipo de licencias eran bastante habituales y evidencian un modo de producción en el que la música no siempre estaba precisamente guionada sino que termina de decidirse con el montaje.

El procedimiento típico del cine clásico consistente en tomar motivos melódicos de músicas que se presentan de manera diegética y luego trabajarlos orquestándolos como música extra-diegética o incidental como observamos en *Los tres berretines* también está utilizado en este filme. La *guarania* que suena como interpretada por Asunción luego pasa a la extradiégesis tocada por un violín con acompañamiento de cuerdas y esta modificación en el orgánico aparece como intención de la idea de estilización u occidentalización del motivo folclórico.

Es aquí donde nos topamos con músicas que se aplican en una operatoria propia del cine clásico construida de modo universalista a lo largo de las industrias de distintos países que, salvando la excepciones autorales o experimentales, forma un corpus enunciativo generalizado, una manera de decir

del discurso audiovisual equiparable a otros procedimientos generalizados como el montaje o los encuadres.

Esta enunciación musical incidental para el cine clásico abrevia de manera directa en el Romanticismo decimonónico y en el post Romanticismo de comienzos del siglo XX, produciendo una variante manierista de estos estilos compositivos en los que los tópicos no son datos accesorios sino que se convierten en un decir musical medular. De esta manera llamaremos *sinfonismo cinematográfico*, a esta apropiación manierista de los recursos de los géneros sinfónicos occidentales y prestaremos especial atención a la herencia de los nacionalismos o escuelas nacionales que brindarán la matriz estética para el procedimiento de estilización como evocación de lo folclórico y nacional expresado en un lenguaje internacionalista.

Los tópicos detectados en la música incidental de *La guerra gaucha* son: el militar (asociado a la caballería), la pentafonía y la españolidad.

El tópico militar aparece asociado al tema de la caballería o cabalgata y se caracteriza por la utilización de los vientos de metal en patrones rítmico-melódicos de "llamada" o "diana". Rítmicamente la asociación de la música con la cabalgata se remonta históricamente al tópico de la "galop" (o "gallopade"), una danza cortesana del siglo XVIII, cuya estructura rítmica veloz alude rítmicamente al sonido de los cascos de un caballo galopando.

En general este tópico aparece musicalizando las escenas de enfrentamientos bélicos o marchas de ejércitos, encontrándose coincidencias entre la velocidad y dinamismo del montaje con la velocidad y cambios de la música.

El tópico de la españolidad es apenas una referencia ligera que aparece en algunas de las entradas, también asociada a lo militar. Son apenas dos compases cuya melodía alude al paso doble o entrada del torero. Una cuestión interesante es que este tópico no siempre coincide exactamente de manera

directa u obvia con el ejército realista español, sino que aparece mechado en las escenas de batalla.

El tópico de la pentafonía es el más extendido a lo largo de la película ya que además lo pentafónico se inserta en el tópico militar en la construcción de melodías de corte épico y bélico. Es aquí donde tal vez aparezca la manipulación más interesante ya que consolida ese proceso de "estilización" al que se hizo referencia anteriormente.

El tópico de la pentafonía funciona como anclaje de lo local, lo argentino o lo propio. Es el signo musical de la "americanidad" y se instituye eludiendo lo folclórico, asociado a lo gauchesco como mixtura o resultante entre lo americano y lo español, mientras que retoma el eslabón indígena andino.

Sin embargo, el tratamiento y estilización de la pentafonía en *La guerra gaucha* tiene una particularidad: se acerca mucho más a la estilización pentafónica de los *westerns* norteamericanos que a la pentafonía incaica andina. Esta cuestión se verifica especialmente en el ritmo: mientras que la pentafonía andina está caracterizada por los ritmos sincopados de los huaynos y taquiraris, el uso pentafónico de la película mantiene rítmicas "a terra" y comienzos téticos, cercanas por ejemplo a las músicas hopi.

La relación de *La guerra gaucha* con el *western* norteamericano es en algún punto bastante evidente (gauchos y *cowboys*) pero en otros aspectos conservan varias distancias como la temática histórico-nacionalista como eje narrativo. Desde lo musical, el uso estilizado del tópico de la pentafonía es una constante en los *westerns* norteamericanos.

El sinfonismo orquestal del tratamiento orgánico de la pentafonía colabora con este grado de internacionalidad de la banda musical de la película que confirma la pertenencia de la música incidental al discurso cinematográfico clásico, signado por operatorias universalistas que construyen la música con la

idea de "color local" reservando la veracidad del anclaje con lo local para la música diegética, que asume una puntuación de lo auténticamente argentino.

Un ejemplo significativo se encuentra en la escena de la alucinación febril del capitán Villarreal en 39' 14" con la voz en *off* de Asunción trabajada además con fundidos en la imagen en los que ella hace un alegato patriótico tratando de convencerlo de su verdadera posición como americano. La entrada tiene cambios muy notorios en poco tiempo, momentos de orquestaciones plenas en *forte* y picos tensión dramática que se desvanecen rápidamente coincidiendo con el caer de la lluvia y un primer plano (imaginario o imaginado) de Villarreal y Asunción y una coincidencia puntuada entre un punto alto en tensión de la música, toque de metales en *forte* y los truenos de la tormenta. El *topos* pentafónico emerge al final de la entrada (se recurre a un motivo ya presentado en una entrada anterior) cuando Asunción habla del sacrificio de los americanos sin recursos en la guerra.

Reflexiones finales

En los casos citados de aparición de las músicas vernáculas como propias del relato, es decir en la diégesis, la referencia a lo local, nacional y propio es directa, y se construye además asociando el carácter de los distintos tangos o ritmos folclóricos con los climas de las escenas: las letras de los tangos vinculadas con el argumento, el uso de la música como localizador geográfico o social o el carácter de las músicas para reforzar el tono del relato (el carnavalito para el festejo popular, la baguala para los momentos tristes o fúnebres), el aire estilizado de una guarania para semantizar el tono melancólico y refinado de la propietaria de la finca enrolada con la causa patriótica y la asociación entre instrumentos y clases sociales (el piano como diferenciador de clase).

Lo que nos interesa puntualizar es cómo estos tópicos o temas musicales, como colección tipificada de lugares comunes, funcionan como

reservorio para la faceta comunicacional de la música cinematográfica. Para el cine, esto adquiere un gran valor procedimental ya que la música funciona como un fuerte agente semantizador del relato y estos tópicos interpretados de manera efectiva por la recepción de los públicos colaboran precisamente en la inteligibilidad del film.

Por otro lado, las funciones de la música incidental son bastante más escurridizas y opacas, su afectación opera de manera invisibilizada. La musicalización incidental puede abarcar una amplia paleta de funciones que pueden englobarse bajo la premisa de construir el clima de la escena apelando a la construcción emocional y anticipando el relato por medio de estructuras que el cine clásico ha construido a partir de codificar de manera tanto más precisa aquellos tópicos referenciales a los que aludía, de manera menos evidente, la música sinfónica de tradición académica.

Rosa Chalkho es Profesora Nacional de Música por Conservatorio Nacional "López Buchardo", Profesora de Artes en Música por el IUNA, Magister en Diseño por la Universidad de Palermo y Doctoranda (en curso) en Facultad de Ciencias Sociales – UBA. Es Docente de Historia (JTP regular concursada) en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA); Profesora de Estética y Técnica del Sonido en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y Directora de la Escuela de Música N° 7 DE 11, GCBA. Ha dictado seminarios en la Maestría y Doctorado de la Universidad de Palermo. Es Investigadora principal del IAA – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo" FADU-UBA. Investigadora formada del proyecto UBACYT: "Diseño en 3D. Tres dimensiones, tres décadas en Buenos Aires", (Dir: Dra. Verónica Devalle). Ha publicado varios artículos y comunicaciones en revistas científicas y libros en Argentina y el exterior como resultado de su investigación.

Jazz y “música tropical” en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna

Berenice Corti

Instituto de Investigación en Etnomusicología CABA
Universidad de Buenos Aires – Facultad de Ciencias Sociales
✉

Carlos E. Balcázar

Instituto de Investigación en Etnomusicología CABA
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes
✉

Resumen

Aparecida azarosamente en el transcurso de nuestros trabajos de investigación, y a ochenta años de su estreno, *Radio Bar* de Manuel Romero (1936) surge como musicalmente relevante por varias razones. Entre ellas, esta pieza cinematográfica participa de una serie más amplia en donde la música cumplió un rol de popularización de las industrias culturales durante la década del treinta en Argentina, proceso del cual las músicas que en ellas participaron emergieron con un pronunciado efecto modernizante sobre sí mismas. A nivel micro, este caso en particular constituye una ventana privilegiada para observar y escuchar qué se ofrecía como música popular y moderna a la vez en las pantallas y el *broadcasting* de la época, en donde el jazz y la “música tropical”, inscriptas en el universo de las “músicas mulatas”, cumplieron un papel relevante en la constitución de las músicas populares locales.

Palabras clave: Músicas populares – Industria cultural – “Músicas mulatas”

Jazz and “Tropical Music” in the Film *Radio Bar* (1936). Failure Landmark of Modern Popular Music in Argentina

Abstract

Eighty years after its premiere, Manuel Romero’s *Radio Bar* (1936) emerges as a musically relevant film for several reasons. Among them, as a piece part of a wider series where music played a significant role in popularizing cultural industries during 1930’s in Argentina, within a process where music emerged with a pronounced modernizing effect on itself. At a micro level, this particular case is a privileged window to look over and hear what was offered as popular and modern at the same time on screen music and broadcasting, where jazz and “tropical music”, as part of the universe of “mulatto music”, played an important role in the establishment of local popular music.

Keywords: Popular music – Arts & entertainment industry – “Mulatto music”

Tal como propone la convocatoria a las presentes Jornadas, este trabajo busca reflexionar sobre los modos en que se constituyeron los hitos en la música popular argentina a través del análisis de un caso en particular, como es el film *Radio Bar* de Manuel Romero (1936).¹

Aparecida azarosamente en el transcurso de nuestros trabajos de investigación, y a ochenta años de su estreno, *Radio Bar* surge como musicalmente relevante por varias razones. Entre ellas, esta pieza cinematográfica participa de una serie más amplia en donde la música cumplió un rol de popularización de las industrias culturales durante la década del treinta en Argentina, proceso del cual las músicas que en ellas participaron emergieron con un pronunciado efecto modernizante sobre sí mismas. A nivel micro, este caso en particular constituye una ventana privilegiada para observar y escuchar qué se ofrecía como música popular y moderna a la vez en el *broadcasting* de la época.

Según Cecilia Gil Mariño, quien analizó este período de la cinematografía argentina y particularmente este caso, desde el punto de vista formal las primeras películas de los años treinta se caracterizaron por presentar una inquietud estética por la modernidad a través de "autoimágenes de la industria del entretenimiento".² O, en términos de Claudia López Barros, por la *audiovisualidad* de la radio, porque referenciaban al medio radiofónico "en su

¹ En el capítulo dedicado a Manuel Romero (1891-1954) de la serie documental *Soy del Pueblo* emitida por el Canal Encuentro del Ministerio de Educación (2015), se señalan algunas de las características de la producción cinematográfica de Romero: se trataba de un cine industrial, exitoso, popular y muy prolífico. Dirigió y codirigió algunas de las películas de lanzamiento de varias estrellas populares al cine, como Carlos Gardel, Mecha Ortiz, Juan Carlos Thorry, Luis Sandrini, Niní Marshall y Sabina Olmos. También fue director de la recordada película *El Hincha* (1951) protagonizada por Enrique Santos Discépolo.

² Cecilia Gil Mariño: *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la década de los '30* (Buenos Aires: Teseo, 2015), p. 162.

audiovisualización cinematográfica".³ Desde lo argumental las historias eran simples, construidas en función de la presentación de números musicales, y con un tópico narrativo en común: la fama y el éxito que la radio podía otorgar a quienes lograban acceder a ella, con la consecuente salida de la pobreza para músicos y trabajadores.⁴ No faltaba por supuesto la enseñanza moral a tono con lo que Matthew Karush denomina "melodrama tanguero":⁵ el muchacho o la joven mujer seducidos por la promesa de riqueza abandonan la vida simple pero ética del barrio –en *Radio Bar*, la camaradería de la sufrida vida de los trabajadores de los clubes nocturnos–, para obtener una carrera artística y fama como estrella.

Pero en el caso de *Radio Bar* el tango no es el género excluyente. Con el pretexto argumental de reproducir un programa de radio de variedades se presentan números musicales diversos, lo que nos hace discrepar con Gil Mariño en cuanto a que sea el tango la música principal de esta película. Quizás así pudo ser presentado desde un punto de vista narrativo porque es la música que los protagonistas interpretan, pero no lo es en el plano estrictamente sonoro.

Desde el vamos, el nombre mismo de la película es representado musicalmente con un *foxtrot* homónimo, compuesto por el musicalizador del film Alberto Soifer e interpretado por la orquesta de jazz Dixy Pal's. La diversidad musical es presentada ya en los créditos del comienzo: debajo del nombre de Soifer aparece la lista de temas musicales de su autoría que integran

³ Claudia López Barros: "De cómo un medio puede ver a otro: la *audiovisualidad* de la radio en los comienzos del cine sonoro argentino", *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, 10 (2013), pp. 108-119.

⁴ Cecilia Gil Mariño: "Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta", *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 5(1) (2013), pp. 92-106. Según el documental citado, para el investigador Andrés Levinson el director Manuel Romero gustaba de retratar el mundo de la noche porteña con el que se sentía afín.

⁵ Matthew Karush: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013), p. 158.

la banda de sonido. La reproducimos con la denominación genérica que acompaña cada título y la que es utilizada durante la película, además del nombre de la orquesta a cargo de cada pieza:

Nombre del tema	Género atribuido en los créditos	Presentado como	Orquesta	Minuto de inicio
1. Radio Bar	Fox trot	Fox trot	Dixy Pal's	-00:00:00 (versión 1 con títulos) -01:00 (versión 2 en la primera escena) -01:09:00 (versión 3 final)
2. Leyendo en tu mano	Tango	Tango	Elvino Vardaro	00:12:36
3. Milonga criolla	Milonga	Canción	Conjunto Robles	00:28:11
4. Queja de amor	Zamba	Canción criolla	Conjunto Robles	00:30:30
5. Qué tengo yo	Rumba	Rumba	Efraín Orozco	00:36:10
6. Siempre unidos	Tango	Tango	Elvino Vardaro	00:39:15
7. La Ribera	Tango	Tango	Elvino Vardaro	00:47:00
8. Olvidando las penas	Blues	--	Dixy Pal's	00:51:40
9. No supe vengarme	Tango	--	--	00:01:06
10. Ipanema	Marchinha brasileña	--	Os Almirantes Jonas	00:49:15

Tabla 1. Temas musicales compuestos por Alberto Soifer para *Radio Bar*

También forman parte de la banda de sonido otros temas musicales que no son de autoría de Soifer:

Nombre del tema	Presentado como	Orquesta	Minuto de inicio
1. Misterio Negro (Paul Wyer y Adolfo Ortiz)	Fox trot	Dixy Pal's	00:26:15
2. S/N	Dúo lírico / parodia a cargo de Olinda Bozán y Marcos Caplán	Dixy Pal's	00:33:00
3. Mano a mano (Flores, Gardel y Razzano)	Tango lírico a dúo / parodia a cargo de Olinda Bozán y Marcos Caplán	Dixy Pal's	01:12:00

Tabla 2. Otros temas musicales de *Radio Bar*

De esta forma, es la orquesta Dixy Pal's la de mayor presencia a lo largo de la película con cinco interpretaciones de foxtrots, además de otras dos que acompañan las parodias lírica y tanguera. Luego le sigue la orquesta típica de

Elvino Vardaro con tres tangos, siendo también uno de ellos otro de los *leitmotiv* de la película ("Siempre Unidos"), por su referencia en la letra a la camaradería y solidaridad de los trabajadores del club nocturno. El grupo que acompaña los temas de temática *criolla* aparece en dos oportunidades; resulta llamativa la falta de presentación de ésta por parte del *speaker*. Tampoco es presentado el grupo brasileño, pero sí lo es la "Orquesta Colombiana de Efraín Orozco". Podría suponerse que la razón estaría en el modo en que se organizó el cartel cinematográfico –en términos de importancia de cada nombre–, pero ese tratamiento diferenciado no está reflejado en los títulos del principio del film.

Estos elementos nos hacen sugerir que una lectura tango-centrada de esta película, en el contexto de una serie más grande de la década y en lo que a lo musical se refiere, resulta incompleta porque soslaya aspectos que entendemos surgen como más relevantes: por un lado, la pretensión moderna que el discurso de este film en particular narra y que también se construye visual y sonoramente, y por el otro la diversidad musical comprendida en esa modernidad que rápidamente contribuiría a conformar el abanico de la música popular argentina.

Aunque son varios los núcleos de sentido contruidos en *Radio Bar*, nos enfocaremos aquí en los relativos a la diversidad musical que presenta. Según Karush, quien sigue el concepto de *indigenización* de los consumos culturales metropolitanos propuesto por Arjun Appadurai, por entonces "los productos culturales y mensajes ideológicos del mundo desarrollado [...] se pusieron al servicio de la remodelación de la cultura popular local".⁶ Para este autor la cultura masiva de Argentina de los años treinta podía ofrecer tanto "una alternativa al modernismo capaz de reconciliar las tradiciones locales con la modernidad cosmopolita" como ofrecer un escenario de disputa por la

⁶ Karush: *Cultura de clase...*, p. 69.

autenticidad nacional, "tensión [que] se presentó, frecuentemente, en términos de clase".⁷ Estas tensiones continuas entre modernidad y tradición, lo cosmopolita y lo auténtico y los esfuerzos de elevación cultural y la celebración de lo popular "prácticamente moldearon toda la cultura de masas de la Argentina del período".⁸

En un trabajo anterior Karush señala también la confluencia del tango, el jazz y otras músicas bailables y "sofisticadas" en la industria cultural de las compañías de cine y discográficas, como piezas clave del proyecto moderno que ya estaba iniciado desde los años veinte.⁹ Al respecto señala el contexto de *boom* internacional de las músicas afro-derivadas de Brasil y Cuba –lo que habría facilitado el revival nostálgico del *candombe* y la *milonga* en la década del cuarenta en virtud de su "reafirmación del ritmo"–, y lo ubica como parte del proceso de "liberación del tambor" que Ned Sublette sostiene que existió a lo largo y ancho del continente americano en los años treinta.¹⁰

Un índice que nos puede acercar a una mirada más contextual podría estar constituido por las reseñas que sobre *Radio Bar* fueron publicadas en Puerto Rico y Brasil, tituladas "Música para todos los gustos en *Radio Bar*" y "Música para todos los paladares".¹¹ Este discurso da cuenta de una diversidad sonora continental, masiva y popular, pero que a la vez se producía en función de las necesidades comerciales del mercado regional.

Al respecto Ángel Quintero Rivera sostiene que si bien la globalización de las *músicas mulatas* se remonta al siglo XVI como "un ir y venir" entre América y la península ibérica, alcanza su conocida "espectacularidad tropical"

⁷ *Ibidem*, pp. 71-88.

⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁹ Matthew Karush: "Roots, Rhythm, and Race: Blackness in Argentina Transnational's Mass Culture of the 1930's", XXVIII International Congress of the Latin American Studies Association (Río de Janeiro, 2009).

¹⁰ *Ibidem*, p. 17.

¹¹ *El Mundo* (San Juan, 7 de abril de 1937), *A Batalha* (Rio de Janeiro, 19 de febrero de 1938).

cuando La Habana se constituyó en uno de los epicentros de la actividad nocturna para la mafia ítalo-norteamericana a partir de la prohibición del alcohol en los Estados Unidos (1918-1933).¹² En sus prostíbulos, teatros musicales y salas de baile "su música 'tropical', ejecutada en formato de *jazz-band* para ese turismo mafioso" combinó "tangos, boleros, rumbas y sones con la bohemia arrabalera."¹³ No es difícil pensar que el paso posterior sería la incorporación de este formato espectacularizado a la industria cultural de Hollywood, luego respondida aquí por un "modernismo vernáculo alternativo".¹⁴

También resulta productivo pensar estos procesos en el marco de lo que Paul Gilroy denomina Atlántico Negro, la conceptualización que este sociólogo británico de origen guayanés utiliza para denominar las "formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales"¹⁵ originadas con la esclavización de africanos –pero no más de su exclusiva propiedad– que presentan características rizomórficas estructuradas fractal, transcultural e internacionalmente, luego reconvertidas y resignificadas con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX.

En los párrafos siguientes nos concentraremos en las performances del jazz y de la "música tropical" aparecidos en el film *Radio Bar* como vía de comprensión de estos procesos en la Argentina.

¹² Quintero Rivera denomina músicas mulatas de América a las "prácticas y expresiones sonoras y corporales [...] derivadas de las tradiciones musicales tanto occidental como africana 'cristalizadas y popularizadas' alrededor de 1920 con las grabaciones comerciales, la victrola y la radio. De su tradición africana adoptaron el sistema metronómico de *claves*". Ángel Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2009), pp. 69-73.

¹³ *Ibidem*, p. 132.

¹⁴ Karush: *Cultura de clase...*, p. 69.

¹⁵ Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), pp. 2-3.

El jazz de Paul Wyer¹⁶

La orquesta Dixy Pal's aparece integrada por un trombón, dos trompetas y una línea de cuatro saxos de distinto registro: alto, tenor y barítono. La formación se completa con una sección rítmica de piano, contrabajo, guitarra y batería. No se trata de una formación *hot* de tuba, banjo y batería rudimentaria como las de la década anterior pero tampoco presenta el estilo de la orquesta *sweet*; más bien revela la influencia de un tipo de formato más afín a las orquestas negras como las del primer Duke Ellington, con su característica batería con *low-hat* o charleston de pie, el gran gong y una fila de *temple blocks*.

Con respecto a los temas musicales, a los efectos del análisis nos enfocaremos en cada uno de ellos como momentos de una sola unidad que es la performance completa de Paul Wyer. El primero de ellos es el así denominado foxtrot "Radio Bar" que acompaña los títulos, en una primera versión cuya letra relata un drama de amor que ocurre en una "boite ultramoderna"; esta es la que además se comercializó en partituras. En el resto de la película se utiliza otra versión con una variante en los versos que reemplaza las menciones a la relación amorosa por una caracterización del ambiente de la *boite*, reforzadas por las imágenes de la secuencia inicial de la película.

La orquesta de jazz cumple un rol narrativo fundamental, su imagen es lo primero que se ve cuando inicia la película y su música es lo primero que suena en el film, antes que cualquier diálogo. Luego de dos planos generales de la *boite* que muestran a la gente bailando, el foco se posa en la orquesta mientras Wyer dirige y mira a cámara. Los personajes de la película son presentados a través de la interpretación de los diferentes versos: en uno de los planos un cantante es acompañado por cuatro figuras masculinas –Wyer y otros músicos de la orquesta como Ahmed Ratip y Adolfo Ortiz– que le ofician de

¹⁶ Sobre la interesante trayectoria de este músico del Atlántico Negro ver un trabajo anterior: Berenice Corti: *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco"* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015).

coro. Estos personajes bailan marcando el ritmo: todos se mueven en dos tiempos a excepción de Wyer que marca los cuatro tiempos del compás.

El tipo de acentuación que utiliza Wyer en los tiempos fuertes y débiles es un elemento destacable de su performance. En todas las versiones de "Radio Bar" está marcada en los tiempos primero y tercero, los que, en su papel de director de la orquesta, Wyer enfatiza elevando las manos a la vez que efectúa un golpe al aire mientras abre sus dedos. En la última escena en donde se interpreta este tema existe además una marcada sincronía, destacada en primer plano, entre los movimientos de dirección de Wyer y los de los cuerpos de camareras y clientes.

El segundo tema que interpreta la Dixy Pal's es "Misterio Negro", la única música del repertorio propio de la orquesta. Aquí la orquesta es presentada por el *speaker* –el personaje del locutor de la radio–, y nombrada por primera vez: "Iniciará su audición la jazz recientemente contratada, con la interpretación del fox 'Misterio Negro'. Aquí están los Dixy Pal's". Es decir, sólo en este momento la orquesta se convierte en enunciador del discurso.

Se trata de una versión instrumental que suena a lo largo de un minuto y treinta segundos (26:15 a 27:30), mientras que su performance es registrada visualmente durante diecinueve segundos (desde el 26:15 hasta el 26:24 y desde el 26:36 hasta el 26:46). Cuando sólo está sonando la música se la escucha como fondo de una escena en donde dialogan algunos de los protagonistas, en otro lugar de la escenografía. De todas formas, aún con estos escasos momentos pueden realizarse algunas observaciones.

La composición se enmarca en el estilo *jungle*, con sus característicos arreglos de vientos que asemejan los ruidos de los animales de la selva. El compás está en cuatro tiempos y se escucha claramente el *walking* del contrabajo sostenido por los cuatro golpes del bombo de la batería. En este caso la acentuación está dada en los tiempos segundo y cuarto, lo que le

adjudica una propulsión rítmica diferente a la del fox "Radio Bar": en términos jazzísticos, gana en *swing*.

Sobre una tonalidad menor los arreglos de vientos presentan una mayor sofisticación en relación a los otros ejemplos de foxtrots presentes en el film, y en el plano melódico se destacan las frases con ritmos desplazados, como en la última de la sección A de la pieza. El solo de trompeta revela una concepción más moderna del espacio de improvisación en la orquesta, es decir, como desarrollo de un discurso individual inserto en el marco de uno de tipo grupal.¹⁷

También pueden decirse algunas cosas sobre la performance de Wyer en la conducción de su orquesta. Al igual que en el fox "Radio Bar" acentúa los tiempos fuertes con los movimientos hacia arriba de las manos, golpeando el aire a la vez que abre los dedos. Pero aquí este gesto no coincide con el primer y el tercer tiempo, sino con el segundo y el cuarto. Wyer no sólo dirige con las manos sino también con todo el cuerpo. Acompaña el swing con pequeños movimientos ascendentes de rodillas, hombros y cabeza, a la vez que se desplaza por el escenario para dar lugar a los momentos de solos, mediante un andar que camina y baila a la vez. En uno de estos momentos se observa cómo coincide un pie en el aire con las manos arriba, lo que nos recuerda la frase del trompetista argentino Rolando Vismara quien nos describió al *swing* como "la sensación física de estar en el aire".¹⁸ Se observa también un importante compromiso corporal de Wyer en la interpretación, como cuando acompaña el movimiento ascendente de los saxos con el suyo propio. Llama la atención

¹⁷ Algunos de estos aspectos, como los modos en que contrastan patrones rítmicos diferentes en el uso de la síncopa, o la alta densidad de eventos musicales que ocurren en el transcurso de un período corto de tiempo con un rango amplio de variaciones tímbricas, son los que Olly Wilson caracteriza como modos afroamericanos de hacer musical, resultantes de la adaptación de la música del Oeste Africano en el Nuevo Mundo. En Olly Wilson: "The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music", *The Black Perspective in Music*, 2(1) (1974), pp. 3-22.

¹⁸ Corti: *Jazz Argentino*, p. 106.

también aquí que mientras los movimientos de Wyer se desplazan sobre un eje arriba/abajo, los del baterista lo hacen de lado a lado, observable en los movimientos de cabeza de éste.

Por último, el número final que interpreta la Dixy Pal's es el tango "Mano a mano", acompañando lo que el *speaker* anuncia como "dos renovadores del tango que cultivan el tango lírico a dúo", una escena cómica a cargo de Olinda Bozán y un *partenaire*. Aquí Wyer no es quien concita la atención, por lo que la cámara apenas toma sus brazos. De todas formas en un momento de primer plano se puede observar un cambio de carácter en la gestualidad de Wyer: manos, codos y dedos muestran menos quiebres en las articulaciones y movimientos más blandos, revelando una competencia musical múltiple o híbrida, coherente con su formación temprana tanto en repertorios bailables como en más académicos.¹⁹ Desconocemos las razones por las cuales se le encomendó a Wyer la interpretación de este tango: quizás la función cómica, de impostura o inauténtica, requirió contar con una apoyatura musical acorde a esa *inautenticidad*.

La "música tropical" de Efraín Orozco

La orquesta del músico y compositor colombiano Efraín Orozco²⁰ es la encargada de ofrecer el número de "música tropical" en el film. Según Alberto

¹⁹ Berenice Corti: "Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en la Argentina", en Heloisa de A. Duarte Valente *et al.* (eds.): *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL* (Sao Paulo: Letra e Voz, 2015), p. 22.

²⁰ Orozco nació en un pequeño pueblo de la provincia del Cauca el 22 de enero de 1898. Desde muy chico recibió la orientación musical de su madre, quien ejecutaba la guitarra. A los 19 años ya había compuesto obras que en la actualidad hacen parte de su repertorio más reconocido, y culminado sus estudios musicales de armonía, instrumentación y contrapunto con un reconocido maestro de apellido González en la ciudad de Popayán. Realizó un viaje por Centroamérica sin mucho éxito, decidiendo entonces regresar a Colombia y asentarse en nuevamente en esa ciudad, donde fundó "La Orquesta Orozco" en 1929. Aproximadamente hacia 1931 se trasladó a la ciudad de Cali a en donde fundó su nueva orquesta, la nombró como

Gómez Aristizábal fue Jaime Yankelevich, dueño de Radio Belgrano, quien en ocasión de escucharla en el Casino de Viña del Mar mostró interés en llevarla a Buenos Aires por "su repertorio que venía con aires tropicales", los cuales para la época aún no se conocían en la capital porteña.²¹ También afirma que ya en Buenos Aires es Homero Manzi –a quien Orozco había conocido en Chile–, quien le sugiere cambiar el nombre de su orquesta por un nombre más comercial, por lo que adopta el de "Efraín Orozco y su Orquesta de las Américas". Allí se destacaron importantes músicos como los colombianos Carlos Julio Ramírez –barítono con gran trayectoria tanto en la música académica como en la popular–, y el músico y compositor Alex Tovar; el pianista argentino Luis Bacalof y dos músicos cubanos, uno trompetista apodado "El negro Esteban" y el otro trombonista Ismael Orozco. Posiblemente sea "El negro Esteban" el trompetista que realiza el solo de trompeta en la rumba en *Radio Bar*. Hasta el momento se desconocen los nombres de los músicos de la orquesta de Orozco que participaron del film.

Teniendo en cuenta que la legendaria orquesta cubana "Lecuona Cuban Boys" no llegaría a Buenos Aires sino hasta principios de la década del cuarenta –con una participación importante en cuatro películas entre 1941 y 1953–, entendemos que la aparición de la orquesta de Orozco marcó un hito fundacional en la conformación de la música popular y de masas de la Argentina a través de esta denominación genérica de "música tropical". Músicos colombianos y cubanos vestidos de manera "exuberante" –como caracteriza Quintero Rivera a la vestimenta de "encajes guaracheros en las mangas de los maraqueros"– interpretando una pieza presentada como rumba, dando cuenta

"Efraín Orozco y sus Alegres Muchachos". Con esta orquesta realizó giras por Perú y Chile, permaneciendo en este país alrededor de tres meses.

²¹ De un artículo publicado en conmemoración del centenario de nacimiento de Orozco. Diario *El Tiempo* (Bogotá, 11 de enero de 1998).

de la pregnancia de las músicas cubanas en la sonoridad "tropical".²² La orquestación y los arreglos de "Qué tengo yo" son fieles a las rumbas grabadas de la época, como por ejemplo las interpretadas por Ernesto Lecuona con su orquesta.

Tomando como referencia justamente una rumba de la "Lecuona Cuban Boys" grabada en 1935, titulada "Rumba Azul", observamos que ambas tienen en común el compás en 4x4 con clave 3-2.²³ La extensión de "Qué tengo yo" es más acotada que cualquier otra rumba de la época, presumiblemente por razones del tiempo disponible de grabación en la película, con tan sólo un minuto y cuarenta y cuatro segundos, comparado con "Rumba Azul" que dura aproximadamente tres minutos y dieciséis segundos.

Desde el punto de vista formal presenta una pequeña introducción instrumental de cuatro compases que da inicio al dueto de cantantes, con una primera sección A-A' que, tras el puente en donde se re-expone la introducción, es seguida por un pequeño solo de trompeta de cuatro compases, a cargo de "El negro Esteban". Este recurso, como se mencionó más arriba, constituye una de las adaptaciones del formato de *jazz-band* a la "música tropical", aunque a la vez podría estar buscando reforzar un momento de mayor espectacularización. La instrumentación también conserva algunos aspectos de *jazz-band* – contrabajo, filas de trompetas y saxos–, pero la percusión, a diferencia de aquella que se concentra en la batería, está desplegada en marimba, maracas, güiro, bongó y claves, con el acompañamiento rítmico de guitarra española. Luego del solo el *brass* completo retoma la sección A' enganchando con la última estrofa ya expuesta por el cantante, para finalizar junto con al resto de la orquesta en una pequeña coda.²⁴

²² Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura*, p. 132.

²³ "Rumba Azul" fue grabada bajo el sello discográfico Columbia, y compuesta por Armando Oréfiche y Ernesto Vásquez con la voz de cantante del italiano Alberto Rabagliati.

²⁴ Utilizamos el término nativo *brass* para designar a las filas de vientos.

La participación de Orozco en este film nos permite reflexionar sobre los siguientes aspectos: en primer lugar, que la presencia de músicos colombianos es por lo menos treinta años anterior a lo que suele documentarse en las historiografías sobre la cumbia en la Argentina; y en segundo lugar, que la localmente llamada "música tropical" se nutre en nuestro país de dos vertientes principales, la cubana y la colombiana, expresadas ambas en "músicas mulatas". En estos procesos de adaptación musical al contexto de surgimiento de las músicas populares de masas, los músicos colombianos cumplieron un rol fundamental.²⁵ Es de suponer entonces, lo que deberá ser examinado en futuros trabajos, que esta perspectiva contribuirá a la historia de la cumbia y la "música tropical" en el país.

Conclusiones

Si, según Karush, hacia los inicios de la década del treinta el proceso de *indigenización* de los consumos culturales metropolitanos promovió que los productos culturales y mensajes ideológicos del mundo desarrollado se pusieran "al servicio de la remodelación de la cultura popular local", llama la atención la escasa atención que hasta el momento ha concitado el film *Radio Bar* como hito en la conformación de la música popular y de masas en el país.²⁶ De su análisis no solo se revelan las tensiones entre modernidad y tradición y entre lo cosmopolita y lo auténtico, que caracterizaron su entrelazamiento con la industria cultural. También, cómo las músicas *otras*, "mulatas", constituyeron uno de los polos de esas tensiones que continúan al día de hoy disputando legitimidad en cuestiones de autenticidad, como son el jazz y la cumbia.

²⁵ En 1946 llegó también al país Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez, otro importante músico y compositor colombiano.

²⁶ Karush: *Cultura de clase...*, p. 69.

Berenice Corti es Magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Se desempeña como Investigadora Adjunta en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires y como profesora en la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Manuel de Falla (CABA) y la Carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

Carlos Eduardo Balcázar es Maestrando en Psicología de la Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con la tesis "La bandola andina colombiana en la cultura musical del trío de cuerdas típico. Un estudio sobre cambios acústicos y musicales". Egresado de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali – Colombia. Actualmente pertenece al Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIET, Dirección de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires como Profesor Auxiliar en Investigación y Área Técnica.

Historia local y regional

[Comunicación]

La creación musical en Rosario y su inserción institucional en la primera mitad del siglo XX

Hernán Gabriel Vázquez
Universidad Nacional de Rosario
✉

Pablo Ernesto Jaureguiberry
Universidad Nacional de Rosario
✉

Resumen

Este trabajo tiene como fin presentar los objetivos planteados en un proyecto de investigación radicado en la Universidad Nacional de Rosario y los resultados parciales alcanzados en una primera etapa. Entre los objetivos generales del proyecto podemos mencionar el establecimiento de las condiciones socio-políticas que dieron lugar a las primeras instituciones oficiales de enseñanza musical "cultura", dilucidar los espacios privados y oficiales donde comenzó la enseñanza formal de la composición, y observar los modelos estilísticos que circularon entre los compositores. El recorte temporal del proyecto corresponde al período 1935-1965. A partir de diversos datos biográficos y algunas fuentes secundarias se ha podido realizar una aproximación parcial a la dinámica de la vida socio-cultural rosarina, el desempeño profesional de los compositores y las redes que se entablaron entre personalidades y entidades del campo cultural nacional e internacional. Dicha tarea toma como puntapié inicial a un pequeño grupo de publicaciones específicas surgidas hacia fines de la década del noventa, textos de historia regional y algunos trabajos de investigación inéditos. En esta oportunidad abordamos los aspectos que consideramos relevantes de las primeras décadas, donde la actividad institucional oficial era incipiente.

Palabras clave: Composición – Institucionalización – Enseñanza musical

The Musical Creation in Rosario and its Institutional Insertion in the First Half of the 20th Century

Abstract

This work aims to present the objectives in a research project based at the National University of Rosario and partial results achieved in the first stage. Between global objectives of the project we can mention the establishment of the socio-political conditions that led to the first official institutions art music teaching, elucidating the private and official spaces where formal teaching composition began, and observing patterns stylistic they circulated among composers. The temporary project period corresponds to 1935-1965. From various biographical data and some secondary sources we have been able to make a partial approach to the dynamics of the socio-cultural life of Rosario, the professional performance of composers and networks that were initiated between personalities and entities of the national and international cultural field. This task takes as a kickoff to a small group of specific publications emerged in the late nineties, regional history texts and some unpublished research. This time we address the issues that we consider relevant in the early decades where the official institutional activity was incipient.

Keywords: Composition – Institutionalization – Musical education

Este texto presenta y dispone los objetivos planteados y los resultados parciales alcanzados en un proyecto de investigación radicado en la Universidad Nacional de Rosario para el período 2016-17, a través de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes. El título del proyecto es "Procesos de institucionalización de la creación musical en Rosario: 1935-1965", la dirección del mismo está a cargo de Hernán Gabriel Vázquez y surge de las cátedras Literatura Pianística y Análisis Musical, a su cargo en la mencionada institución. El equipo está constituido por los ayudantes de cátedra Pablo Jaureguiberry y Gerónimo Mangini más los alumnos Ezequiel Schiratti, Pablo Sodo, María Belén Ovando y Silvia Galeano. Se espera que el equipo se incremente, de manera formal, con más alumnos que se han integrado a la largo del presente año.

Entre los objetivos generales del proyecto podemos mencionar el establecimiento de las condiciones socio-políticas que dieron lugar a las primeras instituciones oficiales de enseñanza musical "cultura", dilucidar los espacios privados y oficiales donde comenzó la enseñanza formal de la composición, detectar los modelos estilísticos que circularon entre los compositores y fortalecer la investigación sobre músicas locales. Entre los objetivos específicos figura la detección de los actores que intervinieron en la creación de las entidades oficiales de educación musical, qué docentes y en qué entidades llevaron adelante la enseñanza de composición y, en la medida de lo posible, recolectar las obras musicales producidas para favorecer su interpretación y circulación actual.

El recorte temporal se inicia en 1935 porque durante ese año se habría creado el primer profesorado oficial de música en la Escuela Normal de Profesores N° 2 "Juan María Gutiérrez". Se decidió tomar a 1965 como año límite tentativo porque existen evidencias concretas del dictado de clases de composición en la entonces Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (actual Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y

Artes de la Universidad Nacional de Rosario). Creemos necesario aclarar que las facultades de la Universidad Nacional del Litoral que funcionaban en Rosario constituyeron la planta básica de la Universidad Nacional de Rosario, creada en 1968. Algunos de los nombres más destacados que sobresalen en esta primera aproximación son: Juan Bautista Massa (1885-1938), José de Nito (1887-1945), Humberto de Nito (1891-1957), José Francisco Berrini (1897-1963), Luis Milici (1910-1998), Luis Ángel Machado (1922-2007) y Héctor Rivera (1928-1994). La recopilación de datos emprendida pretende ser la base para una aproximación socio-cultural a la historia de la música rosarina que pueda realizar aportes a una historia general en relación con procesos más amplios de la vida musical regional.

La práctica musical en la ciudad de Rosario se vio fuertemente incrementada de manera diversa entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Entre los motivos que de momento podemos mencionar se destaca la gran corriente inmigratoria que arribó a la ciudad, principalmente desde Italia. Este fenómeno se vio favorecido por la consolidación del puerto de la ciudad, con el apoyo del gobierno nacional a partir de 1902.¹ Como acontecimientos que marcan la importante actividad musical creemos necesario indicar que en 1904 se inaugura el teatro La Ópera (actualmente El Círculo), segundo teatro "a la italiana" que competía con el Colón (actualmente demolido). Durante la segunda década del siglo XX se radicó un importante número de compositores e intérpretes extranjeros, mayormente españoles e italianos. Estos artistas, junto a una primera camada de creadores locales, fundaron numerosos conservatorios privados, algunos de los cuales llegaron a poseer filiales en el

¹ Más información sobre la constitución social y la vida musical en la ciudad de Rosario a principios del siglo XX puede consultarse: Miguel Ángel De Marco y O. L. Ensinck: *Historia de Rosario* (Rosario: Museo Histórico Provincial de Rosario, 1978); y Hernán Gabriel Vázquez: "Un mes de 1902 en el teatro Olimpo de Rosario. El cruce de lo musical y lo social a través de la visión de dos publicaciones", *Revista del Instituto Superior de Música*, 11 (2007), pp. 111-137.

interior de la provincia. Otros eran sucursales de conservatorios de Buenos Aires, como los de los maestros Aldo Gily (1884-1963), vinculado al Conservatorio Gaito, José Guenna (1893-1963), representante del Conservatorio Fracassi, y la filial del Conservatorio Beethoven que estaba a cargo de los hermanos De Nito. Estas instituciones funcionaron como los centros exclusivos de enseñanza y aprendizaje de interpretación y teoría musical.

En 1949, el Profesorado de música que funcionaba en la citada Escuela Normal N° 2 fue transferido a la Universidad Nacional del Litoral. Ese mismo año el Instituto Scarafía organizó un curso de armonía, contrapunto y composición a cargo del sajón Teodoro Fuch (1908-1969), que se prolongó hasta 1952. Asimismo, Luis Ángel Machado dictó un curso similar para la Asociación Amigos del Arte² y posteriormente fue incorporado como docente de composición y órgano a la Escuela Superior de Música de la UNL. Con la llegada de Emma Garmendia a la dirección del establecimiento, Virtú Maragno (1928-2004) fue convocado para hacerse cargo de la cátedra de composición.

En forma paralela al desarrollo de instituciones educativas profesionales, la actividad de los compositores supo encontrar respaldo en asociaciones vinculadas a la interpretación musical. Un hecho importante fue la creación, mediante un concierto sinfónico, de la Asociación El Círculo de la Biblioteca el 21 de octubre de 1912. Ese concierto fue realizado por la Sociedad Orquestal de Rosario, luego llamada Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal y finalmente, en 1932, Orquesta de la Asociación Sinfónica de Rosario. Desde 1921, este organismo contó con la dirección de José Francisco Berrini hasta su traslado definitivo –a comienzos de la década del sesenta– a la administración

² La Asociación Amigos del Arte fue una importante impulsora de la creación artística rosarina. La entidad permitió visualizar la producción de artistas plásticos, literatos, intérpretes musicales y compositores. Es muy posible que esta institución haya favorecido el contacto entre distintas manifestaciones artísticas, tema que por el momento no se ha abordado. Agradecemos a Federico Sanmartino la observación sobre este punto.

de la provincia de Santa Fe. Suceso que determinó la constitución de la actual Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario. Por conflictos internos en la Asociación Sinfónica, en 1937 se separó un grupo de instrumentistas que formó la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Rosario. La sede principal de esta orquesta fue el teatro Colón y allí fue dirigida alternativamente por varios de los maestros que estamos estudiando junto a Clemente Sismondo (1879-1968), Jacinto Origala (1877-1958) y Nicolás Mignona (1884-¿?).³ Durante más de una década estas orquestas coexistieron y paulatinamente ocuparon el lugar que había ido perdiendo la actividad lírica. Aparentemente, esto implicó un vuelco en el interés de los compositores y del público hacia la creación sinfónica. Dichas orquestas fueron de gran relevancia ya que se dedicaron a interpretar obras de los compositores locales y brindaron posibilidades de reconocimiento a los intérpretes de la ciudad. Asimismo, interpretaban creaciones de renombrados compositores argentinos, algunos latinoamericanos y contaban con la presencia de virtuosos del circuito internacional.

Una amplia mayoría de los músicos sobre los que pudimos conseguir información se dedicaron en gran medida a la docencia en instituciones públicas y privadas. Con pocas excepciones, estos compositores obtuvieron su formación en el medio local. Muchos de ellos canalizaron sus intenciones compositivas hacia la creación de repertorio oficial, himnos y marchas para instituciones de educación masiva. En esta actividad se destacaron Jacinto Ortigala, Humberto Di Nito, José F. Berrini, Luis Milici, Nicolás Alessio (1919-1985), Isaac Pisante (1919-¿?) y José Botirolli (1920-1990). Por otra parte Héctor

³ Una importante cantidad de datos han sido obtenidos del texto de Daniel Cozzi: *La creación musical en Rosario* (Rosario: UNR Editora, 2007). Este volumen, único trabajo dedicado a reunir información variada sobre la creación y vida musical en Rosario, se centra principalmente en un enfoque biográfico de distintos compositores. A pesar del esfuerzo realizado por el autor, el texto presenta distintos problemas que denotan una elaboración poco cuidada de las fuentes documentales (muchas veces sin citar las mismas) y se torna necesario chequear los datos por la existencia de inconsistencias.

Gallac (1896-1951) y Milici, realizaron trabajos de corte etnomusicológico en el noroeste argentino, los cuales fueron plasmados en algunos artículos publicados inicialmente en diarios locales y, también, en el *Boletín Latinoamericano de Música* que dirigió Francisco Curt Lange.



Fig. 1. José Francisco Berrini: *Estudio para piano, op. 26 n° 2* (comienzo)

190 18/09/08
 Registro: 6342
 Copia: 786.2 H631 m

a Roberto Locatelli

MALAMBO
 (DANZA CRIOLLA)

LUIS MILICI

Allegro moderato. M.M. ♩ = 104

Fig. 2. Luis Milici: *Malambo* para piano (Buenos Aires: Ricordi Americana) (comienzo)

En cuanto a las elecciones estilísticas, hasta donde hemos podido ahondar en el repertorio previo a la década del sesenta, los compositores trabajaron un lenguaje mayormente tonal. Algunos con una estética vinculada a un romanticismo decimonónico expresado mediante piezas de carácter (como Berrini o Rivera), otros incorporaron algunos elementos que los acercan al modernismo (ciertas obras de Massa y, principalmente, Humberto de Nito). También existió una tendencia que favoreció la utilización de material folclórico y popular urbano argentino, en la cual Luis Milici y Edgar Spinassi (1926-1983) se destacaron.

A modo de ejemplo, mencionamos tres obras que presentan algunas de las características mencionadas: el *Estudio* para piano, opus 26 número dos, de José Francisco Berrini (figura 1), el *Malambo* (ca. 1953) para piano de Luis Milici (figura 2) y el himno *Nuestras Malvinas* (ca. 1953) para voz y piano de Luis Milici (figuras 3-4).⁴

⁴ Es necesario mencionar aquí el artículo recientemente publicado de Omar Corrado: "Para el 'tránsito a la inmortalidad': la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici", *Revista Argentina de Musicología*, 15-16, (2014-2015), pp. 279-320. Este trabajo indica diversas conexiones entre el compositor y las instituciones de la época, así como de las autoridades de turno.

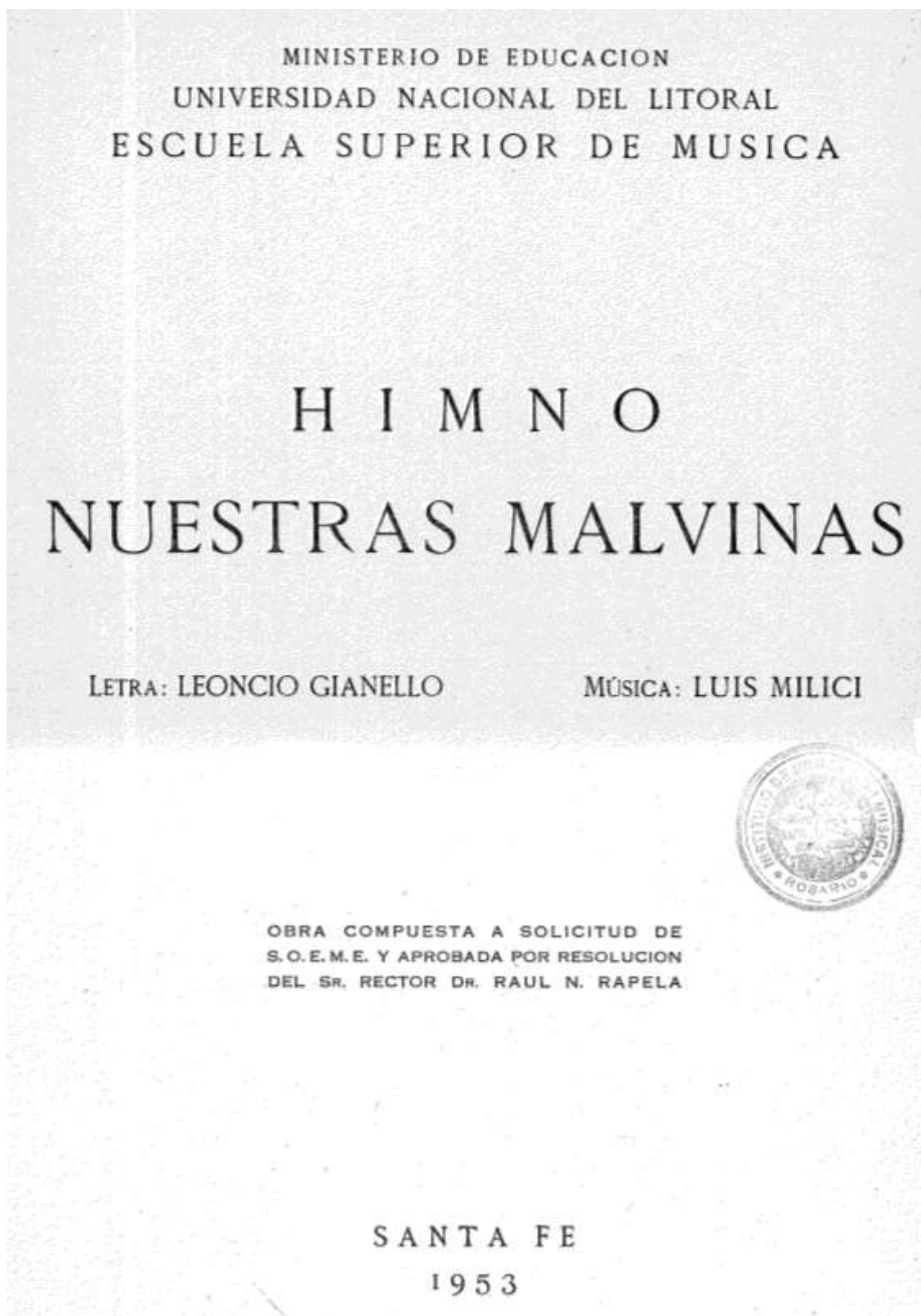


Fig. 3. Luis Milici: *Nuestras Malvinas* (portada)

NUESTRAS MALVINAS
HIMNO

Versos de
LEONCIO F. GIANELLO
Profesor de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias

Música de
LUIS MÍLICI
Profesor de la Escuela Superior de Música

ENERGICO

CANTO

f
La glo-

PIANO

ENERGICO

f marcato

mf

f

deciso

rio - sa ban - do - ra - ga - tá - su - san - te pe - ro Dios a - las Is - las les da, — azul
di - a de os - cu - ros pre - sa - gí - a la Ar - gon - tí - na in - dig - na - da sin - tió — des - ga

Fig. 4. Luis Milici: *Nuestras Malvinas* (comienzo)

Para concluir, nos interesa dejar planteados aspectos que nos resultan útiles para continuar y cuestiones que han surgido en una primera etapa de trabajo. El recorrido de las individualidades pone en evidencia la existencia de ciertas prácticas educativas, generación de redes interpersonales y vínculos con los centros hegemónicos culturales. Esta situación, en una primera hipótesis de trabajo, permite vislumbrar que el acceso de los compositores a tendencias renovadoras o hasta vanguardistas de la creación musical fue posible gracias a la actividad pedagógica en instituciones públicas en lugar de ser llevada adelante por grupos subalternos que pugnan contra el *establishment*

dominante.⁵ Otro punto a indagar son las conexiones entre las estéticas utilizadas por los compositores y las políticas culturales implementadas desde los gobiernos centrales e instituciones educativas. Otra línea que surge es la falta de referencias a obras de compositoras con anterioridad a la década del sesenta. Esperamos poder recabar mayor información que nos permita completar las oquedades de un campo que tuvo mucha más actividad de la que se suele recordar.

⁵ Como en muchos países y ciudades latinoamericanos, y a diferencia de lo sucedido en Europa, una importante acción vanguardista fue la creación de instituciones o que las mismas instituciones impulsaran la creación modernista. En este pensamiento seguimos, principalmente, a Raymond Williams: *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas* (Buenos Aires: Manantial, 1997 [1989]), pp. 66; y Andreas Huyssen: "Geografías del modernismo", en *Modernismo después de la posmodernidad* (Buenos Aires: Gedisa, 2010), pp. 23-46.

Hernán Gabriel Vázquez es Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Licenciado en Música y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente realiza el programa de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Junto a su profesión de intérprete, se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario y en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla". Como investigador, integra proyectos de investigación acreditados en Universidades Nacionales y se desempeña como tal en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires. Es miembro de la *International Musicological Society*, de su Asociación Regional para América Latina y el Caribe y, asimismo, de la Asociación Argentina de Musicología.

Pablo Ernesto Jaureguiberry es Pianista egresado de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde también cursa la Licenciatura en Piano y se desempeña como Ayudante en la Cátedra de Análisis Musical II, desde 2012. En dicha institución cursó estudios de guitarra y de composición. Se desempeñó como intérprete de guitarra y piano en recitales de música de cámara en el ámbito local. Integra equipos de investigación radicados en universidades nacionales y es miembro de la Asociación Argentina de Musicología, habiendo colaborado con una reseña que se publicó en su *Boletín* n° 71.

“Los años que vivimos en peligro”. El incierto comienzo de la Escuela Superior de Música de Concepción

Nicolás Masquiarán Díaz
Universidad de Concepción
Departamento de Música
Chile
✉

Resumen

El presente trabajo busca expandir los horizontes críticos de la musicología histórica local revisando un episodio conflictivo para el desarrollo institucional de la música en la ciudad de Concepción, Chile. Recurriendo a insumos teóricos y metodológicos tomados de la historia cultural y la microhistoria, se reconstruyen los primeros años de existencia de la Escuela Superior de Música, desde 1963 hasta 1969. Resultado de una prometedora fusión entre dos influyentes instituciones, la Corporación Sinfónica de Concepción y la Universidad de Concepción, la Escuela se presentó como una conclusión natural para el extenso proceso de consolidación de un circuito local autónomo para la música académica que, hasta ese momento, no disponía de un espacio formativo profesionalizante. Sin embargo, la tensión entre los intereses de ambas partes transformó las aparentes aspiraciones de la comunidad local en un punto de controversia cuyos alcances excedieron con mucho el ámbito musical, contraviniendo con ello la mirada optimista sobre la relación entre la ciudad y la cultura que hasta ahora impregna el discurso identitario de Concepción.

Palabras clave: Musicología histórica – Historia local – Corporación Sinfónica de Concepción

“The Years that we Lived in Danger”. The Uncertain Start of the High School of Music in Concepción

Abstract

This paper pretends to expand the critic horizons for the local historical musicology reviewing a controversial episode for the institutional development of music in the city of Concepción, Chile. Resorting to methodological and theoretical inputs taken from the cultural history and the micro-history, I rebuild the early years of the High School of Music, between 1963 and 1969. Promising result of an agreement between two influential institutions the Symphonic Corporation of Concepción and the University of Concepción, the School was presented as natural conclusion for the long process for the consolidation of an autonomous local circuit of academic music that, until then, didn't have a professionalizing formative instance. However, the tension between the interests of both sides turned the apparent aspirations of the community in a spot of controversy whose reaches far exceeded the musical field, thereby contravening the optimistic point of view about the relationship between culture and the city that until today pervades the identity discourses of Concepción.

Keywords: Historical musicology – Local history – Symphonic Corporation of Concepción

I.

En mis sucesivas aproximaciones al desarrollo institucional de la música en la ciudad de Concepción, he procurado articular un relato historiográfico que consiga desprenderse de la mitología endémica. Los constructos de “capital cultural” y “segunda capital de Chile”, estrechamente relacionados entre sí, son por lejos los más pesantes, materia prima en la configuración de una imagen local reconocida y validada en el país.

Es así que, al menos hasta antes de la dictadura (1973-1990), las acciones y discursos desplegados por la comunidad local casi siempre han buscado respaldar, sustentar y proyectar el estatus de capital cultural, fraguando apelativos que sintetizan –y amplifican– la relevancia que ciertos quehaceres culturales específicos han tenido para la “Atenas de Chile”, marco donde la música ha figurado desde siempre como un interés preferente.

Las primeras aproximaciones a la actividad musical en Concepción han evidenciado esta relación singular y estrecha entre la identidad local, la vida social y la actividad musical oficializada; han identificado algunos factores que determinan su origen, fundamentado su relevancia para la comunidad, descrito su proceso de configuración y esbozado aspectos de su desarrollo. Los trabajos sobre los coros polifónicos, la orquesta sinfónica y la música de vanguardia, entre otros, han ratificado la penetración de estos discursos reivindicatorios en la práctica musical institucionalizada y la tradición académica; propuestas más recientes constatan como estos se actualizan y amplían hacia músicas con otro alcance, como el jazz y el rock.

El proceso de construcción de este relato, sin embargo, no puede pretenderse libre de debilidades. Menos aún por tratarse de una etapa inaugural de la musicología histórica local, sin mayores referentes que permitan debatir puntos de vista divergentes.

Veyne nos advertía sobre la necesidad de “adoptar conscientemente un punto de vista preconcebido de selección”¹ para focalizar y acotar la investigación. En consecuencia, sabemos que seleccionamos arbitrariamente lo que quedará fuera del encuadre. En mi caso, fuera de esos límites aparecen ciertas tensiones que hasta ahora solo han sido analizadas funcionalmente, o apenas declaradas. La consecuencia ha sido presuponer siempre una relación positiva entre la sociedad local y la música, pese a que algunas fuentes delatan que eso no siempre fue así. Al menos desde 1950 el excesivo poder acaparado por la Corporación Sinfónica de Concepción generó recelos y motivó debates públicos que revelaron la inquietud por actividades diferentes de la música o por formas diferentes de gestionar las diversas facetas actividad musical.

El presente trabajo se sitúa sobre una de esas tensiones: la consolidación de un espacio institucionalizado destinado a la formación de músicos profesionales en la ciudad respaldada por la Universidad de Concepción. Un hecho que se daba por consumado con la creación de la Escuela Superior de Música en marzo 1963, pero que arrastró conflictos que, durante algunos años, evitaron consolidarla y, muy por el contrario, amenazaron con hacerla desaparecer. Un proceso que cadencia parcialmente en octubre de 1969, con un cambio radical en sus condiciones de administración, y se afianza en 1972, sin que ello signifique una resolución.

La problemática es pertinente al eje temático del encuentro que nos convoca por cuanto hablamos de una entidad que hace poco pretendió celebrar su medio siglo de vida, situándose en el centro de la interrogante sobre la justa conmemoración y la obstinación por los números cerrados a los que hizo referencia la Doctora Silvana Luz Mansilla al inaugurar estas *XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Quedará pendiente, sin embargo, una necesaria

¹ Paul Veyne: *Cómo se escribe la historia / Foucault revoluciona la historia* (Madrid: Alianza, 1984), p. 32.

reflexión sobre la influencia de la musicología en la definición de los hitos históricos, en la conciliación entre la memoria y la historia, y la ética que debe acompañar esos gestos desde la academia.

En lo teórico-metodológico me apoyo desde tres enfoques generales que, en honor al tiempo, presentaré de forma bien sintética. Primero, la idea de la historia como historia de las intrigas, donde cada acontecimiento es la confluencia de un conglomerado de procesos en que los agentes históricos tienen un comportamiento a la vez activo y pasivo.² Para el caso, el acontecimiento central que nos interesa es la incorporación de la Escuela Superior de Música a la Universidad de Concepción. Segundo, los insumos metodológicos de la microhistoria que nos permiten delimitar nuestro espacio socio-geográfico a fin de describir y comprender un fenómeno que, en su singularidad local, se relaciona con una sistémica nacional. Por último, la apertura de la historia cultural que admite interpretar los acontecimientos desde su dimensión abstracta; para el caso, desde la apropiación simbólica de la música como bien social y agente de construcción identitaria.

Las fuentes principales consultadas para desarrollar este trabajo son los documentos administrativos de la Universidad de Concepción, la prensa local contenida en los archivos del Departamento de Música de la Universidad de Concepción y testimonios orales.

II.

El 30 de marzo de 1963, representantes de la Corporación Sinfónica de Concepción y la Universidad de Concepción comparecieron en la Rectoría de esta última para cerrar el acuerdo con el que parecían culminar los anhelos largamente demandados por una parte de la comunidad. Esto es, la existencia de una entidad formativa profesionalizante que, por pertenecer a una

² Veyne: *Cómo se escribe la historia*.

Universidad, estuviese habilitada para otorgar títulos legalmente válidos, completando así un sistema orgánico mínimo que permitiera sustentar localmente la actividad musical de tradición académica.³

La Sinfónica era por entonces una destacada institución cultural dedicada por sobre todo al cultivo de la música. No es exagerado afirmar que la más relevante del sur de Chile, gracias a la iniciativa de su director Arturo Medina MacKey, que a lo largo de casi dos décadas y valiéndose de sus exitosos Coros Polifónicos, se encargó de construir un prestigio institucional, consolidarlo, expandirlo y utilizarlo como medio de influencia.⁴ De este modo, llegó a acumular tanto poder como era posible en una ciudad donde la cultura era un sello de identidad. Tanto como podía obtenerse construyendo redes directas con las autoridades de la capital, con todos los beneficios y conflictos que ello implicaba. A ojos de la comunidad penquista, la Universidad de Concepción era el ente legitimador de la actividad cultural. Pasarla por alto era gatillar desconfianzas y antipatías.

La tensión se agudizó cuando, en marzo de 1950, se promulga la Ley 9.574. En el marco del cuarto centenario de la ciudad, ésta le confirió a los Coros Polifónicos entradas por un 10% del impuesto al espectáculo en el sur de Chile. ¿Era meritoria tan cuantiosa asignación de fondos? ¿Por qué espectáculos como el teatro, el circo o el deporte debían alimentar las arcas de una institución particular tan ajena a sus rubros y sin retribución alguna? ¿Hasta qué punto la Corporación Sinfónica de Concepción llegaba a representar los intereses prioritarios de la sociedad penquista en cuanto a educación, cultura y entretenimiento?

³ Nicolás Masquiarán: "La Escuela Superior de Música de Concepción o la romántica historia de un anhelo provincial", *Revista del Instituto Superior de Música*, 15 (2015), pp. 37-71.

⁴ Nicolás Masquiarán: "¡Otra, otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales: el caso de Concepción", *Resonancias*, 28 (2011), pp. 19-32.

El aprecio ganado por la Sinfónica en años de enaltecer el nombre de la ciudad, no evitó el descontento por la exclusividad de un beneficio al que aportaban tantas otras instituciones. Los medios locales dejaron registro de las reacciones más inmediatas:

Se trató en esta oportunidad del proyecto presentado por el regidor don Emilio Ebersperguer y aprobado por unanimidad por la I. Municipalidad de Concepción en el sentido de modificar la Ley N° 9574, que concede fondos a los Coros Polifónicos de Concepción, en vista que los beneficios que otorga dicha ley son mayores que los calculados, por lo que se propone que un 50 por ciento de estos fondos sean destinados a la construcción de un Teatro Circo para nuestra ciudad. [...] / Después de larga deliberación, se acordó enviar notas de amplio apoyo a todos los regidores penquistas y en especial a don Emilio Ebersperguer, haciéndole presente que cuenta con el respaldo de los miles y miles de deportistas. [...] Sólo se desea que del excedente que ha producido el financiamiento de esta ley se otorgue un porcentaje para la construcción de una obra permanente y beneficiosa, como lo es el gimnasio de Concepción.⁵

En un plazo más extenso, las acciones relacionadas con la polémica ley alcanzaron el ámbito de la política nacional y las críticas adquirieron un matiz personalizado, llegándose a afirmar que “el absurdo egocentrismo del director [de la Corporación Sinfónica] ha significado, incluso, un perjuicio sin precedentes en la historia musical de nuestra ciudad”.⁶ A pesar de las críticas, Medina siguió adelante con su proyecto.

Durante su extensa permanencia como director de los coros y directivo de la Corporación Sinfónica, Medina siempre fue muy cuidadoso de mantener un trato cordial con la Universidad, sin llegar por ello a establecer una relación de dependencia. La asignación de fondos desde el Estado había afianzado su autonomía y le permitía aspirar a proyectos de mayor envergadura. Entre ellos,

⁵ “El deporte de Concepción prestará el más amplio apoyo al proyecto de la I. Municipalidad que modifica ley 9574”, *La Patria*, (8 de agosto de 1950), disponible en: Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción.

⁶ Tomás Pablo: *Análisis de medio siglo de vida musical penquista* (Concepción: Imprenta Castillo Hnos., 1957), p. 28. Se trata de un documento elaborado con la colaboración del periodista Juan Carrasco (Juncal) como respaldo a la presentación de un proyecto de ley para el fomento del desarrollo de las Bellas Artes en Chile. En él se busca explícitamente contrarrestar el efecto negativo de la Sinfónica de Concepción sobre la visibilidad de otras actividades musicales locales.

la creación de un conservatorio que, de ofrecer una carrera profesional, proveyera plazas de trabajo y contuviera la migración de los talentos locales.

El ansiado conservatorio inicia actividades en 1955, consecuencia de los fondos conseguidos por medio de la Ley 9.574. Se enrola como profesores a la mayoría de los músicos profesionales que ejercían en la ciudad y logra el reconocimiento de sus programas por parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Al año siguiente fortalece ese vínculo institucional mediante la contratación del compositor y musicólogo Miguel Aguilar. Todo esto en paralelo a la etapa fundacional de la Orquesta Sinfónica, cuya profesionalización es decretada en 1958, obligando a disponer de un plantel a la altura de sus requerimientos.

Sin embargo, el terremoto de mayo de 1960, comprometió materialmente la infraestructura del conservatorio, exigiendo gastos adicionales que pusieron en riesgo la continuidad del proyecto e hicieron necesario pensar en nuevas estrategias para asegurar su sustentabilidad. La urgencia habría obligado a reconsiderar los beneficios de una alianza estratégica entre la Corporación Sinfónica y la Universidad de Concepción. Y las condiciones se dieron particularmente favorables.

A raíz del terremoto se descubrió que ya la Sinfónica no iba a ser capaz de mantener un conservatorio. Había que arreglar el edificio. Y ya se había traído a Miguel Aguilar y a la María Elena Guíñez. Y había más profesores. Y era difícil financiar... bueno, ese conservatorio era gratuito. [...] Y ahí llega González Ginouvés a la rectoría y en el Club [Concepción] lo arreglaron. Yo fui uno de los primeros que le dije a don Arturo. Porque él pensaba cerrar. Cerrar y que... se perdía no más. No pues, le dije, si la Sinfónica formó el conservatorio. Y ya tiene dos profesores aquí. ¿Cómo lo vamos a parar eso? Mientras no se pierda el financiamiento va a haber dinero. No tanto como... seguramente un tiempo, porque después se va a recuperar la ciudad que sé yo y los cines también. Entonces va a haber financiamiento. Pero todo el directorio dice – porque yo era miembro del directorio– no alcanza. Entonces aproveche. Su pariente es el rector. Hable con él y hagan esta cuestión. Páseselo a la Universidad.⁷

⁷ Luis Osses Guíñez: *Entrevista concedida a Nicolás Masquiarán Díaz* (Concepción, 5 de agosto de 2016). Osses era entonces estudiante de periodismo y relacionador público de los Coros Polifónicos. María Elena Guíñez es soprano de reconocida trayectoria como intérprete y docente, que llega a Concepción junto a Miguel Aguilar, con quien había contraído matrimonio.

III.

Si bien fue resultado de una crisis, el nutrido circuito de actividad cultural y la demanda social de música, en lo formativo y lo extensional, parecía augurar un futuro promisorio para la Escuela Superior de Música, feliz encuentro entre dos poderosas instituciones locales para beneficio del arte musical.

El convenio comprometía a la primera a proveer de todos los medios materiales y humanos a su disposición, incluidos el recinto, los enseres y la planta docente, además de un monto equivalente a un 30% de los beneficios obtenidos por la Ley 5.594. La Universidad, por su parte, se comprometía a validar y reconocer como propios los programas de estudio propuestos para la Escuela Superior y asimismo la calidad universitaria de sus estudiantes, habilitar el otorgamiento de títulos profesionales legalmente válidos en interpretación musical e igualar, en un plazo de tres años, el monto en dinero aportado por su contraparte.⁸

El evento fue ampliamente cubierto por la prensa local e incluso figuró algunos días más tarde en diario *El Mercurio* de Santiago.⁹ Sin embargo, la efusión fue bien pasajera.

Ante una ausencia de dos años del candidato preferente para hacerse cargo de la administración, Miguel Aguilar, becado para continuar sus estudios de composición en Alemania entre 1963 y 1965, el profesor y concertista en piano Alfonso Boegeholz es llevado desde Santiago para asumir la dirección de

Ignacio González Ginouvés fue médico y Rector de la Universidad de Concepción entre 1962 y 1968. Si bien no he podido determinar su parentesco concreto con Arturo Medina McKey, hago constar la presencia del apellido Medina en su línea genealógica a través de su padre, Desiderio González Medina, hijo de Ana Rita Medina.

⁸ "Convenio". *Expediente 63-581* (Universidad de Concepción: Archivo Central, 1963), sin numeración.

⁹ "Creación de una Escuela de Música", *El Mercurio* (Santiago: 3 de mayo de 1963), disponible en: Archivo de la Corporación Sinfónica de Concepción [Recorte de prensa].

la Escuela Superior de Música. Desde sus primeras declaraciones dejó en claro un giro inesperado en esta alianza institucional: puso entre sus prioridades la formación pedagógica, ajena a los intereses originales del proyecto, pero funcional a los de la Universidad.

Fue así que, durante los primeros años de existencia, se implementaron cursos complementarios para estudiantes de pedagogía y profesores en ejercicio que desearan adquirir competencias en música o perfeccionarlas, cursos que acapararon la mayor parte de los estudiantes de la unidad, en desmedro de aquellos que aspiraban a convertirse en intérpretes. Esto no implicó la creación de una carrera de Pedagogía en Educación Musical, que tendrá que esperar hasta 1972.¹⁰

Mientras tanto, la Corporación Sinfónica comenzó un progresivo repliegue frente a los compromisos económicos asumidos. Como se puede observar en la Tabla N°1, su aporte monetario inicial no alcanzó el 30% de las rentas obtenidas de la Ley 9.574. En los años siguientes y sin mediar explicación oficial, fue disminuyendo progresivamente sus aportes en dinero hasta retirarlos por completo. En respuesta, la Universidad no llegó a cumplir a plenitud con su parte, aunque durante los años 1967 y 1968 asumió la cancelación de los gastos operacionales y los honorarios de la planta docente y administrativa por un monto de E° 120.000 anuales registrados como gastos variables,¹¹ sin comprometer presupuestos fijos, evitando el cese de funciones y cierre de la repartición. No mediaron reclamos o declaraciones formales entre las partes, al menos durante un buen tiempo. En cualquier caso, la Escuela Superior de Música se encontraba sumida en un profundo limbo de incertidumbres.

¹⁰ *Expediente 72-461* (Universidad de Concepción: Archivo Central, 1972).

¹¹ *Memoria de la Universidad de Concepción, 1968* (Concepción, Chile: Universidad de Concepción, 1968), p. 16; *Memoria de la Universidad de Concepción, 1969* (Concepción, Chile: Universidad de Concepción, 1969), p. 14.

Año	30%, ley 9.574	Monto entregado	Diferencia
1963	24.364,36	20.532,72	3.831,64
1964	36.744,88	30.040,56	6.704,32
1965	50.043,67	16.445,52	33.598,15
1966	sin información	13.077,80	?
1967	sin información	---	?

Tabla 1. Aportes de la Corporación Sinfónica de Concepción a la Escuela Superior de Música. Los montos se expresan en Escudos (E°). Los porcentajes correspondientes según la ley 9.574 corresponden a lo informado por la Tesorería Provincial.¹²

¿Cómo explicar esta enrevesada situación y la subsistencia de una entidad que había perdido el respaldo institucional y el soporte económico? Podemos suponer motivos de orden sociológico y pretender que la relevancia social de la música académica, sobre todo tras el auge local que se observaba desde la década de 1940, planteaba una responsabilidad ética que comprometía a la Universidad, dado su papel de mecenas frente a la comunidad, a proveer el sustento mínimo para que continuara en funciones. Es una razón posible, pero difícilmente la única o siquiera la más relevante. Plantearlo así sería, tal como sostuve al principio, reducirlo todo a un optimismo ingenuo que da la espalda a las razones prácticas. Más aún cuando la conflictiva situación de la Sinfónica ayudó a revelar el peso de intereses e inquietudes sociales diferentes de la música.

Por parte de la Corporación Sinfónica de Concepción, la Escuela Superior de Música significó comprometer una porción demasiado significativa de su potencial económico, mientras que las responsabilidades compartidas con la Universidad comprometían su autonomía y minaban su influencia. Más aún cuando el nuevo director desviaba las acciones formativas hacia el ámbito pedagógico, más próximo a los intereses de la Universidad. Todo esto atentaba contra el objetivo prioritario de la Sinfónica: la edificación de un recinto que le permitiera aglutinar todas las manifestaciones culturales relevantes, y la

¹² Alfonso Boegeholz: "Memorándum", *Expediente 63-581* (Universidad de Concepción: Archivo Central, 1963), p. 8.

monopolización de las mismas que le permitiera consolidar a la ciudad de Concepción como un centro de producción artístico-cultural en el sur del país, a la par de –o incluso por sobre– la capital, con su núcleo en la Corporación Sinfónica.

Por parte de la Universidad, la prefiguración de una pedagogía especializada en música había abierto un nuevo campo formativo que demostraba ser bastante rentable, con un aumento sostenido de la matrícula a lo largo de los años que fácilmente se explica por ser la única oferta de su naturaleza en el sur de Chile. Bajo un enfoque pragmático, la Universidad siempre se mostró interesada en la actividad extensional generada por los docentes y estudiantes de música, como puente relacional con la comunidad y faceta pública, especialmente a través de la Orquesta Sinfónica que ella misma patrocinaba. Pero en lo académico era la prestación de servicios a la pedagogía lo que justificaba la existencia de una repartición especializada. El alto número de alumnos matriculados en sus cursos habría empujado a la casa de estudios a invertir en la Escuela Superior de Música pese al incumplimiento de la Sinfónica.

La tensión llegó a tal que el 3 de septiembre de 1967 los estudiantes de la Escuela Superior de Música determinan realizar una toma de las dependencias, ubicadas en pleno centro de la ciudad, exigiendo a la Universidad de Concepción que asuma la responsabilidad plena sobre esta entidad huérfana. La acción se depone en enero del año siguiente, tras el compromiso expreso del rector David Stitchkin Branover de atender a las demandas de sus estudiantes. Todo esto en el marco de las turbulencias políticas que caracterizaron la época y que sugieren otros puntos para el desarrollo de este trabajo que por ahora me abstengo de revisar. Pero frente a la ausencia de medidas concretas por parte de la Universidad, la incertidumbre se mantuvo durante al menos un año más.

Ahora el problema está planteado en torno a una gran interrogante... ¿seguirá existiendo el establecimiento o no? Se sobrepasó la barrera del dinero para cubrir el presupuesto. Lo que está en discusión ahora es si se reconoce la calidad de escuela universitaria al plantel. A eso se ha llegado luego de largos meses de inactividad.¹³

Stitchkin renunció ese mismo año a la rectoría. Ya había anunciado previamente que resignaría del cargo si era necesario para empujar las reformas que el contexto socio-político exigía de la Universidad. No obstante parece haber amarrado su compromiso pese a las críticas de los estudiantes politizados que lo emplazaban a orientar la enseñanza universitaria "hacia carreras profesionales que son requeridas con mayor urgencia por el país y la región, dejando de lado esfuerzos inútiles por crear carreras que no tienen asidero alguno en nuestra realidad",¹⁴ pues para 1969 y tras la revisión del caso por parte del Consejo Superior, se acuerda la anexión definitiva de la Escuela Superior de Música a la Universidad de Concepción, bajo la denominación de Escuela de Música y bajo la exigencia de adaptar su orgánica los reglamentos y procedimientos que imponía la institución.

IV.

Interrumpo aquí mi relato para plantear algunas reflexiones en torno al proceso que hasta ahora he descrito.

Primero. Al analizar los primeros años de la Escuela Superior de Música de Concepción se observa un distanciamiento entre los fundamentos de orden sociológico (moral e ideológico) que sostenían la primera etapa del proceso de institucionalización de la práctica musical en Concepción, frente a las razones de orden práctico y formal que aparecen cuando la Universidad de Concepción asume una función protagónica. En todo caso, esto puede deberse a la naturaleza de las fuentes disponibles, mucho más formales y sistemáticas

¹³ "¿Escuela de Música?", *La Patria* (Concepción: 29 de enero de 1968), p. 8

¹⁴ "Un grupo de estudiantes formula dieciséis preguntas a Stitchkin", *El Sur* (Concepción: 28 de enero de 1968), p. 18

cuando se entra en el terreno universitario, aunque no por ello menos reveladoras de las motivaciones que subyacen a esa formalidad.

A modo de ejemplo, durante la defensa realizada por el propio Alfonso Boegeholz ante el Consejo Superior, se insistió más en la relevancia de los estudios de interpretación que en las prestaciones a las pedagogías.¹⁵ En ello observo un giro estratégico, pues si bien era la pedagogía el soporte académico que aseguró la supervivencia de la Escuela de Música durante los años de incertidumbre, era la carrera de músico la que aseguraba la autonomía de la nueva repartición, en lugar de su anexión a, por ejemplo, la Escuela de Educación, que habría restringido su potencial de acción ahora que se incorporaba a la Universidad. Esa autonomía iba a ser clave para su participación en procesos de orden político que escapan a los límites de este trabajo. Pero cabe señalar que fue estratégicamente restringida en 1972, cuando la creación del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción forzó un gobierno compartido con el nuevo plantel de Artes Plásticas.

Segundo. El proceso abordado evidencia las discrepancias y tensiones del medio social en torno a la relevancia concreta de la práctica musical en sus diversas dimensiones. Hasta ahora y como planteé al inicio, si bien estas habían sido reconocidas, no aparecían como un punto de análisis y, en cualquier caso, casi siempre se trataba de disensiones internas. Aquí, en cambio, se plantean cuestionamientos mucho más densos. ¿Hasta qué punto es la música una necesidad prioritaria para Concepción, o una necesidad siquiera? ¿Y si lo es, bajo qué condiciones debe cultivarse para responder oportunamente a los intereses de la comunidad? ¿Hasta qué punto se la debe priorizar frente a otros requerimientos?

¹⁵ "Acta Sesión Ordinaria H. Consejo Superior, de 15 de octubre, 1969". *Expediente 69-277* (Universidad de Concepción, Archivo Central, 1969), pp. 23 y ss.

Es interesante observar cómo estas preguntas se plantean desde el seno mismo de un cuerpo social que un par de décadas antes se mostrara tan favorable a la música de tradición académica. Es dable pensar que, más allá de las posibilidades que ofrecen las fuentes disponibles para la reconstrucción de las diversas etapas de esta historia, este cambio en la percepción de la sociedad se relacione con la contingencia política, más aún cuando el proceso se traslapa con la vorágine de los movimientos sociales que condujeron al triunfo del socialismo en el país en 1970.

Tercero: En cuanto a las construcciones mitológicas, las fuentes testimoniales y de prensa todavía sugieren que el actual Departamento de Música de la Universidad de Concepción se crea a raíz de las demandas de una sociedad local que responde a una necesidad intrínseca, donde la noción de capital cultural se realiza a través de la música. Sobre esa idea, la condición de instancia formativa profesionalizante que mantuvo hasta el año 2000 sigue figurando en el discurso como razón fundamental de su existencia, que atraviesa toda una historia de medio siglo. Más pesante ahora que su función se limitó nuevamente a la prestación de servicios para la pedagogía. La revisión documental, no obstante, echa por tierra esas pretensiones. Es más, el primer título de intérprete que he podido encontrar hasta ahora se entregó recién en 1976.

Como sea, este punto de llegada, la anexión de la Escuela Superior de Música a la Universidad de Concepción, más que una cadencia aparece como punto de origen y despliegue para nuevas intrigas. Antes de esclarecer el presente, nos obliga a retornar con una actitud y un enfoque diferentes a revisar lo poco que se ha reconstruido del pasado musical de la ciudad, antes de pretender la seguridad de un piso medianamente firme.

Nicolás Francisco Masquiarán Díaz es Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción, Chile, y Magister en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Profesor Asistente en la Universidad de Concepción para las áreas de Cultura Musical y Tecnología. Como investigador, trabaja sobre la historia de la música en Concepción, los contenidos políticos en repertorios comerciales chilenos de la post dictadura y el desarrollo de competencias disciplinares en estudiantes de Pedagogía en Educación Musical. Ha presentado trabajos en diversos congresos en América Latina, realizado exposiciones y conferencias en universidades chilenas, publicado en revistas especializadas de Chile y Argentina, y participado en proyectos de investigación FonMus (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile) y DIRDOC (Universidad de Concepción, Chile). Es Secretario de la Sociedad Chilena de Musicología y Webmáster de la IASPM-AL.

Sur, jazz y después: 40 años del disco del Trío de Jazz Moderno de Concepción

Rodrigo Pincheira Albrecht
Universidad Católica de la Santísima Concepción
Chile
✉

Resumen

Desde mediados de la década del 40, Concepción, al igual que otras ciudades chilenas, comenzó a sostener una práctica jazzística. En 1945 se organizó el Primer Congreso Nacional y entre 1956 y 1965 se realizaron seis festivales, cuatro de ellos de tipo internacional, contribuyendo a la descentralización, la formación de público y la generación de músicos aficionados y culteranos del jazz. Herederos de esa tradición en 1970 se formó el Trío de Jazz Moderno, integrado por Moncho Romero, piano, Eugenio Urrutia, contrabajo, y Alejandro Espinosa, batería, construyendo un repertorio exigente y novedoso que los llevaría a grabar en 1976, su primer y único disco homónimo (EMI Odeón) y un año después desapareció para siempre. A partir del análisis de este disco, explicaremos algunos procesos de conflicto entre la tradición y lo moderno, el tratamiento de nuevos lenguajes jazzísticos, la dicotomía centro-periferia, procesos de imitación y asimilación, entre otros, imaginario de la cultura penquista. El Trío de Jazz Moderno, quizás sin proponérselo, colaboró en la formación de audiencias mayoritariamente de capas medias universitarias que, desde mediados de los setenta y más tarde, en plena dictadura militar, estaban ávidas no solo de nuevas músicas sino asuntos relativos a la búsqueda de la libertad y un estar en el mundo.

Palabras clave: Cultura – Identidad – Estudios culturales

South, Jazz and Later: 40 Years of the Disc of the Trio of Modern Jazz of Concepción

Abstract

Since the mid-40s, Concepción, like other Chilean cities, began to hold a jazzistic practice. In 1945 held the First National Congress and between 1956 and 1965 held six festivals, including four Internationals, contributing to decentralization, the education of public and generation of amateur musicians and jazz cultists. Heirs of that tradition in 1970 the Trio of Modern Jazz, composed by Moncho Romero, piano, Eugenio Urrutia, bass, and Alejandro Espinosa, battery, build a challenging and innovative repertoire that would take them to record in 1976, his first and only self-titled album (EMI Odeon) and a year later disappeared forever. From the analysis of this record, we explain some processes of conflict between tradition and modern, jazzistic treatment of new languages, the center-periphery dichotomy, imitation and assimilation processes, among others, the *penquista* imaginary culture. Modern Jazz Trio, perhaps unwittingly, contributed to the formation of audiences mostly university middle class that since the mid-seventies and later, during the military dictatorship, were eager not only for new music but searching for freedom and a way of being in the world.

Keywords: Culture – Identity – Cultural studies

¿Cómo es posible grabar un disco de jazz en los años duros de la dictadura militar?, ¿qué quería la industria discográfica al hacerlo con músicos provincianos?, ¿en qué contexto socio-cultural se originó este trío?, ¿qué procesos históricos y socio-culturales se advierten con la creación y performance del trío? y ¿por qué Concepción reconoce al jazz como algo identitario y patrimonial? Intentaremos responder a estas preguntas.

La ciudad de Concepción posee un importante desarrollo económico y demográfico, teniendo desde su fundación en 1550 en Penco y su refundación en 1765, gran relevancia histórica, social y cultural en el país. Su condición de ciudad frontera, de punto de encuentro, posibilitó el encuentro de los ejes que, entrelazados y muchas veces indistinguibles, ayudaron a trazar históricamente su identidad cultural: lo marítimo portuario, en su conexión con la franja costera, lo campesino, en su conexión con el interior, lo minero, representado en la zona del carbón, y lo mapuche, rasgo atávico que preexistía a su nacimiento.

Es considerada como uno de los núcleos urbanos, demográfico, administrativo, financiero y comercial más relevantes de Chile, junto a Santiago y Valparaíso, y actualmente tiene una población de 227.768 mil habitantes (censo de 2012).¹

De lo institucional a lo ciudadano

En lo cultural es un importante polo de desarrollo, particularmente desde la fundación de la Universidad de Concepción en 1919 (en la actualidad hay quince universidades entre estatales y privadas). Al alero de esta última se crearon, por ejemplo, el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), escuela y compañía de teatro que funcionó entre los años 1945 y 1973, y que llegó a ser considerada como una de las mejores del país; la Revista *Atenea*, la cual desde 1924 tiene como objetivo difundir la investigación y la reflexión crítica en el

¹ Instituto Nacional de Estadística: *Censo 2012* (Santiago de Chile: INE, 2012).

ámbito cultural chileno y latinoamericano; la Orquesta Sinfónica creada en 1952 bajo la dirección de Wilfried Junge e integrada a la universidad en 1958. También las célebres Escuelas de Verano creadas en 1955 por el poeta Gonzalo Rojas y que se realizan hasta hoy día. Otras señas penquistas son La Casa del Arte, fundada en 1967, principal museo de artes visuales con un fondo de casi dos mil obras de pintura chilena y latinoamericana, centros culturales como Artistas del Acero o una sede de Balmaceda Arte Joven construida para los propósitos de esta institución en el 2005.

Fuera de lo institucional, el rock desde hace más de 50 años es un estandarte representativo de la ciudad pues desde aquí han emergido bandas como Emociones Clandestinas, Machuca, Santos Dumont, Los Tres, Los Bunkers y que han llevado a la exageración de decir que la ciudad es “la cuna del rock chileno”. Actualmente existe una escena bullente con nuevas bandas, festivales (REC, es el más importante), sellos discográficos, academias de música popular, salas de grabación, producciones audiovisuales (tres documentales) y un libro inédito con la historia del rock penquista.

Suralidad y jazz penquista

Desde mediados de la década del 40, Concepción, al igual que otras ciudades chilenas, comenzó a sostener una práctica jazzística y en 1945 se organizó el Primer Congreso Nacional al que asistieron músicos de Santiago, Valparaíso, Viña del Mar y Los Ángeles. Posteriormente, el Club de Jazz de la Universidad de Concepción realizó entre 1956 y 1965, seis festivales, cuatro de ellos de tipo internacional al que asistieron grupos de Argentina, Uruguay y Brasil (aquí vino el trompetista charrúa Daniel Lencina y se quedó para siempre en nuestro país y el joven pianista brasileño Sergio Mendes) contribuyendo a la descentralización, la ruptura de la hegemonía santiaguina y a la formación de público. La Universidad de Concepción se sumó a la difusión y cultivo del jazz

en 1956 cediendo un pequeño local con ochenta butacas, conocido como "El Ombligo", financiando la compra de instrumentos, discos de vinilo y un equipo de sonido. Fue una instancia única en el país.

Radio Universidad de Concepción, fundada en 1959, difundió tempranamente programas de jazz como "Esto es jazz" del locutor Carlos Smith y más tarde, el célebre "Jazzlandia" de José Hosiasson, mientras la escena musical era animada por orquestas bailables como San Luis Jazz, Happy Boys del maestro Adriano Reyes, y Los Marcianos de la Armada, que tocaban típica, tropical y jazz, integrada por músicos que había sido formados en los orfeones mineros de Lota, de la Compañía de Refinería de Azúcar (Crav) en Penco, y la Armada, en el puerto de Talcahuano. Más decisiva fue la creación en 1958 de Los Cap Swingers Dixieland Jazz Band, fundada al alero de CAP (que aún sigue vigente y que durante años fue un solitario animador del jazz local) liderada por el antofagastino Diógenes "Chocolate" Alarcón, la Bio-Bio Jazz Band y Modern Jazz Band, con el empuje de Sergio Rojas, León Scheinwald (más tarde, pianista de Los Grecos), Ramón Romero padre, Mario Escobar (saxofonista del cuarteto de Omar Nahuel), Sergio Bustos, Edgardo "Tribilín" Oyarce, Jaime Caffarena, Ramón Cifuentes, entre muchos otros, quienes constituyeron prácticas activas a la que también se sumaron melómanos como Juan Schorwer, Gabriel García, Adrián Vinet, Héctor Troncoso y Jaime Santamaría, este último verdadero artífice de la difusión del jazz en Concepción. Santamaría tuvo un legendario bar en el Hotel Cecil de propiedad de su familia, ubicado en el barrio Estación, donde compartía la audición de su exquisita y actualizada colección de discos de jazz, importada de EEUU y Europa. Jaime, "verdadero mensajero del jazz penquista", fue un auténtico mentor del trío que originó en 1970 al alero de su bar y de su casa, en medio de una cohorte de amigos y melómanos quienes escucharon grabaciones exclusivas que daban cuenta del pulso del jazz estadounidense y

del desconocido sello ECM (fundado en 1969) cuyo lema es “el buen arte de escuchar”.

Tres que son multitud

Con estos materiales Moncho Romero, piano, Alejandro Espinosa, batería y Eugenio Urrutia, contrabajo, reforzaron una audición atenta que les permitió hacer arreglos y leer a su manera el jazz a través de estas y otras grabaciones. Un asunto relevante ya que la mediación del sonido grabado ha producido nuevos parámetros de audición, llegando a influir en la interpretación en vivo de toda la música. Como señala Simon Frith

[...] desde fines de la década de 1960 son los discos, no los conciertos, los que definen el mejor sonido de la música popular. Los músicos deben hacer que sus presentaciones en vivo se parezcan lo más posible a sus grabaciones y no a la inversa, como sucedía desde los orígenes de la grabación sonora.²

Comenzaban entonces un proceso de ruptura y cambio, tensión entre tradición y modernidad en el jazz local y también cierre de la polémica entre tradicionalistas y modernistas que se había instalado hacia finales de los años 50 en Chile.

El trío comenzó a interpretar material estándar de algunos pianistas bop (Red Garland, Bud Powell, Oscar Peterson, Horace Silver), y de músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Jean Luc Ponty, y especialmente Bill Evans y su disco *Conversation with Myself* (1963) que Romero escuchó a fines de los sesenta.

Este disco –argumenta el pianista–, fue fundamental para mí en varios aspectos: él grabó con tres pianos usando la técnica de overdubbing, fui seducido por su profundidad y carácter. Tenía una tristeza, una belleza única y una nueva sonoridad con una fuerte influencia impresionista de Debussy y Ravel.³

Según el crítico estadounidense Jason Laipply, el álbum de Evans

² Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014), pp. 436-445.

³ Entrevista personal a Ramón “Moncho” Romero (Concepción: febrero de 2016).

[...] se convirtió al instante en un clásico para la comunidad del jazz. El trabajo de Evans en las 10 piezas incluidas aquí está realmente inspirado y es increíble de contemplar [...] esta mirada del artista a un nivel superior de la expresión es muy gratificante sin duda [...]. El vocabulario musical es suficientemente complejo como para que la simple belleza de las canciones se pierda mientras Evans toca.⁴

Así encontraron una nueva y representativa dirección pianística, mientras Espinosa sumaba sus experiencias en el rock y en la bossa nova con un toque de batería refinado y cercano al jazz de la Costa Oeste pero que cambiará al escuchar a Elvin Jones en su paso por Chile, modernizando su beat hacia un bop polirítmico, flotante, de acentos irregulares. Urrutia, en tanto, seguía a Ray Brown pero también incorporaba su pulso académico y un sonido camerístico. Como si fuera poco, hacia 1972 integraron material del organista Jimmy Smith ya que Romero incorporó un órgano hammond que le dio un nuevo aire a sus presentaciones.

La calidad, exigente repertorio, arreglos novedosos y la difusión de los nuevos lenguajes jazzísticos (actualizaron la obra del pianista Omar Nahuel hecha una década antes) permitieron que la agrupación se presentara con singular éxito en centros culturales, universidades, teatros y otros locales penquistas, y en Santiago, donde fue muy bien recibida llegando incluso al Teatro Municipal capitalino en 1975, escenario siempre esquivo para este tipo de música. Pero no solo eso. El médico siquiatra Francisco Vergara, y uno de los conductores del desaparecido programa radial "Nueva dimensión" (de rock progresivo), argumenta que

[...] a mediados de los años setenta había pocas oportunidades de escuchar música en vivo y menos jazz. Oír al trío fue muy importante para quienes queríamos conocer otro jazz que no era swing o dixie. Asistir a sus conciertos entonces fue como ir a la universidad del jazz y conocer de primera mano un repertorio nuevo y exigente. Otra música, más abstracta, estimulante y que te abría la cabeza.⁵

⁴ Jason Laipply: "Bill Evans: *Conversations with Myself*", *All about Jazz Review* [sitio web], (2009), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]. Traducción propia.

⁵ Entrevista personal a Francisco Vergara (Concepción: marzo 2016).

Hacia los surcos

El trío penquista, a través de procesos de imitación y asimilación, abordará estos nuevos lenguajes representado por las corrientes del be-bop, cool y postbop, enfatizando en la técnica instrumental, aplicando un concepto de armónico ampliado, melodías más breves e improvisaciones largas y la utilización de un tema con variaciones. También emularon el modelo del célebre trío brasileño Zimbo Trío. Para el músico y percusionista Alejandro Riquelme, formado en la Universidad de Concepción y activo participante de la escena musical de ese tiempo con su grupo de rock progresivo Cuarteto, "la propuesta desarrollada por el trío se basaba en la imitación de los códigos y en la difusión del jazz. A pesar de la mimesis es un trabajo de mucha complejidad que requiere de habilidad musical y percepción auditiva".⁶ Sin embargo, es posible gracias a la heurística de Paul Ricoeur, señalar que la imitación se salva de la repetición idéntica y le confiera la capacidad de crear sentidos. "Esto significa que la mimesis no imita la acción sino que la recrea".⁷

En 1976 y por gestiones de Espinosa con el director artístico del sello EMI Odeón Chile, Jorge Oñate, el trío grabó su primer y único disco homónimo (EMI, 4150). El álbum se hizo en una tarde (en seis horas aproximadamente) gracias a que los tres músicos ensayaban todos los días y el registro fue como un verdadero ensayo con pocas tomas. El disco tiene siete composiciones, una de ellas, el original de Romero "Introducción al blues", en cambio, las otras seis son arreglos del pianista para "Love Story", "Summertime", "Alfie", "Back Together", "People" y "My Funny Valentine". Esta placa fue la última realizada por jazzistas chilenos en la década del setenta, época posterior al golpe de estado y muy difícil para la difusión de esta música. ¿Qué demanda pretendía

⁶ Entrevista personal a Alejandro Riquelme (Concepción: junio 2016).

⁷ Margarita Vega Rodríguez: "Tiempo y narración en el marco del pensamiento postmetafísico", *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], VII(18) (octubre 2001), s/p, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

satisfacer la industria discográfica chilena con la grabación de este disco? Posiblemente dar cuenta de una modernidad musical aunque atrasada al menos dos décadas en Chile, distancia que en los años noventa comenzará a minimizarse. Tampoco es casual que el disco tenga tres composiciones tomadas de bandas sonoras del cine (*Alfie*, *Love Story* y *Funny Girl*) demostrando la relación con la industria cultural, la intención de acercar el jazz al público con tres canciones muy populares mediatizadas por el cine.

Escuchando desde afuera

Con este disco se inaugurarán en Concepción las grabaciones profesionales de jazzistas locales pues hasta ese entonces nadie lo había hecho. Casualmente ese mismo año, CAP regaló un disco institucional de vinilo con los Cap Swingers (la otra cara era del conjunto folclórico de la empresa). La placa es entonces histórica, patrimonial, pionera, fija un comienzo, es un referente e instala un hito en la historia del jazz local, de la música y de la cultura de Concepción. Quiere romper con la narrativa hegemónica pues en la única historia del jazz contemporáneo chileno del musicólogo Álvaro Menanteau hay una mención al álbum y se reseña el aporte del trío de manera escueta.⁸ Expresión de la periferia, dotando de una nueva presencia al jazz chileno cuyo canon está construido para y por Santiago; también de globalización y de postmodernidad en el capitalismo tardío que ha separado del origen a esta música producida por intérpretes pertenecientes a una realidad social, histórica y cultural muy diferente pero que se instalará en el sur chileno como una seña de identidad en la práctica y en la función social reconocida como representativa, histórica y patrimonial, referencias de la cultura local al punto que Concepción es llamada la "capital del jazz chileno".

⁸ Álvaro Menanteau: *Historia del jazz en Chile* (Santiago: Ocho Libro editores, 2003).

El jazz penquista no estaba ajeno a la contradicción entre lo propio y lo ajeno, la tradición y la modernidad, aunque en su caso la identidad puede ser entendida por quien toca. Como señala la argentina Berenice Corti en "Identidad, jazz argentino y nuevos lenguajes", la identidad está dada por la operación discursiva "somos los que hacemos esto"⁹ y Simon Frith reafirma la idea señalando que "la identidad de sí mismo es identidad cultural",¹⁰ condición que aquí adquiere sentido y uso del espacio y del tiempo que en este caso es penquista y sureño; músicos que se buscan a sí mismos alejados de la periferia, en una ciudad que cambiaba su trama urbana desde los terremotos del 1939 y de 1960, es decir, se modernizaba con una nueva arquitectura, una nueva belleza y un nuevo modo de vivir.

Por otra parte, demostraron que un grupo provinciano podía disputar la hegemonía del centro y el Club de Jazz capitalino se rindió a sus pies. El musicólogo e historiador del jazz chileno Álvaro Menanteau indica que:

Trío de Jazz Moderno se focalizó en plasmar de la mejor manera posible la posibilidad de hacer jazz moderno desde la provincia, para (ideológicamente hablando) hacerle un peso a la hegemonía de Santiago y su Club de Jazz. El trío en opinión de jazzistas y músicos de ese entonces, es que lo obrado por el Trío de Jazz Moderno era de lo mejor que existía en la escena nacional de la década de 1970 por su sonido, aflate y técnica, sino además el hecho de trasladarse a Santiago a grabar su LP oficial para EMI. Es decir, argumenta Menanteau, que cumplían con todo lo que por esos años se consideraba esencial para estar en la primera línea del jazz hecho en Chile.¹¹

Fue también una avanzada para las nuevas generaciones de jazzistas que llegaría a la capital dos décadas más tarde: Claudia Acuña, Pablo Vergara, Pancho Molina, Ignacio González, Daniel Navarrete, Nelson Oliva, entre otros.

⁹ Berenice Corti: "Identidad, jazz argentino y nuevos lenguajes", *II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales* (La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2006), p. 7, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁰ Simon Frith: "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces y otros (eds.): *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (Madrid: Trotta, 2001), p. 213; cit. in Corti: "Identidad, jazz...", p. 7.

¹¹ Entrevista personal a Álvaro Menanteau (Santiago: junio 2016).

Romero y Urrutia eran músicos profesionales de la Orquesta Sinfónica penquista. Esta relación de ida y de vuelta comenzó casi en los albores de la Sinfónica penquista cuando algunos de sus músicos tocaban también jazz, tango y música popular. Además de que dos integrantes del trío jazzístico utilizaron recursos musicales, técnicos y estéticos venidos de lo clásico, el público local los reconocía en ambos mundos, como gestos de cambios en una audición sin fronteras, una relación dialógica, dinámica cultural globalizada, y la posibilidad de nuevos hábitos, actitudes y valores. Los percusionistas Jorge Vera y Alejandro Riquelme, el contrabajista (y hoy guitarrista) Edgardo Riquelme, Titae Lindl, bajista y contrabajista de Los Tres, el violinista Freddy Varela (concertino de la orquesta del Teatro Colón y de la Camerata Bariloche), la violista Carmen María Burmeister, el chelista Rodrigo Durán, el oboísta Javier Bustos, el violinista Walter Barraza participan en grupos o con músicos populares como Manuel García, mientras que el trombonista Eduardo Espinoza, que dirige un big band y una orquesta de salsa. También esta orquesta realiza temporadas de tango, jazz, rock y un especial programa de difusión y puesta en valor de música chilena con sinfónicos de Los Jaivas, Congreso, Violeta Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, entre otros.

Una de las más interesantes relaciones con otras músicas, aunque fiel a su estética, fue la presentación en 1976 de la ópera *Carmen* (la versión del guitarrista Barney Kessel) junto al guitarrista Edgardo Riquelme, músico que había compartido escenario con Romero y Espinosa en los años sesenta en festivales colegiales con grupos como Los Jampers y Scheilock. El recital incluía la performance del Ballet Contemporáneo de Concepción, dirigido por Belén Álvarez.

Riquelme integraría posteriormente el célebre Cuarteto, banda de rock progresivo donde también estaba Alejandro Riquelme quien junto a Romero en contrabajo y su hermano Marlon formaron Trilogía, también de jazz rock. Estos

y otros músicos conformarían una escena que fue la antesala del rock-pop penquista que aparecería en la década siguiente con Emociones Clandestinas en 1985. Espinosa en 1979 formaría en la capital el grupo de jazz-rock Tercera Generación con Edgardo Riquelme y Jaime de Aguirre. Todos penquistas.

El Trío de Jazz Moderno, quizás sin proponérselo, colaboró en la formación de audiencias mayoritariamente de capas medias ilustradas y estudiantes universitarios que, desde mediados de los setenta y más tarde, en plena dictadura militar, estaban ávidas no solo de nuevas músicas sino de diferentes perspectivas creativas, novedosas, imaginativas, diferentes o contraculturales y de protesta silenciosa. Sin embargo, también es posible advertir en la práctica musical del trío asuntos relativos a la búsqueda de la libertad, a la participación y estar en el mundo, quizás un modo de decir y reafirmar una condición social y humana, sostenida en espacios de encuentro y reunión en medio de la opresión, la censura y persecución política.

Hacia finales de 1977 el Trío de Jazz Moderno terminó su ciclo creativo con la partida de Alejandro Espinoza a Santiago. Moncho Romero permaneció en la ciudad hasta los años 90 como contrabajista de la Sinfónica y se sumó a las agrupaciones jazzísticas del trompetista Daniel Lencina en Santiago. Urrutia, en tanto, siguió como contrabajista de la Sinfónica, fue integrante de Dixieland Jazz Concepción y de un quinteto que tocaba algunas de las obras de Claude Bolling.

Sí, "Sur, jazz y después" porque tras la desaparición del trío nada fue como antes. Ni el barrio, ni Concepción, ni el Trío de Jazz Moderno. Todo había cambiado para siempre.

Rodrigo Pincheira Albrecht es Profesor de Historia y Geografía, Licenciado en Comunicación Social, y Magister en Humanidades y Artes de la Universidad del Desarrollo. Periodista y editor de Diario *El Sur* de Concepción hasta el año 2006. Actualmente es docente de las universidades Católica de la Santísima Concepción y de Concepción. Creador y conductor del programa "Contrapunto" de Radio Coral de Puerto Montt (1979 y 1988), "Tímpano" de Radio Universidad del Bío-Bío, (1993-1995) y panelista del programa "Gracias por la música", junto al músico argentino Ernesto Acher y Francisco Vergara de Radio Universidad de Concepción (2004-2005). Creador y conductor de "Territorios" (de música chilena), ganador del Fondart (2008-2009-2010) y "Encuentros" de música y cultura latinoamericana. Editor del libro *Tiempo vespertino*, escritos periodísticos de Guillermo Chandía, y autor del texto "Schwenke y Nilo: leyenda del Sur" (ambos en el 2010) y reeditados este año. Es miembro de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular (Asempch) y colaborador de la revista cultural Bufé de Concepción.

***Himnos Evangélicos* de J. R. Naghten (Buenos Aires, 1881): Comienzos y proyecciones en la actividad musical de iglesias metodistas en Argentina y en Chile**

Cristián Leonardo Guerra Rojas
Universidad de Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile
✉

Resumen

Himnos Evangélicos (Buenos Aires: Iglesia Metodista, 1881) de J. R. Naghten es, hasta donde sabemos, el primer himnario evangélico en castellano con música publicado en Argentina y en el Cono Sur de Sudamérica. En esta ponencia realizo una primera aproximación al estudio de este himnario en términos de sus contenidos, del discurso que presenta su prefacio y de su proyección en las décadas siguientes. Para esto tomo como referencia teórica y conceptual los estudios de autores como Cecil McConnell y David Rumsey respecto a elementos de himnodia musical evangélica, así como hallazgos y reflexiones generados por los trabajos de investigación que he realizado en este ámbito en los últimos años. De este modo identifico dos himnarios de letra que fueron sus antecedentes: *Himnos Sagrados* (1871) de Horacio Mendizábal e *Himnos Evangélicos* (1876) de Henry G. Jackson. Asimismo presento una pieza particular, "Alza tu canto oh lengua mía", que puede ser uno de los primeros himnos evangélicos escritos en Sudamérica, tanto su letra como su música, y que aún se conserva en algunos himnarios vigentes.

Palabras clave: Himnarios evangélicos sudamericanos – Horacio Mendizábal – Henry Godden Jackson – John Robert Naghten

***Himnos Evangélicos* by J. R. Naghten (Buenos Aires, 1881): Beginnings and Projections of Music in Methodist Churches in Argentina and Chile**

Abstract

Himnos Evangélicos (Buenos Aires: Iglesia Metodista, 1881) by J. R. Naghten is, to our knowledge, the first evangelical Spanish hymnal with tunes published in Argentina and the Southern Cone of South America. In this paper I make a first approach to the study of this hymnal in terms of its content, the discourse presenting his preface and its projection in the following decades. For this I take as theoretical and conceptual reference studies from authors like Cecil McConnell and David Rumsey regarding elements of gospel music hymnody, as well as findings and reflections generated by the research I have done in this area in recent years. Thus I identify two hymnals that preceded this one: Horacio Mendizabal's *Himnos Sagrados* (1871) and Henry G. Jackson's *Himnos Evangélicos* (1876). I also present a particular piece, "Alza tu canto oh lengua mía [Lift up your song O my tongue]" which can be one of the first evangelical hymns written in South America, both lyrics and music, and that is still preserved in some current hymnals.

Keywords: South American evangelical hymnals – Horacio Mendizábal – Henry Godden Jackson – John Robert Naghten

Dentro de una línea de investigación que he llevado a cabo hace cerca de catorce años, la historia de la música en las iglesias cristianas no católicas en Chile y (en el último tiempo) en Hispanoamérica, he podido realizar trabajos respecto a la música en las iglesias bautistas y pentecostales en Chile durante el siglo XX, gracias a la existencia de publicaciones como revistas o boletines que se han conservado y sobre todo de himnarios o cancioneros, especialmente aquellos que poseen partituras de los cantos.

En lo que respecta al siglo XIX la situación es diferente, pues gran parte de los himnarios que se han conservado de esa época solo contienen la letra de los cantos. Pese a esto he logrado identificar relaciones relevantes entre las prácticas musicales y procesos socioculturales más amplios, como el caso de la música en la Union Church en Valparaíso.¹ Además, he podido acceder a copias digitalizadas de tres himnarios decimonónicos "con música", los que presentan principalmente arreglos para cuatro voces en estilo de coral. A dichos himnarios me he referido en una ponencia anterior.²

Sin embargo, recientemente he podido acceder a un cuarto himnario con música, conservado en formato papel en el archivo de la catedral de la Iglesia Española Reformada Episcopal (IERE) en Madrid, España.³ Se trata de *Himnos Evangélicos*, publicado por J. R. Naghten en Buenos Aires en 1881 (hace 135 años) y que se basa en un himnario de letra publicado cinco años antes en

¹ Cristián Guerra Rojas: "La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile. El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890", en Luis Merino Montero *et al.*: *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* (Santiago: RIL, 2013), pp. 167-198.

² Cristián Guerra Rojas: "Rostro divino ensangrentado: Teoría y praxis en la actividad musical de iglesias protestantes en Hispanoamérica en el siglo XIX a partir del estudio de sus himnarios", en Ana María Olivencia y otros (eds.): *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno)estéticas musicales. Actas de la XXI Conferencia de la AAM y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2015), pp. 264-279.

³ Agradezco la gestión y colaboración del Revdo. Carlos López, Obispo de la IERE, quien me permitió acceder a ese archivo y conocer tanto esta como otras fuentes que ameritan futuros estudios.

la misma ciudad por el misionero metodista Henry G. Jackson. El examen de este himnario permite establecer relaciones de permanencia y cambio entre los repertorios que se presentan en esta fuente, en las ediciones que se hicieron del himnario de Jackson en Chile en las décadas de 1890 y 1900, así como en la compilación de Willis C. Hoover que constituyó la base de las prácticas musicales en el movimiento pentecostal chileno que surge en la década de 1910.

En esta ponencia y dentro del marco del proyecto "Consolidación de la modernidad en el cultivo de las prácticas musicales en Chile, la música clásica y la música de las iglesias cristianas no católicas, 1887-1928 (FONDECYT 1130371, 2013-2015)" que conduce el prof. Dr. Luis Merino como investigador responsable, realizo una primera aproximación al estudio de este himnario en términos de sus contenidos, del discurso que presenta su prefacio y de su proyección en las décadas siguientes.

1. La llegada de los metodistas a Argentina

Durante el siglo XIX el protestantismo se estableció institucionalmente en distintos países de Latinoamérica mediante al menos tres vías. Una fue la inmigración, la que condujo a la formación de iglesias que en un comienzo se cerraron a sus comunidades de origen. Otra fue el cisma, como ocurrió en México. Y la tercera fue la iniciativa de sociedades misioneras, principalmente de Estados Unidos, que promovieron el envío de líderes con el propósito de iniciar labores entre los nacionales.

Los metodistas se establecen oficialmente a partir de 1836, bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas, con la labor del misionero estadounidense John Dempster.⁴ Este pastor llegó a Buenos Aires para hacerse cargo de una "clase" o grupo metodista de estudio bíblico conformado por angloparlantes,

⁴ Información disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

organizó la congregación y promovió la construcción de la primera capilla metodista en Argentina en la calle Cangallo (hoy Tte. Gral. J. D. Perón).⁵ Dempster regresó a su país en 1841, después de establecer obra en Uruguay y en Brasil, y recién en 1867 comenzó el trabajo entre los hispanohablantes nativos bajo el auspicio del Revdo. William Goodfellow (yerno de Dempster) y de John Francis Thomson, quien comenzó a predicar en castellano.⁶

En 1868 arribó a Buenos Aires el pastor metodista estadounidense Henry Godden Jackson (Manchester, Indiana, 1838 – River Forest, Illinois, 1914) junto con su esposa Alice Clarke, estableciéndose en esta ciudad hasta 1878.⁷ Jackson ejerció como pastor de la Primera Iglesia Metodista Episcopal de Buenos Aires y después como superintendente de las misiones metodistas en Sudamérica. Bajo su liderazgo se construyó entre 1871 y 1874 el local actual de la iglesia en Av. Corrientes 718, el que reemplazó al edificio más antiguo de calle Cangallo.⁸

2. Los primeros himnarios metodistas en Argentina

Cuando Jackson ya estaba establecido en Buenos Aires apareció en enero de 1870 un himnario de letra con 100 piezas titulado *Himnos Sagrados* y firmado por "H. M." Esta colección aparece con dos ciudades como lugar de impresión o edición: Nueva York y Buenos Aires. En el primer caso se especifica además que la editorial es la Sociedad Americana de Tratados (American Tract

⁵ Bajo tres condiciones: no hacer proselitismo entre los hispanohablantes nativos, congregación exclusivamente extranjera y cultos en inglés.

⁶ Andrés Gattinoni: "John Dempster, primer misionero metodista en la Argentina", en *Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre el Pluralismo Religioso en Argentina* [blog], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁷ Antecedentes biográficos en "H. G. Jackson", *hymnary.org* [sitio web], disponible aquí; "Obituary. Rev. Henry Godden Jackson", disponible aquí; Towner Blackstock: "Lambda Chapter at Indiana Asbury", *The Archives of Phi Gamma Delta* [sitio web] (Lexington: Phi Gamma Delta Fraternity, 2006), disponible aquí [últimas consultas: 1/12/2016].

⁸ Andrés Gattinoni: "Primera Iglesia Evangélica Metodista Argentina", en *Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre el Pluralismo Religioso en Argentina* [blog], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Society), una organización dedicada a la difusión del protestantismo evangélico en distintos países y regiones del mundo, incluyendo Hispanoamérica. Habría que suponer que se imprimió en Nueva York para que se difundiera en Buenos Aires, lo cual se confirma con la información que aparece en una nota impresa y adosada al ejemplar que se conserva en la Biblioteca del Congreso Nacional de Argentina.⁹ En esta nota se solicita a los interesados en contribuir para una segunda edición de esta obra, que remitan sus aportes a tres misioneros establecidos respectivamente en Buenos Aires, en Rosario y en Montevideo. El misionero en esta última ciudad es el mencionado Thomson, el que había comenzado a trabajar con los hispanohablantes en la Buenos Aires. A esto sumamos que la advertencia que abre este himnario indica que se trata de un encargo “para la iglesia evangélica de esta ciudad”, la que asimismo debe tratarse de Buenos Aires.

Una intervención manuscrita en este mismo ejemplar identifica al autor del himnario, “H. M.”, con “Horacio Mendizábal, estudiante de la universidad de [Buenos Aires]”. Un catálogo general de la Biblioteca del Congreso Nacional de Argentina fechado en 1913 confirma esta identidad. Sin duda se trata del escritor y poeta afroargentino del mismo nombre, nacido en 1847 y fallecido en 1871, miembro de una familia de artistas que ya había escritos dos libros previos con poemas de su autoría, *Primeros versos* (1865) y *Horas de meditación* (1869).¹⁰ En el caso de *Himnos Sagrados*, las piezas N°1 a N°56 corresponden a

⁹ Agradezco a Norberto Pablo Cirio por el acceso tanto a una copia digital de este ejemplar como a información concerniente al escritor Horacio Mendizábal.

¹⁰ Estudios importantes de himnodia protestante en castellano identifican erróneamente a “H. M.” con el pastor español Ángel Herreros de Mora (1815-1876). Es el caso de Sandra Myers Brown: *Historia, arte y alabanza. La música protestante en la España del siglo XIX* (Madrid: Consejo Evangélico de Madrid, 2000), pp. 91-98; así también Josué Aguiar Rodríguez: “*Suenen dulces himnos*”. *Orígenes de los himnarios evangélicos en España* [tesis doctoral] (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2016), pp. 190-192, 301-308. Creo que la fuente de este error está en Cecil McConnell: *Historia del himno en castellano* (El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones, 1963), p. 118. Espero profundizar más en esto en un estudio futuro.

traducciones de himnos originales en italiano y en portugués (entre los cuales he podido identificar 47), mientras los himnos N°57 a N°100 fueron extraídos en ese mismo orden de la colección *Himnos para uso de las iglesias evangélicas de Chile* publicada en Valparaíso en 1869, seguramente una decisión tomada por los misioneros que encargaron este trabajo.¹¹

No puedo explayarme más respecto a esta colección que merece un estudio aparte, limitándome aquí a señalar que nunca hubo, hasta donde sabemos, una segunda edición de *Himnos Sagrados*. En vez de esto, H. G. Jackson publicó en 1876 una nueva colección de himnos denominada *Himnos Evangélicos*, la que tuvo una segunda edición aumentada en 1878.¹² Hasta ahora no tengo información sobre la cantidad o el orden de las piezas que contendrían estas ediciones, pero lo más probable es que el mismo orden y número de piezas de la edición de 1878 corresponda a la organización que encontramos en las 101 piezas del himnario con música de 1881.

El "Índice de primeras líneas" de los himnos en la colección de 1881 menciona diferentes fuentes de las letras,¹³ lo que permite establecer que 57 de ellas fueron escritas por Jackson, algunas son traducciones, paráfrasis y otras son realmente letras originales. Entre las piezas restantes, 24 habían aparecido en *Himnos Sagrados*, y solo cuatro (N°75 "Un ancla tenemos", N°82 "Creyente, nada", N°85 "Siempre hablamos del mundo dichoso", N°93 "Cual mirra

¹¹ Más detalles acerca de este himnario chileno en Cristián Guerra Rojas: "La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: Los primeros himnarios evangélicos publicados en Chile (1861-1895)", *Neuma*, 8(1) (2015), pp. 10-41.

¹² McConnell: *Historia del himno en castellano*, pp. 128-129. Este autor desconoce la existencia de *Himnos Sagrados*.

¹³ Entre ellas: Colección Española, Colección Mexicana, Colección Portuguesa, Estrella de Belén, A M Hudson, "R" y "HGJ". Esta última sigla corresponde a "Henry Godden Jackson", mientras "R" se refiere a los himnarios publicados por William Harris Rule para las iglesias evangélicas en España.

fragante”) fueron fruto de la labor traductora y recreadora de Mendizábal a partir de himnos originales en portugués.¹⁴

De acuerdo a la información que se halla en la edición chilena de 1895 del himnario de Jackson, las piezas fueron organizadas según el siguiente orden temático.¹⁵

Invocación: n°1-6
Alabanza: n°7-22
Exhortación: n°23-31
Petición: n°32-51
Salvación por la fe en Cristo: n°52-75
La vida cristiana: n°76-83
Anticipación del Cielo: n°84-92
El nombre de Jesús: n°93-96
El Reino de Cristo: n°97
La ascensión: n°98
Cristo triunfante: n°99
Para concluir el servicio: n°100
Doxología: n°101

De este modo la entonación de los cantos podía distribuirse de acuerdo a ocasiones especiales, fiestas del calendario litúrgico o quizás orientaciones según la temática de la predicación. Sin embargo, la introducción del himnario de 1881 nos aclara que el espacio prioritario para cantar estas piezas no era el servicio litúrgico sino una amplia diversidad de actividades que considera las reuniones de la Escuela Dominical y otras ocasiones de esparcimiento de los feligreses, así como presentaciones musicales o artísticas en escuelas o colegios.

¹⁴ En el “Índice de primeras líneas” de *Himnos Evangélicos* a estos cuatro himnos se les atribuye la procedencia “RH, aut., HM, trad”, la misma que aparece en *Himnos Sagrados* y que se repite en las ediciones chilenas del himnario de Jackson. “HM, trad” significa “Horacio Mendizábal, traductor”, mientras “RH, aut.” significa “Richard Holden, autor”. Este último fue un misionero escocés que trabajó en Brasil y escribió (o posiblemente tradujo en algunos casos) varios himnos en portugués que se publicaron en *Salmos e Hinos*, primer himnario evangélico brasileño editado por primera vez en 1861 y que seguramente es la “Colección Portuguesa” mencionada en *Himnos Evangélicos*. Entre ellos están estos cuatro que tradujo Mendizábal. Esto desmiente la identificación de “RH” con Frances Ridley Havergal que se plantea en Myers: *Historia, arte y alabanza*, pp. 95-98. Información acerca de Holden aparece en Henriqueta Rosa Fernandes Braga: *Música sacra evangélica no Brasil* (Rio de Janeiro: Librería Kosmos, 1961), pp. 209-211, 324.

¹⁵ Lista completa de los himnos con datos de sus fuentes de procedencia y tonadas en Anexo.

3. J. R. Naghten, "T. B. W." y el himnario de 1881

"J. R. Naghten", autor de esta recopilación que comento, puede ser identificado con John Robert Naghten gracias a la información recopilada y compartida por Jeremy Howat en el sitio web *British Settlers in Argentina and Uruguay*.¹⁶ De acuerdo a estos datos, Naghten nació en 1847, al parecer en Buenos Aires, y falleció en esta misma ciudad el 21 de marzo de 1885. Siempre estuvo vinculado con la Primera Iglesia Metodista Episcopal de Buenos Aires en calidad de miembro. El 24 de marzo de 1865 fue testigo del bautizo de un niño, oficiado por "WG" (William Goodfellow), y el 23 de marzo de 1872 testigo de un matrimonio oficiado por "HGJ" y "DEC". "HGJ" es Henry Godden Jackson, el mismo pastor que ofició la ceremonia nupcial de Naghten con Agnes Murray el 31 de octubre de 1872. El matrimonio tuvo al menos siete hijos.¹⁷ Pero el dato más importante para lo que nos ocupa es que Naghten ejerció como organista de la iglesia, información que aparece tanto en la portada de *Himnos Evangélicos* como en el obituario que se publicó en el periódico *The Standard* con motivo de su fallecimiento. Seguramente fue Naghten quien inauguró en 1882 el órgano Forster & Andrews que aún se conserva en el recinto. Por lo tanto Naghten tenía la formación y el oficio necesarios para abordar una tarea como esta, a lo que se suma su cercanía con Jackson.

En este himnario de 1881 que lleva por título *Himnos Evangélicos* encontramos una introducción escrita por "T.B.W.", una "Advertencia" escrita seguramente por Naghten, 101 himnos con sus respectivas melodías o tonadas

¹⁶ Jeremy Howat: *British Settlers in Argentina and Uruguay* [sitio web], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]. Howat aquí ha compartido información encontrada en archivos parroquiales de bautismos, matrimonios y defunciones en las iglesias anglicanas de St. John y de St. Andrew, así como de la iglesia metodista de Buenos Aires.

¹⁷ Agnes Jane (10/11/1875-7/2/1877), Maud Dottie (23/6/1877), Adela Elizabeth (13/8/1880), Mary (ca9/1881-26/1/1882), Minnie (24/9/1882), William Charles (14/10/1883), Frederick Murray (12/1884-11/1/1885).

hímnicas,¹⁸ un “Índice de títulos”, un “Índice métrico de los versos” y un “Índice de primeras líneas” donde se menciona, como ya he dicho anteriormente, la procedencia de los himnos. Sin duda “T.B.W.”, el autor de la introducción, es Thomas Bond Wood (1844-1922),¹⁹ otro de los misioneros metodistas nombrados en esa nota adosada en el ejemplar de *Himnos Sagrados* que hemos mencionado anteriormente. En este escrito Wood contextualiza la publicación de este himnario bajo el concepto de “Canto popular”. Este concepto implica tanto un repertorio como una práctica musical anclada en piezas que T.B.W. caracteriza del siguiente modo:

Es verdad que existen canciones de gran mérito en español. Pero estas, con rarísimas excepciones, son de un estilo propio solo para el teatro, o el coro amaestrado. Cantos para el hogar doméstico, para el consuelo del enfermo, para la escuela, para el culto religioso, para los momentos serios de la vida humana, cantos que pueda entonar la multitud, la niñez, la familia, la reunión social, cualquier persona, sin tener que poseer el arte de la música, no los hay. Es necesario crearlos y generalizar su uso. Los himnos que figuran en este libro poseen todos la cualidad de ser perfectamente *cantables*. No hay una línea que no admita una fácil repartición de los *acentos* del mismo modo que se encuentra en los cantos populares en inglés y alemán. A la verdad la mayoría de ellos son traducciones o imitaciones de cantos favoritos en otros idiomas. Si bien en algunos de ellos se ha subordinado a esta condición indispensable otras que parecerán al crítico de alta importancia, esto servirá para poner de relieve la trascendencia del gran requisito del canto popular –un ritmo cantable.

La “posesión del arte de la música” debe entenderse como alfabetización musical, es decir, la habilidad de leer música en la notación convencional. La cita referida además nos remite a esa diversidad de espacios

¹⁸ Tonadas hímnicas (*hymn-tunes*), piezas musicales escritas frecuentemente a cuatro voces en textura homofónica, con la melodía principal en la voz de soprano y que cumplen dos rasgos en relación con la letra: Cada una tiene un nombre propio y una estructura métrica, y cada una puede asociarse con distintas letras según la correspondencia métrica.

¹⁹ Thomas B. Wood llegó a Argentina en 1870 y se radicó en Rosario, donde inició servicios en castellano en abril de 1871. Su esposa Ellen Dow (1840-1926) era músico. Ejerció como cónsul de Estados Unidos en Rosario y como catedrático de física y astronomía en el Colegio Nacional. En 1877 se trasladó a Montevideo y después asumió la superintendencia de la misión en reemplazo de Jackson, desde 1878 hasta 1887. Entabló amistad con Domingo Faustino Sarmiento y se involucró con la educación en Argentina, Uruguay y posteriormente Perú y Ecuador, donde contribuyó al establecimiento de las escuelas normales. Información sobre Wood en Wade Crawford Barclay: *History of Methodist Missions, vol. 3* (Nueva York: The Board of Missions of the Methodist Church, 1957), pp. 769-787. Agradezco a Andrés Gattinoni por la sugerencia de esta fuente.

que mencionaba anteriormente. Algunos de los principales rasgos de este "Canto popular" son:

- Práctica musical destinada a más personas que el "canto teatral" o el canto dependiente de la lectura musical.
- Letras en idioma vernáculo.
- Pertinente a las reformas educacionales que se llevaban a cabo y a sus modelos.
- Referente: El "canto popular" en inglés o alemán, en especial himnos religiosos tipo *gospel song*. Sobre esto me referiré a continuación.

La mayoría de las tonadas que se encuentran en el himnario responden al formato de la *gospel song* o *gospel hymn*, un tipo de canto religioso que fue popularizado en Estados Unidos y otros países de habla inglesa dentro del movimiento de las escuelas dominicales y de los avivamientos religiosos masivos durante el siglo XIX. Su estructura remite a las marchas, valeses y canciones de salón más difundidos en la época, con predominio de tonalidades mayores. Este tipo de cantos no estaba destinado al servicio litúrgico, pero con el tiempo se incorporaron al repertorio usado en los cultos. De acuerdo a Rumsey,²⁰ la incorporación de estos cantos coincide con el modelo metodista del canto congregacional, ya que implica un fuerte incentivo al canto de todos los feligreses, la apertura hacia letras tanto de despliegue doctrinal objetivo como de liberación subjetiva y la acogida de músicas de diverso tipo y procedencia sujetas a un juego de intercambios con distintos textos. En el caso de este himnario, esta última característica se despliega al considerar tanto el índice métrico como las palabras en la "Advertencia":

Habrá gran conveniencia en cantar siempre cada himno con su melodía correspondiente. Pero en esta materia hay campo para preferencias de gusto, y para mucha variedad agradable, puesto que muchos de los himnos y melodías pueden ser

²⁰ David Rumsey: "The Three Doctrines of the 1933 Methodist Hymn Book", en Arvind Sharma (ed.): *The Sum of Our Choices: Essays in Honour of Eric J. Sharpe* (Atlanta: Scholars Press, 1996), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

cambiados entre sí, dando un gran número de nuevas combinaciones. Así el primer himno podrá cantarse con la melodía del N°3, 30, 31 o 74 y cualquiera de estas melodías podrá cantarse con la letra de cualquiera de los himnos correspondientes. Para facilitar esto se ha hecho un *Índice Métrico de los Versos*, en el cual se verá fácilmente todos los cantos que tienen la misma medida rítmica, y cuya letra y música admite el entrecambio referido.

Respecto al origen de las tonadas, he podido encontrar información acerca de 95 de las 101 tonadas, respecto a autores o fuentes de procedencia.²¹ A partir de esta indagación se puede presumir que Naghten debió tener acceso al menos a las siguientes fuentes: *Carmina Sacra* (Boston, 1841)²² y *The American Tune Book* (Boston, 1869)²³ de Lowell Mason, *Book of Hymns and Tunes* (Richmond, 1874) de Thompson y Converse,²⁴ *Methodist Hymnal* (Nueva York, 1878)²⁵ de la Iglesia Metodista Episcopal de Estados Unidos e *Himnario de las Iglesias Evangélicas* (México, 1878)²⁶ de M. N. Hutchinson. De hecho 25 tonadas corresponden a composiciones o arreglos de Lowell Mason, un personaje crucial en la historia musical estadounidense durante la primera mitad del siglo XIX. Wood afirma en la introducción que “los trozos de música [...] son todos de un mérito probado. Algunos han estado en uso popular por siglos. Otros son más modernos pero ya han sido el deleite de millones”.

La verdad es que la gran mayoría de las tonadas son posteriores a 1800 y en ningún caso de “uso popular por siglos”,²⁷ por lo tanto esta afirmación debe tomarse como un recurso retórico de hipérbole para poner énfasis en la

²¹ Para ello ha sido de gran utilidad la información y herramientas de búsqueda en el sitio www.hymnary.org. Allí se puede hacer el rastreo del origen y fuentes de varias tonadas, para después ubicar la copia digital de varias de esas fuentes en sitios como www.archive.org.

²² Solo aquí he hallado tonadas como aquellas de los himnos N°10 (“Al santo nombre de Jesús”), N°66 (“No hay otro mediador”) y N°98 (“Jesús bendito, ya no más”).

²³ Solo aquí he hallado tonadas como aquellas de los himnos N°11 (“Con los ojos de la fe”) y N°12 (“Cantad alegres al Señor”).

²⁴ Solo aquí he hallado la tonada del himno N°38 (“Por la vía terrenal”).

²⁵ Solo aquí he hallado la tonada del himno N°14 (“Todos juntos levantemos”).

²⁶ Solo aquí he hallado la tonada del himno N°30 (“Tenebroso mar undoso”). Esta fuente se halla en el archivo de la catedral de la IERE en Madrid.

²⁷ El único caso de una tonada usada “por siglos” es Luther’s Hymn (N°40, “Ten compasión de mí, Señor”) atribuida a Lutero.

difusión de este repertorio. En este tenor resulta interesante notar que los cuatro himnos conservados de *Himnos Sagrados* que fueron traducidos del portugués por Horacio Mendizábal aparecen en su idioma original en la colección *Musica sacra arranjada para quatro vozes* (Leipzig, 1868). Allí están asociados a tonadas que no fueron consideradas por Naghten. Quizás no conocía esta colección, o durante esos años se acostumbró en Argentina cantar esos himnos con las tonadas que consignó en 1881, o bien a Naghten no le satisficieron las tonadas de *Musica sacra...* y optó por buscar otras para su compilación.

En cuanto a las seis tonadas sin antecedentes en otros himnarios anteriores, merece la atención la pieza N°91 firmada por "J.R.N.". Dada la información presentada lo más seguro es que se trata de John Robert Naghten. La tonada está en 2/4, en SOL Mayor y posee estructura de antecedente de 8 compases y consecuente de 8 cc. Esta pieza está vinculada con el texto "Alza tu canto, oh lengua mía", cuya fuente de procedencia según el "Índice de primeras líneas" del himnario es "Colección Española". Este índice señala seis himnos como procedentes de esta "Colección Española" que parece tratarse de *Himnos para Uso de las Iglesias Evangélicas* (Madrid, 1874).²⁸ Sin embargo, "Alza tu canto, oh lengua mía" es el único himno de esos seis que no aparece ni en este ni en ningún otro himnario anterior publicado en España a cuyos ejemplares o índices he tenido acceso. En cambio, se trata de un himno que hasta donde sabemos aparece por primera vez en *Himnos Sagrados* de 1870 con el N°52. No he encontrado tampoco ningún himno en italiano o en portugués que pudiese haber servido de base para traducción de Mendizábal, por lo cual sospecho que se trata de una pieza original de este poeta. Si esto es así, se trataría de uno de los primeros himnos evangélicos en castellano escritos por un autor sudamericano (Horacio Mendizábal), vinculado a su vez con una de las primeras

²⁸ Aguiar: "Suenen dulces himnos"..., pp. 348-351.

tonadas himnicas compuestas en el cono sur de Sudamérica (por John Robert Naghten) para su uso en actividades de las iglesias protestantes. A continuación presento su texto, tal como aparece en *Himnos Sagrados*:

1. Alza tu canto, oh lengua mía,
Alza tu canto, mi corazón;
Hénchase el alma con alegría,²⁹
Con alegría de devoción.
2. Vuelen al cielo los ecos santos
Que arranco triste de mi laúd,
Vuelen al cielo mis dulces cantos,
Mis dulces cantos de gratitud.
3. Ya siento el fuego de los amores,
De los amores del grato Edén,
Ya no me acosan crudos dolores
Porque contemplo Jerusalem.
4. Allí en tu regia, santa morada,
Donde la dicha no tiene fin,
Allí mi patria veo cuajada
De bellas flores de tu jardín.
5. Allí en tu seno hallo reposo,
Allí descanso mi afán halló,
Allí era el aire puro y hermoso,
Allí mi dicha feneció.³⁰
6. Llévame, oh Padre, para consuelo;
Nada en la tierra yo espero ya;
Llévame al cielo, llévame al cielo,
Que allí tan solo mi dicha está.

²⁹ En *Himnos Evangélicos* este verso se lee "Llénese el alma con alegría".

³⁰ Esta estrofa está omitida tanto en *Himnos Evangélicos* como en otros himnarios posteriores. Y en verdad esta estrofa es algo enigmática en su redacción, especialmente los últimos dos versos, ¿será que este poema no fue concebido originalmente como himno religioso, sino como un poema de consolación por algún despecho amoroso? Espero aclarar esto en el futuro.



Ej. 1. Tonada de J. R. N. para "Alza tu canto, oh lengua mía"

4. Proyecciones de *Himnos Evangélicos* en himnarios posteriores

En 1895 la Conferencia de la Iglesia Metodista en Chile tomó la decisión de imprimir una edición local de letra del himnario de Jackson titulada *Colección de Himnos evangélicos: Originales y escogidos para el uso de las congregaciones cristianas*. Esta edición contiene los ciento un himnos del himnario de Jackson y Naghten exactamente en el mismo orden, más otros 85 himnos añadidos en una sección denominada "Apéndice". Posteriormente en Chile se imprimieron otras ediciones en los años sucesivos, todas de letra, de las cuales he tenido acceso a aquellas de 1895, 1898 y 1912. En las ediciones de 1898 y de 1912 se indican nombres de tonadas y se puede observar que en la mayoría de los casos se respetan las mismas piezas escogidas por Naghten. En veinticinco casos se sugieren otras opciones (N°1, 3, 5, 7, 8, 9, 14, 16, 19, 20, 22, 31, 45, 46, 47, 49, 55, 58, 71, 73, 75, 83, 84, 94, 98) y en diecisiete se indica directamente una o más tonadas diferentes (N°6, 10, 11, 12, 13, 21, 30, 32, 37, 39, 41, 42, 48, 57, 63, 68, 99). Para el caso del himno N°91 "Alza tu canto, oh lengua mía" se respeta la misma tonada que Naghten compuso para esa letra.³¹

³¹ Más detalles acerca de las ediciones chilenas del himnario de Jackson en Guerra: "La música en los inicios...", pp. 10-41.

En 1905 el pastor de la iglesia metodista de Valparaíso, Willis Collins Hoover, realizó una selección del himnario metodista para uso de su congregación. En ella conservó sesenta y tres de los ciento un himnos originales del himnario de Jackson y Naghten. Entre los himnos que no consideró están “Cual mirra fragante” y “Alza tu canto oh lengua mía”, himnos que, no obstante, se han conservado en otros himnarios evangélicos actualmente vigentes, aunque asociados con tonadas diferentes. Respecto a las tonadas del himnario de 1881, Hoover mantuvo en general aquellas conservadas por la colección de letra de 1895, desechó otras (N°18, 56, 59) y recuperó otras (N°10, 30, 48). Pocos años después Hoover fue una figura clave en el cisma de las iglesias metodistas y presbiterianas chilenas que resultó en la formación de las primeras iglesias pentecostales. Aquella selección de himnos que realizó en 1905 se constituyó en la base de los principales himnarios pentecostales, de tal modo que por medio de la transmisión escrita pero especialmente de la tradición oral, buena parte de aquellas tonadas que Naghten consignó en 1881 (tres de ellas, recordemos, asociadas a himnos que Mendizábal tradujo del portugués) han pasado a formar parte de las prácticas musicales en las iglesias pentecostales hasta hoy.³²

5. Tareas pendientes

En primer lugar, queda pendiente la investigación acerca de las actividades musicales de los metodistas en Buenos Aires durante el siglo XIX y qué papel jugó J. R. Naghten. Sabemos que fue el organista de la primera iglesia de Buenos Aires, pero desconocemos por ahora información acerca de su formación y de otras actividades que haya ejercido, si tenía otra profesión u oficio, qué apreciación había de su competencia musical o qué participación

³² Más detalles acerca de este trabajo de Hoover en Cristián Guerra Rojas: *La música en el movimiento pentecostal de Chile (1909-1936): El aporte de Willis Collins Hoover y de Genaro Ríos Campos* (Santiago de Chile: Corporación Sendas, 2009), disponible aquí [última consulta 1/12/2016].

tuvo en la vida musical bonaerense decimonónica más allá del ámbito eclesiástico.

En segundo lugar, queda la tarea de indagar acerca de las cinco tonadas sobre las que no se han encontrado antecedentes en otros himnarios anteriores. Quizás Naghten pudo haber compuesto otras tonadas entre ellas, o bien las arregló, pero se debiera averiguar cuáles fueron sus fuentes.

En tercer lugar, se amerita realizar un estudio pormenorizado de *Himnos Sagrados* de 1870, del trabajo de creación, traducción y recreación poética que Horacio Mendizábal llevó a cabo, cómo se contactó este escritor afroargentino con los misioneros metodistas norteamericanos, determinar qué tonadas podrían haberse usado para cantar estos himnos y por qué la mayor parte de estos fue descartada del himnario de Jackson de 1876 y, en consecuencia, de su puesta en música por Naghten en 1881.

Y en cuarto lugar, si bien se puede rastrear la permanencia de una parte de los himnos y tonadas de *Himnos Evangélicos* de 1881 en los himnarios pentecostales y sus prácticas musicales, queda pendiente estudiar qué ocurrió en el caso de las iglesias metodistas en Argentina y en Chile, así como evaluar su influencia en los repertorios de otras congregaciones cristianas.

Anexo: lista de himnos en *Himnos evangélicos de 1881*

NB: Esta tabla recoge exactamente los datos que se hallan en los índices de *Himnos Evangélicos* respecto a primeros versos, procedencia de las letras y compositores de tonadas. Los nombres de tonadas y los datos entre corchetes corresponden a mi propia indagación complementaria.

Nº	Primer verso	Datos en índice	[Tonada]	Compositor
1	Ven oh Todopoderoso	<i>HGJ</i>	Bavaria	[<i>"Melodía alemana"</i>]
2	Luz de vida celestial	<i>HGJ</i>	Spanish Hymn	
3	Ven, de todo bien la fuente	<i>HGJ</i>	Austria	[<i>F. J. Haydn</i>]
4	No me olvides, Padre eterno	<i>HGJ</i>	Even me	[<i>William B Bradbury</i>]
5	Oh ven Espíritu de amor	<i>A M Hudson</i>	Engedi o Salome	<i>Beethoven</i>
6	Ven, oh dueño de mi vida	<i>Colección Mexicana</i>	Herold	[<i>Louis</i>] <i>F[erdinand]. Herold</i>
7	De Aquel que obró mi redención	<i>HGJ</i>	Truro	<i>Dr. F. Burney</i>
8	Yo por Cristo defendido	<i>R</i>	Sicily	
9	Jesús cuan infinito	<i>HGJ, Colección Portuguesa</i>	Webb	<i>G. H. Webb</i>
10	Al santo nombre de Jesús	<i>HGJ</i>	Iddo	
11	Con los ojos de la fe	<i>R</i>	Kozeluck	
12	Cantad alegres al Señor	<i>Colección Española</i>	Norton	
13	Yo siempre alzaré mi voz	<i>HGJ</i>	Ridge	
14	Todos juntos levantemos	<i>Colección Portuguesa</i>	Albyn	<i>Rev. J[ohn]. Black</i>
15	Cantemos aquí con los santos	<i>HGJ</i>	Portuguese Hymn	
16	A nuestro Padre Dios	<i>R</i>	Italian Hymn o Moscow	<i>Giardini</i>
17	Salvador, en ti confío	<i>Estrella de Belén</i>	Herald Angels	<i>Mendelssohn</i>
18	Mortales por doquier cantad	<i>HGJ</i>	Migdol	<i>Lowell Mason</i>
19	Oh Dios mi Soberano Rey	<i>Estrella de Belén</i>	Dedham	<i>W. Gardiner</i>
20	Venid con cánticos, venid	<i>HGJ</i>	Coronation	<i>O. Holden</i>
21	Con cánticos de grato amor	<i>HGJ</i>	Salina	
22	A Dios naciones dad loor	<i>HGJ</i>	Melcombe	<i>S. Webbe</i>
23	Despierta triste pecador	<i>Colección Española</i>	Will you go	[<i>J. C. Embry</i>]

N°	Primer verso	Datos en índice	[Tonada]	Compositor
24	Creed pecadores	HGJ	The Lord will Provide	[Phillip Phillips]
25	Venid pecadores que Dios por su amor	Colección Española	Home sweet home	[Henry R. Bishop]
26	Aquel que buscare	Colección Mexicana	I love thee	
27	Oídllo, pobre pecador	HGJ	Only trust him, Minerva o Stockton	Rev. J[ohn]. H[art]. Stockton
28	Venid pecadores a Cristo venid	HGJ	Go bury thy Sorrow	P[hilip]. P[aul]. Bliss
29	No os detengáis	Estrella de Belén	Never be afraid	[William B Bradbury]
30	Tenebroso mar undoso	Colección Española	El Faro	
31	Venid a mí, venid	HGJ	Petition	[F. J.] Haydn
32	Oh Salvador, mi fiel Jesús	Estrella de Belén	Corsica	R. Gluck
33	Roca abierta ya por mí	HGJ	Toplady	Thomas Hastings
34	Oh Jesús Señor divino	Estrella de Belén	Autumn	Marechio
35	Salvador a ti acudo	HGJ	Pass me not	W[illiam]. H[oward]. Doane
36	Cristo déjame a mí	HGJ	Watchman	Lowell Mason
37	Señor de gracia y amor	HGJ	Medfield	W[illiam]. Mather
38	Por la vía terrenal	Estrella de Belén	Sherlock	K[arl]. Reden
39	Por tu vida de amor	HGJ	Bread of Heaven	Rev. W[illiam]. D[alrymple]. MacLahan
40	Ten compasión de mí, Señor	HGJ	Luther's Hymn	Martin Luther
41	Cordero santo, tú	R	Parah	[Lowell Mason]
42	Batido por violento mar	A M Hudson	Dale	
43	Jesucristo, angustiado	HGJ, Colección Portuguesa	Regent Square	H. Smart
44	Divino guía, dí	R	Leighton	H[enry]. W[ellington]. Greatorax
45	Acepta buen Pastor y Rey	HGJ	Duke Street	Juan [John Warrington] Hatton
46	Oh Redentor, tu voz	R	Cranbrook	Thomas Clark
47	Bondadoso Salvador	HGJ	Eltham	Lowell Mason
48	Dirígenos Jesús	HGJ, Colección Portuguesa	Northport	Lowell Mason
49	Dios de mi vida, heme aquí	HGJ	Azmon	Lowell Mason
50	Oh Jesús amparo mío	Himno a la Virgen cor	All the Way	Rev. R[obert]. Lowry

N°	Primer verso	Datos en índice	[Tonada]	Compositor
51	Oh dulce, grata oración	<i>Estrella de Belén</i>	Sweet Hour of Prayer	<i>W[illiam]. B[atchelder]. Bradbury</i>
52	Yo acudo a mi Rey	<i>Estrella de Belén</i>	Martyn	<i>S[imeon]. B[utler]. Marsh</i>
53	Mirad al Salvador Jesús	<i>HGJ</i>	Gate Ajar	<i>[Silas Jones Vail]</i>
54	Confío yo en Cristo	<i>Estrella de Belén</i>	Missionary Hymn	<i>Lowell Mason</i>
55	Yo vil indigno pecador	<i>HGJ</i>	[Perdón Hallé]	
56	Hay una fuente carmesí	<i>Estrella de Belén</i>	Dundee	
57	Yo confío en Jesús	<i>Estrella de Belén</i>	Rockvale	
58	De su trono mi Jesús	<i>Estrella de Belén</i>	Hendon	<i>[Cesar Malan, arr. Lowell Mason]</i>
59	Alma mía, no delires	<i>Colección Mexicana</i>	Sardis	<i>Beethoven</i>
60	Tú eres el camino que	<i>HGJ</i>	Burlington	<i>J[ohn] F[reckleton][Burrowes</i>
61	El ciervo corre a beber	<i>A M Hudson</i>	Bartholdy o Selwyn	<i>Mendelssohn</i>
62	Soy triste pecador	<i>HGJ</i>	Zebulon	<i>Lowell Mason</i>
63	Será posible que	<i>HGJ</i>	Dayspring	<i>Rev. W[illiam]. A[ugustus]. Muhlenberg</i>
64	Murió el Salvador Jesús	<i>HGJ, Colección Portuguesa</i>	Belmont	<i>ilegible</i>
65	Tal como soy sin más decir	<i>HGJ</i>	Woodworth	<i>W. B. Bradbury</i>
66	No hay otro mediador	<i>HGJ</i>	Mercy	<i>L. M. Gottschalk</i>
67	Si yo mis pecados	<i>A M Hudson</i>	Lyons	<i>F. J. Haydn</i>
68	De tal manera Dios me amó	<i>HGJ</i>	Rockingham o Miller	<i>C. P. E. Bach</i>
69	Tú, oh Cristo, de mi vida	<i>HGJ</i>	Dismission o Novello	<i>Vincent [Francis] Novello</i>
70	Humilde soy, mas el Señor	<i>HGJ</i>	Malvern	<i>Lowell Mason</i>
71	Oh Cristo, lleno de bondad	<i>Estrella de Belén</i>	Eaton	<i>Zerubbabel Wyvill</i>
72	Gozo hay en el cielo	<i>HGJ</i>	Ring the Bells of Heaven	<i>G[eorge]. F[rederick]. Root</i>
73	¿Cómo puede el pecador?	<i>HGJ</i>	Hollingside	<i>Rev. J[ohn]. B[acchus]. Dykes</i>
74	Cuan bendito es el hombre	<i>HGJ, Colección Portuguesa</i>	Harwell	<i>Lowell Mason</i>
75	Un ancla tenemos	<i>RH, aut., HM, trad</i>	El Ancla	
76	Cuan bienaventurado es	<i>HGJ, Colección Portuguesa</i>	Christmas	<i>G. F. Haendel</i>
77	Cuán dulce, oh, divino amor	<i>HGJ</i>	Ariel	<i>Lowell Mason</i>

N°	Primer verso	Datos en índice	[Tonada]	Compositor
78	No quiso nuestro buen Pastor	<i>Estrella de Belén</i>	[El Consolador]	
79	Cristianos, ved al Redentor	<i>A M Hudson</i>	[Moradas Celestiales]	
80	Dios Jehová es mi Pastor	<i>HGJ</i>	Naomi	<i>H[ans]. G[eorg]. Nägeli</i>
81	Concédeme Jesús poder	<i>HGJ</i>	Meribah	<i>Lowell Mason</i>
82	Creyente, nada	<i>RH, aut., HM, trad</i>	Linwood	<i>[Gioacchino] Rossini</i>
83	Espíritu de santidad	<i>R</i>	Spohr o Gerald	<i>L[ouis]. Spohr</i>
84	Yo voy viajando, sí	<i>Estrella de Belén</i>	Oak	<i>[Lowell Mason]</i>
85	Siempre hablamos del mundo dichoso	<i>RH, aut., HM, trad</i>	El Mundo Dichoso	
86	Voy al cielo, soy peregrino	<i>Estrella de Belén</i>	I'm a Pilgrim o Italian Air	
87	Jerusalem, oh país feliz	<i>HGJ</i>	Hadleigh	
88	Al cielo voy, al cielo voy	<i>Estrella de Belén</i>	Ur	
89	Hay un mundo feliz más allá	<i>HGJ</i>	Sweet By-and-By	<i>[Joseph Philbrick Webster]</i>
90	Viviremos por siglos sin fin	<i>HGJ</i>	The Eden above	<i>[W. W. Whitney]</i>
91	Alza tu canto, oh lengua mía	<i>Colección Española</i>	[Alza tu canto]	<i>J. R. N.</i>
92	Cantaré, cantaré del hermoso país	<i>HGJ</i>	Home of the Soul	<i>[Phillip Phillips]</i>
93	Cual mirra fragante	<i>RH, aut., HM, trad</i>	Frederick	<i>G. Kingsley</i>
94	Mil voces para celebrar	<i>HGJ</i>	Rothwell	<i>Wm. Tansur</i>
95	El Salvador está aquí	<i>HGJ</i>	Great Physician	<i>Rev. J[ohn]. H[art]. Stockton</i>
96	Oh cuán grande el amor	<i>Estrella de Belén</i>	More to Follow	<i>P[hilip]. P[aul]. Bliss</i>
97	Oh Dios, con infinito amor	<i>Estrella de Belén</i>	Samson	<i>G[eorge]. F[rederick]. Haendel</i>
98	Jesús bendito, ya no más	<i>R</i>	Geneva	<i>J[ohn]. Cole</i>
99	Ved del cielo descendiendo	<i>R</i>	Dulce Carmen	<i>[Michael Haydn, atrib.]</i>
100	La Palabra hoy sembrada	<i>Colección Portuguesa</i>	Zion	<i>Thomas Hastings</i>
101	Al Padre, Hijo Redentor	<i>HGJ</i>	Old Hundred	

Cristián L. Guerra Rojas es musicólogo, Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2008), Magíster en Artes mención Musicología, U. de Chile (2002), Licenciado en Música, U. de Chile (1990) y Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis, U. de Chile (1994). Es académico del Departamento de Música y Sonología de la U. de Chile desde 1993 y además se desempeña como docente en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile desde 2015. Como investigador ha participado en proyectos FONDECYT, CONICYT y Fondo de la Música, y ha publicado diversos escritos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente es Subdirector de la *Revista Musical Chilena*.

Folclore

El folclore musical en San Juan a la llegada de Carlos Vega

Fátima Graciela Musri
Universidad Nacional de San Juan
Gabinete de Estudios Musicales
✉

Resumen

El propósito de este escrito es dar cuenta de una doble realidad de la música criolla cuyana en la provincia de San Juan (Argentina) en la década de 1930, que se muestra al observar la circulación de tal música por dos ámbitos sociales vinculados entre sí, uno rural y otro urbano. En ambos circuitos operaron dos modos de transmisión, la oralidad y la mediatización. El enfoque histórico modelado para esta investigación revisó los conceptos de Carlos Vega –folclore, tradicionalismo, supervivencia– y las categorías utilizadas por Juan Pablo González para la música popular –mediatización, modernización y masividad–. Este enfoque actualiza, una vez más, el problema de las definiciones de folclore musical.

Palabras clave: Folclore – Oralidad – Mediatización – Tradición

The Musical Folklore in San Juan at the Arrival of Carlos Vega

Abstract

The purpose of this paper is to give account of a double reality of *Cuyana* Creole music in the province of San Juan (Argentina) in the 1930s, shown by observing the circulation of such music by two social domains linked to each other, one rural and the other urban. In both circuits operated two modes of transmission, the oral and mass media transmission. The historical approach, modeled for this research, reviewed the concepts of Carlos Vega –folklore, traditionalism, survival– and the categories used by Juan Pablo González for popular music –oral transmission, modernization and massiveness–. This approach updates, once again, the problem of definitions of musical folklore.

Keywords: Folklore – Orality (or Oral transmission) – Mass media transmission – Tradition

Introducción

El propósito de este escrito es dar cuenta de una doble realidad de la música criolla cuyana en la provincia de San Juan (Argentina) en la década de 1930, que se muestra al observar la circulación de tal música por dos ámbitos sociales vinculados entre sí, uno rural y otro urbano. En ambos circuitos operaron dos modos de transmisión, la oralidad y la mediatización.



Fig. 1. Mapa político de la Provincia de San Juan¹

Para estudiar la música tradicional sanjuanina del pasado se contó con tres fuentes de información: los cuadernos de viaje de prospección etnomusicológica de Carlos Vega y sus discípulas Isabel Aretz y Silvia Eisenstein –conservados en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”–, el *Cancionero Cuyano* de Alberto Rodríguez² y la prensa local.

¹ *Atlas socioeconómico Provincia San Juan* [cartografía digital en línea] (San Juan: Centro de Fotogrametría, Cartografía y Catastro de Facultad de Ingeniería, UNSJ), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

² Alberto Rodríguez: *Cancionero Cuyano (Canciones y danzas tradicionales)* (Mendoza: el autor, 1989, 2° ed. ampliada [1938]).

El estudio partió de un enfoque histórico que ha revisado los conceptos del propio Vega –folclore, tradicionalismo, supervivencia–³ y las categorías utilizadas por Juan Pablo González para la música popular –mediatización, modernización, masividad–.⁴ Este enfoque no se encuentra en las investigaciones de los etnomusicólogos antes mencionados y actualiza, una vez más, el problema de las definiciones de folclore musical. La tesis de Octavio Sánchez dedicada a la cueca cuyana es un antecedente inmediato de esta investigación, ya que estudió las relaciones complejas entre esta música y la mediatización.⁵

El ámbito rural

Carlos Vega realizó su exploración etnomusicológica en San Juan en tres viajes: el primero en 1938 –solo–, el segundo en 1940 secundado por Isabel Aretz y el último en 1953 acompañado por su esposa Silvia Eisenstein. También en 1940, Isabel Aretz continuó en forma independiente por unos días la campaña iniciada con Vega, en departamentos cercanos a la capital provincial. Los cuadernos de viaje de Vega y Aretz atestiguan la ‘toma directa’ (transcripción musical *in situ*) de canciones y danzas, mientras que Vega usó el registro fonográfico con equipos eléctricos para su último viaje de 1953.

Durante su primer viaje al norte y noroeste de la provincia (el n° 10, entre el 28 de febrero y el 17 de marzo de 1938) Vega colectó cuarenta y cinco melodías, entre tonadas, vidalitas, gatos, cuecas, refalosas, una *Mariquita* y otras (tabla 1).

³ Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1987 [1956]); Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: INMCV, 1986, 2 tomos); Carlos Vega: *La mariquita y La huella. Bailes tradicionales argentinos* (Buenos Aires: 1948, 2ª ed.).

⁴ Juan Pablo González y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950* (Santiago: Universidad Católica de Chile / Casa de las Américas de Cuba, 2005), pp. 11-45.

⁵ Octavio Sánchez: *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural* [tesis de maestría] (Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2004), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

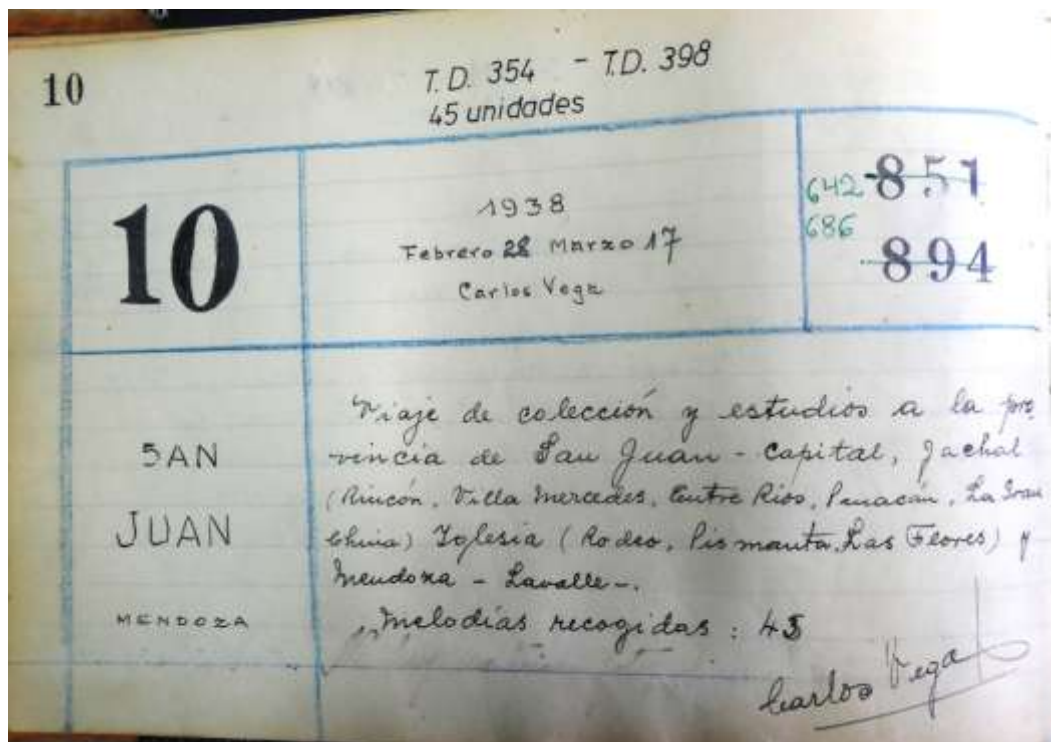


Fig. 2. Cuaderno de viaje N° 10 de C. Vega, 1938, a las prov. de San Juan y Mendoza, p. 10

10
SAN JUAN - MENDOZA

N°	Especie	Localidad	EJECUTANTE			Medio de ejecución	NOTAS
			nombre	edad	sexo		
20	Flauta	Jachal	Alfonso...	...	Jachal	...	TD 243
21	Flauta	"	"	"	"	"	TD 244
22	Flauta	"	"	"	"	"	TD 245
23	Flauta	"	"	"	"	"	TD 246
24	Flauta	"	"	"	"	"	TD 247
25	La Anacrueta	Uspallata	Juan...	...	Uspallata	...	TD 248
26	Flauta	"	"	"	"	"	TD 249
27	Flauta	"	"	"	"	"	TD 250
28	Flauta	"	"	"	"	"	TD 251
29	Flauta	"	"	"	"	"	TD 252
30	Flauta	"	"	"	"	"	TD 253
31	Flauta	"	"	"	"	"	TD 254
32	Flauta	"	"	"	"	"	TD 255
33	Flauta	Uspallata	Juan...	...	Uspallata	...	TD 256
34	Flauta	"	"	"	"	"	TD 257
35	Flauta	"	"	"	"	"	TD 258
36	Flauta	"	"	"	"	"	TD 259
37	Flauta	"	"	"	"	"	TD 260
38	Flauta	"	"	"	"	"	TD 261
39	Flauta	Rincón	Empresa...	...	"	...	TD 262
40	Flauta	"	"	"	"	"	TD 263
41	Flauta	"	"	"	"	"	TD 264
42	Flauta	San Juan	San Juan	...	TD 265
43	Flauta	"	"	"	"	"	TD 266

Son 45 melodías recogidas por Carlos Vega.

Carlos Vega

Fig. 3. Cuaderno de viaje N° 10 de C. Vega, 1938, a las prov. de San Juan y Mendoza, p. 33

En los cuadernos Vega reprodujo testimonios de la transmisión oral de la música, por ejemplo, el colaborador Alfredo Ortega dijo de una cifra que “la aprendió hace 23 años a un conscripto que la trajo de otra parte”, de un gato

que “lo aprendió por las lagunas del sur de San Juan hace veinticinco años o más”, mientras que José Segundo Félix Pérez (nacido en Iglesia, de 64 años de edad), que “aprendió su repertorio a abuelos, padre y tíos”.

Viaje n° 10, 28/02 al 17/03/1938. Carlos Vega. 45 melodías		
Género	Cantidad	lugar
Tonadas	12	San Juan, Jáchal
Vidalitas	10	Jáchal, Iglesia
Gatos	9	San Juan, Iglesia, Rodeo, Jáchal
Cuecas	5	Jáchal, Iglesia
Refalosas	3	Iglesia
Cifra	1	San Juan
<i>Mariquita</i>	1	Iglesia
Chacarera	1	Iglesia
Danza de la Virgen del Rosario	1	Rodeo
El chañarcito	1	Lavalle
Triunfo	1	Iglesia

Tabla 1. Carlos Vega: viaje n° 10 (28/02 al 17/03/1938)

En el segundo viaje, esta vez al oeste cordillerano y registrado en el cuaderno de la campaña n° 19 de Vega (19 de enero al 13 de febrero de 1940; tabla 2), consta que fue un:

Viaje de colección y estudios a la provincia de San Juan –Capital, Calingasta, Tamberías, Puchusun [sic], Barreal–, secundado por la Sra. Isabel Aretz, que hizo un nuevo viaje de aprendizaje y continuó independientemente después. Melodías recogidas: 81. Carlos Vega.

En esos cuadernos se enfatiza no solo el registro de la oralidad sino también de la antigüedad contenida en las melodías y la procedencia de pueblos rurales. Así expresó Rosario Pujado (nacida y residente en Tamberías, Calingasta, de 60 años) acerca de La Resbalosa, que “se la aprendió a la mamá y la mamá la aprendió en Chile; era chilena y arpista”, sobre una tonada que “la aprendió hace unos treinta años a otros”.⁶ En tanto, Juan Luis Tello (nacido en La Isla, Calingasta, 49 años) “aprendió [un estilo] en 1904-1908”. Lo que omitió Vega en sus inducciones fue considerar las mediaciones entre intérpretes a lo largo del tiempo, es decir, los procesos de transmisión oral entre generaciones

⁶ Carlos Vega e Isabel Aretz: “Toma directa 812 de ‘La Resbalosa’”, registro n° 1152, canto y guitarra, *Cuaderno de viaje N° 19* (1940), p. 2.

que pudieron ocasionar cambios musicales, verbales y/o coreográficos en las canciones.

Viaje n° 19, 19/01 al 13/02/1940. Carlos Vega secundado por Isabel Aretz. 81 piezas		
Género	Cantidad	Lugar
Cuecas	42	Tamberías, Puchuzún, Barreal, Calingasta
Tonadas	21	Tamberías, Barreal, Calingasta
Gatos	5	Tamberías, Puchuzún, Calingasta
Triunfos	4	Puchuzún, Calingasta, Barreal
La Resbalosa	3	Puchuzún, Tamberías, Barreal
Versos	2	Puchuzún, Tamberías
Estilos	2	Calingasta
Melodía	1	Tamberías
Vidalita	1	Calingasta

Tabla 2. Carlos Vega e Isabel Aretz: viaje n° 19 (19/01 al 13/02/1940)

Isabel Aretz continuó esa campaña en forma independiente (n° 21, 8 de febrero al 17 de marzo; tabla 3) en Capital, y desde Ullum a Tamberías. Registró sesenta y una melodías más en toma directa (que no se encuentran en el INMCV).

Viaje n° 21, 08/02 al 17/03/1940. Isabel Aretz. 61 melodías		
Género	Cantidad	Lugar
Cuecas	17	Tamberías, Ullum, Albardón, Cochagual
Tonadas	11	Capital, Tamberías, Ullum
Vidalitas	7	Ullum
Triunfos	5	Albardón, Cochagual, Ullum
Gatos	4	Capital, Ullum, Cochagual
Gatos "Bailecito"	3	Capital
Versos	3	Capital, Ullum
Refalosas [sic]	2	Ullum
<i>Mariquita "antigua"</i>	2	Ullum
Los aires	1	Ullum
Melodía	1	Ullum
Acompañamiento	1	Ullum
Danza	1	Ullum
La Petaquita	1	Ullum
Huella	1	Ullum
Correntino	1	Ullum

Tabla 3. Isabel Aretz: viaje n° 21 (08/02 al 17/03/1940)

Durante el viaje n° 58 (10 al 29/12/1953; tabla 4) Vega y Eisenstein colectaron ciento quince unidades que grabaron en discos; setenta y una

provinieron de la ciudad de San Juan (de gente nacida en Mendoza o Pocito y que vivía en la capital) y departamentos vecinos; cuarenta y cuatro melodías procedieron de la capital de Mendoza y del departamento vecino Guaymallén. Como se ve, las cuatro campañas recorrieron desde lo más lejano y rural en dirección hacia los centros urbanizados.

Viaje n° 58, 10 al 29/12/1953. Vega y Eisenstein. 115 unidades (71 en San Juan)		
Género	Cantidad	lugar
Tonadas	28	Capital
Cuecas	18	Capital
Canciones	6	Capital
Estilos	2	Capital
Gatos	2	Capital
Petineras	2	Capital
Milongas	2	Capital
Villancico	1	Capital
Arrullo	1	Capital
Conjuro	1	Capital
Trisagio	1	Capital
Cifra	1	Capital
Gozo	1	Capital
Habanera	1	Capital
Malambo	1	Capital
Sereno	1	Capital
Resbalosa	1	Capital
Triunfo	1	Capital

Tabla 4. Carlos Vega y Silvia Eisenstein: viaje n° 58 (10 al 29/12/1953)

De este acervo me detendré en *La Mariquita*, testigo de “supervivencia” en términos de Vega. La registró en 1938 en el departamento norteño de Iglesia y anotó que “se ha bailado pero ya no la vieron”,⁷ ya se había olvidado su coreografía. Vega transcribió el canto y acompañamiento en guitarra de José Segundo Félix Pérez, de 64 años, quien –según su testimonio– aprendió su

⁷ Carlos Vega: *Viaje n° 10. Cuaderno n° 13* (1938), páginas sin numerar.

repertorio a abuelos, padre y tíos. Esta antigüedad daría "la vejez" necesaria para considerarla un hecho folclórico.⁸

Handwritten musical score for "La Mariquita" by Carlos Vega. The score is written on a single page with a treble clef and a 3/8 time signature. The title "La Mariquita" is written in the center, with "670" below it. The lyrics are written in Spanish and include several interludes. The page is dated "Iglesia" and "José Segundo Félix Pérez n. Iglesia - 64 años". A handwritten note at the bottom left reads "Abreviado por fragmentos a abuelos, padre y tíos."

Fig. 4. Carlos Vega: Viaje n° 10. 1938, toma directa n° 248, registro n° 670 *La Mariquita*

Según la notación del investigador la forma rítmica combina dipodia de pies binarios y ternarios. La tonalidad es menor y el arco melódico elude la tónica al comienzo y final. No hay armonización escrita. La letra tiene cuatro estrofas, tres octavas de métrica variable y una cuarteta final.

Siguiendo el método de correlación de Vega, la comparación de las danzas y canciones que él colectó con otras fuentes de información más tempranas –por caso, la descripción de *La Mariquita* por Arturo Berutti– da variaciones. El compositor sanjuanino ya había dedicado a las danzas criollas una serie de seis escritos titulados "Aires Nacionales", que aparecieron en la

⁸ El autor explica que la condición para considerar *folk* un hecho "popular" o "tradicional", es hallarse en "situación folclórica". Carlos Vega: *La ciencia del Folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en Argentina* (Buenos Aires: Nova, 1960), p. 92.

revista cultural porteña *El Mefistófeles* (1882).⁹ Berutti ubicó la Mariquita en el grupo de danzas encabezado por el Gato, por usar castañetas, vueltas y zapateo.¹⁰ La Mariquita (o Mariquita Muchacha) era una danza picaresca, de letra graciosa y música de carácter airoso y en la descripción que sigue no hay correspondencia con la *Mariquita* compilada por Vega. Según Berutti en 1882 la danza tenía dos partes, de veintiocho compases cada una con sendas introducciones de seis compases. La melodía tenía frecuentes modulaciones entre el modo menor y el relativo mayor, cada dos o cuatro compases. La rítmica era en 6/8 con velocidad moderada, combinada con 3/8 en la introducción a cada parte. Era danza de parejas sueltas con pañuelos, de esquinas, con vueltas y giros en la primera parte, vueltas, zapateo y zarandeo en la segunda. Según Berutti en su época se iniciaba con cadena, luego mudanzas donde la mujer persigue a su compañero. La coreografía variaba de un pueblo a otro, Berutti tenía entendido que era un baile muy antiguo de probable origen europeo, "que ha venido, poco a poco tomando formas nacionales hasta formar parte de los derivados del Gato". Se bailaba en los salones provinciales, en los circos criollos y en la campiña hasta fines del siglo XIX.¹¹

En esto coincide con Isabel Aretz que aporta que la *Mariquita* se bailó en Argentina y Perú durante "todo el curso del siglo pasado", y un viajero la aprendió entre 1825-26 en provincias argentinas.¹² Aretz colectó dos en Ullum, una "*Mariquita* antigua", en canto y guitarra por Juan Cornejo de 70 años, y otra

⁹ Juan María Veniard: "Apéndice I. Transcripción de escritos de Arturo Berutti: Los Aires Nacionales", en *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1988), pp. 341-360.

¹⁰ Arturo Berutti clasificó los *aires* según el ritmo y las formas de estilo en dos grupos, ambos encabezados por una danza principal: el del Gato que tiene origen en Argentina, y el de la Zamacueca procedente de Perú. El grupo del Gato usa castañetas, vueltas y zapateo e incluye La Mariquita, el Triunfo, el Cielito y el Caramba; mientras que en el grupo de la Zamacueca predomina el zapateo y están los bailes que implican desafío entre dos personas: el Malambo y la Huella.

¹¹ Cabe agregar que Arturo Berutti incluyó una estilización de La Mariquita en su ópera *Pampa* (1897).

¹² Isabel Aretz: *El folclore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952), p. 217.

por Pedro Moreno de 76 años.¹³ La edad avanzada de los músicos se concilia con el "criterio histórico" del método de colección de Vega: "Antiguo y actual – cargado de sentido– habla de tiempos pasados y es, por eso, capaz de alimentar una ciencia histórica".¹⁴

También son referentes las canciones y danzas "nativas" recopiladas por Alberto Rodríguez en San Juan, pues intentó respetar "escrupulosamente las melodías primitivas", conservar "fiel autenticidad a las versiones tradicionales", "mantener intactos el carácter regional y las modalidades de los diferentes motivos que se ejecutan".¹⁵ Así escribió en su *Cancionero cuyano* publicado en 1938, introducido con un "Breve estudio preliminar" de su mentor Carlos Vega, que escribió: "El estudioso hallará en las páginas que siguen fidedigna representación del canto popular cuyano, escrito –bueno es repetirlo– con notable precisión".¹⁶ Como las piezas se presentan anotadas para voz y piano, Rodríguez aclaró en su segunda edición ampliada que "solo han sido enriquecidas armónica y rítmicamente, con preludios e interludios tomados con la mayor exactitud, de las prácticas populares".¹⁷

Rodríguez no se interroga por el origen del folclore pero avala que la procedencia rural acrecienta su valor musical: "A medida que nos aproximamos a las primeras estribaciones cordilleranas, encontramos en esos medios de

¹³ Isabel Aretz: *Viaje n° 21* (1940), registro n° 1272 y 1292 respectivamente.

¹⁴ Vega: *La ciencia del Folklore*, p. 117.

¹⁵ Alberto Rodríguez: *Cancionero cuyano* (S/d: 1989, 2ª ed. [1938]), p. 23. Luego de que Rodríguez actuara con su conjunto de doce ejecutantes en la "Radio teatral que funcionaba en el San Martín", según expresa Vega, comunicó a Ricardo Rojas, Director del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, que el músico mendocino había recogido dos o tres centenares de melodías. Rojas se interesó en publicar la colección en las series del Instituto por lo que Rodríguez volvió a Cuyo en 1933. En el "Breve estudio preliminar" que inicia el *Cancionero cuyano*, Carlos Vega escribió que Rodríguez "en 1937 regresó a Buenos Aires en compañía del poeta mendocino Julio Quintanilla, con quien dio conferencias y audiciones. Traía en su archivo más de ochocientas melodías. Mientras se estudia y prepara ese material para su publicación, el colector resuelve armonizar y publicar la serie de veinticinco que ahora ofrece en el presenta álbum". *Ibidem*, p. 16.

¹⁶ Carlos Vega: "Breve estudio preliminar", en Rodríguez: *Cancionero Cuyano*, p. 21.

¹⁷ *Ibidem*, p. 187.

mayor aislamiento, interesantes aspectos en las músicas y canciones populares”.¹⁸ Sin embargo no niega la cualidad de folclórica a la música tradicional practicada en la ciudad y por diferentes estratos sociales. Tomó contacto con descendientes de payadores y “viejos” cantores conocidos, y fue testigo de que:

el cantor popular agrada, es bien recibido donde quiera [...], [a los cantores] se les encontraba a menudo en el campo, en la ciudad entre las humildes gentes del pueblo y entre los aristocráticos miembros de la sociedad.¹⁹

Esos cantores le “dictaron” tonadas, cuecas y un gato, acompañados con guitarra;²⁰ en ellos Rodríguez destaca la subjetividad emotiva en “esos valores folklóricos, quizás pobres en belleza estética, pero, ricos, muy ricos en valor emocional [...] que toman a veces, acentos conmovedores o dramáticos”.²¹ Resulta interesante comparar la coincidencia de esta apreciación con el concepto de eficacia de Vega, que la midió por la intensidad emocional que produce un género para sus cultores.²²

Como se sabe, los estudios etnográficos de Vega privilegiaron un enfoque evolucionista y difusionista que enfatizaron la oralidad, la supervivencia, el contexto y la procedencia rural de estas músicas para comprender y justificar su legitimación folclórica y tradicional.²³ Estas

¹⁸ *Ibídem*, p. 145.

¹⁹ *Ibídem*, p. 145.

²⁰ No se encontró ninguna Mariquita en la colección de Rodríguez.

²¹ *Ibídem*, p. 145

²² Vega: *La ciencia del Folklore*, p. 108.

²³ Dice Vega: “Es fundamental entender que las *supervivencias de hoy fueron ayer las vivencias de los grupos superiores*; fueron, a su tiempo, lo moderno, lo más eficaz, el patrimonio de los más instruídos [sic]”. Vega: *La ciencia del Folklore*, p. 116. Interesa la crítica de Irma Ruiz: “se puede evaluar el error que supone restringirse a buscar sólo (sic) el pasado en el presente y eternizar así la trabajosa búsqueda de lo que fue. Con esta focalización de las supervivencias y el consecuente recurrir a la memoria de los ancianos –procedimiento este último legítimo, si interesan también las vivencias de quienes pertenecen a otras franjas etarias–, Vega en cierto modo, transformaba la investigación de campo en una especie de archivo parlante bastante impersonal”. Irma Ruiz: “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, en Enrique Cámara de Landa (comp.): *Estudios sobre la obra de Carlos Vega* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014), p. 31.

propiedades del folclore aparecen en el método de colección y correlación que Vega describió en su cuaderno de 1938.

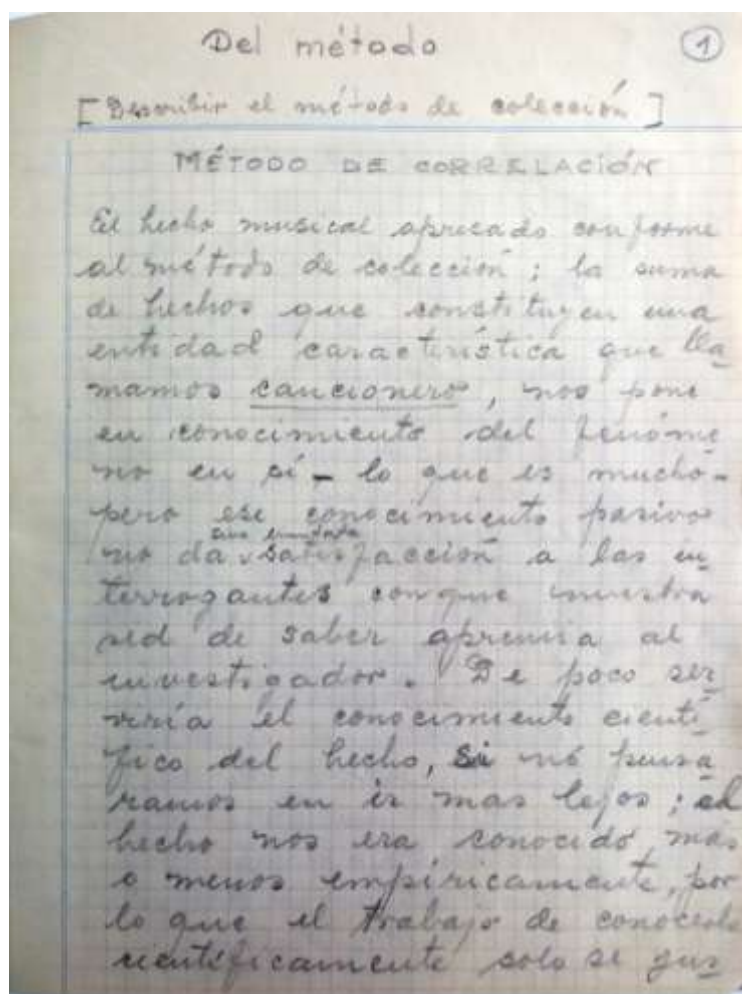


Fig. 5. Carlos Vega: Manuscrito en cuaderno n° 13 del viaje n° 10 a San Juan, 1938²⁴

²⁴ "DEL MÉTODO. [Describir el método de colección] MÉTODO DE CORRELACIÓN. El hecho musical apresado conforme al método de colección; la suma de hechos que constituyen una entidad característica que llamamos cancionero, nos pone en conocimiento del fenómeno en sí –lo que es mucho– pero ese conocimiento pasivo no da sino limitada satisfacción a los interrogantes con que nuestra sed de saber apremia al investigador... [...] Queremos saber ~~de dónde viene~~ cómo y por qué se encuentra en ese lugar el cancionero o los cancioneros que conocemos; si vino de otras regiones vecinas, si llegó de otros continentes, si estaba en el lugar donde lo encontramos antes de que llegara el ciclo a que pertenecemos, si su estado actual es ~~pero~~ denuncia contaminaciones o influencias de otros cancioneros. Queremos saber..." (El tachado es de Vega)". Continúa explicando el método comparativo aplicado a las formas rítmica y tonal de las melodías, que ideó para establecer la semejanza entre las melodías colectadas. Explica los criterios de semejanza, cantidad, contigüidad e histórico, que pueden dar identidad de origen y vínculos genéticos a las "especies" estudiadas. Vega: *Cuaderno de viaje n° 10* (1938), pp. 1-14.

La entrada de la música rural a la ciudad de San Juan

Desde la década de 1920, la música criolla cuyana –que hasta ese entonces había sido de práctica predominantemente oral y campesina– avanzaba sobre la capital, transportada en el canto y la danza de quienes migraron a la zona urbana en busca de trabajo. El acceso de esta música a la radio favoreció su circulación urbana y la conformación de una nueva cultura popular que se mostraba en los escenarios barriales e incorporaba el canto y la danza de los géneros más típicamente “aquerenciados” en la provincia: tonadas, cuecas y valeses, gatos y zambas.²⁵ Este proceso fue impulsado por factores socio-económicos y culturales: la migración interna del campo a la ciudad, la progresiva filtración de la música tradicional desde la periferia al centro urbano, su entrada en la radio local, la llegada de folcloristas del norte y centro del país, las mediaciones del estado provincial con intereses propios, y el regionalismo cultural.

El progreso económico de la clase media basado fundamentalmente en la actividad vitivinícola, afectó la sociedad en su conjunto y repercutió en el alza del consumo de lo que ofrecía la industria musical. Gradualmente aquella música tradicional, proveniente de los bodegones, bares y de las ‘ramadas’ periféricas, entró en las casas a través de la escucha radiofónica, se exhibió en las escuelas, en los teatros y certámenes “decorosamente” organizados por el gobierno provincial.

Estos cambios en las preferencias musicales se potenciaron con la presencia de artistas y recolectores en los escenarios sanjuaninos como Carlos Montbrun Ocampo, Buenaventura Luna, Alberto Rodríguez y Los Andinos, Los Trovadores de Cuyo, Ana Schneider de Cabrera, Arturo Schianca, Marta de los Ríos, entre muchos.

²⁵ No se encontró evidencia de la “supervivencia” de la Mariquita en la ciudad de San Juan, aún.



Fig. 6. *La Acción* (12 de octubre de 1938)

En 1936 este impulso tradicionalista había originado una Comisión oficial del gobierno de San Juan, que procuraría "salvar el arte autóctono, en trance de una paulatina desaparición".²⁶ Para ello organizó un Festival de Arte Nativo y concursos de payadores, músicos y de bailarines de los departamentos.²⁷ Los eventos costumbristas se transmitieron por radio y alcanzaron una amplia divulgación. Desde entonces, es llamativa la preocupación de un sector de la población ciudadana por el folclore musical que estimuló su práctica en asociaciones tradicionalistas, programas radiales y la educación escolar. Sentía amenazada la supervivencia de un acervo popular al que, sin embargo, le había costado entrar a la ciudad.

Este movimiento de conservación y reactivación de la tradición musical tuvo como consecuencia inmediata la propuesta del compositor Inocencio Aguado al gobierno, de compilar un cancionero popular sanjuanino con las canciones escuchadas en el Festival y, en su fundamentación, cita a Carlos Vega expresando: "cuando agoniza un anciano analfabeto, parece que se quema una

²⁶ "Se realizará un certamen provincial de cantos y bailes nativos. Trátase de salvar de la desaparición al arte nativo. En octubre". *Diario Nuevo* (6 de septiembre de 1936), p. 6 c. 3-4.

²⁷ "La Comisión Provincial de Arte Nativo adoptó resoluciones para asegurar el éxito de los próximos concursos". *Diario Nuevo* (10 de septiembre de 1936), p. 4 c. 3-4.

biblioteca".²⁸ Si bien, no se ha encontrado constancia de la ejecución de este proyecto.

También cuenta como impulso el éxito de la primera Fiesta de la Vendimia celebrada en Mendoza ese año, y el "regionalismo cultural", movimiento literario de la llamada "Generación del 25" que llegaba de la misma provincia.²⁹ Como custodios de la tradición se visibilizaron solistas y conjuntos folclóricos que confrontaron al nacionalismo cultural en los Encuentros de Escritores, Artistas e Intelectuales Cuyanos, celebrados en 1937 y 1938.³⁰

Además, la divulgación masiva del folclore cuyano, favorecida por la comunicación radial, fue estimulada por las mediaciones del Estado provincial, en su interés por modelizar un pasado propio, de "noble tradición", y afianzar la identidad regional frente a la "amenaza" de la inmigración y la anarquía. Por otro lado, la necesidad de autoconocimiento, de explorar el país aquel que quedó a las espaldas del Gran Buenos Aires y documentarlo, despertó la curiosidad metropolitana por la música de "tierra adentro", adjudicándosele valores de pureza primigenia, representatividad rural, autenticidad, tradición, incontaminación urbana y mediática, lejanía, atributos mantenidos históricamente gracias a su oralidad. Y su ingreso a la ciudad produjo una circulación inversa al "descenso de los bienes culturales" (en términos de Carlos Vega): entró en la escuela por las conmemoraciones patrióticas, en el teatro como espectáculo y en la radio como emblema de identidad.

²⁸ "Interesante y valiosa sugerencia del Profesor Inocencio Aguado al Gobierno de la Provincia. Inocencio Aguado Aguirre: *Libros* (San Juan, Libro 1 folio 132).

²⁹ Arturo Andrés Roig: *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940 a través de las páginas del diario Los Andes* (Mendoza: UNCuyo, 1965).

³⁰ Puede ampliarse información en Fátima Graciela Musri, Silvia Susana Mercáu y José Ignacio Weber: "La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan, 1938)", en Ana María Olivencia y otros (eds.): *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* [e-book] (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología, 2015), pp. 78-94, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

En 1938, Vega recogió una tonada llamada *Esos tiernos juramentos*. Esta versión fue cantada con guitarra por Juan Carlos Ochoa, jornalero de 40 años de edad nacido en San Juan, que “la aprendió a su mamá, que tiene 78 años; y la mamá de la abuela”.³¹ En su versión, la letra tiene una introducción de cuatro versos, tres estrofas de seis versos y un final de dos versos.



Fig. 7. Tonada *Esos tiernos juramentos*, Vega: viaje n° 10 (1938), ciudad de San Juan

Más significativa es la acotación escrita que sigue en la misma página: “Este cantor estaba disgustado porque la cantaban por radio algo diferente”. ¿Pudo ser la versión grabada por el dúo sanjuanino de Carlos Montbrun Ocampo y Hernán Videla Flores? La versión de Ocampo-Flores se registró en Odeon en 1938, está abreviada a dos estrofas, lo que es coherente con el tiempo de duración que, como sabemos, permitía la grabación en disco. El preludeo e interludio de las guitarras punteadas del dúo están en 6/8, y no sabemos cómo lo tocó Juan Carlos Ochoa para Vega; pero las estrofas están cantadas en terceras paralelas y alternan las métricas de 6/8 con 3 / 4, y no con 4/8 como registró Vega de la interpretación de Ochoa.

³¹ *Esos tiernos juramentos*, en Carlos Vega: cuaderno n° 10 (1938), registro 642, TD 220.

Versión colectada por Vega en 1938 (TD)	Versión cantada por Ocampo-Flores. 3:03
	PRELUDIO GUITARRÍSTICO
Esos tiernos juramentos	Esos tiernos juramentos
Que con llantos te entregué	Que con llantos te entregué INTERLUDIO
Quedarán siempre grabados	Quedarán siempre grabados
Aunque sepultado esté	Aunque sepultado esté
Esos tiernos juramentos (tachado)	Quedarán siempre grabados
Que con llantos te entregué (tachado)	Aunque sepultado esté
I.	
Un sepulcro cavaré	
Cuando me encuentre abatido	
Y ahí lo sepultaré	
Este corazón herido	
Este corazón herido	
Que con llantos te entregué	
II.	INTERLUDIO
No pienses te olvidaré	
De mi memoria un momento	
Y entonces pronunciaré	
Tu nombre con gran contento	
Tu nombre con gran contento	
Que con llantos te entregué	
III.	
Todo lleno de tormentos	Todo lleno de tormentos
Hoy mi corazón está	Hoy mi corazón está INTERLUDIO
Pero me queda el contento	Pero me queda el contento
Que no olvidaré jamás	Que no he de olvidar jamás
Que no olvidaré jamás	Que no he de olvidar jamás
Esos tiernos juramentos	Esos tiernos juramentos
Esos tiernos juramentos	
Que con llantos te entregué.	

Tabla 5. Comparación de dos versiones de *Esos tiernos juramentos*

Esta canción formó parte de la *Colección de canciones y danzas argentinas* orquestadas por Vega y Eisenstein y que publicaron en 1943, grabadas por la Orquesta Argentina de Cuerdas bajo la dirección de Silvia Eisenstein.³² Probablemente sea otra interpretación de la misma tonada la que

³² La *Colección...*, sumada a la siguiente serie *Danzas populares argentinas* grabada en 1952, ha sido re-editada en disco compacto por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", donde la tonada aludida aparece en el *track 3*. Héctor Luis Goyena y Norberto Pablo Cirio: *Canciones y danzas tradicionales argentina. Versiones orquestales de registros de campo* (Buenos Aires: INM, 2015). Vale aclarar que la versión fue grabada por la Orquesta Argentina de Cuerdas, según ha verificado Angélica Adorni: "Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo por Carlos Vega y Silvia Eisenstein' [CD]. Héctor Luis Goyena y Norberto

Vega y Eisenstein grabaron en disco en el viaje n° 58 de 1953, a quince años de la primera toma directa y diez años después de la edición de la versión orquestada. La versión colectada en 1953 se titula *Los juramentos*, fue cantada con guitarra por Melquíades Cáceres de 73 años de edad en la capital sanjuanina y se registró como n° 7464 en el Archivo fonográfico del antiguo Instituto de Musicología.³³

La grabación en disco fijó las estructuras y un modo de cantar que no siempre coincidió con la tradición antigua de los cultores nativos y produjo sus quejas.³⁴ El propio Alberto Rodríguez, de frecuente actuación en radio, se lamentó:

Lástima grande que las prácticas de la vida moderna están haciendo olvidar sencillas costumbres patriarcales que eran espontáneos motivos de expresión, hoy desplazados por la Jazz, o cuando no por la falsa aparatosidad de los estudiados programas radiales.³⁵

Y es que la mediatización modificó las prácticas previas y generó el nuevo perfil de músico de radio: afectó pasaje del canto y la danza del ámbito privado y personalizado al espacio público e impersonal. Además produjo un aumento de la cobertura geográfica, lo que cambió las relaciones entre los cultores y su público.

Pablo Cirio (Eds.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'. 2015", *Boletín de la AAM*, 72 (primavera de 2016), p. 26.

³³ Aún no he podido escuchar esta grabación realizada por Vega –para confrontarla con las otras versiones localizadas– debido a la dificultad de reproducir el disco conservado en el INMCV. Melquíades Cáceres también fue informante colaborador de Alberto Rodríguez. Se lo nombra en relación con la tonada *Los pensamientos*, como un "vecino muy conocido de la ciudad de San Juan" (Rodríguez: *Cancionero*, pp. 151 y 155).

³⁴ Explicado por Octavio Sánchez, que asegura que Hilario Cuadros, Alberto Rodríguez, Ismael Moreno, Carlos Montbrun Ocampo, B. Luna fueron los responsables de la cristalización de los géneros musicales cuyanos desde la composición y aun desde la interpretación, se instalaron en la memoria de la cultura tradicional como "héroes" de la refundación en la década de 1930 gracias a la amplia y prolongada circulación de estos géneros regionales (cuecas, tonadas) a través de los medios masivos de la industria cultural. Octavio Sánchez: "Nacionalismo y músicas tradicionales cuyanas. Negociaciones en dos momentos del siglo XX", *Revista Argentina de Musicología*, 5-6 (2004-2005), p. 64.

³⁵ Rodríguez: *Cancionero...*, pp. 145-146.

Últimas consideraciones y preguntas

El seguimiento realizado a la sucesión de registros de *La Mariquita* y de la tonada *Esos tiernos juramentos* resulta una primera aproximación a la historia del folclore musical en San Juan. Resta profundizar en la comparación con géneros homónimos estudiados por Aretz en otras regiones,³⁶ y en la circulación oral o mediatizada que pudieron tener en el pasado las piezas localizadas.

¿Vega no vio esta “doble” realidad o la desdeñó? Su concepto de folclore no incluyó esta otra circulación mediatizada, y el “hecho folclórico” excluyó lo popular y lo moderno, a pesar de que la música vinculada con la industria cultural pudiera conservar valores tradicionales. Para Vega lo popular refiere “a todos los habitantes del país, al pueblo de la nación, sin distinción de clases o regiones”, y en un segundo sentido podría referir al pueblo rural.³⁷

Los límites y contradicciones de la visión etnográfica de Carlos Vega necesitaron revisarse como lo hizo Irma Ruiz,³⁸ puesto que Vega no reconoció la naturaleza mediadora de la radio y el disco en la difusión del folclore, en su nuevo modo de enseñanza y aprendizaje a distancia, ni en la potencial capacidad de reservorio musical que supone ser el disco. Enfatizó lo lejano, lo rural, lo antiguo como garantía de la pureza de la tradición. La supervivencia del hecho musical aseguraba su “situación folclórica” y lo aislaba de esta otra música popular grabada, vinculada a la modernidad tecnológica. Es relevante para la historia local de la música revisar la teoría de Vega y los resultados de su trabajo de campo, por el importante aporte documental que realizó y que

³⁶ Hay referencias en Isabel Aretz: *El folclore...*; Isabel Aretz: *Música tradicional argentina* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946); Graciela Musri y Antonio Arias: “La danza folclórica en la ópera *Pampa* de Arturo Berutti”, *IV Artes en Cruce: Constelaciones de sentido* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2016).

³⁷ Vega: *La ciencia del Folklore*, pp. 88-89.

³⁸ Ruiz: “Lo que no merece...”, pp. 15-55.

inauguró la investigación científica del folclore; pero, a la vez estimo necesario confrontarlas con las ideas de Ruiz sobre el material musical concreto.

Al desestimar la mediatización Vega dejó de ver una circulación creciente de la música tradicional criolla en la ciudad de San Juan. Pero resulta muy elocuente que el primer viaje fue a los valles cordilleranos alejados de la urbanización mientras que en el último recogió la mayor cantidad de unidades en la propia capital, lo mismo en Mendoza. Habían transcurrido quince años desde su primera etnografía en San Juan, donde la migración del campo a la ciudad y la radio habían operado modificando el paisaje sonoro urbano. ¿Por qué Vega no consideró estos indicios del cambio musical, de las mediaciones? Tendría que llegar a 1966 para acuñar el término mesomúsica.

La simultaneidad e inmediatez del mensaje radiofónico tuvieron consecuencias relevantes en las prácticas musicales de los centros urbanos y comunidades distantes y/o rurales. Este nuevo y moderno modo de difusión musical, la popularización de un modo de canto típicamente cuyano y la impredecible divulgación más allá de las fronteras nacionales gracias a las cadenas radiales, no entraron en el esquema del difusionismo y el descenso de bienes culturales de grupos superiores a inferiores. La devoción de los recopiladores Vega y Rodríguez por encontrar el pasado contenido en la música tradicional se gestó en una visión esencialista que no dejó ver las mediaciones reales, por ejemplo, entre intérpretes. Atestiguaron que esa melodía fue aprendida veinte o treinta años antes de la voz de otros intérpretes, pero no dieron cuenta de las variaciones y mediaciones que la melodía pudo sufrir durante tanto tiempo.


La realidad musical rica y compleja de la tradición excede la mirada desde un único enfoque epistemológico, cuestiona las categorías que los estudiosos aplicaron para comprenderla o interpelarla. Por eso, la historia local de música cuyana mueve a incluir la perspectiva etnohistórica, los estudios de

música popular y a extender la definición de folclore a fenómenos musicales actuales y modernos, que generen pertenencia y representatividad, más allá de las supervivencias y la "situación folclórica". En una realidad musical compleja que habitó el ámbito rural e ingresó a los centros urbanizados, el acople de marcos teóricos que no se contradigan se hace necesario –aunque la investigación sea emprendida por un único investigador– dado el frecuente corrimiento y permeabilización de las fronteras entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo modernizante.

Fátima Graciela Musri es doctora en Artes mención Música por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Es Profesora Titular Efectiva de Historia de la Música y Artes Contemporáneas y Coordinadora del Gabinete de Estudios Musicales de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Dirige proyectos de investigación musicológica, becarios y tesis desde 1994, y es evaluadora del Programa Nacional de Incentivos del que obtuvo la categoría máxima como docente-investigadora. Obtuvo financiamiento de la Agencia Nacional de Promoción de la Ciencia y Tecnología para dirigir un PICTO con un equipo interuniversitario. Ha dictado conferencias en diferentes ámbitos. Ha producido videos y CDs, artículos y libros referidos a la historia local de la música, participó en edición de la Revista Argentina de Musicología y del Boletín de la AAM. Actualmente es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología.

[Comunicación]

Géneros musicales tradicionales presentes en la localidad de Tres Lagunas (Provincia de Formosa)

Héctor Luis Goyena
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" 

Esta comunicación se propone dar a conocer el relevamiento etnomusicológico que se realizó en la localidad de Tres Lagunas, provincia de Formosa, en el marco de un acuerdo de cooperación celebrado entre el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Este viaje fue el primero en la historia del Instituto de Musicología que se efectuó a dicha provincia para obtener documentación musical en una comunidad no aborígen.

En la investigación de campo participó un grupo de alumnos del posgrado de la Especialización en Musicología de la UNA que cursó el Seminario de Etnomusicología que dictáramos en el año 2015.¹ El Seminario se complementó con un Taller de práctica de investigación de campo efectuado entre el 2 y el 5 de noviembre de 2015 en Tres Lagunas. El relevamiento, una investigación mínima, dado el período de tiempo en que se desarrolló, tuvo como objetivo conocer y documentar los géneros musicales tradicionales vigentes en esa localidad.²

¹ Diego Martín Arazzi, Norma Beatriz Berni, María Gabriela Galante, Héctor Giménez, Luis Melicchio, Alberto Picciuolo y María Inés Villada.

² Isabel Aretz: *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952); Raúl Cerruti: *El chamamé* (Resistencia: Norte Argentino, 1965); Héctor Luis Goyena y Alicia Giuliani: "Un caso de folklorización: la música mexicana en el departamento de Valle Fértil, Provincia de San Juan (Argentina)", *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, IV(7/8) (2000), pp. 13-38; Rubén Pérez Bugallo: *El chamamé* (Buenos Aires: Del Sol, 1996); Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986, 2ª ed.); Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998, 2ª ed., acompañada por 2 CD con registros de campo).

Para realizar el trabajo se emplearon técnicas de registro audiovisual (filmación, fotografía y grabación de audio), complementadas con observación directa y entrevistas abiertas y estructuradas.

Tres Lagunas es una pequeña localidad que se encuentra en el Departamento de Pilagás a 140 kilómetros al noroeste de la ciudad capital de la provincia de Formosa y debe su nombre por estar ubicada en un área que encierran las lagunas Coiná, Coiná Cloé y Pighó. No se conoce con exactitud el año en que se fundó el pueblo, pero se sabe que a mediados de la década de 1920 se establecieron sus primeros pobladores, principalmente inmigrantes procedentes del Paraguay. Según el censo de 2010 contaba con 1598 habitantes, destacándose como una importante zona ganadera.

A pesar de la brevedad del relevamiento, fue posible tomar contacto y anotar un rico y variado repertorio musical ejecutado por solistas vocales y/o instrumentales y por conjuntos integrados con una o dos voces, dos o tres guitarras, con la fusión, a veces, de acordeón a piano y de bajo.

Entre los géneros musicales tradicionales predominantes están el *chamamé*, la polca y la chacarera. El *chamamé* se lo encuentra en su versión tradicional o clásica y en la variante *maseta*. El primero se toca en un *tempo* lento y cantado a una o dos voces con acompañamiento de guitarras. En el segundo, para bailar, el *tempo* es *alegro* y el acordeón se agrega en la ejecución. Los músicos locales hacen hincapié en que asimismo hay una variante de *chamamé* al que consideran formoseño y que conlleva una mayor velocidad en el movimiento. Héctor Giménez, uno de los integrantes del equipo que participó en la recolección, estudió en particular, mediante el registro fílmico del toque de diversos intérpretes, la forma de realizar el ritmo de esta danza. Comprobó sutiles diferencias que determinan la manera multiforme en que los músicos lo efectúan y en esta área o región pudo determinar asimismo la semejanza entre el ritmo de polca y el del *chamamé* rápido.

La chacarera del monte parece haberse incorporado a la región desde unos siete u ocho años. Llegada desde la provincia de Chaco, se la ejecuta habitualmente con violín y bombo. Dada la carencia de violinistas en Tres Lagunas, se la interpreta con acordeón y guitarra. Carlos Marín, director del Ballet Municipal de la localidad, explicó que para bailar, el varón adopta otra postura que implica levantar más las piernas al realizar el paso básico y el zapateo y además las vueltas enteras se hacen en seis compases y no en ocho como en la chacarera santiagueña.

La cercanía del Paraguay y la fluida comunicación, tanto social como comercial con la localidad estudiada, se pone de manifiesto en el numeroso grupo de polcas recogidas, provenientes de ese país y cantadas casi siempre en guaraní. Se la interpreta a una o dos voces con acompañamiento de guitarras, en *tempo* rápido y cuando se agrega el acordeón, este efectúa un toque *stacatto*, como evocando el toque del arpa.

Para bailar, la *cachaca*, una versión paraguaya de la cumbia, tiene enorme aceptación. Los músicos locales, expresan que muchas veces también la ejecutan en forma "achamamesada".

Otros géneros musicales que se han asentado con fuerza en la región por influencia de los medios de comunicación paraguayos que difunden ese repertorio, son valeses, corridos y rancheras mexicanas. Años atrás documentamos en la provincia de San Juan similar fenómeno, producido también por las transmisiones radiofónicas, en este caso de Chile. En Tres Lagunas se emplea la denominación de "mexicano" para hacer referencia a este repertorio musical. Los músicos presentan la composición que van a interpretar como "un mexicano" o simplemente "mexicano". Al comparar el estilo de interpretación de este repertorio, se comprueba que los recursos musicales empleados habitualmente son similares a los utilizados para el de los *chamamés* y de las polcas, es decir se lo entona a dos voces y con guitarras de manera

pausada y con una emisión vocal fluida y homogénea. Se evita el uso de *portamentos* y *ritardandos* en los finales de frase como es habitual entre los cantores mexicanos. El repertorio de canciones mexicanas que interpretan es amplio e incluye algunas de las consideradas clásicas del género ranchero, como son: *No volveré*, de Manuel Esperón y *El rey; Pa' todo el año* y *Ella* de José Alfredo Jiménez. A veces se agrega a la ejecución un acordeón y en ese caso realizan, al decir de Hugo González, un "mexicano achamamesado".

La mayor parte de los músicos de la localidad no tienen formación académica, son autodidactas y han aprendido su repertorio a través de las escuchas de discos, la radio y la transmisión oral. La excepción la constituye Hugo González quien estudió en el Instituto Superior de Arte de la capital de Formosa y en la actualidad ejerce como profesor de música en Tres Lagunas. Norma Beatriz Berni, otra de las participantes del equipo, en su informe propuso denominarlo "El acordeón solidario" puesto que con su enseñanza ha contribuido a crear vocaciones musicales entre varios jóvenes y niños. Diariamente facilita su acordeón para la práctica de los interesados y los guía en la formación de conjuntos.

Los espacios de ejecución son las fiestas familiares, las celebraciones religiosas y escolares, los aniversarios de la localidad y las campañas políticas. Los conjuntos son reconocidos y solicitados en la comunidad, pero excepcionalmente reciben una retribución monetaria por su participación.

Como ha podido apreciarse en esta comunicación, en la región se mantiene vigente un repertorio musical en el que el *chamamé* se erige como el de mayor demanda, junto con la polca paraguaya, pero también la cumbia y la *cachaca*, encuentran gran aceptación, especialmente entre los jóvenes, como música para bailar. Futuros relevamientos y una pormenorizada clasificación y análisis de sus géneros musicales, permitirán ampliar el conocimiento de las tradiciones musicales de Tres Lagunas.

Héctor Luis Goyena es Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación y Director-editor de la Revista *Música e Investigación* de la institución. Áreas de especialización: música tradicional criolla y música popular urbana. Realizó trabajos de investigación en diversas provincias argentinas, en Bolivia, en Paraguay y en Venezuela. Ha sido investigador y docente en la Universidad Católica Argentina. Es docente en la carrera de especialización en Musicología en la Universidad Nacional de la Artes y en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" de la ciudad de Buenos Aires. Tiene publicados libros con autoría compartida y artículos en diccionarios y en revistas especializadas. Es miembro fundador de la Asociación Argentina de Musicología, en la cual ejerció diversos cargos y de la cual fue Vicepresidente en el bienio 2005-06. Presentó trabajos en congresos nacionales e internacionales, dictó talleres y conferencias y ha participado como par evaluador y como jurado en distintas instancias académicas.

El 'perfume' del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino

Hector Gimenez
Instituto Superior de Arte de Formosa "Oscar A. Albertazzi"
Universidad Nacional de las Artes
Departamento de Artes Musicales
✉

Resumen

El presente trabajo intenta vislumbrar en qué medida el compositor Carlos Guastavino ha plasmado el ritmo del 'chamamé' en la canción de cámara *Noches de Santa Fe*. En primer lugar, se ha realizado un recorrido por los conceptos de nación e identidad y sus vinculaciones con el concepto de 'topos musical' valiéndose como marco teórico para el presente trabajo. Posteriormente se ha analizado la obra elegida. Se propone puntualmente un recorrido por los aspectos rítmico, textural y tímbrico del acompañamiento realizado por el piano en la búsqueda de la presencia de rasgos identitarios del ritmo del chamamé. Expresar que la presencia del 'perfume' del litoral argentino se encuentra presente en esta obra analizada ayudaría a cuestionarnos, o no, la ampliación del concepto del nacionalismo musical argentino, sumando a sus ya tradicionales expresiones del estilo del Noroeste y Pampeano, el estilo Litoraleño.

Palabras clave: Teoría tópica – Topos – Nacionalismo – Chamamé – Guitarra

The Litoral's 'Fragrance' in the Argentine Musical Nationalism. The Case of *Noches de Santa Fe*, by Carlos Guastavino

Abstract

This paper attempts to glimpse in which extent the composer Carlos Guastavino has captured the rhythm of the "chamamé" in the art song *Noches de Santa Fe*. First, we consider the concepts of nation and identity and their links with the "musical topos" concept used as theoretical framework for this work. Subsequently, we analyze the work. It is proposed thoroughly a tour for the rhythmic, textural and pitch aspects of the piano's accompaniment in the search for the presence of identifying features of the chamamé's rhythm. To express that the presence of the "fragrance" of the Argentine Litoral is present in this work analyzed will help us to question, or not, the extension of the Argentine musical nationalism, adding to its traditional Northwest and Pampeano style expressions, the Littoral style.

Keywords: Topic Theory – Topos – Nationalism – Chamamé – Guitar

Introducción

Este trabajo de investigación tiene como antecedente la tesina presentada en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral para la obtención del título de grado en Teoría y Crítica de la Música en el año 2009. En dicha tesina se plantea la posibilidad de la ampliación del horizonte de expectativas¹ en los habitantes de la ciudad de Formosa con el objetivo final del crecimiento estético de los mencionados ciudadanos.

La música del compositor santafesino Carlos Guastavino (1912-2000) se estimó como propicia para tal fin debido al alto grado de simbiosis de elementos musicales de raíz folclórica argentina con elementos del lenguaje musical académico, puntualmente del post-romanticismo europeo de corte francesa y española.

El punto de partida del presente trabajo está centrado en la producción de cámara para voz y piano del mencionado compositor, haciendo foco en la producción de raíz folclórica argentina y puntualmente aquellas canciones ligadas, desde un punto de vista compositivo, a las del Litoral argentino.

Se busca establecer en qué medida Guastavino representa en dichas composiciones las características rítmicas propias de la música del Litoral, particularmente del chamamé, esperándose encontrar un alto grado de representación de la configuración rítmica del mencionado ritmo litoraleño.

En conversaciones recientes con Silvina Luz Mansilla, especialista en la obra musical de Carlos Guastavino y autora de tres libros a él dedicados, ha expresado que considera pertinente indagar la presencia de la rítmica del acompañamiento del chamamé en el repertorio del creador santafesino.

¹ Sobre esta noción de la teoría de la recepción, recojo la explicación de Rivas Hernández: "se trataría, por lo tanto, del conjunto de conocimientos, ideas y comportamientos preconcebidos que encuentra una determinada obra en el momento de su aparición, en relación con las cuales es valorada". Asunción Rivas Hernández: *De la poética y la historia de la literatura (Una introducción)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005), pp. 212.

A pesar de que el 'acompañamiento' se indica para ser realizado con 'piano', se postula que Guastavino intentó plasmar la particularidad tímbrica de la guitarra en su modo de ejecución del ritmo del chamamé, acompañamiento de realización muy variada de acuerdo a la región o sector cultural de realización.

Se espera también, en cierto modo, considerar a dicha composición, entre otras canciones con 'aire litoraleño', como una obra recomendable para el desarrollo y ampliación del gusto musical, debido al potencial estético que posee, y también considerarla como válida para la difusión de la música del Litoral argentino en ámbitos musicales académicos no tradicionales en la escucha de dicho repertorio.

Resulta relevante en esta investigación tener en cuenta el concepto de "nación" y su revisión a la luz del proyecto de la 'modernidad' con su consecuente movimiento "nacionalista" analizados desde los conceptos de pensadores tales como Eric Hobsbawm y Ernest Gellner. También se considera apropiada la "teoría tópica" planteada por Leonard Ratner y aplicada por Melanie Plesch en trabajos sobre retórica musical a partir del primer canon musical de la Argentina moderna en compositores tales como Alberto Williams y Julián Aguirre, entre otros. Ambas teorías forman parte del marco teórico que sustenta este trabajo.

Posteriormente se analizarán dos *topoi* que considero relevantes para este análisis, los *topoi* del ritmo del chamamé y de la guitarra, este último considerado como el símbolo de la "argentinidad" y del ritmo del chamamé por su pertenencia a la región del Litoral argentino.

Uno de los principales problemas con los que me he encontrado es la poca sistematización que existe acerca del chamamé, el poco rigor científico de la información que circula, y el escaso material bibliográfico que existe al respecto. Retomar esta temática evidencia un claro desafío para los

musicólogos. Cabe mencionar que existe un escrito importante realizado por Alejandra Cragolini sobre este tema y otro proyecto emprendido por Héctor Goyena.²

Otra dificultad encontrada se relaciona con la gran variedad de realización del ritmo del chamamé, ya que varía de región en región, y aún, de una a otra persona que integran diferentes agrupaciones que se dedican a la ejecución del chamamé. Esa gran variedad de ejecución puede verse como una desventaja para abordar de manera metodológica el tema, pero quizás se pueda convertir en una gran fortaleza, encontrándose una gran riqueza musical en dicha variedad.

Considero que las obras de los compositores de la llamada "Generación del 80" han podido servir, para Guastavino, de modelo y como fuente de inspiración para la realización de sus propias composiciones, extrayendo el "perfume"³ como lo han hecho compositores pertenecientes al nacionalismo musical argentino.

Quisiera terminar esta introducción con las siguientes palabras de Carlos Guastavino:

Siempre toqué obras mías. Siento la música argentina desde chico. Toda mi producción salió argentina y a propósito. No tengo vergüenza de haber escrito cosas a la manera popular. Es algo que siempre me vino solo, no fue un esfuerzo. No conozco el folklore nacional, pero el aroma de la música popular lo llevo en las venas.⁴

² Alejandra Cragolini: "El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración", *Música e investigación*, 1 (1997), pp. 99-115; Alejandra Cragolini y Héctor Goyena, proyecto de investigación titulado: "Producción, difusión y consumo de la música del litoral mesopotámico en Buenos Aires, a partir de la década del '30".

³ Melanie Plesch: "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino" en Pablo Bardin y otros, *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: Mozarteum Argentino Filial Jujuy y EdiUnju, 2008), p. 79.

⁴ Entrevista realizada por Roberto Espinosa en 1996, *cit. in* Mariano Rocca: "Carlos Guastavino", en *Compositores & intérpretes* [sitio web] (Buenos Aires: 2004), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Nacionalismo y *topos*

La música del compositor santafesino Carlos Guastavino se puede inscribir en lo que se denomina el nacionalismo musical argentino, debido a que sus composiciones incorporan características del folclore musical argentino, teniendo como base las técnicas compositivas del post-romanticismo musical europeo.⁵

Compositores argentinos tales como Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924), entre otros, son considerados los exponentes principales de esta corriente musical en Argentina. Aunque discutida, suele tenerse a la composición para piano de Alberto Williams "El rancho abandonado" como la primera obra de carácter nacionalista.⁶

Como consecuencia de la modernidad, el concepto de 'nación' es puesto en debate. Historiadores tales como Benedict Anderson (1936), Eric Hobsbawn (1917-2012) y Ernest Gellner (1925-1995) expresan que este concepto está vinculado con el "proyecto de modernidad".⁷ E. Hobsbawn señala que los integrantes del sector popular de la población de un país son los últimos en ser afectados por las decisiones en torno al ideario de nacionalidad. Este ideario es diseñado, pensado, imaginado y programado desde los sectores que son depositarios del poder y de la conducción de un país.

En la "construcción discursiva de una nación", la música ocupa un lugar de distinción ya que posee las características necesarias para la "creación de valores simbólicos" y de esta manera contribuye a la creación de ese imaginario colectivo llamado 'nacionalismo'.⁸

⁵ Se entiende por nacionalismo musical argentino aquella corriente compositiva que tuvo fuertes vinculaciones con las escuelas compositivas de mediados del siglo XIX en Europa.

⁶ Plesch: "La lógica sonora...", p. 70.

⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁸ *Ibidem*.

Según E. Gellner, el nacionalismo se nutre de simbolismos que son ubicados en una "entidad esencializada e idealizada, el *volk*".⁹ Esta entidad se nutre, de manera seleccionada, de diversas fisonomías provenientes de grupos culturales ya existentes y a partir de allí el nacionalismo "inventa"¹⁰ una nueva expresión cultural que es difundida y puesta en acción por medio de "especialistas".¹¹ Esta nueva expresión cultural actúa como "un elemento de cohesión entre los individuos anónimos, impersonales y atomizados característicos de los estadios nacionales modernos".¹²

El nacionalismo musical argentino, según Plesch, se nutre del concepto de argentinidad que fue imaginado durante la segunda mitad del siglo XIX, en donde el 'gaucho' es considerado como un elemento fundamental para la "construcción" de esa idea de nación con el objeto de distinguirse del Otro, que en ese entonces lo ocupaba el "inmigrante".¹³

El gaucho argentino es visto entonces como aquel elemento homogeneizador y articulador para la efectiva adquisición de la nueva conciencia nacional. Este gaucho es idealizado por su acción en las guerras por la independencia y hasta en la literatura. Plesch plantea que el gaucho en su "carácter servicial" también será utilizado en la música del nacionalismo argentino como lo describe el siguiente párrafo:

Podemos añadir nosotros que esta cualidad "servicial" del gaucho se extiende a la música, el gaucho prestará su canto, su danza y su instrumento emblemático –la guitarra– para la construcción de la música nacional.¹⁴

En relación a lo anteriormente dicho, es pertinente referirse a partir de este momento al concepto de "topos musical"¹⁵ que fue acuñado por Leonard

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Melanie Plesch: "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología*, 1 (1996), p. 60.

¹² Plesch: "La lógica sonora...", p. 60.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

Ratner (1916-2011) y posteriormente desarrollado por Kofi Agawu (1956) entre otros.

Se puede expresar que la figura de la 'guitarra' como un 'lugar común' dentro del discurso compositivo de los nacionalistas argentinos se inscribe en el concepto de 'topos musical'.

Kofi Agawu expresa en su libro *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* que los tópicos son "sujetos del discurso musical",¹⁶ según lo describe Leonard Ratner y que son construcciones artificiosas que se legitiman históricamente, donde los integrantes de una comunidad pueden reconocerse musicalmente, ya que se percibe como un "lugar común incorporado al discurso musical".¹⁷

Retomando el concepto de la teoría tópica expuesta por Leonard Ratner, según lo expresa Melanie Plesch, consiste en la existencia de *topoi* (lugares) musicales que ayudan a proveer de "sentido"¹⁸ a las obras musicales, dotándolas a las estructuras musicales de "convenciones"¹⁹ que permiten atribuirle al texto musical significatividad, es decir un "lugar común"²⁰ donde el oyente y los demás integrantes pertenecientes a un grupo cultural determinado pueden conectarse no solo afectivamente entre sí, sino intelectualmente con la obra escuchada y atribuirle sentido dentro del contexto cultural de pertenencia.

La 'guitarra', como expresa Plesch puede ser considerada como el 'topos musical' que formó parte del "emblema musical de la 'argentinidad'",²¹ por ende, los compositores pertenecientes a la corriente musical del

¹⁵ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶ Kofi Agawu: *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), p. 83.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Plesch: "La lógica sonora...", p. 82.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Plesch: "La música en la construcción...", p. 61.

²¹ *Ibidem*, p. 57.

nacionalismo argentino la incluyeron en sus composiciones de dos maneras: casi "textual" o "evocativa".²²

La figura de Carlos Guastavino aquí emerge de manera distinguida en relación a la utilización en forma consciente de la 'guitarra', como instrumento representante del 'nacionalismo musical argentino', y de la utilización de especies folclóricas como ser zambas, cuecas, vidalas, milongas y en menor medida, de 'aires litoraleños' en la llamada canción de 'raíz folclórica'.

Continuando con el desarrollo del topos musical, Plesch expresa que el nacionalismo musical argentino utilizó los *topos* en red, y dicha red tópica provino primero del patrimonio de la región pampeana, posteriormente del imaginario incaico, seguidamente de la región central y "finalmente –si bien en menor medida– el litoral o noreste".²³

La aparición de los *topoi* de la guitarra, de manera 'evocativa', y de ritmos provenientes del litoral o noreste argentino, puntualmente el chamamé en las canciones de Carlos Guastavino, se convierten en el centro de atención del presente trabajo.

Guitarra y chamamé

Hablar sobre el chamamé es ingresar a un terreno difícil de transitar científicamente debido a la poca sistematización del tema y sobre todo de los orígenes del mismo. Rubén Pérez Bugallo, expresa en su libro *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular* lo siguiente:

Desde hace muchos años, una de mis tantas preocupaciones heurísticas fue la de reunir información fidedigna y suficiente para realizar un aporte concreto en relación al verdadero origen del *chamamé*, en la certeza de que ninguna de las opiniones que

²² Plesch: "La lógica sonora...", p. 84.

²³ *Ibidem*.

al respecto se venían esbozando llegaba a reunir los mínimos requisitos de la tarea científica.²⁴

El marco del presente trabajo no me permite explayarme sobre el tema, ni tampoco es pertinente hacerlo ya que excede la temática propuesta, pero quisiera dejar entrever la poca actividad científica sobre el tema y lo poco hablado en términos académicos sobre el chamamé como ser su origen, evolución y demás temas que se puedan desprender.

De las obras de cámara de raíz folclórica de Carlos Guastavino como ser: "La siempre viva" (*Doce canciones populares*), "Los desencuentros" (*Doce canciones populares*), *Noches de Santa Fe* y *Romance de la Delfina* entre otras, se puede notar que todas ellas son designadas con el subtítulo de "Canción del Litoral".

Para el desarrollo de la temática propuesta en el presente trabajo emprenderé el análisis de la canción de cámara: *Noches de Santa Fe* (a partir de ahora *NSF*).

Noches de Santa Fe

La percepción de una estructura rítmica, textural y podría decirse 'tímbica' en el acompañamiento del piano de las obras mencionadas anteriormente, como así en *NSF*, remitiría al auditor enculturado en los ritmos del litoral argentino a la percepción del ritmo del 'chamamé' y por ende a todo el 'escenario' paisajístico y emotivo que se desprende de la inteligente articulación de los textos, escritos por reconocidos poetas, y la música hábilmente compuesta por Carlos Guastavino.

En el caso puntual de la armonía en *NSF*, considero que es el elemento que genera un distanciamiento en auditores no habituados a la escucha de la llamada 'música académica'. Sin embargo, es el aspecto rítmico el que les

²⁴ Rubén Pérez Bugallo: *El Chamamé, raíces coloniales y desorden popular* (Buenos Aires: Colihue, 2008), p. 15.

posibilitaría el acceso a nuevas 'experiencias estéticas' que ayuden a expandir su 'horizonte de expectativas', a manera de decir desde la teoría de la recepción creada por Hans-Robert Jauss.

Desde una mirada musical, la constitución de los *topoi* de la 'guitarra y del chamamé' se encuentran "combinados simultáneamente" como sucede en composiciones de Williams o Aguirre en la utilización de otros ritmos argentinos.²⁵ En la realización del ritmo del chamamé en la guitarra se perciben con claridad dos planos de ejecución, una persistente marcación grave en 3 tiempos, realizado con el pulgar (P), entremezclado con las sonoridades agudas, percusivas y recortadas del 6/8 sobre las cuerdas agudas de la guitarra realizadas con los demás dedos (D) o chasquidos (Ch), como se lo expresa comúnmente.

El aspecto rítmico

Entendemos al ritmo del 'chamamé', como un ritmo categorizado dentro del concepto de 'polimetría vertical'. El acompañamiento se realiza a través de rasguídos de acordes en "posiciones" con "mano blanda o tiesa"²⁶ como en otros ritmos argentinos, en un compás de seis octavos o, desde otra mirada, en un compás de tres tiempos con división binaria.²⁷ Estas dos estructuras rítmicas conviven en forma simultánea y se perciben claramente (ejemplo 1).

La división de los tiempos se puede organizar en dos grupos de tres corcheas (pentagrama superior de la parte del piano) o bien tres grupos de dos corcheas (pentagrama inferior de la parte del piano) (ejemplo 2).

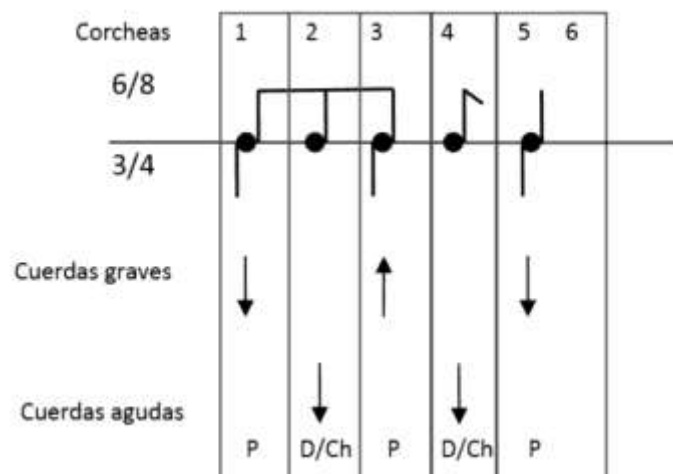
En cuanto al componente textural del ritmo, se puede expresar que posee en su totalidad una textura de acompañamiento al canto, por ende, una

²⁵ Plesch: "La lógica sonora...", p. 84.

²⁶ Plesch: "La música en la construcción...", p. 62.

²⁷ Pérez Bugallo: *El Chamamé...*, p. 224.

polifonía vertical realizada por medio de una activación textural acórdica. Se pueden advertir una estructura rítmica básica percibiéndose una representación 'evocativa' del ritmo del 'chamamé'.



Ej. 1. Rasgado del chamamé



Ej. 2. NSF cc. 07 al 10. Agrupaciones que reflejan la superposición métrica

Se evidencia un predominio monorrítmico, es decir un motivo rítmico que origina todo el tejido rítmico de la obra o bien de un fragmento importante de la composición, por lo tanto, se mantiene un patrón constante de acentuación. Se podría expresar que posee una 'textura isorrítmica', ya que se percibe la recurrencia o repetición íntegra de fragmentos rítmicos iguales, que abarcan casi la totalidad de la obra.

El aspecto textural

La textura melódica nos indica claramente la presencia del rol de 'acompañante' del piano, salvo en la introducción que posee la obra, donde

pasa a ser protagonista, no a un nivel melódico, pero sí en un plano jerárquico principal.

La realización pianística del acompañamiento es 'pobre y escueta', ¿podría decirse que Guastavino buscaría remitir claramente a la sonoridad de la 'guitarra' en forma evocativa? La presencia de acentuaciones tónicas a lo largo de toda la obra establece con claridad la presencia de una organización rítmica en seis corcheas, con la utilización del metro cruzado, como ya se ha expuesto anteriormente.



Ej. 3. NSF cc. 46 al 50. Acentuaciones tónicas

Se puede insinuar que la intención del compositor no es 'escribir', como se lo propuso con la *Vidala del Secadal* y *La siempre viva*²⁸ para que el acompañamiento lo realice la guitarra. Contrariamente con lo que piensa Mansilla en relación a una escritura más despojada de las canciones publicadas por la Editorial Lagos, que iría en relación con las convenciones propias de la música popular, podría aventurarse la hipótesis que Guastavino estaría buscando aquí que el piano 'suene' como la guitarra, a modo de la imitación de la sonoridad del 'arpa' que aparece en las composiciones para piano de Claude Debussy.

Podría expresarse entonces, en línea con la teoría tónica de Plesch, que a través de una realización evocativa de la guitarra se propone la ejecución del ritmo del chamamé en el piano, ya que teniendo en cuenta el registro de la

²⁸ Silvina L. Mansilla (comp.): *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2015), p. 104.

presente partitura, se observa adicionalmente que la extensión del registro, de tres octavas que va desde el do² hasta el do⁵ con el agregado de un semitono cromático, coincide con las posibilidades de registro de aquel instrumento.

El acompañamiento se realiza predominantemente en la sección central del piano y de manera mayoritariamente acórdica, produciéndose por breves momentos un cruce de registro entre ambas manos (cc. 30, 32). La clara simplicidad y economía de recursos en la realización del acompañamiento del piano favorece justamente una percepción más ligada a la sonoridad de 'una guitarra'. El ideal de "sencillez, optimismo y claridad" son características que Guastavino afirmó repetidas veces como características de su música, como lo afirma Plesch.²⁹

El comienzo de la obra inicia directamente con el ritmo acompañante como queriendo trasladarnos de inmediato al ámbito popular o rural donde es 'costumbre' que la guitarra introduzca su sonoridad acompañante esperando que el cantante irrumpa con su canto.

Desde un primer momento la introducción nos traslada a ese 'lugar común' del cual habla la poesía: el Litoral argentino con sus ríos, paisajes, etc., entonada desde la añoranza o desde la nostalgia ya que la 'sugerencia' del contexto armónico nos 'remitiría' a esas emociones. Quedará para más adelante indagar en el aspecto armónico y su vinculación significativa con el texto de las 'Canciones del Litoral'.

El aspecto tímbrico

Por último, considero al timbre a pesar de estar 'unificado' por la utilización de un solo instrumento, de mucha importancia, ya que se percibe que en esta cualidad se encuentran rasgos identitarios del ritmo del chamamé.

²⁹ Melanie Plesch: Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: Las sonatas para guitarra desde la teoría tónica", en Mansilla (comp.): *Cinco estudios...*, p. 129.

En efecto, la alternancia de los registros agudos y graves pero articulados con diferentes modos de 'ataques', es decir la utilización de los dedos, el pulgar (P) sobre las cuerdas 6, 5 y 4, y los restantes (D) sobre las cuerdas 3, 2, 1 con yemas o bien de las uñas contra las cuerdas, denominado comúnmente 'chasquido' (Ch), confirman las características sonoras que también puede remitirnos a la percepción del ritmo del 'chamamé'.

En cuanto a este aspecto, deseo nuevamente expresar que existen diversos 'modos de realización' del ritmo del chamamé que varía entre un ejecutante y otro.

The image shows a musical score for 'Rasguido Chamamé'. It features a grand staff with a treble and bass clef. Above the staff, a box labeled 'Corcheas' contains six columns numbered 1 to 6. Below the staff, there are two rows of labels: 'Cuerdas graves' and 'Cuerdas agudas'. Under 'Cuerdas graves', there are arrows pointing down for measures 1, 2, and 5, and an arrow pointing up for measure 3. Under 'Cuerdas agudas', there are labels 'P', 'D', 'P', 'Ch/D', and 'P' corresponding to measures 1 through 5. The text 'Rasguido Chamamé' is written to the right of the staff.

Ej. 4. NSF cc. 11 al 13. Rasguido del chamamé y realización en el piano

En el ritmo del chamamé se perciben con claridad dos campos de alturas, el primero realizado con las cuerdas graves (6, 5, 4) y el otro campo de altura con las cuerdas agudas (3, 2, 1) de la guitarra. Guastavino, en su propuesta de acompañamiento de esta canción de cámara, presenta esa alternancia de planos de alturas en lo grave y agudo, llevada al piano.

La presencia de tres pulsaciones graves por compás, estaría remitiendo a la organización del ritmo en un compás de tres tiempos y la organización sonora del campo de sonoridad aguda estaría complementando la reconocida

alternancia de campos de alturas en la realización del ritmo del chamamé con clara percepción de la birritmia vertical.

Una propuesta 'tímblica' se puede advertir en la escritura del acompañamiento para el piano ya que en las corcheas dos y cuatro de la subdivisión ternaria del metro dos se realizan en el registro agudo del instrumento, mientras que el registro grave se percibe en las corcheas 1, 3 y 5 de la división binaria del metro tres, característica esta que mantiene constante.

Como lo expresé anteriormente se perciben claramente dos planos registrales en su altura, pero combinados con indicaciones articulatorias que ¿tratarían de inducir a una 'determinada manera de realización' del acompañamiento?, ¿se buscaría provocar una clara distinción tímbrica entre uno y otro plano?, y de esta manera ¿se buscaría evocar desde un instrumento no perteneciente estilísticamente al chamamé –el piano– a un instrumento de clara pertenencia, como es la guitarra?

Corcheas 1 2 3 4 5 6



Ej. 5. NSF cc. 11 al 13. Planos en relación al campo de las alturas

Algo muy particular que se repite a lo largo de toda la partitura, es que en las corcheas números tres y cuatro la articulación propuesta es la del 'staccato'. Desde un punto de vista, esto 'coincidiría' con el momento en que se debe percibir el golpe de las uñas sobre las cuerdas –de acuerdo con algunas maneras de realización–, percibiéndose un momento de mayor brillo sonoro y la prolongación del sonido de manera recortada. ¿Estaría el compositor intentando plasmar el efecto tímbrico del chamamé en ese momento puntual

del ritmo? Sería conveniente realizar una 'edición crítica' de los manuscritos para constatar si la articulación propuesta se mantiene de igual manera en todas aquellas composiciones indicadas como 'canción del litoral'.³⁰

Un aspecto no tratado en este trabajo, junto con el de la armonía, es el de la melodía. Pero se puede expresar que la construcción melódica se da generalmente por grado conjunto "al modo del arpa",³¹ pero a diferencia de las melodías folclóricas la obra analizada termina en la tónica, no así en el tercer grado como lo expresa Pérez Bugallo. Se perciben algunos intervalos de sextas ascendentes y descendentes, con la utilización de un contexto tonal en modo menor, pero su mayorización hacia la mitad de la obra.

Conclusión

La decisión de Carlos Guastavino de componer música 'para el pueblo', con una intención de lograr una ampliación de su público, lo llevó a entrecruzarse con diferentes cultores del arte perteneciente al mundo de la literatura y de la pintura. Esto ha sido ampliamente documentado por Mansilla.

Sus asociaciones fueron intencionales con el objeto de crear una red cooperativa que produjera un movimiento artístico que permitiera que los sectores populares de la sociedad pudieran acceder a experiencias estéticas enriquecedoras desde un lenguaje artístico significativo.

Las canciones de 'raíz folclórica' de Carlos Guastavino relajan la tensión entre los géneros culto y popular, instaurando una dialéctica sumamente propicia que favorece el desarrollo del gusto y la sensibilidad estética. Arturo Vázquez expresa lo siguiente: "Guastavino instala al oyente, a todo oyente, en

³⁰ Si bien la edición crítica de Mansilla y Wolkowicz explica en detalle qué modos de ataques se conservaron en las partituras consideradas, estimo conveniente una futura aproximación comparativa a los manuscritos del repertorio con 'perfume' del Litoral, en busca de mayores precisiones. Silvina Mansilla y Vera Wolkowicz: *Carlos Guastavino. Músicas inéditas* (Buenos Aires: INM, 2012).

³¹ Pérez Bugallo: *El Chamamé...*, p. 18.

un clima, un aroma, un color y un estado de ánimo finísimos de los cuales no es fácil sustraerse".³²

Considero que a través del breve análisis realizado, se pudo demostrar cómo Guastavino logró plasmar en forma evocativa la esencia del ritmo del chamamé. La realización a través del piano de los planos sonoros con la percepción alternada de los mismos, la utilización de una textura a través de la 'activación textural' del progreso armónico y la propuesta 'tímblica' a través de la indicación en el toque remiten, con suma precisión, en auditores enculturados en la música del Litoral argentino, al ritmo del chamamé. Por ende, siguiendo al poeta Arturo Vázquez, también al 'clima, color, estado de ánimo, y aroma' característicos de la región noréstica, es decir a 'ese lugar común de significancia'. Así, el 'perfume', o esa "esencia prístina"³³ a la que hacían referencia los compositores del nacionalismo de la llamada "Generación del 80", se puede encontrar en la obra analizada en el presente trabajo.

La presencia del ritmo del chamamé con su particular ejecución tímbrica se puede percibir en la escritura del piano acompañante evidenciando de esta forma una intencionada acción de 'emular' a la guitarra. Realizada con mayor o menor distanciamiento de las ejecuciones más populares del ritmo, cumple la fundamental tarea de sostener, con un *continuum* rítmico, la voz solista.

Para finalizar sumo a modo de experimento, he ejecutado los diversos acompañamientos de las distintas 'Canciones del Litoral' compuestas por Guastavino en presencia de músicos populares que tienen como mayor actividad musical la ejecución de un repertorio en relación al chamamé. Según sus expresiones, se han 'conectado' musicalmente con el ritmo del chamamé a través de los fragmentos ejecutados al piano, que no dudaron en identificarlo de inmediato.

³² Silvina Mansilla: "Carlos Guastavino", *El mundo de la guitarra*, 5 (1988), p. 1.

³³ Plesch: "La lógica sonora...", p. 79.

Quisiera expresar que un análisis más extensivo y exhaustivo de la totalidad de obras con 'aire litoraleño' compuesta por Carlos Guastavino podría arrojar consideraciones sobre la aparición de nuevos *topoi* como por ejemplo: el de la añoranza, del paisaje, el río, la melancolía, etc. convirtiéndose estos en 'sujetos del discurso musical' y potenciales lugares comunes con un alto grado de significación compartida para los habitantes de la región litoral de la Argentina, de donde era oriundo Carlos Guastavino.

Hector Gimenez es Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Profesor de Piano, se desempeña como docente especializado en nivel terciario, en el Instituto Superior de Arte de Formosa. Dedicado a la gestión cultural, organiza y ofrece conciertos regularmente a través de la organización *Formosus*, que fundó en 2007. Creador y conductor del programa radial "Pensar la Música" por la AM 820, LRA8 Radio Nacional Formosa. Cursó la Especialización en Musicología, carrera de posgrado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Integra el proyecto de investigación DAMUS-UNA "Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. La creación musical en torno al Conservatorio nacional (1924-1955)", financiado dentro de la programación 2015-2016. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

La práctica musical del carnaval en San Blas de los Sauces: interpretaciones del pasado y *performance* musical

María del Pilar Polo

Universidad Nacional de Rosario – Escuela de Música
Instituto Superior del Profesorado de Música, Rosario



Resumen

Este estudio se incorpora a un creciente número de trabajos que han revisado los usos creativos del pasado musical en las poblaciones del noroeste argentino. El análisis se enfoca principalmente en las prácticas musicales tradicionales más antiguas de la región que forman parte de los festejos del carnaval en San Blas de los Sauces: la baguala y la vidalita andina. Centramos la mirada en la *performance* musical de esta fiesta, el canto colectivo que realizan los pobladores acompañándose con un tambor –también denominado ‘caja’–. Se hace foco en el modo de producción del canto de carnaval con el fin de comprender el significado que sus productores construyen en torno a esta práctica musical. Para ello se toman en cuenta los antecedentes sobre el tema y principalmente la información obtenida en base al trabajo de campo realizado entre los años 2003 a 2011. La vacancia existente en cuanto al enfoque multidimensional sobre esta práctica musical tradicional en la actualidad en San Blas de los Sauces, provincia de La Rioja, como así también la inexistencia de trabajo de campo sobre el tema desde la década del cincuenta hasta el presente en dicho departamento, dan relevancia y sentido a nuestro estudio.

Palabras clave: Baguala – Vidalita andina – Identidad

The Musical Practice of the Carnival in San Blas de los Sauces: Interpretations of the Past and Musical Performance

Abstract

This research adds to a growing number of investigations that have reviewed the creative uses of the musical past in Argentina’s northwest populations. The analysis focuses mainly on the oldest typical musical practices from the region that take part in San Blas de los Sauces’ carnival: the Baguala and the Andean Vidalita –from the Andean region–. The investigation concentrates on the musical performance of this celebration, the collective singing that inhabitants carry out accompanied by a drum, also known as “caja”. This study focuses on the way the carnival singing is produced, in order to understand the meaning build up around this musical practice. The previous records about this topic and, mainly, the information obtained in the fieldwork carried out between 2003 and 2011 are taken into account in this research work. The current lack of information about this multidimensional approach carried out in San Blas de los Sauces, province of La Rioja, as well as the inexistence of fieldwork on this traditional musical practice since the 50s is what gives relevance and sense to this study.

Keywords: Baguala – Andean vidalita – Identity

Introducción

Con la finalidad de comprender el sentido de la práctica musical del carnaval en el departamento San Blas de los Sauces, La Rioja, abordamos la misma como *performance* –entendida ésta como modos de producción social del saber recreado a través del tiempo por una comunidad–. Los testimonios de los lugareños y las fuentes documentales referidas a la fiesta del carnaval en la provincia de La Rioja,¹ evidencian los grandes cambios socioculturales que se sucedieron en los últimos 50 años en el departamento San Blas de los Sauces. Dichos cambios implicaron modificaciones no sólo en la dinámica de la práctica del canto tradicional de la zona, sino también en los espacios y los tiempos para la celebración de la fiesta del carnaval. Si bien el modo de vida de los vidaleros tiene raíces culturales prehispánicas (mixturadas luego con el proceso de colonización) que perduraron por causa del aislamiento de la zona, en la cotidianeidad del sauceño el modo de vida y las costumbres del pasado se entremezclan con hábitos propios de la sociedad de consumo. El trabajo cotidiano y artesanal de la tierra y el uso de técnicas y artefactos tradicionales en los quehaceres diarios se articula con el acceso a los productos industrializados, los medios de comunicación, etc. Los espacios físicos donde se realiza la fiesta que estudiamos, también dan cuenta de dicha superposición.

Los festejos del carnaval en San Blas de los Sauces, realizados por los pobladores tanto en el norte como en el sur del departamento, presentan una sucesión de acciones secuenciadas: a) la preparación del Pujllay,² b) el

¹ Raúl Cortazar: *El carnaval en el folklore Calchaquí* (Buenos Aires: Sudamericana, 1949); Isabel Aretz: *Música tradicional de La Rioja* (Caracas: INIDEF OEA-CONAC, 1978).

² Muñeco de trapo y paja que adquiere un rol preponderante en diversas fiestas del carnaval en el noroeste argentino. De acuerdo a Cortazar: *El carnaval...*, el Pujllay es la personificación del carnaval y su origen es fruto de la mixtura de antiguas prácticas rituales de los pueblos originarios –donde el Pujllay se constituía como deidad–, con las prácticas del carnaval europeo.

topamiento y bautismo de la guagua³ y c) la quema del Pujllay. Estos momentos del festejo suceden en una o varias jornadas –dependiendo de las circunstancias y la zona del departamento (norte o sur) en la que se realiza el evento– y se enmarcan en la casa de algún vidalero o en el baile organizado para la ocasión en un predio del pueblo. Durante los días de carnaval, los vecinos se reúnen en casa de sus familiares y vecinos y participan del canto colectivo (al que denominan ‘vidala’), acompañándose con un tambor –también llamado ‘caja’–.

El estudio de esta práctica musical como *performance* –definida en las prácticas festivas y rituales de los vidaleros de San Blas de los Sauces, La Rioja– pretende situar el canto del carnaval desde su dimensión discursiva. Este enfoque nos permite interpretar los modos de producción que entran en la red de significados de esta práctica musical en la actualidad y descubrir los componentes funcionales de la misma en el contexto de la actuación. Para comprender ‘qué hace’ la práctica del canto de bagualas y vidalitas durante el carnaval en tanto *performance*, articulamos sus dimensiones –performativa, performática e indicial–.⁴ De este modo se incorpora en el análisis la totalidad del comportamiento vinculado a la música interpretada y los conceptos que subyacen en ella.

1. Acerca de San Blas de los Sauces

San Blas de los Sauces, es un valle que se extiende al pie de la Sierra Velazco, a 180 Km. al norte de la Capital de la provincia de La Rioja, en el límite con la provincia de Catamarca. El departamento está conformado por catorce

³ El topamiento –que significa encuentro–, consiste en una práctica ritual propia del carnaval de La Rioja en la que hombres y mujeres, durante la fiesta, representan un bautismo y se constituyen, a partir del mismo, en compadres y comadres. De manera que el “compadrazgo” establece una vinculación afectiva de por vida entre quienes participan en el topamiento. Cortazar: *El carnaval...* La “guagua” es un pan dulce con forma de bebé que se “bautiza” en la representación que realizan en la fiesta y es a quien apadrinan los compadres.

⁴ Stanley Tambiah: *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

pueblos que se distribuyen a lo largo de la ruta N° 40. Los pobladores originarios de San Blas de los Sauces –llamado antiguamente Valle Vicioso, luego departamento Pelagio B. Luna– fueron los diaguitas.⁵ Con la colonización española el territorio se declara “Pueblo de Indios” y se otorga a los nativos como encomienda a un español. En el transcurso de los siglos venideros el pueblo originario pasa, de su condición de propietario, a peón de las tierras ‘vendidas’ a los terratenientes.⁶

Desde aquellos tiempos hasta hoy diferentes factores modifican radicalmente el modo de vida de los habitantes de San Blas de los Sauces. En la actualidad cuenta con una red vial pavimentada (lo que intensifica el contacto entre las localidades a través de diversos servicios de transporte), todos los niveles de educación formal (inicial, primario, secundario y terciario) y el acceso generalizado de la población a los medios masivos de comunicación. Estas condiciones permiten mayor acceso a los productos y modos de vida propios de la sociedad de consumo. Sin embargo, algunas prácticas culturales locales tradicionales permanecen en el departamento y se superponen con aquellas que promueven los medios de comunicación. Las características de ‘hibridación cultural’⁷ manifiesta en la vida cotidiana de los sauceños generan un particular modo de producción y construcción de sentido en torno a la práctica musical del carnaval en la actualidad.

⁵ Beatriz De la Colina de Ottonello: *San Blas de Los Sauces, una aproximación a su historia* (La Rioja: Canguro, 1997).

⁶ “Con la independencia, los Pueblos de Indios pierden su carácter de comunidades cerradas. Los indios empezaron a vender sus propiedades [...]. Esta situación produce un cambio en la estructura social y económica. El indio pasa a trabajar como peón en la propiedad del español”. *Ibidem*, pp. 63- 64.

⁷ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 2008, 4ª ed. [1990]).

2. Análisis multidimensional de la performance del carnaval

Abordamos el canto del carnaval en San Blas de los Sauces, no como un evento estático sino como parte de una *performance* de gran dinamismo en la que se recrean experiencias del orden histórico y social. Nuestra perspectiva implica una visión de las identidades como construcciones sociales sujetas a negociaciones coyunturales, como procesos complejos y dinámicos, fruto de los actos de decir/hacer de los sujetos. La *performance* como categoría de análisis nos permite indagar cómo los participantes, nutriéndose de la dinámica histórica, escenifican distintas experiencias a través de la práctica de bagualas y vidalitas en el contexto de la fiesta del carnaval. El análisis del devenir en la actuación, desde un enfoque multidimensional, posibilita el tratamiento del vínculo dinámico entre las prácticas musicales tradicionales en relación con las identidades de los sujetos y nos permite comprender 'qué hace' una *performance* musical –en términos de construcción de subjetividad de los actores intervinientes y legitimación/reforzamiento de las relaciones sociales–.

La perspectiva multidimensional de nuestro estudio requiere la articulación de distintos niveles de análisis que abarcan la descripción sonora y literaria –empleando una notación musical aproximada de los elementos estáticos⁸ y el análisis de la práctica musical como evento y como proceso, es decir la combinación de los componentes móviles y estáticos que suceden en la actuación y se articulan con factores ideológicos, históricos, sociales y económicos.⁹ Este enfoque transdisciplinario, pretende generar una visión totalizadora que permita comprender el sentido de la música en su contexto, como modo de acción social. En función de estos objetivos, centramos el

⁸ García y Chicote: "Texto y contexto. Una propuesta interdisciplinaria", en Irma Ruiz y Miguel Ángel García (eds.): *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1995), pp. 88-102.

⁹ Regula Qureshi: "Musical Sound and Contextual Input: a *Performance* Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology*, 31(1) (1987), pp 56-86.

análisis tanto en las características musicales distintivas de esta práctica musical –a través de las herramientas propia del análisis musical tradicional–, como así también en el análisis de la *performance*.

En la *performance* se integra la estructura musical al proceso de la actuación, cuyo devenir permite que la práctica musical adquiera sentido en el contexto donde se produce. De manera que abordamos el canto con caja en el carnaval sauceño desde las dimensiones performativa (que alude a los efectos perlocucionarios e ilocucionarios de la *performance*), y performática (es decir la *performance* escenificada en sí misma y los diversos medios que los participantes utilizan para experimentar intensamente y transformarse en el marco de un evento determinado). Al mismo tiempo, se hace foco en los ‘valores indiciales’ que están siempre adjuntados a una *performance* y son inferidos por los actores durante la misma. A partir de la integración de estas dimensiones puestas en juego en la *performance*, buscamos denominadores comunes entre la práctica musical y su contexto de actuación que a su vez nos permiten determinar cuáles son los elementos que rigen su relación. Dicho de otro modo, el estudio de esta *performance* musical nos ayuda a comprender ‘qué es lo que la música hace’ en términos realizativos, cómo hacen los sujetos y cómo a su vez los ‘valores indiciales’ de la práctica musical aportan en la construcción de significados en tanto expone las formas clasificatorias existentes en el grupo social. Al mismo tiempo abre las puertas al tratamiento del vínculo dinámico entre las prácticas musicales tradicionales en relación con las identidades de los sujetos en la actualidad.

Como ya explicamos antes, la práctica del canto con caja se realiza en rueda de vidaleros durante los festejos del carnaval. En ese marco los cantores, acompañándose con el tambor entonan melodías trifónicas y pentafónicas a las que denominan, de modo genérico, ‘vidalas’. Alcanzar la comprensión del significado de esta práctica en su contexto, implica pensar el texto de lo musical

como un cruce de códigos sonoros y extra sonoros. Con este objetivo nos enfocamos en el modo en que se articulan, durante la *performance*, los rasgos musicales distintivos de esta práctica musical (características formales, rítmicas y melódicas) y su aporte en la construcción de significados. Es decir que integramos la estructura sonora al proceso de la actuación, cuyo devenir permite que la práctica musical adquiera sentido en el contexto donde se produce. Esta integración de lo sonoro se realiza a partir de la descripción del proceso de la *performance*. Diseñamos para ello, videográficos¹⁰ en los que se transcriben los registros filmicos del canto de coplas en distintos festejos del carnaval.

3. La reiteración cíclica y los recursos nemotécnicos en la práctica de la vidala

La producción de sentido, en torno a la práctica de la vidala del carnaval sauceño, es fruto de la relación dialéctica entre la construcción conceptual –que realiza el discurso verbal– y la memoria de los comportamientos y los objetos cuyas acciones y configuraciones se despliegan en la ‘puesta en escena’¹¹ del carnaval. A través de múltiples medios –dimensión performática–, los participantes experimentan el evento intensamente y se comunica algo.

Los cantores se disponen en rueda, con variedad de bebidas (cerveza, vino, gaseosa, fernet) apoyadas sobre una mesa en el centro de la ronda. Ramitos de albahaca adornan las orejas de los cantores y los tientos de los tambores con los que se acompañan mientras cantan. El golpe de tambor se sostiene a la espera de que algún integrante de la rueda defina la tonada y/o recite una copla. Tanto las melodías trifónicas –denominadas ‘vidala’ por los

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Juan Ángel Magariños de Morentin: *Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos* (La Coruña: Ediciós Do Castro, 2003).

cantores¹² como las pentafónicas, presentan en su organización dos secciones diferenciadas desde el punto de vista musical y literario que reciben en San Blas de los Sauces los nombres locales de 'copla' y 'tonada'. Las coplas que repentinan los vidaleros en la *performance*, se intercalan ajustándose melódicamente al estribillo (tonada) que acuerdan previamente los cantores. Los textos de las coplas se ajustan a las fórmulas musicales de los estribillos (tonadas) y la alternancia entre ambos varía de acuerdo a la estructura literaria del estribillo (pareados, tercerillas, cuartetos). Es decir que cualquier copla que reciten los vidaleros puede cantarse de manera indiferenciada con las distintas fórmulas melódicas de los estribillos –ya sea que estos correspondan a las bagualas o a las vidalitas andinas–.

Probablemente las melodías que se cantan durante el carnaval fueron creadas para un determinado texto y luego adaptadas a otros, en su transcurrir por la memoria de los cantores. La intercambiabilidad entre mensuras poéticas y fórmulas musicales en ambos géneros establece una relación muy singular en su articulación. En las bagualas y vidalitas, cada nota corresponde a un pie (negra). Al estilo silábico –predominante en ambos géneros– se le agregan,

¹² La denominación de 'vidala' o 'tonada' y 'vidalita', que los cantores dan a su práctica musical durante el carnaval, se corresponde con las denominaciones de 'baguala' y 'vidalita riojana' en Carlos Vega: *Las canciones folklóricas argentinas* (Buenos Aires: Editorial Instituto de Musicología, 1965); 'baguala' y 'vidalita andina' en Aretz: *Música tradicional...*; o 'bagualas binarias de los valles' en Enrique Cámara: *La música de la baguala del noroeste argentino* [tesis doctoral inédita] (Universidad de Valladolid: 1994). Desde una perspectiva *etic* –que refleja el carácter eurocéntrico de sus estudios– Vega define a las "canciones montañosas de tres notas" con el nombre de bagualas. Aretz, desde un enfoque similar, sostiene esta denominación. Cámara lo adopta también para su estudio y en la primera aproximación de su análisis taxonómico describe a la baguala de la siguiente manera: "Las principales características musicales y literarias de la baguala son [...] el uso casi constante de un sistema sonoro trifónico que coincide casi siempre con el acorde perfecto mayor [...] y el predominante empleo de la cuarteta octosilábica de origen español [...] intercalada en algunos casos con otras estructuras literarias que reciben el nombre de mote o estribillo". Respecto a las vidalitas andinas, las describe como un grupo de melodías características de la región que se construyen sobre la escala pentatónica mayor y menor. Cámara no aborda en su tesis el estudio de las vidalitas andinas o riojanas, sin embargo, las incluye –como vidalitas andinas tetrafónicas– dentro de la familia de las bagualas ternarias de los valles por su estructura literaria similar a las de este grupo.

como ornamentos, microvariaciones melismáticas que subdividen el pie (corcheas). Las fricciones y desajustes que suceden entre las acentuaciones del texto, la melodía y el golpe de tambor, son resueltas por los vidaleros de manera particular. Las microvariaciones funcionan, en este sentido, como estrategias de los cantores para resolver los desacuerdos –frecuentes en el repertorio de bagualas y vidalitas– entre los acentos musicales y el texto.

El período –trifrásico o tetrafrásico–¹³ de las distintas tonadas se repite de manera indefinida a medida que se incorporan coplas recitadas. En el devenir de la rueda de carnaval, las tonadas y coplas de bagualas y vidalitas andinas se articulan a partir de la reiteración cíclica del período, sosteniéndose siempre sobre la base rítmica del tambor. Esta reiteración cíclica del período transcurre hasta que el grupo decide cambiar la tonada. El cambio de tonada surge en la actuación, generalmente luego de interrumpir el canto para hacer un “aro mojado” (tomar bebida) o cuando se incorpora un nuevo participante a la rueda.

A la reiteración cíclica de los componentes formales de las vidaldas, se suma –como parte de este dispositivo funcional–, la utilización de un patrón rítmico en el tambor que articula un período con otro. Ejecutado por hombres y mujeres en las ruedas de carnaval, el acompañamiento del tambor se sucede sobre pies binarios y su ejecución es diferente en cada región. En el norte se emplea sólo el mazo que se acciona con la mano derecha sobre uno de los parches mientras la izquierda sostiene el tambor por medio de un asa de cuero. La vibración que produce la cuerda que atraviesa el parche inferior produce una sonoridad particular.

La redundancia, presente tanto en la estructura formal (reiteración del período) como así también en el ostintato rítmico del tambor, es un recurso

¹³ Adoptamos la denominación de período y frase empleada por Cámara: *La música de la baguala*, p. 197.

propio del discurso oral que permite mantener en la misma sintonía a los participantes.¹⁴ La necesidad de los vidaleros de seguir adelante mientras piensan en qué copla nueva “echar”, propicia la redundancia en esta práctica. La recurrencia del estribillo y el mantenimiento del ostintato del tambor le ofrecen fluidez al discurso mientras se busca la siguiente idea. En otro plano, la sonoridad y el ritmo del tambor modifican y generan en los participantes una particular percepción del tiempo transcurrido.

En las secuencias de la práctica –correspondientes a los videográficos diseñados en la investigación– se observa cómo el recitado de coplas y su posterior entonación se suceden con fluidez dejando entre el final del período y el recitado de los siguientes versos, el equivalente a uno o dos compases de espera. Cuando esta fluidez se interrumpe, sucede una mayor cantidad de golpes de tambor –entre el final de un período y el recitado de los versos–, que alcanza a siete, ocho y hasta nueve compases. Estos espacios prolongados de espera ocurren cuando los integrantes de la rueda necesitan recordar una copla nueva. En esos momentos el tambor funciona como recurso mnemotécnico.

En términos realizativos, el toque de tambor, al mismo tiempo que articula los períodos, permite sostener un tempo moderado. Este sirve como marco de referencia temporal a la rueda de vidaleros y favorece la producción grupal ya que admite la cohesión de las propuestas individuales a la vez que dinamiza el discurso musical. En este sentido la ejecución del patrón rítmico se complementa con los movimientos corporales que los cantores realizan al ejecutar el tambor, los cuales incluyen gestos de estímulo a sus compañeros en el grupo. Como parte de estas acciones corporales, es frecuente que aquel participante que no tiene tambor, apele a acompañarse haciendo palmas.¹⁵

¹⁴ Walter Ong: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Buenos Aires: FCE, 1993), p. 46.

¹⁵ “El ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente. Jousse (1978) ha señalado el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano”. *Ibidem*, p. 41.

Determinados objetos utilizados durante la práctica musical del carnaval adquieren un 'valor indicial' en la *performance* ya que constituyen una fuente de evocación y sustitución de referentes en el marco de la rueda de vidaleros. Estos objetos en permanente contacto con el cuerpo durante la actuación –las ramitas de albahaca en la oreja, el tambor en la mano o un vaso con bebida en su reemplazo– poseen el carácter de 'atractores mnemónicos',¹⁶ es decir, imágenes en la memoria que reorientan a otras percepciones ya dotadas de sentido (o de un significado histórico).

En algunos momentos de la práctica, cuando pese a sostener el toque de tambor, las coplas no vienen a la memoria de los cantores, estos entonces interrumpen con un "aro mojado" y recurren a la bebida. La alusión a la bebida como causante del olvido o del recuerdo de coplas es constante en las acciones de los participantes. Cuando olvidan la letra, los comentarios y bromas que se hacen, tiene que ver con el consumo de bebidas. En un momento de la actuación en el que el líder de la rueda presta su tambor a gente que recién llega a la rueda, sostiene en su mano una botella de vino y con la misma marca el tempo de la vidala mientras canta. Lo mismo se observa en otros momentos con las ramitas de albahaca. Estos objetos (la albahaca y la bebida) complementarios al principal –la caja– están siempre presentes en la práctica de bagualas y vidalitas. En el caso de la albahaca, adquiere especial protagonismo en la actuación durante el baile de carnaval.

Otro momento en el que se enfatiza el uso de la albahaca es en el bautismo de la guagua. En esta parodia del sacramento de la iglesia católica, se emplea la albahaca y el vino en reemplazo del óleo y el agua que se utiliza en la ceremonia religiosa. Mientras el 'cura', sobre las risas de los presentes, propone palabras de unión para los participantes, moja la ramita en un vaso de vino y salpica con ella a los vidaleros. Se utiliza también en la rueda de vidaleros,

¹⁶ Magariños de Morentin: *Hacia una semiótica...*

circunstancia en la que algunos cantores llevan el ramo a su nariz cuando termina un período, buscando el recuerdo de las coplas en su aroma.

4. La cohesión en el canto. Variaciones de tempo y registro en el contexto de la *performance*

La presencia de público y medios de comunicación en el festejo, modifica y resignifica la actuación de los vidaleros que en el pasado sólo se realizaba entre vecinos. En este sentido, los sucesos en la actuación responden no sólo a la dinámica propia de la rueda sino también a la presencia de espectadores. Esta situación se evidencia en los registros fílmicos a través de las variaciones del tempo y registro tonal. Los desajustes rítmicos y melódicos que se producen durante la actuación se relacionan con factores tales como la situación de exposición de los cantores frente a las cámaras, la alteración del orden en los momentos de la fiesta o la exposición de los cantores frente al público.

Las intervenciones del conductor de televisión, su insistencia en arengar a los vidaleros y sus acciones ajenas a los cantores (orientadas a armar una 'puesta en escena' para la cámara) provocan una ruptura con el ritual acostumbrado y se desajusta el tempo y la afinación. Ante las modificaciones de los tiempos y espacios acostumbrados para el ritual, los participantes se desorientan y es el líder de la rueda quien restablece el canto y los reorganiza. Retomamos para analizar esta situación, el postulado de Bourdieu¹⁷ quien considera que la eficacia performativa no está dada por lo que se diga, sino que además tiene que ser "bien dicho" por alguien con autoridad, legitimado para decirlo. En este evento, el conductor no reúne la condición de 'autorizado' y sus actos ilocucionarios no logran los efectos deseados. Sus intervenciones

¹⁷ Pierre Bourdieu: "Los ritos de institución", *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (Madrid: Akal, 1985), pp. 78-86.

desconciertan a los participantes y esto provoca la interrupción en la fluidez del canto y del festejo. Por el contrario, sí es eficaz –en términos realizativos– el comportamiento del líder de la rueda quien, ante esta ruptura en la actuación, interviene alentando a los participantes a continuar.

5. Escalas coplas y tonadas. Pasado y presente en el carnaval sauceño

Si bien el modo de vida de los vidaleros tiene raíces culturales nativas, en la cotidianidad del sauceño, estas costumbres se entremezclan con hábitos propios de la sociedad de consumo. El trabajo cotidiano y artesanal de la tierra y el uso de técnicas y artefactos tradicionales en los quehaceres diarios se articula con el acceso a los productos industrializados, los medios de comunicación, etc. Los espacios físicos donde se realiza el festejo del carnaval también dan cuenta de dicha superposición. En ellos se mezclan materiales de construcción modernos con galerías de caña y hornos de barro en el patio. En estos últimos los cantores templan sus tambores.

El canto de las coplas en carnaval resulta una rememoración del pasado, recuerdo que, en el actual contexto de ‘hibridación cultural’ de San Blas de los Sauces, implica un reencuentro con lo conocido. La puesta en práctica del canto con caja en el contexto de la fiesta del carnaval, la sonoridad de sus fórmulas melorrítmicas (construidas sobre los sistemas trifónico y pentafónico), su estilo,¹⁸ constituyen un valor indicial que devela –con su sonoridad ‘prehispánica’– la historia comunitaria de los pobladores. La rememoración que provoca la sonoridad característica de ambas escalas y la recurrencia en el uso de fórmula melorrítmicas, se complementa con el contenido de los textos en las coplas cuyos versos expresan en muchos casos, estilos de vida diferentes a los que actualmente llevan los pobladores.

¹⁸ Para Cámara, el estilo musical se define por el tipo de escala, por las maneras de ejecución y por el uso y tratamiento de las fórmulas melorrítmicas. Estas últimas configuran y son factores de reconocibilidad del mismo. Cámara: *La música de la baguala*, p. 45.

La *performance* musical del carnaval, en tanto 'práctica propiciatoria',¹⁹ implica un acto comunicativo en el que se articulan signos verbales y no verbales cuya manipulación se orienta a cambiar lo real e inmediato. De manera que, en la práctica colectiva del canto con caja, se establece una forma de pensamiento –que convive con los valores y principios de orden científico, religioso y secular–, que aporta a la explicación y comprensión del mundo en el que viven los participantes. Se constituye así en uno de los componentes que intervienen en la conformación de su visión y que le dan sentido de ser y de estar en la realidad que viven. Estas acciones sociales al operar en el plano de la *performance* del carnaval, encierran significados distintos a los empleados en un ámbito común y corriente y construyen sentido en el sistema de creencias, de valores y de acuerdos sociales contextualizados. En otras palabras, el anhelo de un cambio en una realidad establecida hace de la *performance* del carnaval un evento extraordinario y especial.²⁰

Los elementos, símbolos e índices que se activan en la fiesta del carnaval, poseen una importante capacidad performativa, es decir, logran constituir a los participantes en miembros de un grupo o territorio. Los giros melódicos del canto con caja, los textos de sus coplas, el sonido de los tambores, constituyen aquello conocido que permite a los vidaleros reconocerse, identificarse. La práctica ritual del carnaval es un momento liminal²¹ en el que se produce una instancia de debilitamiento de la estructura social y se da lugar a los valores y mitos del pasado –la 'antiestructura'– en los

¹⁹ Gabriela Sánchez Hernández: "Una aproximación antropológica a la comprensión de la eficacia realizativa de prácticas propiciatorias entre católicos de sectores medios en el Distrito Federal, México", *Cuicuilco*, 50 (2011), pp. 119-143.

²⁰ *Ibidem*, p. 120.

²¹ Victor Turner: *Dramas Fields and Metaphors* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

que se fundamenta lo comunitario y que se reflejan en lo que Turner denomina "*communitas*".²²

Durante la actuación, los ancianos asumen una autoridad genérica ante el resto de la comunidad. En esa instancia la práctica musical de vidalas, permite actualizar el vínculo entre el pasado y el presente. Los ancianos ocupan allí un rol protagónico como portadores de un modo de conocimiento donde la memoria, la conservación del conocimiento, es muy valiosa. Los ancianos son autoridad en la vidala.

Tanto las coplas como el canto y la ejecución del tambor adquieren eficacia cuando son realizadas por los ancianos o por sus hijos a quienes se les reconoce una particular memoria y destreza vocal para cantar vidalas. La performatividad en el canto de vidalas, es decir, su fuerza ilocucionaria y perlocucionaria,²³ requiere que el canto sea conducido por estos ancianos, quienes saben cantarlas y tienen autoridad para hacerlo. La práctica del canto de carnaval adquiere una dimensión realizativa en tanto se constituye en una construcción intersubjetiva que empalma el devenir cotidiano de los participantes y la consecución de un orden determinado. En el devenir de la *performance* del carnaval los sauceños interpretan y recrean experiencias del pasado articuladas con el presente. En ella se sintetiza creativamente la conciencia histórica de los participantes, actualizando el vínculo entre el pasado remoto y la actualidad de los vidaleros. Sus narraciones dan cuenta de experiencias que ordenan y confieren sentido a los procesos de vida y permiten la continuidad de eventos que marcan un sentido determinado de su existencia humana.

²² *Ibidem*. La *communitas* aparece durante el período liminal, que es el de la sociedad en cuanto comunidad sin estructurar o rudimentariamente estructurada y relativamente indiferenciada, compuesta de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos, que son los que controlan el ritual.

²³ John L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* [comp. por J. O. Urmson] (Buenos Aires: Paidós, 1991).

La re-experimentación/re-producción/re-creación del pasado en la *performance* del carnaval se manifiesta de manera contradictoria en las expresiones de los participantes: la sensación de pérdida, frente a las transformaciones de la fiesta y la práctica del canto con caja, es frecuente en sus discursos. Abundan las expresiones nostálgicas sobre el pasado vinculados a los notables cambios en el modo de vida de los sauceños en las últimas décadas. Tanto en el discurso de funcionarios del gobierno, como en el de los habitantes del departamento entrevistados, es una constante el uso de frases nostálgicas al referirse al pasado. Como si la vida fuera sólo un recuerdo. Sin embargo, la práctica sigue vigente:

El anteaño pasado lo hemos hecho al Pujllay y de ahí lo hemos llevado en una moto. [risas]. Como no hallaba dónde llevarlo y justo llega éste... el Lorenzo, y estaba Arturo con el chango mío en la moto, dice: ¡ya lo vamos a llevar! Iban despacito y nosotros por detrás, íbamos como quince por tras del Pujllay.²⁴

Las expresiones de los participantes ponen de manifiesto el sentido de la fiesta del carnaval. La misma constituye para el pueblo una ocasión para encontrarse y experimentar la unidad. Esto se observa, por ejemplo, cuando se repentinan coplas para saludar e incorporar a los cantores a la rueda. También se expresa esta unidad en el brindis que hace el líder del festejo. "Vamos a hacer un brindis para este domingo de carnaval que la pasemos lindo y que el año que viene estemos todos juntos" dice cuando, luego de ingresar y acomodarse en rueda en el boliche, interrumpen el canto con un "aro mojado". La referencia al reencuentro y la unión se expresa también en las palabras de quien hace las veces de cura en el bautismo, cuando bendice a la guagua y pide a dios "que el año próximo podamos estar todos juntos". Al mismo tiempo en el discurso de los vidaleros también aparecen expresiones que refieren la práctica como una actuación para otros. Mientras que en la actuación en casa de Ema²⁵ los

²⁴ Vidalera de Alpasinche [entrevista] (2003).

²⁵ Observación participante (marzo de 2011).

cantores no permiten que unos turistas ingresen a filmarlos, aceptan con naturalidad la presencia abundante de las cámaras fotográficas y de los medios de comunicación que difunden el evento por la noche, cuando se presentan en el festejo del pueblo.

Para los integrantes de las ruedas de carnaval, el canto es una práctica colectiva en la que participan. Al mismo tiempo, en su vínculo con las instituciones y los otros pueblos, sus presentaciones por fuera de la rueda, o en la rueda misma frente a las cámaras de televisión, responden a las convenciones de la estética moderna: una actuación para los otros que no participan, sino que contemplan.²⁶ En ambos casos, como participantes en la rueda o como artistas frente al público, la práctica de la vidala posibilita la identificación de los cantores como parte de un grupo, la construcción de un nosotros y por lo tanto también la diferenciación con otros.

Los comentarios de vidaleros y vidaleras refieren a un “nosotros” que se construye con la certeza de ser los ‘otros’ frente a la cultura hegemónica. Ejemplo de esto es la respuesta que nos dio una cantora de Alpasinche cuando le mostramos fotos y partes del texto de Isabel Aretz²⁷ donde figuraban coplas y nombres de los vidaleros sauceños de aquel tiempo. Al escuchar algunas coplas antiguas ella dijo “esas son [...] de los indios de antes. Antes eran todos indios [...] nosotros somos de los indios de ahora”.

Consideraciones finales

La fiesta del carnaval –que forma parte del conjunto de eventos socio-religiosos relevantes del ciclo ritual anual en el noroeste argentino– se constituye para los vidaleros de San Blas de los Sauces en una estrategia sociocultural en la que dinamizan y actualizan su identidad a través de la

²⁶ Yuri Lotman: “El fenómeno del arte”, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (Barcelona: Gedisa, 1999), pp. 210-211.

²⁷ Aretz: *Música tradicional...*

reproducción simbólica de su experiencia colectiva. En el devenir de la *performance* musical del carnaval los sauceños reactualizan experiencias que han atravesado como pueblo: la incorporación al Estado-Nación, la evangelización, y la inserción en un mundo globalizado.

Las características conservadoras de la sociedad sauceña tornan relevantes las acciones de preservación de la cultura folclórica en la región. En este sentido se aplican políticas estatales que pretenden sumar esta práctica a la oferta turística local, a través de la generación de espacios de actuación para los vidaleros y de difusión del evento en los medios de comunicación. El tratamiento de la música tradicional desde las políticas culturales locales, responde –desde una concepción substancialista del folclore– al interés de los sectores privilegiados por preservar el patrimonio.²⁸ Se pretende así, asegurar la función reproductora de las estructuras sociales a través de una puesta en escena de lo nacional. El discurso oficial acerca de la importancia de lo auténtico y la preocupación por revalorizar el folclore contrasta con las políticas de fomento del turismo que incentivan el consumo de otras músicas y costumbres promovidas por los medios de comunicación. La propuesta de turismo cultural tiende a articular la experiencia estética del carnaval con las exigencias del mercado. Se desvincula así, del sentir y decir del vidalero en la acción de cantar coplas en carnaval como construcción de un imaginario común.

Si bien la experiencia ‘ritual’ de la práctica de la vidala es notablemente diferente a la relación artista-público de otros géneros musicales, de un modo particular se superponen en ella la estética antigua y la moderna.²⁹ Los cantores en la rueda son ‘público’ participante (compositores, intérpretes y auditores al mismo tiempo) que recrean este género. En simultáneo se produce una actuación para ‘otros’ que se posicionan como espectadores, fuera de la ronda

²⁸ García Canclini: *Culturas híbridas...*

²⁹ Muniz Sodré: *Reinventando la cultura. La comunicación y sus productos* (Barcelona: Gedisa, 1998).

o a través de la proyección del evento en los medios de comunicación. Los vidaleros que años atrás cantaban en forma privada, con sus familias y amigos de una aldea o visitando a parientes de otro pueblo cercano, mantienen esta práctica, pero hoy su vigencia involucra la participación en concursos y la presencia de la radio y la televisión en el festejo. Se abandonan los espacios utilizados otrora (casas de familia) para hacer el festejo en boliches, con transmisión en vivo de las FM locales y en programas especiales de la televisión estatal de la capital riojana. Esto aleja a muchos ancianos de la participación en el festejo del carnaval, mientras que a otros los divierte verse "echando coplas en la tele".

Tanto la difusión del festejo del carnaval en los medios de comunicación como la participación en actos, son propuestas alejadas de lo cotidianeidad de los vidaleros, quienes expresan las acciones del Estado y del mercado como ajenas. Sin embargo, la inclusión de su práctica en programas culturales le otorga a quien la canta una relevancia diferente, ubicándolo en el lugar del 'artista' cuyo producto es apreciado por un 'público'. Se forma así un fenómeno de actuación para otros.

En la actuación para los foráneos, los vidaleros se sienten mirados como 'diferentes'. Frente al otro se reconocen como 'indios', con la connotación muy fuerte que tiene la palabra: la sangre que corrió y la imposición de la otra cultura. En la práctica del canto del carnaval, los vidaleros actualizan tanto su experiencia de inserción en el mundo occidental como su incidencia en él, en desigualdad de poder. El turista/espectador se constituye en la mirada del dominante sobre el dominado. En este sentido carácter ficcional de la performance del carnaval provee a la comunidad de un ámbito para elaborar

respuestas que permiten ejercer un “control metafórico sobre situaciones de la vida social que provocan algún tipo de perturbación”.³⁰

Para el vidalero, participar en el carnaval significa salir, divertirse, relacionarse con sus familiares y amigos. El festejo es una ocasión en la que los vecinos experimentan la unidad. Los mismos pobladores que advierten el ocaso de la vidala son protagonistas de su vigencia en el siglo XXI. Aunque ya no andan a caballo, sus hijos los trasladan en camionetas o en motos y el festejo permanece. A pesar de las notables diferencias entre la realidad cultural en la década del cincuenta³¹ y el contexto actual, la práctica musical del carnaval se mantiene vigente. Los vidaleros, mediante la puesta en escena del festejo, actualizan narrativas, valores y memorias corporizadas a través de la *performance* musical del carnaval.

A partir de la descripción analítica del canto del carnaval –desde un marco interpretativo socio-histórico– pudimos comprender cómo las experiencias de los actores son revisitadas y actualizadas en el contexto ritual. El análisis de la *performance* nos permitió descubrir, en su devenir, los componentes funcionales de la práctica musical y su carácter propiciatorio. Su puesta en acto implica la utilización de comportamientos y objetos que se constituyen en valores indiciales: la recurrencia en el uso de fórmulas melorrítmicas, la reiteración cíclica de la estructura musical –la utilización del tambor y otros objetos complementarios–, el aroma de la albahaca y el consumo de alcohol. La sonoridad de los sistemas que emplean –trifónico y pentafónico– da cuentas de su origen prehispánico y pone en escena la historia comunitaria de los pobladores. La rememoración que provoca el canto de las coplas del carnaval implica un reencuentro con lo conocido, lo común, lo que

³⁰ Miguel Ángel García: “Música, ‘gozo’ y tradición en cultos evangélicos Wichí de Formosa”, en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la AAM* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1998), p. 200.

³¹ Aretz: *Música tradicional*...

marca un límite con eso otro que existe y cada vez con mayor presencia. Sus giros melódicos, los textos de sus coplas, el carácter envolvente del toque de tambor, les permite experimentar un tiempo y un espacio liminal, donde el pasado se hace presente, desdibujando la estructura social y dando lugar a una experiencia de comunidad que se reconoce originaria. En ese contexto, el decir de los ancianos adquiere una fuerza performativa.

Las producciones discursivas que entran en la práctica de la vidala disponen en la actuación la identidad sauceña. Las particularidades en cuanto al toque de tambor como así también en el uso de vibrato y notas arrastradas proporciona a los cantores la certeza de poseer una estética propia, que les pertenece. Las coplas que inventan, las que recuerdan y las que olvidan, el modo de jugar, los conforma. El 'deseo' de algo que no está, pero los constituye en esa ausencia aparece cuando escuchan, cantan o hablan de la vidala. En palabras de Pelinski, la música les ofrece "la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance".³² En esta idea de experiencia corporal, la música no es un reflejo del sentimiento de identidad, sino que es ella quien dispone la identidad como realidad. Cantar la vidala es hacer y ser en el pasado a través del arte que les permite reconocerse siendo sauceños en carnaval. La práctica de la vidala hace sentido en la identidad de los lugareños con profundas raíces nativas al develar su pasado cultural oprimido, reprimido. La identidad negada. El sauceño se dice nativo en la vidala.

³² Ramón Pelinsky: "La etnomusicología en la era posmoderna", *Invitación a la Etnomusicología* (Madrid: Akal, 2000), p. 286.

María del Pilar Polo es Profesora y Licenciada en Educación Musical; Doctora en Humanidades y Artes –mención Música–, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Premio Provincial a Tesis de Doctorado 2014, otorgado por la Secretaría de Estado de Ciencia, Tecnología e Innovación de la provincia de Santa Fe (SECTeI). Becaria de investigación del Fondo Nacional de las Artes en el área Expresiones Folklóricas, año 2009. Docente e investigadora en Institutos de Formación Docente (N° 34 y 35) y docente del Instituto Superior del Profesorado de Música de Rosario. Expositora en congresos nacionales e internacionales. Publicación de artículos con referato en revistas de investigación y coautora del libro: *Construcción de espacios interculturales en la formación docente: competencia comunicativa intercultural, cultura regional y TIC*. Integrante del equipo de investigación sobre esta temática dirigido por la Dra. María Isabel Pozzo (IRICE, CONICET) proyecto subsidiado por la SECTeI 2014/2015.

“Producciones Matus”: las prácticas y discursos de Oscar Matus a través de su productora discográfica independiente

María Inés García

Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Artes y Diseño



María Emilia Greco

Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Artes y Diseño

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (CONICET)



Resumen

En el marco del estudio de las prácticas de los miembros fundadores del Nuevo Cancionero, abordamos las producciones discográficas de algunos de sus referentes, como Oscar Manuel Matus, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa. Pudimos así dimensionar la actividad desarrollada por Matus como creador de un sello discográfico independiente el que, entre 1963 y 1967, produjo una serie de discos con canciones, música instrumental y poemas recitados. En trabajos anteriores nos enfocamos en la actividad de esta productora; en esta oportunidad, nos detenemos en la figura de Oscar Matus como compositor e intérprete de gran parte de las canciones incluidas en los discos producidos. Abordamos el análisis musical desde uno de los ejes que atraviesa las prácticas y discursos de los fundadores del Nuevo Cancionero: la ya mencionada tensión entre tradición y renovación. De este modo, desde el análisis del nivel inmanente y sus articulaciones con otras dimensiones analíticas, se indaga sobre las estructuras musicales y sus significaciones sonoras y conceptuales.

Palabras clave: Nuevo Cancionero – Sello discográfico – Tradición – Renovación

“Producciones Matus”: Practices and Discourses of Oscar Matus through his Independent Record Label

Abstract

In the framework of the study of the practices of the founding members of the Nuevo Cancionero Movement, we approached the record productions of some of its referring members, as Oscar Manuel Matus, Armando Tejada Gómez and Mercedes Sosa. Thus, we could value the activity carried out by Matus as the creator of an independent record label. Between 1963 and 1967, he produced a series of albums with songs, instrumental music and recited poems. In previous works, we focus on the activities of this label; on this occasion, we focus on the figure of Oscar Matus as composer and performer of many of the songs included on the discs produced. We are dealing with musical analysis from one of the axis that passes through the practices and discourses of the founders of the Nuevo Cancionero: the aforementioned tension between tradition and renewal. In this way, from the analysis of the immanent level and their articulation with other analytic dimensions, we explore the musical structures and their sonorous and conceptual significances.

Keywords: Nuevo Cancionero – Record label – Tradition – Renewal

Introducción

El trabajo se enmarca dentro de nuestros estudios sobre el Nuevo Cancionero, movimiento que representa un imaginario de renovación desde lo sonoro y lo ideológico. Entendemos a las diferentes prácticas de los fundadores del Nuevo Cancionero como estrategias discursivas que colaboraron en la construcción de identidades socioculturales del momento.¹

A lo largo del desarrollo de este proyecto, hemos abordado las producciones discográficas de algunos de los referentes de este movimiento. Pudimos así dimensionar la actividad desarrollada por Oscar M. Matus como fundador de un sello discográfico independiente, cuyo nombre fue "El Grillo" en sus comienzos, pero cambió a "Juglaría" y luego a "Producciones Matus" por problemas con el registro de nombres. Nuestros últimos trabajos se han dedicado a las producciones de este sello y en esta oportunidad nos referiremos a las prácticas de Oscar Matus en particular.

Producciones Matus

El panorama de la industria discográfica argentina en la década de 1960 aparece como una temática a explorar. Se rescatan algunos trabajos que sirven como antecedentes, aunque se focalizan en un periodo diferente al que nos

¹ Como antecedentes de este trabajo podemos mencionar: María Inés García: *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009); María Inés García: "El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza", en Mónica Pacheco *et al.*: *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (Mendoza: EDIUNC, 2013), pp. 79-98; María Inés García: "El Nuevo Cancionero y su propuesta estética-ideológica alternativa", en Hugo E. Biagini y Gerardo Oviedo (dirs.): *El pensamiento alternativo en la Argentina contemporánea, Tomo III, Derechos humanos, resistencia y emancipación (1960-2015)* (Buenos Aires: Biblos, 2015); María Inés García, María Emilia Greco y Nazareno Bravo: "Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta", *Resonancias. Revista de Investigación musical*, 18(34) (2014), pp. 89-110; María Inés García y María Emilia Greco: "Matuseando. Un análisis crítico de la producción discográfica como discurso social", en Heloísa de A. Duarte Valente *et al.* (eds.): *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL* (Sao Paulo: Letra e Voz, 2015), pp. 490-407.

ocupa; la información obtenida se completa con otras fuentes, como la discografía de diferentes artistas y entrevistas a personajes destacados de aquel momento. Hasta lo que hemos podido chequear, la productora de Matus se ubica dentro de un grupo de pequeños sellos y productoras, entre las que se pueden mencionar Stentor, H. y R., Mandioca y Trova.² Con este sello Matus produjo entre 1963 y 1967 alrededor de 14 discos. A partir de los once vinilos que hemos conseguido o sobre los que tenemos información, podemos señalar que, por su contenido, se dividen en dos grupos: aquellos que son recitados de poemas y aquellos que son canciones o música instrumental. A esto se agrega una producción en la que se dan las dos posibilidades combinadas.

Las primeras producciones tienen que ver directamente con algunos de los miembros fundadores del movimiento del Nuevo Cancionero: Tejada Gómez, Matus y Mercedes Sosa. Tejada participa como poeta y recitando sus poesías en *Sonopoemas del Horizonte* y *Cantoral de mi país al sur*. En ellos incluye poesías de diversos libros de su autoría.

² Stentor: fundado por Iván Cosentino a mediados de los cincuenta. Se funda a principios del sesenta, pero Cosentino continúa su actividad como productor musical junto a Nelson Montes-Bradley en el sello Qualiton. Qualiton también cierra (Cosentino señala que "rompieron las instalaciones" y Montes-Bradley comenta dificultades por censura durante la última dictadura). Pero Cosentino continúa su actividad como editor y productor musical en el sello IRCO desde 1977 hasta la fecha.

H. y R.: productora salteña que edita los primeros cuatro discos de Jorge Cafrune a principios de los años sesenta.

Mandioca: fundado por Jorge Álvarez entre otros. Editó las primeras grabaciones de Vox Dei, Manal, Miguel Abuelo y Morris. Quiebra a principios de los setenta pero Álvarez continúa su actividad dentro de Microfon, con el sello secundario Talent. Un dato interesante es que Mandioca realizó algunas de sus grabaciones en el Estudio Fonal (o Phonal), ubicado en la Avenida Santa Fe de Buenos Aires (Capital), donde también se realizaron algunas de las grabaciones de la productora de Matus.

Trova: fundado en 1965 por Alfredo Radoszynski. Produjo los dos primeros discos del Cuarteto Zupay. También editó discos de Susana Rinaldi y más adelante de Piazzolla y Les Luthiers. Es uno de los pocos emprendimientos que continúan su actividad en la actualidad, aunque desde la década de 1990 bajo el nombre de Radoszynski Producciones.



Fig. 1. Logo de la productora

En *Testimonial del Nuevo Cancionero*, se unen poemas y canciones relacionadas en temática, cuyos textos son de Tejada Gómez y las músicas de Matus. Tejada Gómez recita sus poemas y Matus canta todas las canciones, acompañado por Luis Amaya en guitarra, y la participación en algunos temas del octeto de voces integrantes del coro del teatro IFT de Buenos Aires y de Rodolfo Mederos en bandoneón. El disco *Canciones con fundamento* incluye varias canciones de la dupla Tejada-Matus, otras de Ramón Ayala y las restantes de diversos autores (Hermanos Núñez, A. Sampayo, A. Ramírez/G. Aizemberg). Todas están cantadas por Mercedes Sosa, acompañada en guitarra por Rodolfo Ovejero y Ramón Ayala.

Matuseando es un disco que contiene canciones de diversos poetas y música de Matus, participando él mismo como intérprete de las canciones, acompañado por un conjunto instrumental poco usual para este tipo de repertorio. Los arreglos son de Mederos, quien participa también con su bandoneón.

Podemos mencionar dos discos más con canciones, uno doble cantado por Celia Birembaum (*Celia con voz de grito y ternura*), y otro de música infantil, *La guanita y el viento*. Y un disco doble instrumental de Mederos, *Buenos Aires al rojo!*

A estas producciones se agregan tres discos de poemas, de Nira Etchenique –poeta y escritora militante del Partido Comunista y del Partido Socialista de los Trabajadores–, Julián Centeya –poeta, escritor, periodista y recitador reconocido en el mundo del tango– y por último el disco de dos poetas oriundos de Santa Fe, Beatriz Pozzoli y Pedro Giacaglia.

Todas las producciones tienen paratextos explicativos en sus contraportadas, donde distinguimos conceptos comunes y en consonancia con los principios señalados en el Manifiesto del Nuevo Cancionero. Como, por ejemplo, el objetivo de

[...] convertir el auge de la canción nativa en una toma de conciencia profunda y popular, para que la canción responda a un auténtico ser y querer ser de nuestro pueblo y sirva de vehículo de comunicación verdadero entre cada región del país y de América.³

La creación de un sello independiente en la década del sesenta, que se ocupa de la producción discográfica en su totalidad, incluyendo actividades como la selección de músicas y músicos, la redacción de los textos que acompañan las producciones, la realización de las artes de tapas y la circulación de los discos, puede considerarse una búsqueda y una lucha por el control del discurso. Esta experiencia puede entenderse entonces como una estrategia pero también un posicionamiento político respecto del mercado, frente al cual planteaban una propuesta alternativa.

En esta oportunidad, queremos detenernos en la figura de Oscar Matus como músico y compositor de gran parte de las canciones incluidas en los discos de la productora. Nos planteamos como objetivo el análisis musical desde uno de los ejes que atraviesa las prácticas y discursos de los fundadores del Nuevo Cancionero: la ya mencionada tensión entre tradición y renovación.

³ Armando Tejada Gómez: “Fundamento” [booklet], *Canciones con fundamento* (El Grillo / Producciones Matus, 1965).

La música de Matus en los discos de su sello discográfico

Analizando la producción musical de Matus en su propio sello discográfico, encontramos veintinueve canciones incluidas en cinco discos: *Canciones con fundamento* (seis piezas), *Testimonial del Nuevo Cancionero* (siete), *Matuseando* (diez), *Celia, un canto de grito y ternura* (dos) y *La guainita y el viento* (seis). Abarcan diferentes géneros: ocho zambas, dos cuecas y una chacarera, tonada, guarania, vidala, chaya, galopa, tango, canción, canción-milonga, canción litoraleña, canción popular y coplera popular, según sus propias clasificaciones. *La guainita y el viento* es un disco de canciones infantiles, basadas en ritmos de raíz folclórica: carnavalito, malambo, chaya, candombe.

Desde las estructuras musicales parten de los géneros tradicionales pero aportan rasgos de renovación. En general mantienen los rasgos rítmicos que caracterizan a los diversos géneros, aunque no siempre sus estructuras. En las zambas de Matus, las últimas frases de estrofa y estribillo que suelen ser igual a la segunda, son generalmente diferentes.

En cuanto a la armonización, podemos mencionar que se utilizan en general los enlaces característicos de cada género pero se enriquece la estructura de los acordes, agregando sextas, séptimas y novenas. Aunque también podemos encontrar algunos enlaces atípicos. Otra posibilidad es que se empleen movimientos paralelos, cromáticos o diatónicos, que tienden a tratarse como efectos y que tienen su incidencia en la línea melódica.

Como ejemplo podemos mencionar la primera parte de "Zamba de la distancia", en la versión grabada por Mercedes Sosa y Rodolfo Ovejero en *Canciones con fundamento*. Aquí la introducción es más corta de lo habitual (también podemos encontrar ejemplos donde son más extensas). La partitura está escrita en la tonalidad de Si menor aunque la grabación está transpuesta pero respeta los enlaces propuestos. Podemos observar la primera frase de la

estrofa. Comienza con un acorde de La Mayor (VII) que podríamos pensar que funciona como dominante del relativo mayor (Re Mayor), pero no es seguido por este acorde sino por uno de Sol Mayor, que luego va a una dominante (Fa# Mayor) y llega a la tónica (Si menor). En realidad parece más una sucesión de acordes tipo progresión (La-Sol-Fa#) que resuelve en la tónica.



Ej. 1. "Zamba de la distancia": estrofa (frase 1)

También podemos observar el final de la estrofa, donde propone III-II cromatizado como dominante del V, luego el V y finaliza en un primero. Este enlace III-II# es muy poco usual.



Ej. 2. "Zamba de la distancia": estrofa (frase 3)

Por último, podemos mencionar el final del estribillo, la frase comienza con un acorde que si bien está escrito como un séptimo con la tercera descendida, por enarmonía puede entenderse como un sustituto de la dominante (II con la fundamental descendida y la séptima menor, es decir que tiene una estructura de séptima de dominante). Este sustituto de la dominante es utilizado en el jazz y lo hemos señalado ya en las músicas de Tito Francia, pero no es habitual en este género y en esos años. También es interesante el giro melódico final, donde utiliza un cromatismo descendente que concluye melódicamente en la quinta del acorde de tónica, algo bastante poco usual.



Ej. 3: "Zamba de la distancia": estribillo (frase 3)

En este punto, es importante recordar la presencia de Tito Francia como miembro fundador del Nuevo Cancionero y su estilo particular de armonización. Al describir su relación con Matus manifestó lo siguiente:

A él también lo conocí en la radio. Yo lo acompañaba en guitarra cuando él cantaba y, desde el primer momento me pidió que le enseñara. Tenía muy buen gusto para elegir el repertorio. Yo se lo hacía notar, y él me contestaba: "Es que yo soy músico". "Ah, ¿vos sabés música?", insistía yo. Y él contestaba: "No, no. Yo soy músico de nacimiento". Entonces, le enseñé guitarra y comenzó a componer y a colocar acordes de vanguardia.⁴

Matus también participa en las producciones como cantante en el disco *Testimonial del Nuevo Cancionero* y en *Matuseando*. Este último plantea, desde lo tímbrico, una fuerte renovación por la inclusión de instrumentos no usuales para músicas populares de raíz folclórica: además de la guitarra criolla participan una flauta, guitarra eléctrica, contrabajo, bandoneón y una percusión variada.⁵ Se incorpora también un grupo vocal de tres voces masculinas y una femenina. Generalmente hacen vocalizaciones a modo de acompañamiento y por momentos participan del canto del texto con ricas armonizaciones. Como antecedente inmediato de esta última característica podemos señalar a Las Voces Blancas, que en el año 1966 graban su primer LP con arreglos con sonoridades similares a las escuchadas en *Matuseando*. También podemos destacar el Cuarteto Contemporáneo, grupo vocal masculino creado por Tito

⁴ Patricia Stillger: *Nuevo Cancionero* (Mendoza: Primera Fila, 1992), p. 6-7.

⁵ Jorge Leo Cutello (flauta, canto y director del conjunto vocal), Jorge Beren (canto), Celia Birenbaum (canto), Rubén Osvaldo Ruiz (guitarra eléctrica), Walter Ruiz (contrabajo), Jorge Lisandro (guitarra criolla), Carlos Vallejo (guitarra criolla). La percusión está a cargo de los músicos y cuentan con la colaboración de Domingo Cura.

Francia, uno de los miembros fundadores del Nuevo Cancionero. Su repertorio estaba constituido por canciones del mismo Francia y otros autores, con arreglos caracterizados por armonías disonantes de séptimas y novenas.⁶

Un ejemplo que podemos citar en este punto es "Juan Labrador". Se trata de una vidala donde el acompañamiento de percusión excede bastante el tradicional ya que se escuchan raspador, güiro de madera, cabasa, bombo, tambor, clave y triángulo. Su introducción comienza con la percusión, a la que se le agregan luego guitarra, contrabajo y flauta que participan durante toda la canción. Esta última describe un modo dórico, haciendo la melodía principal en los fragmentos instrumentales o contrapunto al canto solista. El conjunto vocal repite el canto de una de las estrofas con un arreglo en el que se destaca un pequeño solo de la voz femenina acompañado por vocalizaciones de los demás integrantes.

Se destaca la figura de Mederos en el caso de este disco, a cargo de la "armonización y dirección musical". Sus aportes habrían sido significativos en el planteo armónico y tímbrico de la producción; asimismo, significó un avance respecto de *Testimonial del Nuevo Cancionero*, en el que también se incluyen participaciones de Mederos en bandoneón y de un grupo vocal, pero en mucha menor medida. En una entrevista Mederos manifestó:

[...] los mismos temas de Oscar ya invitaban a hacer esas cosas, a cambiar armonías. Más allá que en mi sangre bullían otras cosas, los temas ayudaban, tal vez si hubiera sido otra cosa... no sé. A mí me entusiasmó. Y había que hacer arreglos con lo que había. Yo tocaba el bandoneón, vamos con el bandoneón. ¿Vos tocás la guitarra? Vamos con la guitarra. ¿Qué tenemos, un flautista? Bueno, lo hacemos doblar la guitarra tres veces. ¿Vos cantás? Bueno, yo también, hagamos coros. Bueno, pero son cuatro [voces]. Bueno, yo meto dos y vos después otras dos. [...] Entonces estaba hecho con lo que había. No es que dijimos "necesito un cuarteto de cuerdas". No, es lo que hay. Bueno, con eso que hay, que éramos todos amigos, listo, hice un arreglo. Y me involucré cantando.⁷

⁶ Ver García: *Tito Francia...*, p. 136.

⁷ Entrevista a Rodolfo Mederos (Mendoza: 09/12/2015).

Algunas de las producciones discográficas se presentan con un concepto unitario, la idea de un álbum conceptual, caso del *Testimonial del Nuevo Cancionero*. Otro caso es el de *La guanita y el viento*, disco con canciones infantiles a través de las cuales se narra un cuento. Esta concepción unitaria de los discos proviene más bien de los textos, pero está acompañada por las músicas y los géneros elegidos.

Conclusiones

Un rasgo importante para destacar es que la producción compositiva de Matus presente en los discos editados por su sello, incluye diversos géneros de la música popular argentina. Se hace evidente en este repertorio la intención de contener géneros que representen las diferentes regiones geográficas y culturales del país, respondiendo a los postulados expresados en el Manifiesto y en las contratapas de los discos.

Desde las estructuras musicales, las canciones de Matus parten de los géneros tradicionales pero aportan rasgos de renovación, especialmente desde lo armónico y lo tímbrico. Según los paratextos de las contratapas de los discos, en particular *Matuseando*, la clasificación genérica propuesta por los autores mantiene los rasgos característicos de los géneros –especialmente los patrones rítmicos– aunque no siempre sus estructuras, por los arreglos que presentan.

Podemos inferir el papel importante de la vinculación de Matus con Tito Francia por un lado, y Rodolfo Mederos por el otro, los que habrían realizado un aporte significativo desde sus enseñanzas en el caso del primero y desde su participación en los arreglos, en el otro. Se observa en los recursos musicales ya comentados la concepción de una música moderna, un "nuevo lenguaje literario y musical", como expresan en el texto que acompaña el disco *Matuseando*.

Hasta el momento hemos registrado veintinueve canciones compuestas por Matus y grabadas en sus discos, generalmente en una primera grabación de

ellas. En muchos casos es la única grabación registrada, lo que sucede por ejemplo en varias de las canciones del disco *Matuseando*. Por el contrario, otras composiciones tienen varias versiones, como *Coplera del viento*, *La zafretera* y *Zamba del riego*. Aunque no hemos agotado la búsqueda de información al respecto y este es un trabajo en proceso, recordemos que luego de la separación de Matus y Mercedes Sosa, quien graba sus primeros temas, ella despegaba fuertemente con su carrera de intérprete, de la mano de las grandes discográficas y él queda afuera de ese circuito. En este sentido, la actividad de la productora aparece como muy significativa para la circulación de sus producciones.

María Inés García es Magister en Artes, mención Musicología, por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Profesora de Música, en las especialidades de Teorías Musicales y Piano, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Docente en la misma Universidad en cátedras relativas al análisis musical. Ha redactado entradas léxicas sobre músicos mendocinos para el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* y ha publicado trabajos en *Latin American Music Review*, *Revista Argentina de Musicología*, *Revista Huellas y Resonancias*. Ha presentado ponencias en congresos en Argentina, Chile, México, Brasil, Cuba, Perú, Canadá y España. Autora del libro *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009) y co-autora del libro *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (Mendoza: EDIUNC, 2013).

María Emilia Greco es Profesora de Música, especialidad Teorías Musicales, por la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Docente de la cátedra de Análisis y Morfología Musical de dicha institución. Doctora en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Becaria de posgrado del CONICET entre 2009 y 2015, actualmente becaria posdoctoral de dicha entidad. Temáticas de interés en investigación: prácticas musicales populares y masivas de fuerte carga identitaria, en la actualidad y en su constitución histórica.

Tensando la cuerda del folclore: Manolo Juárez

Tomás Agustín Mariani [IF]
Universidad Nacional de Quilmes
Escuela Universitaria de Artes
✉

Resumen

En este trabajo presentamos algunos avances de nuestra investigación sobre la trayectoria de Manolo Juárez, en particular en lo realizado en cuanto a análisis del discurso estético. Análisis hecho basándonos en las categorías y caracterizaciones de Simon Frith, quien propone que los juicios de valor parten de discursos estéticos históricamente contruidos, más o menos establecidos y caracterizables, y los agrupa esquemáticamente en: "Art", "Folk" y "Pop". Manolo Juárez (1937) es pianista, compositor, arreglador y docente. Nacido en Córdoba y criado en Buenos Aires. Formado y relacionado con la música "clásica" y la música popular y en particular el folclore. Su trayectoria incluye cerca de 20 discos, con reconocimiento y participación activa en instituciones de la música y la cultura en general y con una larga labor en la docencia. Nuestra hipótesis es que en los dichos de Juárez, a lo largo de su trayectoria, pueden verse los valores que defiende, relacionados principalmente con el discurso "Art", lo cual tiene relación directa con su formación académica-clásica. Con esos valores trabaja dentro del género Folclore tensando los límites del género. Por supuesto, también hace propios valores del discurso "Folk" muy relacionados con el género Folclore.

Palabras clave: Discurso Estético – Juicios de valor

Pulling the Strings of Folklore: Manolo Juárez

Abstract

In this paper, we present some of our research progress on the path of Manolo Juárez, in particular all that we done in terms of aesthetic discourse analysis. Analysis done based on categories and characterizations of Simon Frith, who proposes that value judgments are based on historically constructed aesthetic discourses, more or less established and characterizable, and knit together schematically in: "Art", "Folk" and "Pop". Manolo Juárez (1937) is a pianist, composer, arranger and teacher. Born in Córdoba and raised in Buenos Aires. Formed and related to the "classical" music and popular music and folklore in particular. His career includes nearly 20 albums, with recognition and active participation in institutions of music and culture in general and with a long work in teaching. Our hypothesis is that in the speech of Juarez, along with his trajectory, we can see the values he defends, mainly related to the "Art" discourse, which is directly related to their academic-classical training. With these values, he works within the genre Folklore, tensing genre boundaries. Of course, he also takes as its own values coming from the "Folk" discourse, very related with genre Folklore.

Keywords: Aesthetic Discourse – Value judgments

Introducción

En esta comunicación daremos cuenta de algunos avances en nuestro trabajo de investigación sobre la trayectoria de Manolo Juárez, en particular en lo realizado en cuanto a análisis del discurso estético. Análisis hecho basándonos en las categorías y caracterizaciones de Simon Frith.¹ Este sociólogo propone que los juicios de valor están contruidos a partir de discursos estéticos históricamente contruidos y más o menos establecidos y caracterizables. Agrupa estos discursos de manera esquemática en tres: "Art", "Folk" y "Pop".

A modo de presentación, Manolo (Manuel) Juárez es pianista, compositor, arreglador y docente. Nacido en Córdoba, Argentina, el 22 de abril de 1937, y criado en Buenos Aires. Influenciado por el ambiente artístico familiar se acercó primero a la música de tradición clásica, y más tarde a la música popular y en particular el folclore. Su trayectoria incluye cerca de 20 discos editados, participación activa en instituciones de la música y la cultura en general y una larga labor en la docencia.

Nuestra hipótesis es que en los dichos de Juárez, a lo largo de su trayectoria, pueden verse los valores que defiende, relacionados principalmente con el discurso "Art", lo cual tiene relación directa con su formación académica-clásica. Con esos valores trabaja dentro del género Folclore, en particular el llamado Folclore de Proyección, tensando los límites del género. Por supuesto, también hace propios valores del discurso "Folk" muy relacionados con el género Folclore.

¹ Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014).

Análisis del discurso estético

Analizamos aquí, con ejemplos de diversas entrevistas, los elementos del discurso de Juárez que se apoyan en una concepción y valores "Art" y que por su uso en ámbitos folclóricos producen tensión, una tensión que con el tiempo ha contribuido a la expansión de las fronteras del género folclore.

Sobre la "procedencia"

Comenzamos por comentar como se presenta a sí mismo en su biografía profesional publicada en su página web. Traemos a la memoria un fragmento del texto de Frith en el que nos apoyamos en este análisis:

No deja de sorprenderme cómo las notas en los programas de los conciertos describen a los solistas en referencia a sus maestros, como si establecieran una suerte de procedencia de su talento; por el contrario, los músicos de jazz se describen en referencia al músico con quien previamente tocaron.²

Juárez hace exactamente eso, justo en un texto escrito, que tiene más fijación que un texto oral, un texto que suelen usar como base para presentarlo en programas de conciertos, notas periodísticas, etc. En el primer párrafo de su biografía, por ejemplo, dice:

Manolo Juárez realizó estudios de piano con el maestro Ruwin Erlich, composición con Horacio Sicardi y Guillermo Graetzer (en nuestro país) y con Doménico Guáccero en Italia. Es miembro fundador de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina. A partir de 1972, hasta su renuncia en 1975, ejerció la presidencia de la entidad, integró la comisión directiva de la Unión de Compositores de la Argentina y entre 1970 y 1977 fue Secretario Adjunto del Sindicato Argentino de Músicos.³

Nombra a sus maestros, sus participaciones en instituciones del arte y la música, más adelante en el texto también sus premios, sus becas, y luego sus producciones. Describe como a lo largo de su carrera profesional ha trabajado como promotor de distintos espacios culturales: siendo miembro fundador de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina (que presidió entre 1972-75), integrante de la comisión directiva de la Unión de Compositores de la

² *Ibidem*, p. 80.

³ Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Argentina (1970-1977), Secretario Adjunto del Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), Director del Fondo Nacional de las Artes y entre 1990/1991 Subdirector - Programador de la Orquesta Sinfónica Nacional. Además, nombra su tarea como docente: trabajando como Jefe de la Cátedra de Composición de Música Clásica en la Universidad de La Plata, dictando cursos y conferencias en distintos congresos de compositores, siendo Director fundador de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (la primera escuela de esas características en Latinoamérica).

Es curioso como en esa breve biografía se detalla su trayectoria académica, nombrando colaboraciones con profesionales de ese ámbito (como Alicia Tercian, Carlos Chávez, Pedro Ignacio Calderón, etc.), y en cuanto a su trayectoria en el ámbito popular se limita a recontar su discografía sin más descripciones. Vemos en esto valores propios del discurso "Art", en especial en cuanto a la necesidad de justificar la procedencia de su *talento* y el reconocimiento de sus pares y su trayectoria académica. En su discurso oral, en diversas entrevistas, se ve más matizado (como veremos más adelante). Hace referencia también a los músicos populares con quienes tocó a lo largo de su carrera y al valor que les da en su vida y en su formación, siempre con un fuerte apoyo en cuestiones afectivas-emocionales (como veremos en la descripción de su acercamiento al folclore más adelante).

La formación académica y sus herramientas

Uno de los valores fundamentales del discurso "Art" es el de la formación académica. En su discurso, Juárez, deja ver su conocimiento de la historia de la música europea –clásica, romántica, neoclásica, vanguardista, etc.–, la armonía, las técnicas de composición, haciendo referencia en reiteradas oportunidades a ilustres compositores europeos, en particular a Igor Stravinski y Arnold Schoenberg –los dos principales formadores de la renovación y la

vanguardia de la primera mitad de siglo XX– pero también a clásicos, románticos y hasta algunos menos canónicos como Ives o Varèse. Esto lo usa como un modo de reforzar sus posiciones, en especial en lo relacionado con su actividad docente:

Sin dudas y el gran logro de mi vida, mi máximo orgullo, tiene que ver con eso, con haber fundado la Escuela de Música Popular de Avellaneda, para que el folklore, el tango, el jazz, el rock y la bossa nova tuviesen otras instancias de transmisión, se pudiesen estudiar a partir de contenidos organizados. Arnold Schoenberg tenía razón cuando decía que enseñando se fija el conocimiento. Y me encanta enseñar y jugar con eso.⁴

Aquí usa la figura de Schoenberg para darle sustento a su idea de que las músicas populares deben tener “*contenidos organizados*” para poder ser estudiadas –en otras ocasiones hace referencia a la falta de métodos de enseñanza en, por ejemplo, las orquestas de tango–. Ese es claramente un valor “*Art*”, que él busca poner dentro de circuitos populares. Un modo de poner en tensión el modo tradicional en que se transmite y transmitía de generación a generación la música popular, y en particular el folclore.

Parte de la formación académica es la formación técnica musical: la armonía, la conducción de voces, las técnicas de composición, etc. Juárez reconoce el origen “clásico” de algunas de las cosas que hace en el folclore:

Cuando compongo una obra de cámara tengo que tener un elemento generador, un élan, un pulso. Es como cuando le preguntan a (Igor) Stravinski cómo compone. Y dice: “Siento conflictos, siento regiones, siento pulsos, instrumentos; la melodía y la armonía vienen después”. Aunque ahora que lo pienso, tal vez en mi folclore haya algo clásico. Finalmente, lo distinto que yo hice en el folclore fue la forma sonata. Expongo el tema como viene. La armonía es el ropaje. Luego tomo una célula, la desarrollo y reexpongo.⁵

Aquí Juárez afirma como propia una herramienta que viene de la tradición “cultura”: el desarrollo. La idea de que se puede tomar un material musical sobre el cual plantear un “problema” y a partir de eso someterlo a un

⁴ Santiago Giordano: “La forma abierta propone otros panoramas y desafíos”, entrevista a Manolo Juárez, *Página 12* (27 de junio de 2015), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁵ Federico Monjeau: “Manolo Juárez: ‘Troilo fue mejor compositor que Piazzolla’”, entrevista a Manolo Juárez, *Clarín* (1 de julio de 2015), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

proceso de elaboración, de desarrollo. Este concepto trae consigo una concepción teleológica del devenir musical, que viene de la música artística de tradición europea (en especial en la música del período Clásico). En el siguiente comentario podemos ver más detalles:

Conocer y saber, por ejemplo, que una misma situación musical ha sido resuelta de distintas maneras por Mozart, por Debussy, por Keith Jarrett, por Leguizamón. No se trata de copiar, se trata de aprender de ahí. Esa es la riqueza que está a disposición de un músico. También es importante saber volver a las fuentes, claro; pero para volver a las fuentes hay que saber dónde quedan. En la exposición de un tema tradicional, trato de no cambiar la melodía, pero sí me gusta enriquecer el aspecto armónico. En el desarrollo se abren más posibilidades, entre ellas liberarse de la medida de cuatro compases, de las medidas regulares. Al final, creo que lo más importante es saber que no hay cosa más reaccionaria que creerse moderno.⁶

En este recorte encontramos una batería de conceptos: por un lado, la idea de una "situación musical" por resolver, que se encadena luego con la de exposición-desarrollo, de la que venimos hablando; por otro lado, la idea de "las fuentes" –a las que hay que "saber volver"– ligada a temas tradicionales, plantando un mojón de identidad personal y colectiva; y por último, el "creerse moderno" como algo contradictorio, como modo de justificar su "modernismo" frente a los tradicionalistas del folclore y a la vez tomando distancia de quienes se auto bautizan modernos. Además, como en otras ocasiones, nombra a músicos de distintas épocas y géneros para reafirmar su posición (no es menor que sea un "clásico", un "impresionista", un "jazzero" y un renovador del folclore).

⁶ Santiago Giordano: "Tocar con pianos electrónicos es como acariciar con guantes", entrevista a Manolo Juárez, *Página 12* (4 de noviembre de 2011), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Canon

Otro valor "Art" fundamental asociado al de la formación académica, que Juárez reivindica, es el del repertorio, en especial el más establecido en el "Canon":⁷

Es importante frecuentar otras obras para ver cómo reaccionan distintas formas de pensamiento. Son esas las cosas que le abren el panorama a un músico. A mis alumnos los reto mucho, pero hay algunos que no lo comprenden. Tienen que transitar por obras maestras, porque de ahí siempre queda algo.⁸

Juárez le otorga un peso importante al conocimiento de la cultura occidental en general, con un acento importante en el conocimiento más canónico pero a la vez incluyendo algunos casos que se salen de la norma: "Cuando viene un tipo que tiene una formación muy tradicional lo lleno de Edgar Varèse, de Frank Zappa. Del mismo modo que cuando viene uno muy moderno, lo lleno de Brahms. Y si es medio bestia lo obligo a leer literatura".⁹

Escritura y versiones

Otro punto en el que Juárez trae valores del discurso "Art" es el de la escritura, la partitura como modo de establecer la obra musical. Hace un amplio uso de la escritura tanto para sus composiciones como para las versiones de otras composiciones, sin embargo, con matices y usos provenientes de las

⁷ Para considerar este concepto nos apoyamos en Omar Corrado que, por ejemplo, dice: "El canon se manifiesta en la vida musical: programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo así como a las variables de las subculturas actantes y su grado de poder en un conjunto social determinado". Y pone en el contexto de los últimos años la construcción del Canon: "reflexionar con mayor intensidad sobre sus supuestos compartidos, a sospechar de su legitimidad y de los mecanismos de naturalización, a debatir su capacidad de modelar los ideales y el futuro. No es casual que esto ocurra en tiempos de derrumbe de toda certeza, de caída de las narrativas fundantes, cuando *todo lo sólido se desvanece en el aire*". Omar Corrado: "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5-6 (2004-2005), pp. 23-24 y 19.

⁸ Giordano: "La forma abierta...".

⁹ *Ibidem*.

prácticas y valores de músicas "populares". Refiriéndose a su disco *Manolo Juárez Cuarteto* dice:

Escribí los arreglos para cada instrumento, cada cosa para cada uno, pero por supuesto, en el transcurso de los ensayos cada uno ponía de lo suyo, y eso es fantástico. ¿Cómo te vas a perder la musicalidad de un tipo como Calvo? O como el Colo Belmonte que toca tan bien que no se nota que en el cuarteto hay batería.¹⁰

A esto agregamos otro comentario que da cuenta de un uso de la versión más propio de las músicas "populares" que de la "cultura", donde al volver sobre composiciones ya grabadas, inclusive con versiones escritas, vuelve a retocar cosas, a variar distintos aspectos:

Muchas de estas composiciones ya las había grabado. Pero me lo tomé como habitaciones de mi casa que quería pintar con otros colores. No es que tenga carencia de temas propios. Pero no me gusta encerrarme en mí mismo. En la música y en la vida el yoísmo es limitante. La mirada de los demás enriquece.¹¹

El uso de la escritura es un modo de establecer la obra, sin embargo, Juárez se permite modificarla con nuevas escrituras y/o con interpretaciones que las varían. Además, inclusive en piezas escritas deja secciones completas para la improvisación. Podemos decir entonces que combina el valor "Art" puesto en la escritura con el valor "Folk" de la inmediatez, la construcción colectiva y participativa.

Posicionamiento en el debate socio-cultural

Retomando a Frith para pensar las posiciones que Juárez toma vale recordar sus reflexiones alrededor de la noción de mundos del arte de Becker: "la razón por la que una persona se relaciona con diferentes mundos del arte tiene que ver con la cantidad (y el tipo) de capital cultural que posee".¹² Los juicios de valor se construyen en una compleja interrelación y/u oposición de

¹⁰ Sergio Pujol: "Solo Piano", entrevista a Manolo Juárez, *Página 12*, suplemento *Radar* (11 de enero de 2015), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹¹ Sebastián Feijoo: "No pienso rendirme", entrevista a Manolo Juárez, *Tiempo Argentino*, suplemento *Espectáculos* (30 de octubre de 2013), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹² Frith: *Ritos...*, p. 79.

los tres discursos estéticos (Art, Folk, Pop) que compiten entre sí, como parte de un debate socio-cultural.¹³ A la vez retomamos a Corrado cuando reflexiona sobre el Cánón: "hoy, es imposible concebir la sociedad como entidad unificada, estaríamos entonces en presencia de un espacio de lucha simbólica".¹⁴ Tanto en el uso de personajes de la historia de la música, el uso de conceptos, técnicas musicales, repertorio y en general valores "cultos", como el uso de valores y demás del folclore y el campo "popular" en general, tiene que ver el lugar que ocupa y pretende ocupar dentro de un debate socio-cultural, que tiene implicancias materiales y simbólicas.

Por ejemplo, también aplica al mundo del folclore el valor del repertorio y los compositores canónicos, usando para definir los "próceres" y los "temas tradicionales" una concepción muy cercana a la de los primeros investigadores del folclore local –Vega, Cortazar, Jacovella–:

Rescato a los próceres: a Chazarreta, Ramírez, Falú, Ábalos. Me encantan los temas tradicionales: "La doble", "La loca", "Criollita santiagueña", la chacarera "La Aschpa Sinchi", siempre sin modificar las melodías, porque debo respetar la fisonomía y recrear la memoria cultural. No por esto me siento antediluviano. Pero también acudo a los desafíos del Cuchi Leguizamón, como "La arenosa". Porque la música sube y baja. Y dentro del panorama del folclore me siento más identificado con el Noroeste. Por eso me rindo frente al rescate de Leda Valladares, que es lo verdaderamente folklórico. Todo lo demás es proyección.¹⁵

Por lo tanto, él se ubica dentro de la proyección folclórica. Así lo explicita también en la cita siguiente, tratando de diferenciarse de los más tradicionalistas y puristas del folclore, a la vez que defenderse y remarcar su lugar *dentro* del género:

No se dan cuenta que estudiar y tratar de sumar nuevas miradas es un enorme grado de compromiso con el género. Igualmente, no me considero un folklorista. Folklore hacía Leda Valladares. Yo hago un trasvasamiento de músicas del interior. Parto del folclore, pero lo desarrollo con una concepción más abierta y occidental.¹⁶

¹³ *Ibidem*, p. 89.

¹⁴ Corrado: "Canon, hegemonía...", p. 30.

¹⁵ René Vargas Vera: "Las raíces de la renovación", entrevista a Manolo Juárez, *La Nación* (2 de abril de 2000), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁶ Feijoo: "No pienso...".

Para justificar esta concepción *más abierta y occidental* en reiteradas ocasiones trae a colación que “Stravinsky decía que el folklore es un hecho que informa el presente y anima el futuro”.¹⁷

En una entrevista realizada por Gabriel Plaza para el diario *La Nación*, Juárez relata una anécdota con Atahualpa Yupanqui. Veremos más adelante el lugar importante que ocupan las composiciones de este último en su discografía. Agregamos este recorte que grafica una vez más el posicionamiento de Juárez y la intención de remarcar tanto su *autenticidad* en relación al folclore como su aporte renovador y *original*. Aquí, cita al más reconocido de los folcloristas resaltando la aprobación que este hace de su trabajo, de su conocimiento del género e inclusive, si bien con ironía, de su modo de armonizar:

Estábamos con Marián y el Chango haciendo temporada en Mar del Plata y nos avisaron que estaba Atahualpa. No nos conocíamos pero lo invité a comer. Durante la cena me dice: “Le voy a decir una cosa, paisano. Usted agarra mis temas y hace pin pan pun pin paf pin, pero bueno, tiene sabor a la tierra, tiene kishca, conoce las acentuaciones”. “Gracias”, le dije. “Espere un momentito, jovencito. Usted les pone unos acordes a mis temas que a mí no se me ocurrirían en las más horrendas de las pesadillas”. Yo me cagué de la risa y terminamos muy amigos.¹⁸

Recapitulando, Juárez ubica su música dentro del género folclore (su música de tradición clásica parece dejarla como un compartimento aparte), dentro del espectro de la proyección folclórica y distanciada del tradicionalismo, apoyando su discurso estético en su formación académica, en valores “*Art*”, en el saber “culto”, en el repertorio canónico tanto de la tradición “culto” como de la tradición folclórica.

En el debate socio-cultural en el que participa, desde su lugar de docente y de músico de trayectoria reconocida, hace su aporte a la lucha simbólica, afirma una posición respecto de la música argentina y a su identidad:

¹⁷ Gabriel Plaza: “Un modernista del piano folklórico”, entrevista a Manolo Juárez, *La Nación* (4 de noviembre de 2011), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁸ *Ibidem*.

La imagen musical que puede dar Alemania está dada evidentemente por las obras de Beethoven, Bach, Schumann, Ricardo Wagner, es lo que identifica el sentido nacional de Alemania. En nuestro país, yo no quiero renegar de grandes compositores como Ginastera y otros más que hay, no, de ninguna manera, pero nuestra imagen musical está dada por el tango y en parte por el folclore. Entonces, ¿cómo es que si nosotros tenemos una identidad musical hagan lo posible para ahogarla?, no lo puedo entender.¹⁹

Aquí no solo toma posición sobre cuál es la identidad de la música argentina, sino que también se diferencia del nacionalismo representado en la figura de Ginastera.

En otra entrevista en el año 1995, habla más directamente de la disputa nacionalismo-universalismo. Matizando un poco su postura y ubicándose en el medio del debate, dice:

No quiero negar el mensaje universal que puede tener Arnold Schoenberg, Stravinski, Hindemith o mucha gente más, pero también existen los otros, existen los Béla Bartók, existen los George Gershwin, los Manuel De Falla, que de alguna manera han tratado de representar otra porción del pensamiento musical que es la etapa nacionalista. Entonces yo estoy medio en esa lucha, ¿te das cuenta?, pero bueno, por ahora estoy remando para los dos lados.²⁰

Aquí puede verse que vive este debate intensamente y es parte de sus elecciones estéticas, poniendo de manifiesto sus propias contradicciones. Además, al referirse a "los dos lados", vuelve a hablar de sus producciones musicales como compartimentos separados.

Retomando sus expresiones sobre la identidad musical argentina, en una nota en la que cuenta y defiende las tareas de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), dice: "El pensamiento de la música popular es el pensamiento auténtico del pueblo",²¹ una idea de origen romántico-nacionalista atravesada por la historia local, en términos musicales pero también en términos sociales y políticos. En variadas ocasiones expresa las contradicciones en que

¹⁹ "La Nota", entrevista a Manolo Juárez, programa televisivo, *Canal (á)*, (1999), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

²⁰ Iván Grondona (dir.): "El país que no miramos", entrevista a Manolo Juárez, programa televisivo, (1995), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

²¹ "Zoom", entrevista a Manolo Juárez, programa televisivo, (1985), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

entra por estas ideas y otras más propias de la música "cultura", más universalistas, que también lo marcan.

Diego Fischerman en una nota para el Diario *Página 12* hace una descripción bastante esclarecedora:

Juárez oscila entre el culto al saber (al saber culto, desde ya) y la apología de la ingenuidad: "Mire –explica– la mayoría de las canciones populares tienen secciones de ocho compases y en 'Yesterday' la sección es de siete. Capaz que si Lennon y McCartney hubieran sabido forma musical la 'arreglaban' y nos hubiéramos perdido una obra genial". Cree que un músico debe tocar lo que sabe y lo que conoce, sabe que un argentino debe sonar a argentino pero sabe, al mismo tiempo, que no es cuestión de voluntad ni de citas a lo más evidente de las tradiciones.²²

Aunque, en términos periodísticos la idea del culto al saber "cultura" y la apología de la ingenuidad logra el efecto y es contundente, en términos musicológicos es poco preciso. Lo que hay detrás de esa afirmación de Fischerman es una identificación de valores "Art" en Juárez, que sin embargo conviven con valores "Folk". Sin integrarse, y con una jerarquía superior de los primeros.

Sobre el folclore y la música popular

Consultado por su acercamiento a la música popular y al género folclore en particular nombra varios puntos importantes. Por un lado, cuenta que siendo todavía menor de edad, por razones económicas trabajó tocando en un cabaret porteño, viéndose forzado a aprender repertorio de músicas populares.²³ Por otro lado, comenta en relación al folclore:

Cuando íbamos a Córdoba con mamá visitábamos a un suegro de mi tía. Un viejo de campo que se bañaba y luego las hijas lo peinaban, mientras él tocaba en el bandoneón 'La doble', 'Zamba de Vargas', 'La loca', 'La vieja'... Ahí descubrí el folclore. Para siempre. Más tarde lo conocí al Cuchi Leguizamón, un verano en Santa Teresita, y decidí que quería ser pianista de folclore, pero la primera influencia fue la de aquel músico desconocido. Cuando en 1973 grabé mi primer disco con el trío (*Trío Juárez+ dos*), hice todos los temas que tocaba el viejo del bandoneón. De esto me di cuenta

²² Diego Fischerman: "No soy pianista, soy un tipo que toca el piano", entrevista a Manolo Juárez, *Página 12* (7 de enero de 2014), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

²³ "La Nota".

mucho más tarde. Fue como si entre las reuniones cultas organizadas por mi padre y el bandoneonista de campo me hubiera inclinado por este último.²⁴

En este relato puede verse la valoración sentimental del folclore desde su recuerdo de infancia y a la vez la influencia de Cuchi Leguizamón, a quien nombra en muchas ocasiones: "gracias a haber conocido al Cuchi Leguizamón vi el otro folclore, ese que normalmente no tiene cabida en los circuitos comerciales", y agrega "yo no digo que sea ni mejor ni peor que el otro folclore".²⁵ A partir de ese otro folclore posiciona su música: "Esto comenzó antes, con Waldo de los Ríos y el quinteto Los Waldos en el folklore."²⁶ En reiteradas oportunidades nombra a Waldo de Los Ríos y luego a Eduardo Lagos, Chango Farías Gómez, Anacrusa (con José Luis Castiñeira de Dios y Susana Lago) y él mismo, como quienes abrieron camino en este sentido.

Juárez responde al paradigma occidental para mirar la música que la divide en música "cultura" y música "popular" como universos diferenciados. La "apología de la ingenuidad" de la que habla Fischerman tiene que ver también con el modo en que Juárez valora la música "popular" y el folclore en particular, que como dijimos más arriba apela a lo emocional. Manolo suele repetir que la música es "una alternativa del afecto y la emoción".²⁷ En general lo que tiene que ver con la elaboración, con la complejidad, con el desarrollo intelectual, lo relaciona con la música "cultura", y lo que tiene que ver con lo emocional, lo afectivo, la inmediatez, lo relaciona con la música "popular". Por ejemplo, en la siguiente cita Juárez plantea cuál es el aporte de la música "popular" desde su visión: "La música popular no inventó nada [...]. Los acordes de Bill Evans ya habían sido escritos por Tchaikovsky. Lo que trajo la música popular es una gran

²⁴ Pujol: "Solo Piano". Aclaración: El primer LP es *Trío Juárez* de 1970 y no *Trío Juárez +2* de 1973.

²⁵ "La Nota".

²⁶ Feijoo: "No pienso...".

²⁷ "La Nota".

frescura. Abrió la ventana y nos aflojó el cinturón a todos”.²⁸ Aquí lo que “trajo” la música “popular” parece haberlo traído después de que la música “cultura” inventó *todo*, un modo de marcar la jerarquía superior de la música “cultura” en su escala de valores.

A la vez, y siguiendo la lógica planteada por Fischerman, podemos remarcar la manera en que se refiere a Leda Valladares en un texto que citamos más arriba “me rindo frente al rescate de Leda Valladares, que es lo verdaderamente folklórico”;²⁹ y también el modo de referirse a ciertos compositores del folclore: “Yo puedo hacer un tema muy lindo para un núcleo pseudointelectual, pero el Chivo Valladares y el Cuchi Leguizamón son parte del canto popular. Con eso no se jode”.³⁰

Tenemos otra vez esta dualidad: una identificación de valores “Art”, que sin embargo conviven con valores “folk”, sin integrarse, y con una jerarquía superior de los primeros.

²⁸ Pujol: “Solo Piano”.

²⁹ Vargas Vera: “Las raíces...”.

³⁰ Plaza: “Un modernista...”. Es inevitable relacionar esta reflexión de Juárez con “El destino de canto” de Atahualpa, en el que valora como punto máximo el llegar a ser “lo anónimo”, es decir, convertirse en “folclore” en el sentido más romántico.

Tomás Agustín Mariani es licenciado en Composición con Medios Electroacústicos, Universidad Nacional de Quilmes. Becario del proyecto "Territorios de la música argentina contemporánea" (TeMAC), dirigido por Martín Liut, en la Escuela Universitaria de Artes (EUDA), UNQ. Realizó un primer trabajo de investigación titulado "Estrategias de diálogo entre composición contemporánea y folklore: en Guillo Espel, José Halac y Esteban Benzecry", (UNQ, 2015). Además, es auxiliar académico de Camila Juárez en la materia Historia de la Música II, EUDA, UNQ.

Imágenes musicales y horizontes de expectativas. Las representaciones folclóricas en las versiones del ballet *Estancia* de Ginastera

Mariana Signorelli
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
✉

Resumen

En este trabajo planteamos analizar los "horizontes de expectativas" y los "horizontes sociales" (conceptos de Jauss) en algunas versiones coreográficas de *Estancia* de Alberto Ginastera. Para ello recurriremos a mirar/leer/mostrar las referencias folclóricas de las imágenes (Marin) musicales/performáticas y las menciones a sus "temas de encuadre" (campo/ciudad) a través de un minucioso recorrido por los anuncios previos al estreno y por las críticas plasmadas en la prensa periódica y especializada. La obra *Estancia* puede ser considerada como una "ficción fundacional" en términos de Bhabha ya que en ella se retoma el *Martín Fierro* de Hernández, su ambiente, su cotidianeidad, su música y sus danzas. ¿Podríamos decir que el proceso de fundar y refundar la nación consiste en un constante reforzamiento de los mitos y de los personajes míticos? Las músicas categorizadas "nacionales", o con explícita pretensión nacionalista, ¿mantienen a lo largo del tiempo la misma lectura, la misma función, la misma representación? ¿Cómo colabora el soporte visual y performático en la lectura identitaria o abstracta de la obra musical?

Palabras clave: Danza – Identidad nacional – Prensa periódica – Narrativa – Mito

Musical Images and Horizons of Expectations. The Folk Representations in the Versions of Ginastera's Ballet *Estancia*

Abstract

In this work we propose to analyze the "horizons of expectations" and the "social horizons" (concepts of Jauss) in some choreographic versions of *Estancia* by Alberto Ginastera. For this we will turn to look at/read/show the folk references of musical images/performances and the mentions to their "subjects of framing" (field/city) through a meticulous tour by the announcements previous to the premiere and by the critiques expressed in the periodical and specialized press. *Estancia* can be considered as a "foundational fiction" in terms of Bhabha since it takes in the *Martin Fierro* by Hernández, its environment, its daily life, its music and its dances. Could we say that the process of founding and re-founding the nation consists in a constant reinforcement of myths and mythical characters? Do categorized "national" music, or with explicit nationalist pretension, maintain over time the same reading, the same function, the same representation? How does visual support and performance work in the identity or abstract reading of the musical work?

Keywords: Dance – National identity – Periodic press – Narrative – Myth

Introducción

La representación del folclore como metáfora de lo nacional, observado en motivos melódicos, rítmicos, ‘topos’ de la guitarra¹ de la música del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera fue arduamente analizado por varios musicólogos² e incluso justificado por el mismo compositor en algunos escritos. Cómo el material popular folclórico se hace presente y representa al gaucho como metonimia de lo nacional también ya ha sido abordado no solo en el área que nos agrupa (por Plesch, por ejemplo), sino en otros lenguajes artísticos y en la literatura.³ Dichas representaciones configuran una funcionalidad social e identitaria de la obra.

En este trabajo planteamos analizar los “horizontes de expectativas” y los “horizontes sociales” de *Estancia* algunas de sus versiones coreográficas. Para ello recurriremos a mirar/leer/mostrar las referencias folclóricas de las imágenes⁴ musicales/perfórmicas y las menciones a sus “temas de encuadre” (campo/ciudad) a través de un minucioso recorrido por los anuncios previos al estreno y por las críticas plasmadas en la prensa periódica y especializada.

La obra *Estancia*, puede ser considerada como una “ficción fundacional” en términos de Bhabha.⁵ En ella parecen converger “nación y narración”. Una narración que se propone contar a través de imágenes los mitos originarios de

¹ Melanie Plesch: “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, 1 (1996), pp. 57-68.

² Entre otros, Malena Kuss: “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de música Iberoamericana*, 6 (1998), pp. 133-149; Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967); Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera en cinco movimientos* (Buenos Aires: Víctor Lerú, 1971); Deborah Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera. A Reserch and Information Guide* (Nueva York, Londres: Routledge, 2010).

³ Por ejemplo: Laura Malosetti Costa: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2001); Adolfo Prieto: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

⁴ Louis Marin: *Des pouvoirs de l'image. Gloses* (París: Seuil, 1993).

⁵ Homi Bhabha: “Narrando la nación”, en Álvaro Fernández Bravo (comp.): *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires: Manantial, 2000), pp 211-219.

la nación. ¿Podríamos decir que el proceso de fundar y refundar la nación consiste en un constante reforzamiento de los mitos y de los personajes míticos? Por ejemplo, como los que analiza Zayas de Lima: el gaucho Juan Moreira, Evita, El Che, entre otros.⁶ Tal es lo que sucesivamente se observa en *Estancia*, obra que retoma el *Martín Fierro* de Hernández, su ambiente, su cotidianeidad, su música y sus danzas.

En cada una de estas 'ficciones fundacionales' los orígenes de las tradiciones nacionales se vuelven tanto actos de afiliación y establecimiento así como momentos de desaprobación, desplazamiento, exclusión y contienda cultural.⁷

Las músicas categorizadas "nacionales", o con explícita pretensión nacionalista, ¿mantienen a lo largo del tiempo la misma lectura, la misma función, la misma representación? Los materiales folclóricos y sus representaciones en los nacionalismos de principios del siglo XX no son lo mismo en los años '50 o en el contexto del Bicentenario sino que se presentan actualizados, replanteados, resignificados. ¿Cómo colabora el soporte visual y performático en la lectura identitaria o abstracta de la obra musical? ¿Cómo se conjuga la producción de determinados materiales musicales con la producción de símbolos y de deseos? ¿Qué reconfiguraciones ha habido en el imaginario de lo nacional a partir de la danza? Estas son algunas de las preguntas que guiarán el trabajo a desarrollar analizando los comentarios de prensa luego de los estrenos y reestrenos de *Estancia*, en sus versiones de ballet en el Teatro Colón (1952, 1966, 2001) y en el Teatro Argentino de La Plata (2010-2011) y la versión del Ballet Folklórico Nacional (1989).

⁶ Perla Zayas De Lima: *El universo mítico de los argentinos en escena* (Buenos Aires: Inteatro, 2010).

⁷ Bhabha: "Narrando la nación", p. 216.

Horizontes de expectativas: Jauss

Frente al mismo material sonoro compuesto por Ginastera para ballet alrededor del año 1941, las versiones coreográficas de *Estancia* han presentado diferentes interpretaciones argumentales, renovaciones escenográficas y del vestuario, abreviaciones musicales (versiones en suite) y en la misma performance de la danza. Sin embargo, no solo la música perdura, lo que Jauss denomina como "horizonte de expectativas", parece ser un trasfondo que vincula a las diferentes versiones a lo largo de la historia. Tal como propone esta estética de la recepción, la obra artística transmite expectativas, allí radica su función social. El horizonte de estas expectativas es fijo en la obra, mientras que su horizonte social varía según las interpretaciones del lector histórico de cada época.⁸

El horizonte de expectativas en *Estancia* es lo folclórico y el gaucho, metonimias de "lo nacional". La presencia de lo folclórico-gauchesco-nacional, no ha sido continuamente presentado igual. Para acceder al "horizonte social", a la interpretación de cada lector histórico en cada época, abordaremos a continuación un exhaustivo recorrido por los anuncios previos al estreno y a las críticas subsiguientes de cada presentación-representación de la obra.

1952, Ginastera-Borowsky

Si nos remitimos a la primera versión de 1952, la obra fue presentada junto con polonesa y vals de *Silfides* (Chopin) y una suite de *Lago de los cisnes* (Tchaikovsky), cuyo papel protagónico estuvo a cargo de una eximia bailarina que integró los *Ballets Russes* de Diaghilev, Alicia Markova. La presentación conjunta de la bailarina *étoile* compañera en dicha compañía de Michel Borowski, coreógrafo de *Estancia*, conformó un programa sumamente atractivo

⁸ Rainer Warning (ed.): *Estética de la Recepción* (Madrid: Visor, 1989); Hans Robert Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (Madrid: Taurus, 1986).

para el público ávido de ballet. Esto se deduce por los mismos comentarios previos y posteriores al estreno que subrayan a través de títulos y largas glosas su especial arribo al ya mítico escenario porteño del Teatro Colón.

Si se considera el contexto de producción y de estreno, podemos leer en los diarios algunos comentarios que nos definen qué esperaban ver:

En *Clarín* del 18 de agosto de 1952: "Teatro Colón. Mañana a las 21 hs, nueva función de abono a nocturnas. Presentación de la bailarina Alicia Markova y estreno del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera".

Podemos observar quiénes son los protagonistas de dicha función: la *prima ballerina* Markova (no importa qué vaya a interpretar) y el ya consagrado compositor argentino Ginastera, con el estreno de una obra en este caso performática, sin embargo curiosamente, no se hace mención al creador de la danza.

Los comentarios posteriores al estreno también destacan ambas figuras. Por ejemplo, *Clarín* del 20 de agosto de 1952 titula la crítica "Dos novedades en el Teatro Colón: Alicia Markova y el Ballet *Estancia*". Respecto a *Estancia*, se señala como "uno de los trabajos más sólidos y mejor realizados de su autor", destacándose por la ágil instrumentación y rítmica. Y, en referencia al coreógrafo se comenta: "la coreografía de Michel Borowsky no se luce por su originalidad, habiendo resultado correcta y entusiasta la actuación de Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi".

En *La Razón* de mismo día resaltan las mismas figuras, bajo el título "Alicia Markova y el Ballet *Estancia* en el Teatro Colón". En este diario se comenta brevemente el argumento del ballet inspirado en "escenas de la vida rural argentina" y en el *Martín Fierro*, señalando también la historia de amor entre "el pueblerito y la paisanita esquiva", y la estilización de "canciones y danzas autóctonas", "escrito con pericia y orquestado con opulencia". En cuanto

a lo coreográfico, se menciona como un "éxito" del coreógrafo el hecho de adaptarse fielmente a la música y permitiendo el lucimiento de los bailarines.

En el diario *La Prensa* también se hicieron menciones al respecto de lo presentado la noche anterior en el Colón. Como en los diarios ya comentados, focaliza en Markova y Ginastera. De la obra del compositor argentino se destaca la música y orquestación aunque no tanto el aspecto coreográfico del que se menciona que

[...] las danzas argentinas estilizadas y un concepto de ballet clásico no armonizaron totalmente en la coreografía de Borowsky que tiene sus mejores momentos en el segundo cuadro y en la plasticidad del cuarto momento de la obra.

En *Crítica* del 20 de agosto de 1952 la nota al respecto del estreno es titulada "La vida rural en puntas de pie". Los comentarios describen minuciosamente imágenes que transcurren en la obra: "para conquistar el corazón de bellas esquivas: bailar bien el malambo y domar potros". Se destacan en dicha nota alusiones a maquinarias de labriego rural, lazos y boleadoras, descripciones de los ambientes, de la fauna y de situaciones que se viven en el campo argentino, en la llanura pampeana, como una noche estrellada, pájaros de colores, "briosos corceles, paisanaje en cantidades respetables como corresponde a un establecimiento rural de categoría".⁹

En la tapa de *Buenos Aires Musical* del 1ro de septiembre de 1952 se hace mención sobre Markova en el Colón y en un recuadro destacado como "La partitura" se señala el estreno de *Estancia*, de Ginastera. Principalmente, se hace referencia a las obras anteriores más trascendentes, su corta y próspera trayectoria a la fecha con sus jóvenes 36 años, sus éxitos internacionales y en este caso la "habilidad en el tratamiento del equipo orquestal" y "la rítmica y el

⁹ En el mismo artículo se le dedica varias líneas al compositor respecto de su estilo: "tiende como música a ser pintoresca y anecdótica", "el ingrediente popular está pues utilizado como medio narrativo más que como fuente de inspiración", "los resultados son levemente convencionales y poco convincentes en cuanto a carácter nacional", "tipo de música que puede seducir a oyente extranjero", "ambientes sugestivos y dramáticos", vitalidad rítmica, "muy desarrollado el sentido teatral con especial manera de crear imágenes sonoras".

dinamismo". Pero también se critica como limitante "el estilizar un material que difícilmente puede ser trasvasado al cristal de un lenguaje musical elaborado, con otro resultado de un pintoresquismo autóctono convencional". Coreográficamente no fue tan apreciada, en el artículo se menciona que

Borowsky presentó una estancia más. Una estancia grande, pesada, pasada de moda, con gauchos, con ganado, con mucha ingenuidad, indicados para una fiesta de la vendimia.

También se le critica por el amaneramiento exagerado, su falta de fuerza, y que la sola presencia de un ombú no da cuenta de la inmensidad de la pampa:

[...] poner como ambiente un decorado que se hunde con solo cruzar la General Paz, es un flaco favor hecho en aras de un nacionalismo que, afortunadamente no tiene nada que ver ni con la Nación, ni con los argentinos.

Es preciso recordar que la tradición de ballet en Argentina no llevaba demasiada historia, ni demasiadas "étoiles". Recién en el año 1922, se crearon las escuelas del Colón dirigidas por el músico Carlos López Buchardo. Escuelas que luego se constituyen en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación con una sección de danza a cargo de la bailarina rusa María Olenewa, en el año 1924. En 1925 se conformó el primer Cuerpo de Baile mediante un riguroso concurso, aunque faltaría bastante para que dicha compañía alcanzara el nivel técnico y de reconocimiento internacional que hoy posee. La escuela del teatro Colón (hoy conocido como ISA), desde los inicios supo recibir el aporte de maestros, bailarines, compañías y coreógrafos extranjeros, sobre todo rusos, también italianos. Varios de ellos han sido invitados y contratados por temporadas como Ana Pavlova, Bronislava Nijinska, Boris Romanoff, y otros se han instalado en nuestro país como el mencionado Michel Borowsky, aportando y desarrollando la formación de futuras grandes estrellas del ballet argentino.¹⁰

¹⁰ Michel Borowski fue maestro de María Ruanova, José Neglia, Norma Fontenla, Enrique Lommi, Esmeralda Agoglia, Antonio Truyol, entre otros. *Vide* Carlos Manso: "Cuatro décadas del cuerpo

Los críticos del '52 como "lectores históricos", recibieron en general con entusiasmo la música del ya consagrado Ginastera y se maravillaron con el desempeño dancístico de la bailarina visitante, mientras que la coreografía de *Estancia*, tarea que se le encomendó a Borowsky, no tuvo la misma recepción. El lenguaje corporal clásico, estilizado, etéreo, en puntas, figurativo al extremo en los escenarios y decorados, ingenuo, resultó demasiado artificial y forzado. Incluso el crítico de *Buenos Aires Musical* solicitó que sea este el "experimento último que sobre este tipo de cosas se haga en el Colón".

Sin embargo, no fue así. Se siguió insistiendo con *Estancia*.

1966, Ginastera-Aráiz

En 1966, el joven coreógrafo argentino Oscar Aráiz, tuvo su primera ocasión de trabajar para el Colón montando una nueva versión de la obra. "La misma se vale de abstracciones plásticas que, sin ajustarse a un argumento concreto, representan el espíritu campestre".¹¹ Junto con el Himno Nacional y *Divertimento* de Britten, formó parte de la Velada de Gala en Celebración del Sesquicentenario de la Declaración de la Independencia a la que asistió el presidente de facto Juan Carlos Onganía que recientemente había tomado el poder deponiendo mediante un golpe de estado al presidente electo Arturo Illía. En esta versión las escenografías y vestuarios estuvieron a cargo de Raúl Soldi y los papeles protagónicos fueron interpretados por Esmeralda Agoglia tal como la primera vez, y por Norma Fontenla, José Neglia y Gustavo Mollajoli. Para esta época Ginastera rondaba los cincuenta años y regresaba de Nueva York donde se había estrenado su ópera *Don Rodrigo* con gran éxito, para estar al frente del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

de baile del Teatro Colón (1919-1959)", en AA.VV.: *Historia general de la danza en Argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008), pp. 51-139.

¹¹ Marta Giovannini y Amelia Foglia de Ruiz: *Ballet argentino en el Teatro Colón* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1973), p. 190.

Respecto a “los horizontes” registrados en la prensa de la época, se puede señalar el anuncio como “nueva versión” de la obra, destacando al coreógrafo y al artista hacedor de la escenografía, Raúl Soldi. En el diario *La Nación* del día del estreno (sábado 9 de julio de 1966), el anuncio es acompañado con una fotografía del diseño escenográfico de Soldi: una escena de caballos briosos.

En cuanto a los comentarios posteriores al estreno, se observa en los diarios innumerables fotos del recorrido presidencial junto con su esposa (Tedeum en Buenos Aires, festejos en Tucumán en el día y gala en el Colón por la noche) y de la velada del Colón junto con otros militares de alto rango en el palco presidencial. Gala a la que asistió Ginastera con su mujer Mercedes del Toro. Sin embargo en varios diarios el énfasis está puesto en “los calurosos aplausos, la expresiva recepción, el júbilo de la gente” que dicha figura presidencial provocó.

En el diario *La Razón* del 10 de julio, se enfatiza sobre el estreno de la obra *Divertimento*, con música de Britten sobre temas de Rossini y coreografía de William Dolar, que acompañó en la programación a *Estancia*. Sobre la obra en cuestión se señaló:

Aráiz, quien ha reunido elementos realistas y simbólicos para exponer las diferentes etapas de la vida rural argentina [...] revelan la búsqueda de nuevas formas e intentos para dotar al ballet de una fisonomía relativamente original.

El contexto de esta versión dista bastante de la primera después de catorce años. En 1952 el país vivía en una democracia (presidencia de Domingo Perón), y previo al estreno de la obra, el Teatro Colón había estado un tiempo cerrado por duelo debido a la muerte de Eva Perón. Por otra parte, la tradición de ballet en Argentina ya estaba generando las primeras figuras de la danza y Ginastera estaba en pleno proceso de consagración nacional y comenzando su carrera internacional. Mientras que en 1966 la nueva versión coreográfica de *Estancia* coincide con el comienzo de un período de gobierno de facto por

parte de Onganía y que, en poco tiempo, se convertirá en una etapa de fuerte censura, clausura y prohibición de comités de partidos políticos, “bastones largos”, persecución política, etc. En estos años, el país ya contaba con sólidas figuras del ballet como José Neglia y Norma Fontenla, y una apertura estética a nuevas búsquedas expresivas en la danza por parte del coreógrafo Aráiz. El crecimiento internacional de su creador musical Ginastera¹² ya había cosechado innumerables éxitos, sobre todo en Estados Unidos pero también en Europa.

2001, Ginastera-De Benedetti

En el 2001 se realizó en el mismo escenario una nueva versión de *Estancia*. Ginastera ya había fallecido, sus obras habían trascendido fronteras, su lenguaje musical había variado sustancialmente en las últimas obras. ¿Cuál fue el interés de hacer una nueva versión coreográfica de *Estancia*? ¿Cuál es el horizonte social vislumbrado en las críticas en esta oportunidad?

En los diarios de abril de 2001, se anuncia la presentación de *Estancia* como la obra que da comienzo al ciclo de ballet ese año en el Colón, mencionando su autor musical y coreográfico, y señalando en qué consistirá el resto del programa: reposiciones de *Nuestros Valses* del venezolano Vicente Nebrada y de *Carmen* del cubano Alberto Alonso. En *La Nación*, se menciona que *Estancia* será el único estreno de ballet de la temporada y que tanto el guión como la coreografía estuvieron a cargo de Guido De Benedetti. A su vez, se destaca que la obra se realiza para conmemorar el ochenta y cinco aniversario del nacimiento de Ginastera. A lo largo del artículo previo al estreno se citan algunas palabras del coreógrafo, respecto al intrincado guión. Al parecer hay una pretensión actualizar a partir de la obra, la temática del campo,

¹² Recordemos que en 1968 Onganía censuró la ópera *Bomarzo* de Ginastera no permitiendo que se estrene. Esteban Buch: *The Bomarzo affair. Ópera, pervisión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003). También otras obras serán prohibidas como *Baños* de Roberto Plate que se iba a realizar en el Di Tella.

los estancieros, la situación rural reciente. También se hace mención a situación vigente: la crisis, la corrupción, las huelgas, la represión y la gente que emigra del país. Además se señala que habrá proyecciones y que el coreógrafo ha elegido un lenguaje de danza que oscila entre el neoclásico y el contemporáneo, haciendo hincapié en el trabajo actoral de los bailarines.

En cuanto a los comentarios posteriores al estreno, se puede leer en el título del mismo diario la "pobreza coreográfica de *Estancia*". Y luego en sus líneas críticas alude a que la danza no logró equiparar el caudal elevado de la música: "La idea en la danza fue *aggiornar*, con un intrincado guión, la esencia de melodías que sugieren aires folklóricos", comenta Silvia Gsell autora de la crítica, y destaca que si no se leen las explicaciones del libreto, no se comprende lo que pasa. Además señala que "las constantes alegorías son obvias y el mensaje termina siendo pueril en lograr de lograr una reflexión que despierte conciencias".

En el diario *Clarín*, la crítica aportó más defectos observados y finaliza con estas líneas: "*Estancia* no puede ser analizada como una coreografía porque carece de ideas coreográficas, de estilo y de lenguaje". Si bien las expectativas fueron representar una *Estancia* actualizada, donde se observasen situaciones rurales y urbanas del momento, la crisis económico-social por la que el país atravesaba (presidencia de De la Rúa, 1999-2001) y entonces aportar una mirada esperanzadora en el fructífero campo pampeano, al parecer De Benedetti no logró plasmarlo coreográficamente. El lenguaje folclórico no solo estuvo prácticamente ausente sino que el utilizado no fue el esperado.

1998, Ginastera-Lastra

Unos años antes, en 1998, el Ballet Folklórico Nacional (dirigido por Norma Viola), también se apropia de la partitura de Ginastera y realiza una versión de dos danzas de *Estancia*. Con un lenguaje de tintes más folclóricos, se

presenta en la explanada de la Facultad de Derecho, al aire libre, bajo el lema "Fiesta Nacional de la Cultura" el 21 de marzo de 1998, junto con las orquestas y coros oficiales: La Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de Música Argentina Juan de Dios Filiberto, dirigida por el maestro Osvaldo Piro, la Banda Sinfónica de Ciegos, dirigida por Edgardo Manfredi, los Coros Nacional de Niños, Nacional de Jóvenes, Polifónico Nacional y Polifónico de Ciegos. En esta ocasión con un programa musical de lo más variado, que iba pasando por tangos, Danzas Polostsianas, Mozart, jazz y finalmente Ginastera, la pareja de bailarines Julio Bocca y Eleonora Cassano, coronaron la presentación bailando al estilo clásico de un *pas de deux*, la *Danza del trigo*, ataviados de gaucho y paisana. Y, posteriormente, el *Malambo final*, compartiendo escenario con el Ballet Folclórico Nacional, con una coreografía donde "no faltaron ni la simulación de una cabalgata ni un duelo de cuchillos" señaló Martín Liut en *La Nación*, 23 de marzo de 1998.

Ya no en presencia de un escenario teatral, sino en el contexto de una presentación al aire libre de los elencos sinfónicos, corales y de danza nacionales, *Estancia* vuelve a reactualizarse asumiéndose en un cuerpo un poco más popular, con un lenguaje de danza denominada por Cortazar como "proyección folkórica"¹³, y se acerca a la gente, saliendo del teatro a la calle. Esta versión, se torna "cargada de obviedades", según palabras de Liut. Las expectativas folclóricas, propias de una "fiesta de la cultura nacional", se vuelven obviedades, mucho más cuando el gaucho se presenta explícito en su imagen (vestuario y movimiento), zapateando un malambo, valiente, batiéndose a duelo, simulando domar un caballo y las mozas zarandeando ataviadas con faldas amplias y peinadas con trenzas. Y aunque en un momento (*Danza del trigo*) se tornó corporalmente mucho más estilizado, casi como en un ballet, la

¹³ Zayas de Lima: *Universo mítico...*, p. 56.

imagen del gaucho-paisana casi se diluyó, tornándose mucho más difusa, más ambigua, más opaca en términos de Marin.¹⁴

Ficciones fundacionales (Bhabha) y mito gaucho (Zayas Lima)

La obra descrita, el ballet *Estancia*, puede ser considerada como una "ficción fundacional" en términos de Bhabha.¹⁵ En ella parecen converger "nación y narración". Una narración que se propone contar a través de imágenes los mitos originarios de la nación.

Cuando dicho autor señala que "los orígenes de las tradiciones nacionales se vuelven tanto actos de afiliación y establecimiento como momentos de desaprobación, desplazamiento, exclusión y contienda social",¹⁶ podemos afirmar que explorar las imágenes y los relatos en la prensa, tanto las manifiestas como las no dichas, lo presentado y representado y lo sugerido, evocado u olvidado, colabora en la construcción de dicha ficción fundacional. ¿Qué nos conecta (o desconecta) a lo largo del tiempo con las "estancias"? ¿Qué campo evoca cada representación coreográfica? ¿Cómo están sugeridas las desigualdades sociales y la exclusión a partir de la trama argumental y de las propuestas coreográficas? ¿Cómo se transmuta el gaucho (personaje mítico) y con él la imagen canónica de la nación?

Patricio Loizaga señala que "la función más radical de lo mítico es su capacidad para darle a una cultura el sentido de totalidad, evitando así el retorno del caos".¹⁷ ¿Tiene *Estancia*, esa capacidad mítica totalizadora? ¿Aloja dicha obra, un sistema simbólico que conforma un "inconsciente colectivo" en términos junguianos?¹⁸

¹⁴ Marin: *Des pouvoirs...*

¹⁵ Bhabha: "Narrando la nación".

¹⁶ *Ibidem*, p. 216.

¹⁷ *Cit. in Zayas de Lima: Universo mítico...*, p. 29.

¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

El mismo soporte musical, más o menos acotado si se presenta en su versión completa o en suite y el título de la obra, sustenta latente tanto al espacio "campo" como al personaje mítico "gaucho". A veces estos elementos son explicitados figurativamente en escenarios, vestuarios (bailarinas devenidas en espigas, pájaros y caballos, espuelas, objetos de labriego, tranqueras) o a partir de la presencia de la palabra del *Martín Fierro*. Otras veces son sugeridos más abstractamente, más evocados desde la danza, gestos, posturas, movimientos. Así, campo, gaucho, estancia, danza, folclore, doma, malambo son imágenes que simbólicamente adquirieron poder identitario. Las sucesivas representaciones y sobre todo, las expectativas de las mismas lo demuestran.

Lo representado admite también lo implícito. Tanta fuerza poseen las imágenes mostradas como las sugeridas que inconsciente o voluntariamente también "cumplen una función hermenéutica, al tiempo que operan como modelos o normas en la organización de la sociedad".¹⁹ También es posible leer en *Estancia*, la desigualdad de género y de clases sociales. El argumento de la versión coreográfica del 1952 supera la concepción romántica del impedimento de entrecruzamiento de clases. El joven pueblera que es rechazado al comienzo por la joven campesina, finalmente sucumbe a su amor, al mostrarse éste valiente y con destreza para domar caballos. La pareja se concreta. Sin embargo, sustenta una desigualdad de género: el "hombre-macho" que propone, mujer que acepta, que declina. Hombre activo-mujer pasiva.

Algunas dualidades como campesinos-estancieros, trabajadores-turistas, pueblo-estancia, campo-ciudad, expresan una disyuntiva enmascarada desde donde mirar y ser visto. Subyace en todas las representaciones coreográficas de la obra la mirada que realiza la ciudad hacia el campo. Lo urbano sutilmente se presenta en la obra, mientras que lo rural está explícitamente mostrado. Pero la mirada es desde la ciudad (desde la

¹⁹ *Ibidem*, p. 66.

civilización). La ciudad representa imágenes del campo y del folclore, construye narraciones sobre este espacio. Ginastera y los sucesivos coreógrafos y bailarines han representado una ficción de campo y de una estancia, ficción que actualmente sigue retomándose. Un campo enorme e idílico, un folclore musicalmente y coreográficamente estilizado. Una estancia como frontera y límite, como lugar de encuentro, "in-between",²⁰ donde se negocian los significados: el campo se representa, en su doble dimensión: presentándose como referencia de la ausencia y con la fuerza que esa imagen posee.²¹ El campo se interpreta desde la ciudad en el pacto ficcional del teatro. La ciudad muestra ese campo abriendo la tranquera de la estancia, para que contemplemos como meros observadores.

En 2010, en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo, se presentó una nueva versión de *Estancia*, por Carlos Trunsky en el Teatro Argentino de La Plata²² y este año se volvió a presentar con algunos cambios coreográficos también en el marco de otra conmemoración patria, la del Bicentenario de la Independencia. ¿Por qué luego de sesenta y cuatro años seguimos escuchando *Estancia* y pensando a Ginastera como músico nacionalista? ¿Por qué la disyuntiva campo-ciudad nos mantiene aún hoy al vilo de discusiones políticas tan irreconciliables? Aunque no es el mismo campo, ni

²⁰ Bhabha: "Narrando la nación", p. 216.

²¹ Marin: *Des pouvoirs...*

²² Ya fue analizado en otros trabajos de mi autoría: Mariana Signorelli y Silvia Lobato: "Transparencia y opacidad en la representación musical", II Congreso Internacional Artes en Cruce. Bicentenarios latinoamericanos y globalización (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010); Mariana Signorelli: "Campo-ciudad: enigma, política y verdad de puestas en escena del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera", *Telón de Fondo* [en línea], 17 (julio 2013), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]; Mariana Signorelli: "El poder de las 'imágenes musicales'. Alcances y límites de un modelo historiográfico", en Renato Hamel, Alejandro Fielbaum Schnitzler y Ana López Dietz (eds.): *El poder de la cultura. Espacios y discursos en América Latina* (Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2014), pp. 25-33; Mariana Signorelli: "Análisis indiciario del ballet *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)", *AdVersus* [en línea], IX(27) (diciembre 2014), pp. 146-160, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

tampoco la misma ciudad, aunque sea a veces en el mismo teatro y aunque la contienda ideológico-cultural perdure, las imágenes, los mitos, las lecturas y relecturas de esta obra paradigmática, las sucesivas versiones coreográficas analizadas nos llevan inevitablemente a un ideario identitario, referente simbólico de un horizonte social variable pero a su vez, perdurable. ¿Funciona *Estancia*, como ese lugar de "acuerdo subyacente" o "consenso sustancial" que menciona Jauss como un "acuerdo tácito [...] cristalizado en la tradición"?²³ ¿Es *Estancia*, un símbolo más de nuestra "tradición inventada"?²⁴

²³ Claude Piche: "Experiencia estética y hermenéutica literaria", *Ideas y valores*, 38(81) (1989), p. 16.

²⁴ Eric Hobsbawm y Terence Ranger: *La invención de la tradición* (Barcelona: Critica, 2002 [1983]).

Mariana Lorena Signorelli es graduada de la Licenciatura en Artes, orientación Música de la Universidad de Buenos Aires. Cursó seminarios de postgrado de la Maestría de Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo y actualmente realiza su doctorado en UBA. Se desempeña como docente en Institutos Artísticos de Formación Docente de la ciudad de Buenos Aires, cátedras de Apreciación Musical 1 y 2 e Historia de la danza. Y en Institutos de profesorado de Educación Primaria de la Provincia de Buenos Aires. Participa de congresos y jornadas de musicología e historia del arte en Argentina y en el exterior. Ha publicado artículos en base a sus líneas de investigación: las puestas en escena de ballets de Ginastera, específicamente *Estancia*, la representación de la noción de gaucho y nación en dichos ballets, lo social y lo político presentes en las manifestaciones artísticas, nacionalismo y vanguardia en la danza. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

La escena musical porteña de entresiglos: un análisis desde las teorías del “cambio musical”

Daniela A. González
Universidad de Buenos Aires
✉

Resumen

Retomando la vertiente teórica del “cambio musical” que centra su análisis en los desplazamientos poblacionales, en este trabajo me propongo analizar los diálogos interculturales que tienen lugar en la ciudad de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, y que coadyuvan al desarrollo y modificación de algunos géneros musicales de procedencia rural. A tal fin, presento en primer lugar algunas definiciones y discusiones en torno a los conceptos de “territorialidad”, “desterritorialización”, “reterritorialización” y “nomadismo”, centrándome en las reflexiones de Ramón Pelinski en torno al denominado “tango nómada” y en las consideraciones más generales de Giles Deleuze, Felix Guattari y Michel Maffesoli. En segundo término, me adentro en la escena musical porteña de entresiglos mediante el análisis de un corpus de folletos editados en la época, a partir de los conceptos definidos anteriormente. A través de esta articulación persigo no sólo (re)pensar las transformaciones que experimentan las músicas de procedencia rural en la ciudad de Buenos Aires durante el entresiglo desde la perspectiva del “cambio musical” sino también reflexionar acerca de los alcances y limitaciones que la misma posee.

Palabras clave: Territorialidad – Desterritorialización – Reterritorialización – Nomadismo

Turn of the Century Buenos Aires Musical Scene: an Analysis from the Theories of “Musical Change”

Abstract

Taking into account the theoretical perspective of “musical change” that focuses on the relationship between migration and change, in this work I will analyze the processes of intercultural exchange that took place in Buenos Aires city during late nineteenth century, which have contributed to modify some musical genres. To this end, I will present some definitions and discussions around the concepts of “territoriality”, “deterritorialization”, “reterritorialization” and “nomadism”, focusing on the considerations made by Ramón Pelinski around the phenomenon of “nomadic tango” and the thoughts of Giles Deleuze, Felix Guattari and Michel Maffesoli about these concepts. Furthermore, I will approach Buenos Aires music scene through the analysis of printed documents of popular literature edited between the 19th and the 20th century, by using the four concepts defined above. Thanks to this analysis I intend to reflect not only on the changes that some music genres experienced during the late 19th century in Buenos Aires City taking into account “musical change” perspective, but also to examine the strengths and weaknesses of this perspective.

Keywords: Territoriality – Deterritorialization – Reterritorialization – Nomadism

Introducción

En el presente trabajo me propongo analizar los diálogos interculturales que tienen lugar en la ciudad de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, y que coadyuvan al desarrollo y modificación –parcial– de algunos géneros musicales de procedencia rural, desde la vertiente teórica del “cambio musical” –en particular, desde la perspectiva que aborda el tema a partir del estudio de los desplazamientos poblacionales. Para ello presento, en primer lugar, algunas definiciones y discusiones en torno a cuatro conceptos interrelacionados –“territorialidad”, “desterritorialización”, “reterritorialización” y “nomadismo”– y luego me adentro en la interpretación de la escena musical porteña de entresiglos, a través del estudio de un corpus de folletos editados en la época. Dichos folletos forman parte de la denominada “Biblioteca Criolla”, colección reunida por el investigador alemán Robert Lehmann-Nitsche¹ y constituida por impresos de pequeño formato que aglutinan una variedad de géneros –literarios y musicales– publicados en su mayoría en Argentina y Uruguay entre 1880 y 1925.² Esta colección da cuenta de la fluida, abundante y variada práctica artística que se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires durante el entresiglo y de las complejas vinculaciones entre las expresiones “populares” y “letradas”, las de procedencia rural y urbana, las provenientes del extranjero y las presuntamente “criollas”.

¹ Cabe aclarar que se trata de una primera aproximación analítica a este corpus documental que realizo, por lo cual las reflexiones aquí vertidas son provisorias y en absoluto conclusivas. Del total de la “Biblioteca Criolla” de Robert Lehmann-Nitsche he relevado alrededor de 300 documentos.

² Miguel A. García y Gloria Chicote: *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata, 2008). Si bien en su libro *Cancionero Rioplatense (1880-1925)* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989) Clara Rey de Guido y Walter Guido afirman que esta colección se compone de seiscientos cuarenta y tres folletos y pequeños libros, Cristina Lisi y José Morales-Saravia observan que la misma consta de más de dos mil folletos de los cuales seiscientos cuarenta y tres han sido clasificados por afinidad temática y encuadrados en veinticinco tomos. Ver: Lisi y Morales-Saravia: “La ‘Biblioteca Criolla’ del fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Ibero-Americano de Berlín”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 47 (1986), pp. 41-49.

Antes de avanzar, considero importante aclarar que en este trabajo empleo el concepto de escena musical sólo para delimitar el espacio-tiempo en el cual se encuentran un conjunto heterogéneo de actores sociales y sus músicas, con énfasis en el carácter fluido, cosmopolita y transitorio de la actividad musical que allí se desarrolla –sin ceñirme a una definición ni profundizar en los alcances y limitaciones de esta noción.

La migración como motor del “cambio musical”

Si bien son muchos los autores que abordan el problema del cambio musical a partir del análisis de los desplazamientos poblacionales³ y amplios los debates que estos análisis suscitan, por razones de extensión presentaré sólo algunas de las definiciones y de las discusiones que tienen lugar en torno a los cuatro conceptos mencionados –es decir, “territorialidad”, “desterritorialización”,

³ Ver, por ejemplo: Ien Ang: “Together-in-Difference: Beyond Diaspora, into Hybridity”, *Asian Studies Review*, 27(2) (2003), pp. 141-154; Philip Bohlman: “Music, Myth, and History in the Mediterranean: Diaspora and the Return to Modernity”, *Ethnomusicology On Line* [en línea], 3 (1997), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]; Enrique Cámara de Landa: “¿Diáspora o migración? Instrumentos, músicas y músicos fuera de casa”, en Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.): *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* [ebook] (Salamanca: Sociedad de Etnomusicología y Obra Social Caja Duero, 2008); James Clifford: “Diasporas”, *Cultural Anthropology*, 9(3) (1994), pp. 302-338; Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, [1980] 1994); Stuart Hall: “Cultural Identity and Diaspora”, en Jonathan Rutherford (ed.): *Identity: Community, Culture, Difference* (Londres: Lawrence & Wishart, 1990), pp. 222-227; Ursula Hemetek y Hande Sağlam (eds.), *Music from Turkey in the Diaspora* (Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2008); Ramón Pelinski: “El tango nómada”, en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (Madrid: Akal, 2000), pp. 201-238; Ramón Pelinski: “Tango nómada. Una metáfora de la globalización”, en Teresita Lencina, Omar García Brunelli, Ricardo Saltón (comps.): *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora* (Buenos Aires: Centro fecsa, 2009), pp. 65-129; William Safran: “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return”, *Diaspora*, 1(1) (1991), pp. 83-99; Iñigo Sánchez Fuarros: *Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012); Mark Slobin: “Music in Diaspora: The View from Euro-America”, *Diaspora*, 3(3) (1994), pp. 243-251; Mark Slobin: “The Destiny of ‘Diaspora’ in Ethnomusicology”, en Martin Cayton, Trevor Herbert y Thomas Solomon: “Theorising Diaspora, Hybridity and Music”, en T. Solomon (ed.): *African Musics in Context: Institutions, Culture, Identity* (Kampala: Fountain Publishers, 2015), pp. 319-360; Thomas Turino y James Lea (eds.), *Identity and the Arts in Diaspora Communities* (Warren: Harmonie Park Press, 2004); Su Zheng: *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/ Chinese America* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

“reterritorialización” y “nomadismo”. Para esto retomaré, fundamentalmente, las reflexiones de Ramón Pelinski en torno al “tango nómada”, y algunas conceptualizaciones de Giles Deleuze, Felix Guattari y Michel Maffesoli.

Antes de adentrarme en la definición de estos conceptos, considero importante remarcar que la etnomusicología se ha interesado de manera recurrente por los efectos que el contacto entre culturas tienen sobre las músicas. Entre las décadas de 1960 y 1980, este interés deviene central para un conjunto de investigadores⁴ que expresan su preocupación ante la creciente influencia occidental sobre las músicas y prácticas musicales no-occidentales – llegando, incluso a augurar su inminente desaparición. Los casos que estos autores escogen para sus análisis corresponden, en su gran mayoría, a situaciones coloniales –marcadamente asimétricas– y los conceptos que acuñan para estudiarlos –por ejemplo, “occidentalización”, “aculturación”, “hibridación”, entre otros– cristalizan dicha asimetría. Esta tendencia comienza a virar hacia finales de la década de 1980, en consonancia con el desarrollo del pensamiento post-colonial y las teorías de la globalización. A partir de entonces, el interés de los etnomusicólogos se dirige al fenómeno de la *world music*, sus modos de producción y difusión, la incidencia que las tecnologías emergentes y los medios masivos de comunicación tienen sobre las músicas y sus prácticas, y la industria discográfica.⁵ Ya hacia finales de 1980 los estudios sobre el “cambio musical” adoptan enfoques muy diversos, uno de los cuales se articula,

⁴ Ver, por ejemplo: John Blacking: *How Musical is Man?* (Seattle: University of Washington Press, Seattle, 1973); Alan Merriam: *The Anthropology of Music* (Evanston: Northwestern University Press, 1964); Bruno Nettl: “Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo”, *Revista Musical Chilena*, 34 (1980), pp. 5-17.

⁵ Ver, por ejemplo: Philip Bohlman: *World Music. A very short introduction* (New York: Oxford University Press, 2002); Steven Feld: “From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ‘World Music’ and ‘World Beat’”, en Charles Keil y S. Feld (eds.): *Music Grooves* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994), pp. 257-289; Louise Meintjes: “Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning”, *Ethnomusicology*, 33 (1990), pp. 37-73.

precisamente, en torno a los efectos que los desplazamientos de personas – forzados o voluntarios– tienen sobre el universo de lo musical.

Para analizar las transformaciones que experimenta el tango cuando es “mudado” de la ciudad de Buenos Aires, Ramón Pelinski reformula los conceptos de “territorialidad”, “desterritorialización” y “reterritorialización” acuñados por Deleuze y Guattari.⁶ Según estos filósofos, territorio es tanto el “espacio vivido” como el espacio percibido y el mismo está, a su vez, compuesto por un conjunto de representaciones que regulan una serie de comportamientos sociales y culturales.⁷ Pelinski, por su parte, retoma esta doble dimensión empírico-simbólica del territorio y expresa que la “territorialidad” de una música consiste en “los lazos identitarios que ella crea con un lugar, una ciudad, una provincia, cuya realidad geográfica es el soporte de una realidad imaginaria”.⁸

En oposición, la desterritorialización tiene que ver con el desarraigo, con el abandono del territorio y, como consecuencia, con la reformulación de estos vínculos identitarios con el lugar de origen. Deleuze y Guattari afirman que en el proceso de desterritorialización se desarticula uno de los referentes centrales en las culturas: el territorio, entendido este como el espacio común donde se materializan las prácticas sociales y se trazan las fronteras entre “nosotros” y los “otros”.⁹ Esta pérdida de referente se compensa a través de la reterritorialización –sobre otras culturas y/u otros objetos.

⁶ Pelinski: “El tango nómada”. Aunque no se trata del más nuevo ni del único trabajo sobre el tema, lo he escogido para presentar los problemas de territorialidad (y sus cambios) porque: 1) aplica esta teoría a un género de música popular argentino, 2) en sus reflexiones se entrelazan – a veces más, a veces menos elocuentemente– los cuatro conceptos a tratar en este trabajo, lo cual permite observar una aplicación empírica de este enfoque.

⁷ Félix Guattari y Suely Rolnik: *Micropolítica: cartografía del deseo* (Buenos Aires: Tinta de limón, 2013).

⁸ Pelinski: “El tango nómada”, pp. 206-207.

⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*.

Estos conceptos le sirven a Pelinski para diferenciar dos “tipos ideales” de tango: el tango porteño y el nómada. El primero es definido como “el tango territorializado, arraigado culturalmente en su propia historia y geográficamente en su lugar de origen”.¹⁰ Según el autor, el tango porteño delimita su territorio simbólico a través de una serie de conceptos, comportamientos y sonidos que constituyen su anecdotario local, al tiempo que sirve, para muchos, como una categoría fundamental para comprender el mundo.

La contraparte del llamado “tango porteño” es el “nómada”, un tango desterritorializado, que viaja “hacia muchas ciudades y puertos del mundo”¹¹ y que se reterritorializa sobre otras culturas y otras músicas. Este movimiento de desterritorialización y posterior reterritorialización otorga al “tango nómada” un carácter básicamente intercultural: no sólo selecciona rasgos estilísticos particulares en su contacto con otras músicas sino que también puede provocar variaciones en la cultura en que se instala. Según Pelinski, el resultado de este proceso es una expresión musical mestiza, que se relaciona tanto con el “tango porteño” como con las músicas de los países en los cuales se desarrolla. Este diálogo con otras culturas genera cambios en la producción, ejecución y recepción, cambios inimaginables para el territorial y sedentario “tango porteño”.

Respecto a la noción de “nomadismo”, Pelinski la emplea para designar el movimiento de músicos, cantores y bailarines que migran –en su mayoría forzados por circunstancias políticas o económicas– y, circunstancialmente, regresan a su lugar de origen.¹² Asimismo, añade que, en sentido amplio, se refiere con nomadismo a “la condición humana de identidades dinámicas y cosmopolitas, de desarraigo y desanclaje”.¹³ Para Michel Maffesoli, quien dedica

¹⁰ Pelinski: “El tango nómada”, p. 202.

¹¹ *Ibidem*, p. 203.

¹² Pelinski: “Tango nómada”.

¹³ *Ibidem*, p. 68.

un libro al tema, el nomadismo “está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana, ya sea esta individual o social”.¹⁴ A su entender, esta metáfora puede promover una visión más compleja de los desplazamientos humanos al instalar una ambivalencia estructural, un “aquí y allá” en convivencia y conflicto, una construcción identitaria hecha de identificaciones múltiples. Por otra parte, Maffesoli añade una dimensión política a este concepto al afirmar que la vida errante de los nómadas resiste a la estructura estática del Estado, llegando a romper el confinamiento que caracteriza a la modernidad.

La escena musical porteña de entresiglos desde la perspectiva del “cambio musical”

El proceso de industrialización sostenido que tiene lugar en la Argentina desde mediados del siglo XIX –y que se intensifica hacia finales–, y la incorporación de vastos territorios como consecuencia de la expulsión y matanza de aborígenes durante las campañas militares encabezadas por Julio A. Roca, plantean a los grupos dirigentes la necesidad de “re-poblar” el territorio nacional. El Estado pone en marcha, entonces, un vasto plan de inmigración que se cristaliza en la *Ley de Inmigración y Colonización* sancionada durante la presidencia de Nicolás Avellaneda (1876). Los efectos de este plan son notables: a comienzos del siglo XX la Argentina es uno de los países con más alta proporción de inmigrantes, hecho que queda plasmado en los resultados de los censos nacionales de 1895 y 1914, según los cuales de los 3.955.000 habitantes registrados en 1895 cerca del 26% eran extranjeros mientras que de los 7.885.000 habitantes censados en 1914 el 50% eran extranjeros. Del total de la población censada en 1895 el 16% se concentra en la ciudad de Buenos Aires, alcanzando el 20% en 1914.

¹⁴ Michel Maffesoli: *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (México D.F: FCE, [1997] 2004), p. 37.

A los desplazamientos externos se suman los internos, del campo a la ciudad. Como afirma Adolfo Prieto:

La ciudad de Buenos Aires aumenta su población rápidamente no sólo por el efecto de la población extranjera que en gran parte se detiene aquí, sino por la traslación de numerosas familias y personas que de la campiña de la provincia de Buenos Aires y de todas las demás provincias concurren a este centro buscando conveniencias de trabajo y bienestar.¹⁵

Estos flujos migratorios múltiples producen un abrupto crecimiento poblacional en la ciudad de Buenos Aires –mayor al que puede albergar– y ocasionan profundas transformaciones sociales y culturales asociadas al contacto –por momentos inquietantemente estrecho– entre una pluralidad de actores y sus respectivos “estilos de vida”. En este escenario, la música, sus prácticas y sus discursos se presentan como “terrenos fértiles” en donde se plasman estos diálogos y tensiones.

Ahora bien, ¿cómo podría pensarse esta escena musical desde el enfoque planteado?

En muchos de los folletos recolectados por Lehmann-Nitsche para su denominada “Biblioteca Criolla” se hallan diferentes géneros musicales de procedencia rural. Abundan los estilos y las vidalitas, seguidos por las milongas y, en proporción mucho menor, los gatos y los pericones –estos últimos con sus respectivas relaciones. De manera más dispersa se hallan chacareras, cifras y huellas. Son también frecuentes las payadas de contrapunto, algunas de ellas entre “payadores célebres” –como Gabino Ezeiza o José Betinotti. Estas publicaciones, de una amplia variedad, parecen haber circulado abundantemente durante el entresiglo: algunos folletos cuentan con hasta diez ediciones y buena parte de ellos con al menos dos, al tiempo que en algunas contratapas figuran tiradas de 20.000 ejemplares. Esto habla de la fluida circulación que tienen los géneros procedencia rural en el ámbito de la ciudad

¹⁵ Adolfo Prieto: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), p. 12.

de Buenos Aires, probablemente asociada a los desplazamientos migratorios ya mencionados.

Haciendo uso de los conceptos definidos anteriormente, estas músicas pueden ser pensadas como músicas desterritorializadas, despegadas de su "lugar de origen" (el campo abierto, los almacenes rurales y/o las pulperías), de una realidad imaginaria particular (el silencio, la tranquilidad, lo comunal), de las situaciones cotidianas de uso y de sus prácticas (las fiestas rurales, la danza colectiva, la improvisación) y de sus modos de circulación predilectos (la oralidad, el "boca en boca"). Al reterritorializarse en la ciudad de Buenos Aires de la mano de sus cultores, y entablar diálogos con otros músicos y sus prácticas, algunos de sus rasgos mudan. Varían los espacios de circulación (ahora serán los conventillos, las casas comunitarias, los eventos partidarios, el circo, los dramas criollos), los modos de circulación (en tanto la escritura se suma a la oralidad como forma eficaz de difusión), algunos usos y significaciones (en las pantomimas circenses o los dramas criollos, por ejemplo, estas músicas se convierten en símbolos de un campo y un gaucho romantizados) y, tal vez, su "realidad imaginaria".

Estrechamente vinculado con este nuevo modo de circulación, es posible observar otro cambio significativo en el proceso de reterritorialización: la aparición de la autoría y de la propiedad como variables de importancia. De forma simplificada, podría decirse que existen, al menos, tres tipos de folletos: los que consisten en una recopilación de versos anónimos a cargo de un editor –quien los registra a su nombre y convierte en "su propiedad"–, los compuestos por versos firmados por diferentes autores –por lo general, agrupados bajo la firma de una casa editora que los registra como propios– y los dedicados íntegramente a un único autor –a veces dependiente de una casa editora, a veces "independiente". Si bien los folletos sólo contienen las poesías y no la

música de estas piezas,¹⁶ la atribución de autoría y la noción de propiedad cristalizan maneras de concebir y “administrar” la música. Estas maneras se hallan más vinculadas con los procesos de industrialización y mercantilización propios de la ciudad que con los usos y las prácticas “rurales”, estrechamente vinculadas con la tradición oral, con la improvisación y con la ausencia de autoría –o con un tipo de “autoría” colectiva y cambiante.

Tal vez, la contracara del proceso de progresiva mercantilización y “privatización” de estas músicas –otrora fugaces improvisaciones, ahora impresiones estáticas– se encuentre en los usos o las prácticas a ellas asociadas. Miguel García sugiere que las poesías fijadas en estos folletos resultan accesibles para muchos pobladores analfabetos o semi-alfabetos gracias a la preservación de la tradición oral, tradición que se desarrolla necesariamente en el espacio colectivo (la fiesta, la payada, el fogón, la reunión en un centro tradicionalista).¹⁷ Este carácter “errante”, “nómade” de la palabra cantada puede ser pensado, retomando a Maffesoli, como una herramienta capaz de romper con el confinamiento propio de las ciudades modernas.

Otro aspecto interesante de este proceso de “reterritorialización” se vincula con los diálogos que entablan estas músicas con un conjunto heterogéneo de actores sociales –a la manera del intercultural “tango nómade”. Así, algunos de estos géneros que –cuando “arraigados culturalmente en su propia historia y geográficamente en su lugar de origen”¹⁸– sirven al gaucho

¹⁶ Sólo he podido hallar dos transcripciones musicales en el total de documentos revisados. Una de ellas de un triste y otra de un pericón con sus respectivas relaciones para hombre y mujer. Las mismas se encuentran en las contratapas de los folletos: *Cantos tristes por Juan Lecea y otras canciones populares por varios autores* (Buenos Aires: Casa editora de Andrés Pérez, 1909) y *Relaciones amorosas con el pericón nacional (s/l y s/f; manuscrito por Robert Lehmann-Nitsche: c. 1904).*

¹⁷ Miguel García: “Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos”, en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (eds.): *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2007), pp. 65-83.

¹⁸ Pelinski: “El tango nómade”, p. 202.

para manifestar sus sentimientos, plasmar sus experiencias de la vida cotidiana, reflexionar sobre su condición social e, incluso, recordar su tierra o su “vida pasada”, pueden emplearse ahora para dar voz a una diversidad de “personajes” que habitan un escenario urbano básicamente “multicultural”.

Estos diálogos quedan plasmados, por ejemplo, en el folleto *Canciones napolitanas y criollas* del payador Manuel Vargas, en el cual aparecen los siguientes versos, puestos en boca del napolitano Cioccolato:

Io non so caucho arquentino
Perche in Napoli sun nato
Ma estoy naturalizato
In tempo de Pellegrino.
É canto anche de lo fino
Cun la viguela in la mano.¹⁹

Más adelante, en el mismo folleto, se encuentran las improvisaciones de Cioccolato “en el fondín del vasco Ecurria” cuya primera estrofa dice:

Io sono proprio cregoyo
cregoyito de lo fino,
pachatore di afisione
que cantare il suo destino.²⁰

Aunque se trata de poesías escritas por un “criollo”, y en tono jocoso, en las mismas aparece tematizado de manera elocuente el problema de la inmigración tanto desde sus aspectos formales –se alude al reconocimiento que otorga el Estado a través de la “naturalización”– como identitarios –en los primeros versos el personaje aclara no ser argentino sino napolitano pero luego se autodenomina criollo. La compleja construcción identitaria de los extranjeros –quienes se afirman en rasgos de su cultura al tiempo que perseveran en insertarse socialmente–, la complicada relación que entablan con los lugares que habitan pero a los que no pertenecen del todo o con las prácticas que replican sin dominio ni comprensión cabales, son cuestiones que se exhiben

¹⁹ Manuel Vargas: *Canciones napolitanas y criollas* (Buenos Aires: Andrés Pérez, 1902), p. 7.

²⁰ *Ibidem*, pp. 16-18.

permanentemente en la música.²¹ Tal vez la metáfora del nomadismo resulte productiva para pensar el vínculo que los extranjeros entablan con lo "propio" y con lo "ajeno". No porque se trate de grupos efectivamente itinerantes sino porque cristalizan aquello que Maffesoli considera central en este concepto: una permanente ambivalencia entre un "aquí y allá", ambivalencia que tensa el vínculo con el otro y promueve la construcción de una identidad fragmentaria constituida a partir de identificaciones múltiples. Ante la pérdida de ese espacio común en el cual se trazan colectivamente las fronteras entre "nosotros" y los "otros" –es decir, ante la separación del territorio–, extranjeros, provincianos y "compadritos", arbitrariamente reunidos en el espacio urbano, ensayan nuevas y cambiantes definiciones de lo "propio" y lo "ajeno", encarnando identidades básicamente dinámicas o, dicho de otro modo, nómades.

Gracias a los ejemplos brevemente presentados, es posible percibir cómo estas músicas, al reterritorializarse, transportan nuevos conceptos y generan nuevos usos. El "territorio simbólico" de las mismas²² otrora delimitado por "el campo", "la tapera", "la china", "el patrón" y otra cantidad de nociones ligadas al imaginario rural, aparece aquí impregnado de nuevos significados. Su

²¹ Por razones de espacio, no abundaré en ejemplos. No obstante, quiero aclarar que el problema del "otro" aparece de manera recurrente bajo la forma de payadas y otros géneros. Sirvan como muestra algunos títulos: en el folleto *Payadas de contrapunto para cantar con guitarra* (Rosario: s/f) se encuentra la "Célebre payada entre el gallego Canuto y el tano Chinchulini" (pp. 3-6). En un cancionero recopilado por Ángel G. Villoldo y titulado *Cantos populares argentinos* (Buenos Aires: s/f, manuscrito por Lehman Nitsche: 1915) son destinadas más de veinte páginas a cantos que tematizan estos intercambios, entre ellos: "El vasco farrista" (pp. 47-48), "Un gallego que no es manco. (Milonga champurreada)" (pp. 49-51), "Vidalitas por un inglés" (pp. 51-53), "Contrapunto Gallego-napolitano" (pp. 67-68), "Contrapunto criollo-genovés" (pp. 71-72), "Contrapunto criollo-gallego" (pp. 75-76). En un cuadernillo de Santiago Rollieri titulado *La tapera. Cantos y vidalitas por el payador argentino* (Buenos Aires y Montevideo: s/f) se encuentran, paradójicamente, una serie de "Vidalitas en tano". Hay, además, tres folletos del mismo autor dedicados enteramente a los italianos, cuyos títulos son: *Nuevas canciones de cocoliche* (Buenos Aires y Montevideo: s/f), *Lis amori de Bachichin cum Marianina per il hico del duoño de la funda de lo mundungo* (Buenos Aires y Montevideo: 1900) y *Cocoliche en carnaval* (Buenos Aires y Montevideo: 1902).

²² Pelinski: "El tango nómade", p. 203.

capacidad de significar parece no agotarse en el territorio identitario de su tradición rural.

Sin embargo, esta no es la única forma en que se presentan los géneros musicales de procedencia rural. De hecho, es posible encontrar, también, folletos aparentemente sin alusiones a lo foráneo: no se hacen menciones a los extranjeros en las letras, no se emplean “variaciones idiomáticas” que den cuenta de su presencia, ni se realizan aclaraciones respecto a los modos de interpretación o a los géneros que los incorporen en el discurso (como, por ejemplo, “improvisación champurreada” o “milonga tana”).

A diferencia de lo que plantea Pelinski para el caso del tango, el proceso de reterritorialización de los géneros de procedencia rural en el escenario porteño de entresiglos no da por resultado expresiones musicales acabadamente mestizas, con un grupo más o menos unificado de prácticas, usos y significaciones nuevas asociadas. Se trata, en todo caso, de un conjunto de expresiones musicales ligeramente transformadas, expresiones que conviven con otras aparentemente menos impregnadas por el intercambio intercultural. Por esta razón, no podría proponer para este caso una división clara entre, por ejemplo, los “estilos o vidalitas territorializadas” y los/as “desterritorializado/as”, sino más bien una relación imbricada y compleja –a veces signada por la continuidad y otras por el cambio– entre aquello producido y consumido primariamente en el ámbito rural y aquello creado –y recreado– en el espacio urbano.

Algunas conclusiones provisionarias

Este acotado intento por (re)pensar desde las teorías del cambio musical las transformaciones que se producen en las músicas de procedencia rural desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires durante el entresiglo puede servir para reflexionar acerca de los alcances y limitaciones de esta perspectiva.

Generalmente empleada para analizar escenarios globalizados, esta perspectiva pone el eje en los cambios que experimentan las músicas cuando son trasladadas de un territorio a otro. Tal vez por su énfasis en la vertiginosa velocidad con que estas músicas circulan por el globo, o por su interés en los medios masivos de comunicación, algunos autores –el propio Pelinski, por momentos– otorgan a estas músicas agencia, llegando a perder de vista que son los sujetos quienes las crean, difunden y consumen. En este tipo de análisis abundan las metáforas –a veces más, a veces menos claras– que aluden a las modificaciones que estas músicas experimentan en su pasaje de un territorio a otro, mientras que los sujetos aparecen no como agentes activos sino como “catalizadores” de una serie de cambios que ocurren en el ámbito de lo estrictamente musical.

Sin embargo, no creo que esto represente un problema insalvable ni que dé cuenta de una limitación propia de la perspectiva. El empleo de estos cuatro conceptos para reflexionar sobre los cambios incorporados a las músicas de procedencia rural que circulan por la urbe bonaerense hacia finales del siglo XIX, ha permitido hacer foco sobre la compleja trama de relaciones que se gestan en dicho escenario. En tanto tiempo-espacio multicultural y cambiante, la ciudad de Buenos Aires durante el entresiglo resulta un lugar rico en diálogos interculturales, diálogos que propician modificaciones en la producción, la circulación y el uso de algunos de los géneros de procedencia rural que por ella circulan. Profundizar en las características de estos intercambios y en los agentes que los promueven, analizar qué “novedades” son incorporadas a dichas músicas e indagar en los posibles lazos que existen entre los cambios musicales y los cambios territoriales puede engrosar de manera significativa la investigación y promover la articulación entre las dimensiones simbólica y empírica de la música.

Tal vez resulte importante no perder de vista que los resultados de los procesos de contacto entre culturas no son inequívocos o necesariamente homogéneos. Teniendo en cuenta que estos cambios se desprenden ineludiblemente de la acción de los sujetos –más específicamente, de la interacción y negociación entre diferentes grupos socio-culturales– es dable pensar que los resultados de tales intercambios sean diversos e, incluso, potencialmente divergentes y/o cambiantes.

Daniela A. González es licenciada y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es docente de la cátedra Introducción a una Antropología de la Música de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y becaria doctoral de la misma institución. Desde 2013 está a cargo de la Producción Editorial de *El oído pensante* e integra el proyecto Ubacyt titulado "Prácticas musicales en formación: un estudio etnomusicológico de teorías y casos en situaciones de interculturalidad" en calidad de investigadora tesista.

Tango

Cuestiones de autoría en grabaciones fonográficas de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del Centenario (1910)

Mariana Nazarena Tsiftsis
Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
✉

Resumen

En el contexto de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), Buenos Aires se consolidaba como ciudad-puerto moderna en un período de grandes cambios, transición y heterogeneidad en distintos aspectos –políticos, socioculturales, económicos, arquitectónicos y tecnológicos– junto con el artístico-musical. La invención del fonógrafo y el gramófono –a fines del siglo XIX– produjo una gran modificación en los hábitos de escucha de la música, en la velocidad de la difusión musical y en el crecimiento de la industria discográfica, afectando significativamente también la manera de concebir a la obra musical y a su autor, en un momento de transición donde la oralidad se encontraba aún muy presente. En el Centenario recién comenzaban a realizarse los primeros registros de propiedad intelectual en el país. Este trabajo tiene por objetivo analizar y reflexionar acerca de problemáticas de autoría de letra y música del tango rioplatense a inicios del siglo XX, a través del caso de cuestiones planteadas –posteriormente– en relación a algunas de las obras musicales grabadas por Ángel G. Villoldo, como su exponente. Nos proponemos realizar un aporte sobre la reflexión al respecto, entendiendo al tango de esos años en el contexto señalado de relevantes cambios y transiciones.

Palabras clave: Tango rioplatense – Oralidad

Issues of Authorship in Ángel Villoldo's Tango Phonographic Recordings in the Context of the Centennial (1910)

Abstract

In the context of the May Revolution Centennial celebration (1910), Buenos Aires was becoming a modern port-city in a period of big changes, transition and heterogeneity in the political, sociocultural, economic, architectural, and technological aspects, as well as in the artistic-musical aspect. The invention of the phonograph and the gramophone –at the end of the 19th Century– greatly modified music listening habits, the speed of music dissemination, and the growth of the music industry, significantly affecting the way musical pieces and their composers were envisaged, in times of transition where orality was still quite present. At the time of the Centennial, the first copyright registries in the country were created. The aim of this paper is to analyze and reflect on authorship problems regarding the lyrics and music of River Plate tango at the beginning of the 20th Century through the case of issues –brought about later– related to some of the musical pieces recorded by Ángel G. Villoldo, a main exponent of River Plate tango. We aim at making a contribution towards the reflection on this subject, considering the tango of those times in the abovementioned context of relevant changes and transitions.

Keywords: River Plate tango – Orality

En este trabajo nos proponemos analizar y reflexionar acerca de problemáticas de autoría de música y letra del tango rioplatense en el contexto de los primeros años del siglo XX y especialmente de la celebración del Centenario de la Revolución de mayo (1910) en la ciudad de Buenos Aires. Para ello remitiremos al caso de cuestiones y controversias planteadas posteriormente en relación a algunas obras musicales registradas fonográficamente por Ángel G. Villoldo, como exponente del autor e intérprete de tango de dichos años y vigente hasta la actualidad.

Debemos aclarar que nuestro interés no consiste en dar cuenta exhaustiva de la situación legal en el país en relación a lo autoral en aquellos años, ni profundizar en las controversias planteadas en lo referente a la autoría de ciertas obras de Ángel G. Villoldo, sino en utilizar dichas cuestiones como vehículo para proponer un posicionamiento de análisis para el abordaje de las mismas e instalar, desde allí, un disparador de la reflexión al respecto, entendiendo al tango de esa etapa en el contexto de grandes cambios y transiciones que tuvieron lugar a inicios del siglo XX, y como uno de los fenómenos artísticos, musicales, culturales y sociales que definieron las identidades sudamericanas rioplatenses.

La sonora Buenos Aires del Centenario

En las dos primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires se consolidaba como ciudad-puerto moderna en una etapa como ya mencionamos, de grandes cambios, transición y heterogeneidad en distintos aspectos: políticos, arquitectónicos, tecnológicos, socio-culturales y también en los artístico-musicales. Al respecto, Margarita Gutman destaca la idea instalada y generalizada en la Buenos Aires del Centenario acerca del progreso ligado a la evolución y como vehículo hacia un porvenir venturoso, "un futuro de ciudades":

A partir de la gran frecuencia con que aparecen referencias a ciudades en las revistas ilustradas en Buenos Aires, es posible sostener que el futuro visualizado es, sin duda alguna: "un futuro urbano, un futuro de ciudades". Por cierto, esto contrasta con el desarrollo económico del país en esos años, básicamente centrado en la explotación agropecuaria; pero al mismo tiempo muestra que la ciudad era el factor más dinámico.¹

Ángel G. Quintero Rivera, señala que Buenos Aires se encontraba en el Centenario –y ya desde años anteriores– en fluido contacto con otras ciudades-puerto (de América del Sur, el Caribe y Europa) con las que realizaba distintos intercambios, entre ellos también el musical.²

En cuanto a los avances tecnológicos aplicados a la música, la invención del fonógrafo y el gramófono a fines del siglo XIX modificó significativamente los hábitos de escucha musical, acelerando la difusión y produciendo el crecimiento de la industria musical. Ramón Pelinski destaca y analiza la difusión internacional y la repercusión local del tango a partir del éxito obtenido en París (en 1912 aproximadamente), indicando que ya desde años anteriores había músicos y bailarines difundiendo en dicha ciudad europea.³

El ecléctico y prolífico Ángel G. Villoldo (1861-1919), compositor e intérprete musical exponente del "repertorio criollo" y del tango rioplatense de dichos años, realizó grabaciones en cilindros y posteriormente participó de los pioneros registros fonográficos en discos en el país, grabando un amplio repertorio para la mayoría de los sellos discográficos de Buenos Aires, entre los años 1905 y 1914. Según Tito Rivadeneira, se conocen en la actualidad 541 fonogramas con interpretaciones suyas, de los cuales 477 son de su autoría.⁴

¹ Margarita Gutman: "Buenos Aires: el poder de la anticipación, 1900-1920", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*, 41(1) (2011), pp. 53-70, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

² Ángel G. Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. (Madrid: Iberoamericana, 2009).

³ Ramón Pelinski: "Tango nómada. Una metáfora de la globalización", en Teresita Lencina, Omar García Brunelli, Ricardo Saltón (comps.): *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora* (Buenos Aires: Centro feca, 2009), pp. 65-129.

⁴ Tito Rivadeneira: *Ángel Villoldo. En el inicio del tango y de las variedades* (Buenos Aires: Dunken, 2014), p. 188.

Enrique Puccia menciona que Ángel G. Villoldo realizó grabaciones pioneras en el país y fue invitado por la casa Gath & Chaves a grabar con el matrimonio Gobbi en París en 1907,⁵ si bien según Rivadeneira no existen pruebas fehacientes de dicho viaje.⁶ En el Centenario Ángel G. Villoldo realizó numerosas grabaciones para distintas compañías discográficas en el país, con mucha repercusión. Una importante cantidad de sus composiciones fueron interpretadas y grabadas por distintos músicos contemporáneos suyos y por generaciones subsiguientes, muchas de las mismas vigentes hasta la actualidad. Consideramos que por su relevancia local e internacional en la época y su trascendencia histórica es un exponente de gran relevancia del tango de los años abordados.

Posicionándonos en “las fronteras”

Para pensar el tango en el contexto señalado de grandes cambios y pasajes en distintos aspectos, y específicamente en el musical a partir del impacto producido por la aparición del fonógrafo, del gramófono y del formato del disco en los hábitos de escucha musical y de la difusión masiva de la música, consideramos pertinente remitirnos a la siguientes características culturales de inicios del siglo XX, señaladas por distintos autores y que mencionaremos a continuación. Las hemos seleccionado porque consideramos se relacionan con el tango y las cuestiones autorales en los años cercanos al Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires (si bien algunas de estas características remiten también a ciudades y música popular de otros países): Miguel A. García y Gloria Chicote destacan que los finales del siglo XIX e inicios del siglo XX fueron años de pasaje de la tradición oral a la escrita, un momento de transición entre el autor anónimo de transmisión oral y la obra de autor, con presencia de

⁵ Enrique Horacio Puccia: *El Buenos Aires de Ángel Villoldo. 1860-1919* (Buenos Aires: Edición del autor, 1976), pp. 174.

⁶ Rivadeneira: *Ángel Villoldo...*, p. 188.

correspondencias entre el círculo letrado y el popular;⁷ Martha Tupinambá de Ulhôa señala que las grabaciones de música popular en Brasil en las primeras décadas del siglo XX se encuentran en el umbral de épocas diferentes: “por un lado la música popular de transmisión oral y a veces escrita, y por el otro la época de la transmisión “aural” donde existe la mediación de la grabación”,⁸ y Quintero Rivera refiere a la existencia de circulación musical desde años anteriores a la aparición del disco entre distintas ciudades-puerto de América del Sur, el Caribe y Europa, produciéndose apropiaciones y reapropiaciones musicales.⁹

A su vez, consideramos necesario contemplar dichas características señaladas en relación al tango rioplatense y las cuestiones de autoría a inicios del siglo XX buscando un descentramiento, posicionándonos como analistas en las *fronteras*, tomando el concepto de José J. Carvalho y Rita L. Segato pero resignificándolo y ampliando su aplicación.¹⁰ Los autores defienden que la hibridez y autonomía relativa a los territorios de la cultura de los géneros musicales contemporáneos tienen correlatos en épocas pasadas y sociedades tradicionales, y realizan una crítica al hábito –de nativos, musicólogos y antropólogos– de pensar la cultura y los estilos musicales a partir de un centro territorial, proponiendo en cambio una experiencia de descentramiento. Señalan que es igualmente posible y enriquecedor cambiar el eje desde donde observamos y posicionarnos en las *fronteras*, en los lugares de pasaje y de

⁷ Miguel A. García y Gloria Chicote: *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nietzsche* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2008).

⁸ Traducción propia del portugués. Cita original: “De um lado a música popular de transmissão oral e às vezes escrita para uma era de transmissão aural, onde existe a mediação da gravação [...]”. Martha Tupinambá de Ulhôa: “A pesquisa e análise da música popular gravada”, en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)* (La Habana: IASPM-AL, 2006), p. 1, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁹ Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura...*, pp. 119-124

¹⁰ José Jorge de Carvalho y Rita Laura Segato: *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais* (Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1994).

ambigüedad estilística para desde allí observar la producción musical y sus repercusiones.

Nosotros proponemos entonces posicionarnos en las *fronteras* concebidas como un amplio “espacio” de pasajes, correspondencias y heterogeneidad, para situarnos específicamente en este caso frente al análisis de las problemáticas de autoría con respecto a composiciones de música y letras de tangos en la Buenos Aires de principios del siglo XX. Como ya señalamos, fueron años de grandes cambios y transiciones, un “umbral” en lo referido a distintas cuestiones, y defendemos que buscar posicionarnos en dicha *frontera* para analizar la cuestión de la autoría de letra y música en el tango de aquellos años nos permitiría una mejor comprensión de las mismas en el contexto dado.

El tango, Ángel Gregorio Villoldo y la legislación incipiente en el centenario

Si bien hubo una escasa legislación precedente e intentos de formar asociaciones anteriores,¹¹ recién en el año 1910, al promulgarse la Ley Nacional N°7092¹² (el 23 de septiembre de 1910) comenzaron a hacerse los primeros registros de propiedad intelectual en la ciudad de Buenos Aires, y nació la primera entidad autoral para la percepción del derecho teatral, lo que es hoy

¹¹ Además de la mención en el Art. 14 y Art. 17 de la Constitución Nacional de 1853, la primera ley que se sancionó en el país relativa a los derechos de los autores fue la N° 3192 aprobada el 11 de diciembre de 1894, que afectaba sobre todo a los directores orquestales de la rama teatral, como señala Jesús Martínez Moirón: *El mundo de los autores. La historia de SADAIC* (Buenos Aires: Sampedro, 1971).

¹² *Ibidem*, pp. 37-38. El autor señala que la Ley N° 7092 fue vulgarmente llamada “Ley Clemenceau”, refiriéndose a un acontecimiento que tuvo lugar en las celebraciones por el Centenario en mayo en la ciudad de Buenos Aires (cuando a ley se encontraba en vigencia pasiva), hecho que demostró la ineficiencia de dicha ley, que el derecho de autor era poco conocido y no se respetaba, y que faltaba un organismo que realizara la recaudación que la ley establecía.

“Argentores” (el 11 de septiembre de 1910), como señala en su texto Jesús Martínez Moirón.¹³

En la figura 1 podemos observar la publicación en el Boletín oficial de la ley N° 7092, con fecha del 24 de septiembre de 1910.¹⁴

La legislación en el Centenario en el país era apenas incipiente, y Horacio Ferrer destaca que recién se estableció en las décadas del 20´ y del 30´, ya en el período de “La Guardia Nueva”, con el crecimiento de la industria discográfica musical y la rentabilidad comprobada del tango.¹⁵ Aparecieron entonces la representación comercial de los artistas y las agencias de publicidad, la fijación de los derechos de autor y se efectivizó su cobro, se fundaron entidades de autores y compositores, y surgió la agremiación de intérpretes.

Acercas del registro legal realizado por Ángel G. Villoldo de sus obras, Enrique Binda afirma que a partir de ser promulgada la mencionada Ley Nacional N° 7092 en 1910, con el objetivo de reconocer y proteger la propiedad intelectual –primera que legisla acerca del tema– se realizaron gran cantidad de registros de obras en esos primeros tiempos (ya que se establecía que si no, al pasar dos años sin registrarse, pasarían a dominio público). Como consecuencia de ello, la fecha de registro de la mayoría de las obras no coincide con la de creación de las mismas. En el caso del registro de las obras de Ángel G. Villoldo, Binda señala el gran número de obras registradas en esos primeros meses de existencia de la ley –Villoldo comenzó a registrar sus obras a partir de febrero

¹³ *Ibidem*, pp. 35-38.

¹⁴ Agradecemos a Enrique Binda por facilitarnos una copia del Boletín Oficial del 24 de septiembre de 1910 donde aparece publicada la promulgación de la Ley N° 7092 (promulgada, como ya señalamos, el 23 de septiembre de 1910).

¹⁵ Horacio Ferrer: *El tango. Su historia y evolución* (Buenos Aires: A. Peña Lilo, 1960).

de 1911– inclusive encontrándose muchas de sus obras registradas más de una vez, desconociéndose el motivo de esta reiteración.¹⁶

BOLETIN OFICIAL — Buenos Aires, Sábado 24 de Sept	
DIVISION DE INSTRUCCION PÚBLICA	
I	
Escuelas Industriales del Rosario y Santa Fe	
<i>El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina, reunidos en Congreso, etc., sancionan con fuerza de—</i>	
LEY:	
Art. 1º Acuérdase á cada una de las Escuelas Industriales de la Nación que funcionan en el Rosario y Santa Fe, la suma de dos mil quinientos pesos moneda nacional, para ayudar á los gastos de concurrencia de los alumnos á la Exposición Industrial de la Nación.	
Art. 2º Este gasto se hará de rentas generales imputándose á la presente ley.	
Art. 3º Comuníquese al Poder Ejecutivo.	
Dada en la Sala de Sesiones del Congreso Argentino, en Buenos Aires, á trece de Septiembre de mil novecientos diez.	
P. OLACHEA y ALCORTA. E. CANTÓN. Adolfo J. Labougle. Alejandro Sorondo. Secr. del Senado. Secr. de la C. de DD.	
Registrada bajo el No 7079.	
Buenos Aires, Septiembre 23 de 1910.	
Téngase por Ley de la Nación; cúmplase, comuníquese, publíquese é insértese en el Registro Nacional, previo acuse de recibo.	
DEL PINO. R. S. NAÓN.	
II	
Propiedad Científica Literaria y Artística	
<i>El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina, reunidos en Congreso, etc., sancionan con fuerza de—</i>	
LEY:	
Art. 1º Se reconoce la propiedad científica, literaria y artística para todas las obras publicadas ó editadas en la República Argentina. Esta propiedad intelectual se registrará por el derecho común bajo las condiciones y limitaciones expuestas en la presente ley.	
Art. 2º Para los efectos de esta ley, las obras científicas, literarias y artísticas comprenden: los escritos de cualquier clase y tamaño, las composiciones teatrales y musicales de cualquier género, las obras de pintura, escultura, arquitectura y grabados, los mapas geográficos, planos, diseños y fotografías; en fin, toda producción del dominio científico, literario ó artístico, sea cual fuere el procedimiento de reproducción.	
Art. 3º El derecho de propiedad de una obra científica, literaria ó artística, comprende para su autor la facultad de disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, exponerla en público, de enajenarla, de traducirla ó autorizar su traducción y de reproducirla en cualquier forma.	
Art. 4º Salvo convenios especiales, los autores de una obra disfrutan derechos iguales; los colaboradores anónimos de una compilación colectiva, no conservan derecho de propiedad sobre su contribución de encargo; los autores anónimos ó los que empleen pseudónimos tienen por representante legal al editor.	
Art. 5º La propiedad científica, literaria y artística corresponde á los autores durante	
de su derecho de propiedad, en todas las formas arriba indicadas, sin que sea necesaria la expresión pública de esta reserva.	
Art. 7º Se establece el depósito legal de publicaciones, á que deberá satisfacer el impresor ó editor de las obras comprendidas en el Art. 2º, remitiendo á la Biblioteca Nacional que registrará y certificará el depósito, dos ejemplares completos y sanos de toda obra dada á luz, dentro de los quince días de su aparición en la Capital y de treinta en cualquier otro punto de la República. El término de quince días registrará también para las obras impresas en país extranjero que tengan editor en la República, y se contará desde el primer día de ponerse á la venta en territorio argentino. Para las obras de pintura, arquitectura y escultura, consistirá el depósito en un croquis del original, con las indicaciones suplementarias que permitan identificarlos. La omisión del depósito suspende los derechos legales del autor sobre su obra, la que transcurridos dos años de suspensión pasa al dominio público.	
Art. 8º Los artículos de periódicos podrán reproducirse, citándose la publicación de donde se toman.	
Se exceptúan los artículos que versen sobre ciencias y artes, y cuya reproducción se hubiera prohibido expresamente por sus autores.	
Art. 9º La publicación ilícita en el texto original ó en traducción de una obra literaria; la representación de una obra dramática ó lírica; la ejecución pública de una composición musical, así como la reproducción de cualquier obra artística, sin el consentimiento de sus autores, dará lugar á la acción civil por daños y perjuicios que el damnificado puede intentar ante la justicia ordinaria. Además, á solicitud del autor ó derecho habientes, y bajo su responsabilidad, el Juez podrá ordenar el secuestro de la edición ó de los elementos de la reproducción fraudulenta, y, en el caso de una obra teatral, la suspensión de su representación ilícita.	
Art. 10 Todas las disposiciones de esta ley, salvo las del Art. 7º, son igualmente aplicables á las obras científicas, literarias y artísticas editadas en países extranjeros, sea cual fuere la nacionalidad de sus autores, siempre que pertenezcan á naciones que se hayan adherido á las convenciones internacionales sobre la materia ó se hayan celebrado convenios especiales con la República Argentina.	
Art. 11 Para asegurar la protección de la Ley Argentina, el autor de una obra extranjera sólo necesita acreditar el cumplimiento de las formalidades establecidas para su protección por las leyes del país en que se haya hecho la publicación.	
Art. 12 La protección de la Ley Argentina no se extenderá á un período mayor que el acordado por las leyes del país en la publicación de la obra.	
Art. 13 Comuníquese al Poder Ejecutivo.	
Dada en la Sala de Sesiones del Congreso Argentino, en Buenos Aires, á diez y seis de Septiembre de mil novecientos diez.	
P. OLACHEA y ALCORTA. E. CANTÓN. Adolfo J. Labougle. Alejandro Sorondo. Secr. del Senado. Secr. de la C. de DD.	
Registrada bajo el No 7092.	
Buenos Aires, Septiembre 23 de 1910.	
Téngase por Ley de la Nación, cúmplase, comuníquese, publíquese y dése al Registro Nacional, previo acuse de recibo.	
DEL PINO.	

Fig. 1. Boletín oficial, 24 de septiembre de 1910

Rivadeneira destaca que Villoldo fue pionero en la defensa gremial de los compositores de música popular:

Fue pionero en la defensa gremial de los compositores de música popular fundando, con otros colegas, la Sociedad de Pequeños autores, uno de los primeros

¹⁶ Enrique Binda: "Obras registradas por Ángel G. Villoldo", en Rivadeneira: *Ángel Villoldo...*, pp. 269-281.

antecedentes que, con el tiempo y en combinación con otra institución, se transformarían en SADAIC (creada en 1936).¹⁷

En el plano internacional, Guillermo C. Elías señala que Ángel G. Villoldo fue afiliado por su amigo Alfredo Gobbi a la Sociedad de Derechos Intelectuales en París. En su trabajo incluye una imagen del sello que lo prueba, si bien señala que aparentemente nunca llegó a cobrarlos en vida.¹⁸

Problemáticas acerca de la autoría de algunas obras de Ángel G. Villoldo y en el tango del Centenario

Como ya señalamos, la aparición del fonógrafo, el gramófono y el disco marcó grandes cambios en los hábitos de escucha de la música, en la difusión musical y el rápido crecimiento de la industria discográfica, afectando significativamente también la manera de concebir a la obra musical y a su autor. En el Centenario la legislación relativa a los derechos autorales era incipiente en el país (realización de los primeros registros legales).

Posteriormente se plantearán ciertas controversias acerca de la autoría de algunas obras musicales de los años que estamos abordando. Por ejemplo, en los trabajos de Rivadeneira y de García-Chicote, como señalaremos a continuación, los autores destacan que en torno a Ángel G. Villoldo existen ciertas divergencias sobre la autoría de algunas de sus obras: los casos de "El porteño", "El choclo", "La bicicleta" y "El negro alegre".

a). Acerca de "El Porteño" (Tango, 1903), según Binda, Ángel G. Villoldo registró la música en la Biblioteca Nacional, de acuerdo a la 1ª ley de propiedad intelectual, N° 7092: "Título: El Porteño (música), tango criollo, Registro N° 399, fecha 20/febrero/1911".¹⁹

¹⁷ Rivadeneira: *Ángel Villoldo...*, pp. 17.

¹⁸ Guillermo Elías: *Historias con voz* (Buenos Aires: Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015), pp. 78-79.

¹⁹ Binda: "Obras registradas...", p. 275.

Sobre la letra del mismo, Rivadeneira señala que existen dos posiciones: 1) la autoría es atribuida a Ángel G. Villoldo (según Oscar del Priore, Eduardo Romano), 2) la autoría es atribuida a su amigo y compadre Alfredo Eusebio Gobbi (según José Gobello, Ferrer y Gabriel Soria en el Museo del Tango, los primos Bates y Héctor Zinni, 1977). Rivadeneira considera que no existen pruebas fehacientes para dirimir dicha cuestión en torno a la autoría de la letra. Señala además un aspecto a tener en cuenta, ya que en la época muchos compositores y letristas grababan discos con temas nunca registrados y sin partituras.²⁰

A su vez Enrique Puccia se refiere al tango "El Porteñito", señalando que la letra le pertenecería a Gobbi y la música a ambos:

En 1903, juntamente con su compañero de tantas andanzas artísticas –Alfredo Gobbi– puso letra al tango de Bevilacqua "Apolo" y creó la música del memorable "El Porteñito", con versos también de Gobbi.²¹

b). Sobre las conexiones entre los circuitos letrado y popular, García y Chicote refieren al tango "El Porteñito". Los autores mencionan distintos ejemplos en el período entre-siglos de la existencia de conexiones entre dichos circuitos, ya que "los circuitos letrado y popular están omnipresentes en los textos": conviven composiciones anónimas y de autor, se incluyen poetas consagrados en la agenda popular y a su vez se convierte el *criollismo* en un estilo difundido entre los escritores letrados.²² Al respecto de "El porteñito", García y Chicote mencionan como ejemplo el inicio del poema de Carlos Guido

²⁰ Rivadeneira: *Ángel Villoldo...*, pp. 51-52.

²¹ Puccia: *El Buenos Aires...*, pp. 100-101.

²² Los autores afirman: "Conviven en el manuscrito y en los cilindros composiciones anónimas y de autor, que ejemplifican registros propios de la lengua rural, como el gauchesco, en los cuales se torna muy difícil discernir la génesis de las variantes letradas o populares debido a las constantes apropiaciones de que son objeto. Asimismo, abundan poemas en lunfardo y cocoliche [...]". García y Chicote: *Voces de Tinta...*, p. 56. Y señalan: "Los poetas consagrados también están incluidos en la agenda popular. [...] [E]l criollismo se convierte en un estilo difundido entre los escritores letrados [...]". *Ibidem*, pp. 57.

y Spano,²³ titulado "Trova" (N° 8): "He nacido en Buenos Aires...", que si bien luego difiere el resto, aparece agrupado por el colector (Robert Lehmann-Nitsche) junto al tango "El Porteñito" de Ángel G. Villoldo, lo cual no se sabe si se debe solamente a una cuestión de elección del colector.²⁴

c). Tango "El choclo". Rivadeneira, en su libro, detalla dos presentaciones que le acerca Gobello para que las investigue, que aducen la no autoría de Ángel G. Villoldo de este tango: 1) Una carta del Dr. Daniel Oliveira César que expresa que la autoría de "El choclo" era de su padre, el Teniente de Navío Don Daniel de Oliveira César (1984). Rivadeneira encuentra algunas coincidencias y algunas contradicciones con lo planteado en la carta. 2) Gobello le facilita a Rivadeneira una copia de una partitura: "Lanceros Garibaldi", escrita por el músico italiano Rafael Schiuma (Italia, 1844–Buenos Aires, 1940). En la 3ª sección de la partitura los primeros ocho compases son bastante similares a los ocho compases muy reconocidos de la primera sección del tango de Ángel G. Villoldo. Rivadeneira no encuentra plagio ya q hasta ocho compases no se lo considera así, además hay algunas cuestiones no coincidentes con las fechas, y aclara que incluso la apropiación puede haber ocurrido a la inversa.²⁵

d). "La bicicleta" y "El negro alegre". En su libro, Rivadeneira señala que Javier Ozuna García –investigador español de Cádiz, Andalucía– asegura que el autor de "La Bicicleta" es Antonio Rodríguez Martínez, "El Tío de la Tiza" (1861-1912). Aduce tener pruebas documentales y sonoras. Rivadeneira acuerda a partir de dicha presentación en lo que Osuna García asevera: la fecha de creación sería Cádiz febrero de 1897; fue un tango usado por agrupaciones de carnaval gaditano, existe una partitura de 1897 manuscrita, y dos partituras impresas... Ángel G. Villoldo realiza una grabación en cilindro de "La bicicleta"

²³ García y Chicote citan a Carlos Guido y Spano: *Poesías completas* (Buenos Aires: Maucci Hermanos, 1911), pp. 361-4.

²⁴ García y Chicote: *Voces de Tinta...*, pp. 59.

²⁵ Rivadeneira: *Ángel Villoldo...*, pp. 78-80.

en 1897, y en disco para el sello Odeón con Manuel Campoamor en el piano en 1907. Por otro lado, Rivadeneira y Ozuna García concluyen que “El negro Alegre” pudo haber recorrido el camino inverso, siendo apropiado en España por músicos españoles desde la década del 20’.²⁶

Como dijimos, proponemos posicionarnos en las *fronteras* – entendiendo las mismas como “espacios” de pasajes y heterogeneidad– para analizar y reflexionar acerca de la cuestión autoral en el tango rioplatense en los primeros años del siglo XX, teniendo en cuenta las características y cuestiones señaladas al respecto, y analizar desde allí los “grises” que encontramos en la época.

La oralidad estaba muy presente en los primeros años del siglo XX a pesar de ya coexistir con las partituras y las grabaciones fonográficas: la improvisación era habitual y las versiones no eran fijas. Eduardo Romano se refiere a Ángel G. Villoldo como figura sobresaliente del tango en el 900, destacando que empleó la guitarra y el canto con criterio payadoresco, siendo capaz de improvisar y que no se sometía nunca a un texto fijo, no glosando nunca de la misma manera.²⁷ García y Chicote señalan la importancia de la oralidad, e indican, entre otras cuestiones, que la movilidad entre letra y música era frecuente a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX:

[...] la conexión entre un poema determinado y un género musical no era fija, ni aún entre un poema y una determinada melodía, ya que un mismo texto podía ser cantado con diferentes géneros y melodías.²⁸

Quintero Rivera destaca el momento de pasaje en los primeros años del siglo XX respecto al cambio conceptual acerca de empezar a concebir al autor como “sujeto de derecho” y a la obra musical como “un bien”, lo cual marca una

²⁶ *Ibidem*, pp. 119-122.

²⁷ Eduardo Romano: “El tango y la literatura argentina”, en Teresita Lencina, Omar García Brunelli, Ricardo Saltón (comps.): *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora* (Buenos Aires: Centro feca, 2009), pp. 27-28.

²⁸ García y Chicote: *Voces de Tinta...*, p. 69.

importante diferencia con lo que sucedía en años anteriores a la aparición del disco. También se relacionan estas cuestiones con la circulación musical entre distintas ciudades-puerto de América del Sur, el Caribe y Europa, y las diversas apropiaciones y reapropiaciones musicales frecuentes en los primeros años del siglo y también anteriormente.²⁹

Es importante además destacar al respecto, que en el caso de Ángel G. Villoldo, siempre vivió austeramente y debió trabajar constantemente para sostenerse, siendo sus últimos años de enfermedad y precariedad económica. Esto nos lleva a deducir que hubiera sido muy diferente su situación en una etapa posterior cuando ya se había reglamentado la legislación acerca de los derechos autorales. El cobro de derechos por su prolífica y exitosa obra musical grabada por él y por otros músicos, le hubieran bastado para vivir tranquilo y sin penurias económicas.

Pensemos, como también sugieren otros autores,³⁰ en si hubiera recibido el cobro de los derechos de autor, por ejemplo, de su tango "El choclo"³¹ (letra y música) de gran repercusión internacional e interpretado y difundido aún en la actualidad, tango que dio la vuelta al mundo (de los más populares en Europa junto a "La Cumparsita" de Gerardo Matos Rodríguez), o

²⁹ Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura...* pp. 119-124.

³⁰ Del Priore y Amuchástegui coinciden con el planteo al respecto realizado por Puccia. Cito: "Y no se equivoca Puccia al imaginar lo distinta que hubiera sido la situación económica de Villoldo, frecuentemente en jaque, si el nivel de difusión de tangos como El choclo, El esquinazo o El Porteñito hubiera implicado, en sus tiempos, el riguroso cobro de derechos de autor". Oscar del Priore e Irene Amuchástegui: *Cien tangos fundamentales* (Buenos Aires: Aguilar, 1998), p. 29.

³¹ Puccia se refiere a la venta de los derechos de ejecución que realizó Villoldo en 1905 de su tango "El choclo". Cito: "Recién en 1905 pudo editar su gran éxito 'El Choclo'. 'Fue el primer tango que imprimí –declaró– y cuyos derechos de ejecución vendí...' Sin duda por alguna suma irrisoria. (Francisco Canaro recuerda en sus 'memorias' que Villoldo debió vender muchos de sus tangos a razón de \$25 cada uno). Se planteaba el caso repetido luego con el talentoso Florencio Sánchez y otros autores teatrales de entonces. Las obras vendidas por unos pocos pesos servían para enriquecer a empresarios y editores, en tanto que sus verdaderos creadores se debatían en una desesperante pobreza". Puccia: *El Buenos Aires...*, p. 112.

del tango "La morocha" (letra suya y música de Enrique Saborido), también muy interpretado local e internacionalmente y aún vigente.

Conclusiones

Los años iniciales del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires fueron heterogéneos y de pasaje en distintos aspectos, también en el artístico-musical. La aparición del fonógrafo, el gramófono y el disco marcó grandes cambios en los hábitos de escucha de la música, en la difusión musical y el rápido crecimiento de la industria discográfica, afectando significativamente también la manera de concebir a la obra musical y a su autor.

En lo referido a las cuestiones de autoría de letra y música en el tango del Centenario en Buenos Aires, consideramos que se trataba de un momento de transición donde la reglamentación de los derechos de autor era apenas incipiente en el país. Los años iniciales del siglo XX se caracterizaron, luego de la aparición del disco, por encontrarse en un momento de pasaje de lo oral y a veces escrito a lo "aural" con mediación de la grabación, con predominancia aún de la oralidad, de pasaje entre la obra de autor anónimo y la obra de autor, y también de transición y cambios como señalamos, en la manera de concebir la obra musical y el rol de su autor (pasando a ser posteriormente considerados respectivamente un bien y un sujeto de derechos respectivamente).

Para analizar ciertas problemáticas que surgieron posteriormente acerca de la autoría de algunas obras de la época y, específicamente en este caso, de la autoría de algunas obras de Ángel G. Villoldo señaladas por distintos autores, decidimos posicionarnos en las *fronteras* –entendidas éstas como "espacios" de pasaje y heterogeneidad– para abordarlas.

En dicho lugar de *frontera* y transición con respecto a la concepción de la obra musical y la autoría en el tango en el Centenario coexisten: por un lado, una forma de concebir a la obra musical y a su autor que perdura desde la

etapa anterior a la aparición de la grabación –aún con presencia de la oralidad, de la improvisación, con libertades del intérprete y el autor de tomar y modificar las obras– y por el otro, la instauración progresiva de nuevas formas de concebir a la obra y al autor a partir de la fijación de una versión única y exclusiva registrada en el disco, su comercialización y el crecimiento de la industria musical.

Si bien es pequeño el porcentaje de obras de Ángel G. Villoldo que fueron posteriormente cuestionadas en cuanto a su autoría –con respecto a su cuantiosa producción– consideramos que dicho posicionamiento planteado y teniendo en cuenta los aspectos señalados y la perspectiva de la época, pueden permitirnos un análisis más comprensivo de las problemáticas surgidas sobre la autoría musical en dichos años, entendiendo al tango rioplatense en el contexto de grandes cambios y transiciones en distintos aspectos que tuvieron lugar a inicios del siglo XX. Y como uno de los fenómenos artísticos, musicales, culturales y sociales que definieron las identidades sudamericanas rioplatenses.

Mariana Nazarena Tsiftsis es Profesora Nacional de música con especialidad en oboe (Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo") y Profesora de Artes en música (IUNA). Actualmente se encuentra finalizando la tesis de la Maestría en Sociología de la Cultura y análisis Cultural en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES/UNSAM), con la dirección del Dr. Luis Ferreira. Título de la tesis: "El tango rioplatense y las grabaciones fonográficas de Ángel G. Villoldo en la ciudad de Buenos Aires en el Centenario de la Revolución de Mayo (1910)".

La transición estilística del tango luego de la crisis de 1930

Omar García Brunelli

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"



Resumen

La crisis económica de 1930 redujo notablemente la escena musical del tango e incluso su capacidad de interpelación sobre el público rioplatense. Los intentos de los principales actores del género por sortear esos años difíciles, los llevaron a plantear innovaciones, con diverso éxito, que luego de algunos años derivaron en un nuevo estilo tanguístico. Este trabajo aborda algunos aspectos de esas propuestas de ampliación y cambio en la escena del tango luego de la crisis, como parte del proceso que condujo al género desde la etapa de la Guardia Nueva (1920-1935) hacia la siguiente, denominada Época de Oro (1935-1945). Me ocuparé de varios aspectos estilísticos que caracterizaron dicha transición, como el llamado "tango sinfónico", la ampliación del repertorio de géneros abordados por las orquestas típicas, las modificaciones en el orgánico de las orquestas y la variación en los *tempi* (por lo general con tendencia a la aceleración). Analizaré la aparición de estos aspectos en las grabaciones de las principales orquestas de esos años: las de Julio De Caro, Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro, Roberto Firpo, y la Orquesta Típica Victor y otras.

Palabras clave: Estilo – Guardia Nueva – Época de oro – Tango sinfónico

The Stylistic Transition of Tango after the Crisis of 1930

Abstract

The economic crisis of 1930 greatly reduced the tango music scene and even its ability to interpellation on rioplatense public. Attempts by the main actors of gender of circumvent those difficult years, led them to raise innovations, with varying success, that after a few years led to a new tango style. This paper addresses some aspects of these proposals to expand and change the tango after the crisis, as part of the process that led to the genre from the stage of the New Guard (1920-1935) to the next, called Golden Age (1935-1945). I will study some stylistic aspects that characterized the transition, such as the so-called "symphonic tango", the enlarge of the repertoire of genres, changes in the organic and variation in *tempi* (usually with accelerating trend). I will discuss the emergence of these aspects in the recordings of the major orchestras of those years: Julio De Caro, Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro, Roberto Firpo, and Orquesta Típica Victor and others.

Keywords: Style – Guardia Nueva – Golden Age – Symphonic Tango

La Guardia Nueva es la etapa del tango que transcurrió entre 1920 y 1935. La siguiente, Época de oro, abarcó desde 1935 hasta 1955. Me voy a ocupar en este trabajo de algunas características musicales que se observan en los años de transición de un período al otro.

El auge del tango que se produjo en la década de 1920 se interrumpió bruscamente con la crisis económica de 1930, originada en la caída de la bolsa en Estados Unidos de octubre de 1929. La desocupación y la disminución del poder adquisitivo de la población impactaron fuertemente en la demanda de bienes suntuarios, como el disco, y en las actividades de esparcimiento. Por ejemplo, Ema Cibotti informa que el número de asistentes a los diversos espectáculos teatrales de Buenos Aires en 1928 fue de siete millones, y que con la crisis el número de espectadores bajó a 4,3 millones (luego de la recuperación económica, en 1936, la venta de entradas para teatro y cine se elevaron a 2 millones por mes).¹ Hasta 1930 se había desarrollado una intensa actividad en la escena del tango, que se evidenció en la cantidad de grabaciones comerciales realizadas. A partir de 1930 el total de los registros fonográficos anuales decayó año tras año. Si consideramos por ejemplo la cantidad de grabaciones de las cinco orquestas más importantes en actividad durante la crisis: las de Francisco Canaro, Roberto Firpo, Osvaldo Fresedo, Julio De Caro y la Orquesta Típica Victor vemos que los registros anuales de los cinco conjuntos pasaron de 742 en 1928 a 87 en 1935.² Muchas de las orquestas que se habían formado en los años de auge se disolvieron y otras de incipiente creación, como por ejemplo el sexteto co-dirigido por Elvino Vardaro y Osvaldo Pugliese, no prosperaron y ni siquiera accedieron al disco. Los más notorios directores continuaron en actividad, aunque también se vieron afectados.

¹ Ema Cibotti: *Luto en la Guardia Nueva. Cuando Buenos Aires lloró a Gardel* (Buenos Aires: Vuelta a la página, 2016), p. 63.

² Omar García Brunelli: *Discografía básica del tango. Su historia a través de las grabaciones, 1905-2010* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010), p. 24.

Sólo en torno de 1935 la escena tanguística comenzó a recuperar un nivel de actividad razonable que conduciría a un franco éxito de popularidad durante la década del '40. Fijar en 1935 la articulación entre las dos etapas es un corte simbólico que podría justificarse solamente porque coincide con la muerte de Carlos Gardel, sin que ello signifique que considere que ese hecho haya tenido alguna consecuencia musical. Su sepelio tuvo una enorme repercusión popular dando cuenta del importante lugar que ocupaba en el imaginario colectivo tanto el cantor como el género.³ En términos musicales, se considera que la aparición en escena de Juan D'Arienzo en 1935 fue un motor indispensable en el cambio.

D'Arienzo surgió como una novedad, opuesta tanto a la línea estilística compleja y barroca cultivado por los sextetos decareanos como al estilo un tanto anticuado, pero sólido y decantado, de los tradicionalistas como Francisco Canaro. El estilo decareano había alcanzado su culminación con el sexteto dirigido por Elvino Vardaro, que representaba una suerte de intensificación de los rasgos estilísticos establecidos por Julio De Caro.⁴ Presentaba arreglos complejos e incorporó nuevas ideas que renovaron el impulso de ese estilo. Los músicos lo admiraban pero no obtuvo del público el mismo reconocimiento.⁵ D'Arienzo planteó en cambio la antítesis estética de Vardaro, de gran simplicidad interpretativa y basada en el tradicionalismo, con la que conquistó no sólo nueva audiencia sino también a los bailarines, y dio comienzo así a una nueva etapa de auge y popularidad. Obviamente esto no fue instantáneo, sino

³ Cibotti: *Luto en la Guardia Nueva ...*

⁴ Omar García Brunelli: "Análisis del estilo tanguístico de Julio De Caro y su proyección en el género", en Héctor Rubio y Federico Sammartino (eds.): *Músicas Populares II. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina* (Córdoba: Buena Vista, 2012), pp. 85-110.

⁵ El sexteto de Elvino Vardaro no editó ningún disco, pero se conserva una grabación del tango *Tigre viejo* que no llegó a comercializarse, y que se puede escuchar en Héctor Goyena (ed.): *Antología del tango rioplatense. Vol. II. 1920-1935. Selección sonora* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2015).

una tendencia firme a la que se sumaron luego otros directores y que se sustentó además en la reaparición, una vez sorteada la crisis, de un público pudiente ávido de diversión. Por otra parte, por su alcance y su veloz desarrollo en la década del '30, fue la radio, más que el fonógrafo la que formó un público nacional y convirtió en estrellas a los nuevos (o renovados) artistas de tango.⁶ En la década del '40 las figuras más populares serían los cantores de las orquestas típicas.

Lo que importa señalar es que desde el punto de vista musical, el tango que escuchamos en las grabaciones posteriores a 1935 es, en general, diferente al de la década del '20. El estilo de las nuevas orquestas así como el nuevo estilo de las orquestas anteriores es notoriamente distinto. Esa modificación estilística se gestó a través de un proceso y en este trabajo lo que me interesa es identificar algunas de las características transicionales del tango observables en la actitud estética y la producción tanguística entre 1930 y 1935, extendiéndonos, en todo caso, hasta 1937, fecha en que debuta la orquesta típica de Aníbal Troilo, que es la que mejor representa el tono general de los años cuarenta.

Luego de la crisis, la necesidad de recuperar al público fue seguramente lo que impulsó a las orquestas a probar algunas innovaciones, mientras se alejaban del estilo ya estandarizado de los años 20. Veremos cuáles fueron algunas de las estrategias de los principales directores. Las innovaciones de las que me ocuparé son: la variación en los *tempi* (con tendencia a la aceleración); la aparición del llamado tango "sinfónico"; la ampliación del repertorio de géneros; y las modificaciones en el orgánico de las orquestas, en busca de una internacionalización del estilo. Iré detallando estas innovaciones, refiriéndome a las ya mencionadas orquestas de De Caro, Fresedo, Canaro, Firpo, D'Arienzo, la

⁶ Mattheu Karush: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013).

Orquesta Típica Víctor, y también las de Edgardo Donato y Miguel Caló para aportar un panorama de las innovaciones realizadas durante esos años que trascienda su sola mención en monografías independientes dedicadas a cada uno de los directores que las realizaron.

La aceleración de las interpretaciones

Es recurrente la afirmación de que D'Arienzo reconquistó a los bailarines en 1935 con un ritmo más ágil.⁷ La realidad es un poco más compleja. D'Arienzo agilizó un poco el *tempo* en sus primeras grabaciones de 1935, y además presentó arreglos simples y muy aptos para el baile. Pero no fue el primero en acelerar la interpretación. Al analizar los *tempi* metronómicos de las orquestas entre 1928 y 1940 observamos que Fresedo ya lo había hecho a partir de 1933 y que Caló también se elevaba sutilmente sobre un promedio muy estandarizado en los veinte. La aceleración más ostensible se observa en cambio entre 1937 y 1939 con picos que algunos analistas han considerado exagerados. Lo que probablemente haya ocurrido es que, como suele narrarse, en la interacción cotidiana de D'Arienzo con el público, que apreciaba notoriamente esa manera interpretativa, el director haya intensificado este aspecto, en un comienzo sólo una tendencia en parte compartida con otras orquestas. En los 40 el *tempo* se estabilizó en un más razonable *moderato*. Esta aceleración fue entonces uno de los rasgos de la transición, no muy significativo en verdad y que estuvo dado por la mera práctica. Propongo la audición de un breve ejemplo de este aspecto. Se trata de los fragmentos indicados en la Figura 1. Las indicaciones metronómicas se toman sobre la base de un compás de 4/8.⁸

⁷ Cf. José Gobello: *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), p. 87; Luis Adolfo Sierra: *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1976), pp. 92-93; Horacio Ferrer: "D'Arienzo, Juan", en *El libro del tango* (Buenos Aires: Galerna, 1977), pp. 363-364.

⁸ Los fragmentos se pueden escuchar aquí [última consulta: 1/12/2016] (Duración total: 1' 20").

La aceleración de las interpretaciones:
Sexteto de Cayetano Puglisi: <i>La cumparsita</i> (Matos Rodríguez), 1929, Disco Victor 47076. ♪ = 120
Oswaldo Fresedo: <i>Colibriyo</i> (Fresedo-Pidemunt-Trongue), 1933, Disco Victor 36365. ♪ = 128
Juan D'Arienzo: <i>Tinta verde</i> (Bardi), 1935, Disco Victor 37812. ♪ = 132
Aníbal Troilo: <i>Comme il faut</i> (Arolas), 1938, Disco Odeon 7160. ♪ = 142
Carlos Di Sarli: <i>Retirao</i> (Posadas), 1939, Disco Victor 38878. ♪ = 137

Tabla 1. Aceleración en las interpretaciones

El “sinfonismo” en el tango

“Tango sinfónico” es una denominación impactante pero se trata más de una etiqueta que de un vuelco real hacia lo académico. Se presentó en dos vertientes, una caracterizada por la ampliación de la orquesta típica con el agregado de instrumentos no habituales y un cambio en la funcionalidad; y la otra consistió sólo en una expansión formal (no muy significativa) que popularizó la orquesta de Canaro y que fue seguida por algunas otras.

En el caso de las orquestas ampliadas, Oswaldo Fresedo parece haber sido el que primero realizó una experiencia de este tipo. El 3 de mayo de 1932 presentó un conjunto de 27 integrantes, con la base de una orquesta típica y el agregado de maderas, metales y percusión para inaugurar el cine Astor. La armonización y arreglos estuvieron a cargo de Ramón Gutiérrez del Barrio y Sebastián Lombardo realizó las instrumentaciones. El repertorio incluía una apertura alegre titulada *Happy day*, y luego el programa continuaba con el tango *Inspiración*, con *Rapsodia en tango* (realizada sobre *Tango mío*), y con un *Tango sinfónico humorístico* (basado en el tango *El espiente*). No quedaron registros fonográficos de este espectáculo. Años más tarde, Fresedo mismo

reivindicó esta ocasión como inaugural en la especialidad, en una entrevista realizada por Oscar Zucchi.⁹

También en 1932 pero unos meses después, Julio De Caro llevó a cabo una serie de conciertos en el teatro Broadway de Buenos Aires al frente de una orquesta organizada por Radio Splendid. Julio Rosemberg, Julio Perceval y Alejandro Gutiérrez del Barrio, realizaron la instrumentación de las piezas más notorias de los De Caro.¹⁰ El ciclo de presentaciones duró tres meses¹¹ y, nuevamente, las versiones producidas para esa oportunidad no fueron llevadas al disco.

De Caro realizó además una segunda experiencia "sinfónica" en noviembre de 1936, que es profusamente citada en las crónicas del tango. En sus *Memorias* (una parte de ellas coordinada por otro autor, lo que justifica la tercera persona utilizada en la cita) leemos que

En LR1 radio El Mundo" de Buenos Aires, tras actuaciones descollantes en radio "Rivadavia, "América, "Splendid", etc. [De Caro] [dirige] tres orquestas: melódica de profesores (16), rítmica (10) y sinfónica (66). Logra con suma perfección ofrecernos "La evolución del tango (1870-1936)".¹²

En el espectáculo intervenían Hugo del Carril, la Hermanas Desmond, Pedro Lauga, parejas de baile, el Trío Almeida. Incluía además música de época con acordeones, flautas y candombe y se interpretaban tangos de Gabino Ezeiza, Eduardo Arolas y Enrique Saborido, con instrumentaciones de Julio Perceval, Julio Rosenberg, Alejandro Gutiérrez del Barrio y de los hermanos De Caro. No han quedado registros discográficos de la música de este espectáculo, pero sí un fragmento filmado.¹³

⁹ Oscar Zucchi: *El tango, el bandoneón y sus intérpretes, Tomo II* (Buenos Aires: Corregidor, 2001), pp. 1022-1023.

¹⁰ Gobello: *Historia Crítica...*, p. 109.

¹¹ Julio De Caro: *El tango en mis recuerdos* (Buenos Aires: Centurión, 1974), pp. 98-102.

¹² *Ibidem*, pp. 391-392.

¹³ Se puede ver aquí [última consulta: 1/12/2016].

El "tango sinfónico" de Canaro es diferente en su concepción al de Fresedo y De Caro.¹⁴ Su origen se remonta a 1928 cuando grabó el tango *Pájaro azul*,¹⁵ que se etiquetó como "tango fantasía" pero que en futuras reediciones se señalaría también como perteneciente a una "Serie Sinfónica". Se trataba de una reelaboración del tango *Nueve puntos* del propio Canaro, que ya había grabado en 1920,¹⁶ con el agregado de introducción, puentes, coda, variaciones y contracantos.¹⁷ A partir de entonces y hasta 1933 la orquesta de Canaro realizó varias de estas producciones, entre las que la más difundida fue el tango *Halcón Negro*,¹⁸ compuesta en 1932 para dar a conocer ese mismo año en la temporada teatral que Canaro realizó en El Nacional con la comedia musical "La muchachada del centro". Lo grabó el 8 de julio de 1932 y se etiquetó a la vez como "Tango Fantasía" y "(Serie Sinfónica)".

Los rótulos empleados para mencionar a estas producciones especiales fueron entonces "Tango Fantasía", "Serie Sinfónica" o, directamente, "Tango Sinfónico". Además, algunos que originalmente no tenían esa indicación de "sinfonismo", en ediciones posteriores les agregaron el rótulo "Serie Sinfónica".

¹⁴ Aunque José Gobello menciona también experiencias de Roberto Firpo y, curiosamente, de Francisco Lomuto. Gobello: *Historia Crítica...*, pp. 108-109, como veremos más adelante.

¹⁵ *Pájaro azul* (F. Canaro), disco Odeon n° 40020 A, matriz n° 2660, grabado el 19/5/1928. En: Christoph Lanner: *Discografía de Francisco Canaro* [sitio web], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁶ *Nueve puntos* (F. Canaro), disco Columbia n° T1221, matriz n° 94030, grabado en 1920. En: Lanner: *Discografía de Francisco Canaro*.

¹⁷ Horacio Ferrer menciona como de la misma serie las piezas *El rey del bosque* y *Mirlo blanco*. Horacio Ferrer: "Canaro, Francisco", en: *El libro del tango* (Buenos Aires: Galerna, 1977), p. 538. *El rey del bosque* es o bien un foxtrot (disco Odeon n° 4119 B matriz n° 2439, 1924, jazz band) o bien un "tango sinfónico" grabado en 1939 (disco Odeon n° 5116 A, matriz n° 10118); *Mirlo blanco* es un "tango fantasía" grabado en 1958 (disco Odeon n° 1632 A, matriz n° 22934). No los tomo en cuenta, por lo tanto, para este análisis.

¹⁸ *Halcón negro* (F. Canaro), disco Odeon 4809 A, matriz n° 7271/2, grabado el 8/7/1932. En: Lanner: *Discografía de Francisco Canaro*.

En definitiva, se trató en total de 23 grabaciones de esta índole.¹⁹ Propongo como ejemplo la audición de *Pájaro Azul*.²⁰

Esta tendencia tuvo unos pocos seguidores. Roberto Firpo, para su comedia musical *Hoy te llaman Milonguita*, compuso e interpretó un "tango sinfónico", *Cabaret de cristal* grabado el 15 de septiembre de 1932.

Para José Gobello tanto Canaro como Firpo "ensayaron un sinfonismo [...] candoroso",²¹ y se pregunta si no fue Canaro antes que Piazzolla quien primero sacrificó la bailabilidad al sonido. José Gobello también agrega a Francisco Lomuto como autor de esta especialidad en particular con el tango *Lonjazos (Rezo gaucho)*.²² Dice Gobello:

El contagio sinfonista alcanzó también a Francisco J. Lomuto, cuya orquesta sinfónica (¿?) [sic] dejó algunas grabaciones de muy buen gusto –la de *Lonjazos*, con el cantor Fernando Díaz, por ejemplo–. En las orquestaciones anduvo la mano sabia de Martín Darré.²³

Sin embargo no se encuentran en la grabación de este tango de A. Domenech y J. Fernández Blanco, los agregados de introducciones o proliferación de secciones que, en el caso de Canaro, sirven para justificar su "sinfonismo". La orquesta de Lomuto en esta grabación es una orquesta típica con muchos integrantes pero de orgánico estándar. Su estilo es bastante

¹⁹ Los temas que están indicados simplemente como tangos, pero que en ediciones posteriores agregan en la etiqueta el rótulo "Serie Sinfónica", son *Felicia* y *La cumparsita* (ambos de 1929); los que incluyeron originalmente el rótulo "Serie Sinfónica" son: *La morocha*, *Don Juan*, *Chique*, *El triunfo*, *9 de Julio*, *Corazón de Oro* y *La tablada*, grabados en 1929 y *Nobleza de arrabal*, *El gavián*, *La guitarrita*, *Alma de bohemio*, *Sentimiento gaucho*, grabados en 1930, *El pollito*, que fue grabado en 1931, y, en 1932, *Inspiración*, *Ahí va el dulce* y *Ojos negros*. Por último, en 1933 grabó dos tangos que directamente se indicaron como "tango sinfónico": *Pinta brava* y *El chamuyo*. Es decir que estamos hablando de 19 tangos que fueron editados originalmente como sinfónicos, dos que fueron re-etiquetados así, y los dos primeros que los consideró tangos fantasía. Además hay dos valeses caratulados como "Serie Sinfónica". En total son veintitrés grabaciones.

²⁰ Se puede escuchar el tango *Pajaro Azul* (F. Canaro) por la orquesta de Francisco Canaro aquí [última consulta: 1/12/2016].

²¹ Gobello: *Historia Crítica...*, p. 108.

²² *Lonjazos (Rezo Gaucho)* (tango), de Andrés Domenech y Jesús Fernández Blanco, disco Victor n° 37300, matriz n° 66932, grabado el 10 de octubre de 1932. Se puede escuchar aquí [última consulta: 1/12/2016].

²³ Gobello: *Historia Crítica...*, p. 109.

machacón con un ritmo parejo, propensa a los *tutti*, y presenta pocos recursos idiomáticos tanguísticos (*yeites*). En algunos pasajes aparece un clarinete que tiene a su cargo contracantos o un fragmento de la melodía.

También podríamos considerar a De Caro dentro de esta práctica, aunque él no los llamaba tangos sinfónicos, por lo menos con una de sus grabaciones: una versión de *La cumparsita* que dura cuatro minutos y treinta y nueve segundos, en la que sólo la introducción ocupa cincuenta y dos segundos. Es una versión para escuchar, noailable, que presenta todos los recursos estilísticos instrumentales del sexteto de De Caro.²⁴

Para resumir, el "tango sinfónico" fue una tendencia que se desarrolló entre 1928 y 1933, asociada en parte a las comedias musicales o a presentaciones teatrales y que alcanzó en sus últimas manifestaciones a las experiencias ya mencionadas de Julio De Caro y Osvaldo Fresedo.

Ampliación del repertorio de géneros

La incorporación de nuevos géneros al repertorio es observable principalmente en las orquestas de De Caro y Fresedo. En otras como la Orquesta Típica Victor, esta tendencia no se observa, y en algunas, como la de Canaro, es más esporádica. Realizando un recorrido superficial por la discografía de las orquestas de Edgardo Donato y Francisco Lomuto, la recurrencia a géneros exóticos, como maxixa, foxtrot o pasodoble, o folclóricos, se da con poca frecuencia. El grupo de géneros común a todas, sigue siendo tango, vals, y ranchera. Resulta llamativo entonces y vale la pena destacarlo, que De Caro haya incorporado folclore, y Fresedo géneros exóticos en una cantidad significativa.

²⁴ *La cumparsita* (Matos Rodríguez) por la orquesta de Julio de Caro (disco Brunswick n° 6 de 30 cm. y 78 rpm, se puede escuchar aquí [última consulta: 1/12/2016]).

Julio De Caro grabó ciento sesenta y cinco fonogramas para el sello Brunswick entre los años 1929 y 1932. Sorprende que en el repertorio no haya muchos tangos famosos. Observamos dos tipos de composiciones: unas de corte festivo, desafiante, y en todo caso, decididamente no melancólicas, a veces asociados a letras humorísticas, o de crítica a algún personaje estereotipado, como en *Engrupido* (Adolfo Mondino) o *A la francesa* (Monadolinyera) de 1930. Otros son de carácter acentuadamente melancólico, con melodías amplias, ondulantes y cantables, como la del tango *Flores negras* (Francisco De Caro). Este último tipo de tangos es evidentemente una especialidad de los De Caro, como *Esquelas* (1932) y *Mentiras de amor* (1930), de Francisco, o *Luna de miel* (1931) de Julio. Pero además de sus propias composiciones hay otras del mismo carácter por otros autores, como *Afrojaste tiburón* (A. Mondino–E. Bianchi) de 1930.²⁵ Dentro del tercio final de estas grabaciones, aparecen géneros folclóricos: chacarera, ranchera, gato, zamba, etc; en total diecinueve. Tal vez este giro se debiera a un intento de acercarse a un público más amplio, teniendo en cuenta que ya desde 1929 la caída de los salarios agrícolas había provocado éxodos de campesinos hacia la periferia de las mayores ciudades. Aunque como objetivo comercial, no parece muy viable.

Los géneros folclóricos ya eran ampliamente conocidos en Buenos Aires gracias a Andrés Chazarreta, quien se había presentado en Buenos Aires en 1921 con gran éxito y desde entonces difundía sin interrupción el acervo criollo.²⁶ Es muy probable que esta ampliación del repertorio se haya tratado también de un intento de otorgarle variedad, o podría sospecharse tal vez una

²⁵ Orquesta de Julio De Caro: *Esquelas*, tango (Francisco De Caro-Pedro Laurenz-Mario César Gomila), disco Brunswick n° 1278 (1929-1932); *Mentiras de amor*, tango (Francisco De Caro – Manuel Meaños), disco Brunswick n° 1223 (1929-1932); *Luna de miel*, tango (Julio De Caro-Mario César Gomila), disco Brunswick n° 1265 (1929-1932); *Afrojaste tiburón*, tango (A. Mondino–E. Bianchi), disco Brunswick n° 1241 (1929-1932).

²⁶ Carlos Vega: *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2010).

política comercial del sello Brunswick,²⁷ ya que en toda la etapa previa de grabaciones, desde 1924 hasta 1928, de ciento treinta y siete fonogramas, sólo tres no fueron tangos: dos valeses y una polca tanguada, lo que evidencia que a los De Caro no les interesaba mucho dedicarse a otros géneros además del tango.²⁸ De Caro reanudó sus grabaciones en enero de 1934 con sólo dos caras de 78 rpm para Victor Junior, en una de las cuales registró el popurrí *Las catorce provincias* (sobre temas folclóricos). Al año siguiente grabó otro *medley* folclórico, el *Potpourri Federal*.

La crisis lo había sorprendido a Fresedo en medio de una gira internacional. Entre otras ciudades actuó en Nueva York.²⁹ Fue entonces cuando comenzó a grabar para el sello Brunswick, realizando en esa ciudad un total de diecinueve registros.³⁰ La serie de grabaciones en esa compañía continúa en Buenos Aires entre 1931 y 1932 (cuarenta y cinco), y la mayoría de las mismas son tangos (veintiséis) –que, coincidentemente con lo realizado por De Caro, había sido prácticamente excluyentes en los setecientos cincuenta y siete registros (cifra realmente asombrosa) realizados por Fresedo como director entre 1922 y 1928–³¹ pero aparecen también foxtrots (nueve), un danzón, una rumba y dos marchas. Resulta evidente el intento por variar el repertorio e incluso internacionalizarlo. Sugiero como ejemplo escuchar una rumba por la

²⁷ La eventual injerencia del sello Brunswick en el repertorio es difícil de sostener ya que otras orquestas de tango que grabaron para el sello no incluyeron muchos géneros folclóricos.

²⁸ Nicolás Lefcovich: *Estudio de la discografía de Julio De Caro* (Buenos Aires: edición de autor, 1987).

²⁹ Zucchi: *El tango, el bandoneón ...*, p. 1020.

³⁰ Lefcovich afirma que fueron grabadas en NY “posiblemente en el año 1930 (informaciones recogidas de un catálogo en inglés), desconociéndose si además de los temas detallados existen otros”. Nicolás Lefcovich: *Estudio de la discografía de Osvaldo Fresedo* (Buenos Aires: Edición del autor, 1985), p. 73. Sin embargo estas grabaciones deben haber sido realizadas efectivamente en 1930, como señala Zucchi: *El tango, el bandoneón...*, pp. 1019-1020. En la edición de la misma discografía de 1993, Lefcovich ya no hace esa salvedad.

³¹ Lefcovich: *Estudio de la discografía de Osvaldo Fresedo*, pp. 14-104. Entre 1922 y 1928 sólo se encuentra un foxtrot y unos pocos valeses. Todos los demás son tangos.

orquesta de Fresedo.³² Las grabaciones de Fresedo continúan luego en el sello Victor desde 1933 con treinta registros hasta noviembre de 1934, cuando las interrumpe pues viaja otra vez a Nueva York.³³ La proporción de géneros se mantiene en este bienio: 18 tangos, cinco rancheras, siete foxtrots, un pasodoble, una canción, un son cubano y dos marchas, y persiste también luego del viaje a Estados Unidos, pero sólo hasta fines de 1938. Luego, a partir de 1939, la discografía sólo muestra tangos.

Internacionalización del estilo

Finalmente, con respecto a la internacionalización del estilo, observamos que una de las variantes implementadas por De Caro fue su Orquesta Melódica Internacional con la que realizó seis grabaciones entre agosto y diciembre de 1936 y se presentó en 1937 en una gira a Chile. Resultan muy ilustrativas de la inestabilidad y búsqueda estilística que se observa en estos años transicionales. Se trata de una orquesta típica a la que se le agrega batería (de muy discreta aparición ya que sólo destaca algunas puntuaciones), vibráfono, saxos y a veces clarinete y coro. Los registros fonográficos incluyen cuatro tangos, una milonga y un vals. El sonido recuerda más a las orquestas europeas que a las argentinas, en el ritmo del acompañamiento y en el fraseo melódico, bastante cuadrado, alejado del habitual *rubato* decareano. El vals *Pienso en ti* (Julio De Caro) comienza con un acorde breve en *tutti* luego del cual permanece sosteniendo su nota el saxo solo, a lo que sigue un glissando vocal ascendente realizado por las Hermanas Desmond; el estribillo es cantado por este dúo femenino.³⁴ En *Derecho viejo* (Arolas) se agrega una trompeta y

³² *Cuando Juba toca la rumba con la tuba* (rumba) por la Orquesta de Osvaldo Fresedo. Disco Brunswick n° 1453, grabado en 1932. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

³³ Zucchi: *El tango, el bandoneón...*, pp. 1025-26.

³⁴ *Pienso en ti* (Julio De Caro – Jesús Fernández Blanco), disco Odeon n° 5435 (matriz n° 8662), grabado el 10 de agosto de 1936. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

campanelli a la orquesta.³⁵ Los arreglos correspondían a Julio Rosemberg, autor de uno de los tangos, *Noche estrellada*, de carácter notoriamente europeo.³⁶ Esta experiencia de Julio De Caro solo se recuerda como una curiosidad, muy poco conocida, por otra parte. Cuando vuelve a grabar en 1938, retorna al esquema instrumental tradicional del tango.

En las grabaciones de Fresedo de esos años, más allá de la incorporación del repertorio exótico que ya he mencionado, también se encuentra cierta permeabilidad a un estilo internacional para la interpretación del tango. Se observa por ejemplo en la grabación de 1934 de *Canto de amor* (Osvaldo Fresedo – Emilio Fresedo) que está etiquetado como tango pero el perfil melódico y la marcha armónica de la composición lo emparentan mucho con el foxtrot.³⁷ Otro ejemplo similar es la grabación de 1935 del éxito internacional *Isla de Capri* (Will Grosz), un *foxtrot* devenido tango, con letra exótica *ad hoc*.³⁸ Si bien el tango desde su origen ha mezclado muchos géneros y se ha convertido en una música popular cosmopolita, este tipo de “fusiones” o adaptaciones no eran muy habituales en esos años. De hecho no he encontrado otros casos, lo que confirma que es parte del proceso de transición.

Resulta interesante considerar que tal vez el caso de *Isla de Capri* y la incorporación de ciertos géneros por Fresedo, fueron producto de la influencia del jazz, que tal vez haya recibido durante los tres viajes que realizó a Estados Unidos. En ellos seguramente fue un observador atento de la escena musical de Nueva York. Veamos.

³⁵ *Derecho viejo* (Eduardo Arolas), disco Odeon n° 5435 (matriz n° 8663), grabado el 10 de agosto de 1936. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

³⁶ *Noche estrellada* (Julio Rosenberg), disco Odeon n° 5436 (matriz n° 8851), grabado el 13 de diciembre de 1936. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

³⁷ *Canto de amor* (Osvaldo y Emilio Fresedo), disco Victor n° 37611 (matriz n° 86527, grabado el 19 de junio de 1934. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

³⁸ *Isla de Capri* (Will Grosz – Angel del Valle), disco Victor n° 37725 (matriz n° 86766), grabado el 15 de febrero de 1935. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

El primer viaje fue en 1920, contratado por Víctor para realizar una serie de grabaciones en Camdem (las de la Orquesta Típica Select), pero no se observan en esos registros influencias del jazz. Si bien Matthew Karush afirma que Fresedo tuvo fuertes influencias del jazz y señala este primer viaje como punto de partida,³⁹ realmente no se observan en los registros de Fresedo entre 1922 y 1928, como ya he mencionado, influencias jazzísticas, salvo la grabación de un puñado de foxtrots (entre más de setecientas grabaciones).

El segundo viaje fue en 1930, en medio de la estadía en París, y como mencioné anteriormente comenzó una serie de registros para Brunswick en Nueva York, todos tangos. La orquesta se presenta con un tono general muy melancólico y lo único atípico para observar es la presentación como cantante de Pilar Arcos⁴⁰ una cantante cubana mayormente especializada en cuplés.

El tercer viaje, en 1934, parece haber incidido en la modificación del orgánico de la orquesta, o tal vez en su establecimiento definitivo, pues hay antecedentes en la discografía, previos al viaje.⁴¹ Zucchi afirma que en realidad fue el violinista Mario Perini, que integró la orquesta y realizó arreglos, quien introdujo el arpa y el vibrafón.⁴² La incorporación del vibrafón puede haber sido una influencia de la escena norteamericana; la del arpa, es probable que fuera debida a la pericia de un orquestador académico (¿tal vez Perini?). Pero no necesariamente incidieron en el carácter del tango interpretado por Fresedo ni lo hicieron más jazzístico. Más bien, esos recursos fueron "tanguificados" al incorporarse a la manera de interpretar el tango de Fresedo. El vibrafón nunca

³⁹ Karush: *Cultura de clase...*, pp. 75-76. Debo agradecer la sugerencia de Martín Baña, formulada durante el intercambio posterior a la lectura de mi trabajo, de tener en cuenta las consideraciones de Karush sobre esta época.

⁴⁰ Se puede escuchar el tango *Mamita* (Ángel Danesi), disco Brunswick n° 40941, grabado en 1930. Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁴¹ Por caso una grabación del tango *Vida mía* (Osvaldo y Emilio Fresedo) en la que la orquesta acompaña al cantante lírico Tito Schipa (disco Víctor n° 1680, grabado el 11 de julio de 1934). Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁴² Zucchi: *El tango, el bandoneón...*, pp. 1026-27.

realiza más que puntuaciones en los finales de frase y algunas notas aisladas; el arpa apoya la textura en determinados momentos, enriqueciendo la sonoridad orquestal.

Karush al analizar la industria discográfica y su relación con el jazz y el surgimiento del tango, acierta al afirmar que

Sin duda, el prestigio del jazz ayudó a modelar las expectativas y preferencias del público. Al haber estado expuesto a los más recientes éxitos de Estados Unidos, el público argentino esperaba que las grabaciones de música nacional estuvieran a la altura de los estándares de producción norteamericanos.⁴³

Sin embargo, considero que la influencia se limitó en la mayoría de los casos a incorporar esos estándares de calidad, que reflejaban la modernidad a la que se quería aspirar, y cuyo modelo era norteamericano, pero no a las características musicales del tango, salvo contadas excepciones.⁴⁴ El problema es que el análisis realizado por el autor deviene confuso al mencionar alternativa y desordenadamente ejemplos del tango de la década del diez, del veinte y del treinta, que en términos de características musicales son muy diferentes. En particular es llamativo que afirme que "la imagen de De Caro como innovador y modernizador fue también formada por el jazz"⁴⁵ aunque luego lo relativiza al citar a De Caro mismo, para quien la comparación con el jazz significaba un estándar de sofisticación. Vale la pena señalar que desde 1924 hasta las experiencias de comienzos de los años treinta que aquí he mencionado, el repertorio de su sexteto fue totalmente tanguístico y para él resultó el vehículo ideal para fijar los estándares idiomáticos propios del tango, realizados a partir de necesidades intrínsecas del género.⁴⁶ Los ejemplos musicales que trae a colación Karush con respecto al tango (muy pocos en realidad) son tan vagos

⁴³ Karush: *Cultura de clase...*, p. 76.

⁴⁴ Una verdadera influencia del jazz sobre el tango ha sido detectada por Pablo Kohan en su análisis armónico de los tangos de Juan Carlos Cobián. Pablo Kohan: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010), p. 43.

⁴⁵ Karush: *Cultura de clase...*, p. 77.

⁴⁶ García Brunelli: "Análisis del estilo tanguístico de Julio De Caro...".

como ricos y precisos sus hallazgos en la vinculación del desarrollo discográfico y de la radiotelefonía con respecto a la cultura popular.

El regreso a la tradición

Como he señalado, ninguna de estas innovaciones que he presentado se convirtió en una tendencia establecida. Leonard Meyer define la innovación estilística como el surgimiento de nuevas estrategias y realizaciones novedosas, que pueden ser determinadas por constricciones internas (dadas por el compositor mismo, las circunstancias estilísticas y los problemas compositivos) y por constricciones externas (condiciones culturales generales y específicas y las condiciones musicales).⁴⁷ En este caso lo que parece más evidente es que las circunstancias socio-económicas socavaron la sustentabilidad que el tango mantenía en el público argentino a partir de la crisis del '30.

Pablo Kohan establece la existencia de dos corrientes compositivas en la Guardia Nueva: la tradicional y la renovadora, y esta última dividida a su vez en una melodista y una integradora.⁴⁸ Estas variantes proveían una riquísima paleta estilística y estructural que no necesitó recurrir a elementos ajenos al género para mantener su atractivo popular durante la década del '20. Los directores y compositores del tango, que habían sostenido durante toda la Guardia Nueva estilos compositivos variados pero recurrentes, fueron compelidos a indagar en nuevos formatos, apoyados, seguramente, por una industria cultural deseosa de recuperar terreno. La participación de empresarios como Max Glucksman estaba guiada por el *marketing* y apuntaba fundamentalmente al éxito económico, y por tanto atendía a los dictados del gusto popular, no a ninguna pertinencia

⁴⁷ Leonard Meyer: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 2000); Víctor Manuel Osorno Maldonado: "La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos", *Valenciana*, 12 (2013), pp. 155-179.

⁴⁸ Kohan: *Estudios sobre los estilos...*, p. 19-32.

estética.⁴⁹ Como había una sensación generalizada de que el tango estaba en decadencia, por la caída de la demanda, se lo trató de llevar hacia un lugar diferente, embarcarlo en un nuevo concepto por vía de ampliaciones formales, modificaciones tímbricas de estilo y de *tempo*, y otros recursos, muy probablemente atendiendo a los fenómenos de migración interna y al éxito del cine de Hollywood que imponía su estándar.⁵⁰ En el plano musical, estas experiencias se llevaron a cabo en este interregno de unos pocos años que van de la post crisis del '30 hasta 1937.

Cuando el tango se estabilizó otra vez, lo hizo recurriendo a sus fuentes, los estilos clásicos de la década del 20, convenientemente remozados y enriquecidos, y las orquestas se concentraron en interpretar casi exclusivamente tangos. En ese nuevo *status quo*, durante toda la década del '40 no se escucharon más ambigüedades ni experimentos que incorporaran sonoridades ajenas a los propios recursos tanguísticos. Eso se dejó en mano de otras agrupaciones que se especializaron en ritmos afines al jazz y orquestas características, que abordaron todo género exótico que hubiera y el carácter festivo que casi nunca adoptaron las orquestas típicas. Es por eso que la etapa señalada en este trabajo adquiere un carácter claramente transicional, por su brevedad y porque se ubica entre dos etapas de sólida conformación estilística.

⁴⁹ Karush: *Cultura de clase...*, p. 72.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 107-108.

Omar García Brunelli es Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina y doctorando en Teoría e Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" de Argentina, donde participa en el equipo de investigación que realiza el segundo volumen de la *Antología del Tango Rioplatense*. Ha publicado artículos sobre música popular urbana y colaboraciones en esa especialidad para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el *New Grove Dictionary of Jazz*, y la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Ha compilado el volumen *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008) y publicado *Discografía básica del tango 1905-2010- Su historia a través de las grabaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010).

Horacio Salgán: 100 años de “tanguedad”

Bárbara Varassi Pega

Codarts University of the Arts, Países Bajos

Fontys University of Fine and Performing Arts, Países Bajos

Universidad Nacional de La Plata, Argentina



Resumen

Horacio Salgán (1916-2016) es uno de los músicos argentinos más destacados. Pianista, arreglador, compositor, director y docente, su prolífica obra abarcó diversos géneros musicales y formaciones instrumentales. A cien años de su nacimiento y no obstante el gran reconocimiento obtenido nacional e internacionalmente, el estudio de su obra continúa siendo postergado en los ambientes de investigación musical. Este trabajo se centra en *Don Agustín Bardi* (1947), una de sus composiciones más representativas y ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en su “Época de Oro”. El ‘homenaje’ se presenta por partida doble: al centenario mencionado se suma la ofrenda de Salgán al famoso violinista, pianista y compositor que da el título a la obra. Primero, realizaremos una breve contextualización histórica de la labor de Salgán; luego un análisis descriptivo de aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético. *Don Agustín Bardi* es un ejemplo de la impronta que Salgán imprimió a su orquesta y fue el rasgo más distintivo de su estilo: dirigir, componer y arreglar desde el piano. La centralidad del piano en el arreglo y su preponderancia en la orquesta son novedosos en la historia del tango.

Palabras clave: Tango – Piano – Composición – *Don Agustín Bardi*

Horacio Salgán: 100 Years of “tanguedad”

Abstract

Horacio Salgán (1916-2016) is one of the most prominent Argentinian musicians. Pianist, arranger, composer, conductor and teacher, his prolific oeuvre included diverse genres and line-ups. On the one hundredth anniversary of his birth and despite the recognition he has gained nationally and internationally, the study of his oeuvre has been neglected in the realm of musicological research. This article focuses on *Don Agustín Bardi* (1947), one of his most representative pieces and example of one of the possible configurations of tango’s musical modernity in its “Golden Age” (1940s). The ‘homage’ is double: in addition to the above mentioned centenary is the tribute that Salgán renders to the famous violinist, pianist and composer in the piece’s title. Firstly, we make a contextualization of the composer’s work; then a descriptive analysis of some key aspects of the piece and, lastly, some general comments on aesthetic issues. *Don Agustín Bardi* is an example of the mark Salgán made on his orchestra and that was the most distinctive aspect of his style: to conduct, compose and arrange from the piano. The centrality of the piano in the arrangement and its preponderance in the orchestra represent an innovation in the history of tango.

Keywords: Tango – Piano – Composition – *Don Agustín Bardi*

Horacio Salgán (1916-2016) es uno de los músicos argentinos más destacados. Pianista, arreglador, compositor, director y docente, su prolífica obra abarcó diversos géneros musicales y múltiples formaciones instrumentales.¹ Entre sus composiciones publicadas figuran obras de tango, jazz, folclore, música brasileña y una obra sinfónica con coro y solistas, el *Oratorio Carlos Gardel*, con texto de Horacio Ferrer. A cien años de su nacimiento y no obstante el gran reconocimiento obtenido a nivel nacional e internacional, el estudio de su obra continúa siendo postergado en los ambientes de investigación musical. Este trabajo se centra en *Don Agustín Bardi* (1947), una de sus composiciones más representativas y ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la "Época de Oro" del género (década de 1940). El 'homenaje' se presenta por partida doble: al centenario mencionado se suma la ofrenda de Salgán al famoso violinista, pianista y compositor que da el título a la obra.

Don Agustín Bardi²

Agustín Bardi (1884 - 1941) fue el autor de obras originales que hasta el día de hoy se siguen versionando.³ Muchas de ellas fueron grabadas por grandes figuras del tango: *Gallo ciego, ¡Qué noche!, El buey solo, Se han sentado las carretas, C.T.V., Chuzas, Tinta verde, La última cita, Nunca tuvo novio y Tierrita* son sólo algunos ejemplos. Salgán confirma su admiración por el

¹ Horacio Salgán: *Arreglos para orquesta típica: tradición e innovación en manuscritos originales* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008).

² Música y arreglo: Horacio Salgán (1947). Versión grabada en "Horacio Salgán y su orquesta típica", sello RCA Víctor (1950). Nicolás Lefcovich: *Estudio de la discografía de Horacio Salgán* (Buenos Aires: autor, 2001).

³ Bárbara Varassi Pega: *Creating and re-creating tangos. Artistic processes and innovations in music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann* [tesis doctoral] (Leiden: Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University, 2014).

compositor en su libro *Curso de Tango*⁴ –de los veinte temas que lista como los “Grandes Tangos”⁵ tres son de Bardi– y en la siguiente declaración:

Dediqué esta obra a Agustín Bardi, por supuesto, por la gran admiración que tengo por su obra. Con Bardi se da un fenómeno curioso e inusual, ya que su producción abarcó desde la primera época del tango –como *Tierrita* y *Lorenzo*, entre otras– hasta una época avanzada con sus tangos *Tiernamente* o *La que nunca tuvo novio...* Cada una de ellas constituye una joya musical y logra reflejar su tiempo, su época particular, pero también la trascienden [...].⁶

Salgán realizó arreglos de varias de las obras de Bardi, incluida su exitosa versión de *Gallo ciego* que instrumentó para todas sus formaciones (el dúo con De Lío, su quinteto y la orquesta). Con *Don Agustín Bardi*, además de rendirle homenaje, firma uno de los tangos más celebrados de su producción.

La obra

Don Agustín Bardi se estructura sobre el modelo de forma tripartita típico de la Guardia Vieja: A, B, C (o Trío) y presenta las características sobresalientes del tango instrumental: segmentación en secciones de 16 compases (dos frases de 8 compases cada una) con diferenciación clara del carácter y de los modelos rítmicos de acompañamiento; cierres de frase y de sección por medio de cadencias perfectas y pasajes conectores que enlazan las frases. Sin embargo, otros factores como la utilización de estructuras rítmicas cambiantes y sincopadas, la orquestación y el uso del piano concertante lo convierten en un tango singular que revela aspectos típicos del estilo de Salgán.

⁴ Horacio Salgán: *Curso de tango* (Buenos Aires: autor, 2001).

⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁶ Sonia Ursini: *Horacio Salgán. La supervivencia de un artista en el tiempo* (Buenos Aires: Corregidor, 1993), pp. 153-154.

Análisis descriptivo

Sección A (desde c. 1 hasta c. 17), [00:00-00:33]

La organización rítmica y acentual basada en la contradicción sistemática de la pulsación por medio de ritmos sincopados constituye el elemento central de esta primera sección y uno de los pilares de la obra del compositor.



Fig. 1. Inicio a1, piano cc. 1-3, [00:00-00:05]

- a1 (desde c. 1 hasta c. 8), [00:00-00:15]: el tema se presenta en la mano derecha del piano, acompañado por una secuencia armónica sobre dominantes secundarias (mano izquierda del piano y contrabajo) y por la chicharra del primer violín. Estos tres instrumentos presentan ya una compleja construcción sobre figuras y acentos que contradicen la pulsación, a la vez que los patrones acentuales no se repiten de compás a compás. Conjuntamente, la extremada diferenciación dinámica entre los elementos acentuados y no acentuados producen una superficie musical compleja que confiere a la obra sus fuertes características rítmicas. La base de acompañamiento en síncopa cambia a marcato en 4 sólo en el último compás de la frase, demarcando la forma, proceso que se repetirá en el resto del arreglo. Por su parte, la línea melódica (acéfala y sincopada) se basa en las notas estructurales de la armonía de Sol menor (señaladas en la Fig. 1) expuestas en acordes quebrados (por lo general en 1era. inversión, lo que despliega intervalos de 4ta. justa y 6tas. que serán utilizados en otras secciones) y en la persistente ornamentación alrededor de ellas (grupetos, mordentes, bordaduras, achacaturas, notas de cambio y de

paso). Las notas estructurales se enlazan, además, con cromatismos y pasajes por grados conjuntos, una característica recurrente de las melodías tangueras.

The image shows a musical score for the end of section a2, measures 14-17. The score is written for a string quartet (Violins 1-4, Viola, Cello) and piano. The key signature is B-flat major. The tempo is marked 'Suelto' and the dynamics are 'p' (piano). The Cello part is marked 'arco' and 'pizz' (pizzicato). The Piano part has a circled section in the first measure.

Fig. 2. Fin de a2, aumento de la densidad instrumental y cambio de marcación, cc. 14-17 [00:24-00:33]

• a2 (desde c. 9 hasta c. 17), [00:15-00:33]: el tema (casi sin variaciones con respecto a a1) presenta el contraste típico por medio de un cambio tímbrico (en a1 lo expone el piano, aquí la mano derecha de los bandoneones) y de densidad (está engrosado parafónicamente) aunque conserva el mismo registro. El piano y el contrabajo compensan estos contrastes manteniendo la base rítmica en síncope de la sección anterior (a excepción de los cc. 15-17 que cambian a marcación en 4 y en 2 para enfatizar el final de sección). Entre a1 y a2 se percibe un neto aumento de la densidad instrumental (en bloque) que continúa en el c. 16 (primera intervención de las cuerdas), con lo que se refuerza ulteriormente el final de frase y se conduce a la sección siguiente (B), (Fig. 2). En el c. 16, las cuerdas se disponen en un bloque homofónico en un registro más grave que el de los bandoneones, lo que genera un timbre diferente al habitual. Según Salgán, esta disposición instrumental sería otro de sus aportes al género.⁷



Fig. 3. Relaciones temáticas entre secciones

⁷ "Otro aporte [mío] fue el *nuevo timbre* logrado en base al uso inverso de la cuerda y los bandoneones, al colocar la cuerda en el registro grave y los bandoneones en el agudo. Esto condujo a una sonoridad de excepcionales posibilidades expresivas, y, por supuesto, un efecto colorístico novedoso dentro de la orquesta de tango". *Cit. in Ursini: Horacio Salgán*, p. 173.

The image displays a musical score for an orchestra, divided into three systems of measures. The first system (measures 18-20) features a dynamic of *mf* across all instruments. The second system (measures 21-23) shows a dynamic shift to *p* and *pp*, with a *pizz.* marking in the Cb part and a *solo* marking in the Bt. 1 part. The third system (measures 24-25) continues with *pp* dynamics and includes chordal markings: *A7*, *D7*, *Gm*, and *G7*. The instruments listed on the left are Vln. 1-4, Vla., Vc., Cb., Bt. 1-4, and Pno.

Fig. 4. Contraste entre el c. 18 (inicio b1) y los cc. 21-25 (fin b1), [00:33-00:48]

Sección B (desde c. 18 hasta c. 33), [00:33-01:03]

Un pasaje fraseado del piano (c. 17, último de la Fig. 2) enlaza ambas secciones a la vez que anticipa el carácter de B que, como es típico del género, contrasta por su lirismo y linealidad expresiva con un toque ligado homogéneo. La presencia de estos pasajes de enlace que anticipan y/o preparan el clima de la sección siguiente es típica en los tangos arreglados y compuestos por Salgán.

- b1 (desde c. 18 hasta c. 25), [00:33-00:48]: culmina el proceso de acumulación instrumental iniciado en a1 con el primer *tutti* de la obra (cc. 18-20). Las melodías de A y B (Fig. 3) están basadas en el mismo material temático organizado de manera diferente, lo que otorga coherencia formal a la pieza. En A, el tema se estructura en motivos de dos compases que se repiten (ambos acéfalos y sincopados, lo que genera las discontinuidades que refuerzan el carácter rítmico). Comienza con un grupeto y luego se exponen los intervalos de 4ta. y 6ta. seguidos por grados conjuntos y cromatismos descendentes. En B, sólo el primer compás es acéfalo, se abandonan los ritmos sincopados y los motivos son de cuatro compases continuos y ligados (lo que refuerza el carácter melódico del segmento). Comienza por el intervalo de 6ta., siguen las ornamentaciones (el grupeto está extendido), luego prosiguen los grados conjuntos y cromatismos descendentes (también extendidos) y cierra con el intervalo de 4ta. La sección C, por su parte, presentará los mismos elementos nuevamente reorganizados.

En A y B la melodía se expone en un solo estrato textural en el que se varía la densidad instrumental para distinguir las frases: de uno (en a1 el tema se expone en el piano), a cuatro (en a2 se expone en la mano derecha de los bandoneones) y luego a catorce (en b1 se expone en un *tutti* parafrónico). Asimismo, para resaltar el comienzo de B, se utiliza una base rítmica en 4 que contrasta con las síncopas precedentes (Fig. 4).

Como es típico del género (aunque no sucediera ni en a1 y ni en a2), b1 se fragmenta en dos a partir del c. 21 al detenerse la orquesta mientras el piano y la guitarra realizan un pasaje conector al c. 22. Esto genera un gran contraste que precede y articula el solo fraseado de bandoneón de la segunda mitad de la frase. Los demás instrumentos ejecutan un acompañamiento que se vuelve progresivamente rítmico (por medio de las articulaciones y de la dinámica) y conduce a b2. Este cambio gradual que va de un fragmento de 'tango melódico' a otro de 'tango rítmico' es interesante ya que en el tango tradicional estos contrastes suelen presentarse de manera repentina.

- b2 (desde c. 26 hasta c. 33), [00:48-01:03]: en esta frase Salgán utiliza ciertos recursos derivados de la tradición para recrear los materiales de manera contrastante. La línea melódica es muy similar a la de b1 pero su tratamiento textural, rítmico y acentual aparece variado. Se vuelve al discurso articulado de A, con lo que se concluye el único segmento lírico de la obra (primera semifrase de b1). Al igual que b1, b2 también se segmenta (en cuatro).

De esta manera, en la sección A –que es rítmicamente discontinua al presentar silencios sobre los pulsos fuertes de compás, síncopas y acentos agógicos contrastantes que divergen de la pulsación– se exponen las frases (a1 y a2) en estratos texturales continuos con orquestaciones que sólo varían por frases enteras. Por el contrario, en la sección B –que es melódica y presenta el tema en motivos más largos y frases continuas y ligadas– se varían la orquestación y la densidad instrumental por segmentos más breves (uno, dos, tres o cuatro compases).

Sección C (desde c. 34 hasta c. 41), [01:03-01:18]

Vuelve a presentar un carácter rítmico fuertemente articulado, que se corresponde con A y el último segmento de B. La línea melódica reexpone cromatismos y grados conjuntos estructurados alrededor de los intervalos ya

utilizados (4ta. justa, 6ta.), con una dirección preponderantemente descendente. La mayor diferencia con respecto a los temas de las secciones anteriores es que comienza con un *levare* (que anticipa su carácter rítmico) y que está compuesta por motivos téticos (ningún compás presenta un silencio sobre el primer pulso).

- c1 (desde c. 34 hasta c. 41), [01:03-01:18]: este segmento se orquesta de manera similar al inicio de b2, es decir, la melodía en los violines, viola, mano derecha de los bandoneones y del piano acompañada por los restantes estratos texturales con una marcación que alterna el 4 y la síncopa. Al igual que las anteriores, se segmenta en dos, en este caso, por la reducción de la densidad instrumental (continúan los bandoneones solos, mano derecha únicamente) y dinámica.

- c2 (desde c. 42 hasta c. 50), [01:18-01:37]: en los primeros compases de c2 se vuelve a presentar un cambio de densidad instrumental por medio de un solo de piano sin base de acompañamiento estable. En el lenguaje del tango, la interrupción de la base de acompañamiento provoca un enorme contraste puesto que la pulsación explícita de la marcación es predominante: por ello se utiliza como procedimiento de segmentación formal en diversos momentos de esta y otras obras. c2 (como las frases anteriores) se fragmenta por medio de diversos procedimientos que confluyen para conducir paulatinamente a B' (Fig. 5):

- la melodía se expone ligada y es diferente a la segunda semifrase de c1, con valores rítmicos más largos y ligados, con menos acentos y articulaciones menos contrastantes, se frena el impulso de las frases anteriores y se disminuye la velocidad cronométrica,
- se genera otro contraste en la orquestación: en el c. 46 el inicio de la melodía se expone *f* con un *tutti* orquestal seguido de un *pp* súbito mientras se reduce gradualmente la densidad instrumental que pasa de *tutti* a cuatro instrumentos (dos violines más dos bandoneones), para

proseguir con un solo de bandoneón a partir del c. 48. De este modo, se comprime en una única frase (c2) el proceso de variación de la densidad instrumental presentado anteriormente (a lo largo de las secciones a1, a2 y b1) pero en sentido inverso (entonces de aumento instrumental, aquí de reducción instrumental),

- la base marca en 2 para sustentar el carácter del segmento y frenar la masa orquestal.

En el c. 50 el piano vuelve a enlazar las secciones, en este caso, con un pasaje arpegiado.

B' (desde c. 51 hasta c. 66), [01:37-02:08]

Se reexpone B con pequeñas modificaciones:

- las cuerdas realizan un contracanto melódico temático agregado (cc. 51-53), estrategia típica que utiliza Salgán en sus obras y arreglos, sobre todo en secciones reexpositivas,
- los bandoneones vuelven a exponer la melodía (sólo en la mano derecha),
- lo que en el segundo segmento de b1 fuera un solo de bandoneón es aquí (cc. 55-58) un solo fraseado de piano a dos manos en registro agudo,
- el enlace del piano está variado (c. 64) y retoma (en el registro agudo) el movimiento cromático descendente de frases anteriores imitado por los bandoneones (mano izquierda, registro grave, c. 65) en movimientos contrarios que también aparecieran antes en la obra (Fig. 6).

The image displays a musical score for a section of Horacio Salgán's work, identified as Fig. 5. c2 (cc. 47-50), [01:27-01:37]. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Vln. 1:** Violin 1, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Vln. 2:** Violin 2, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Vln. 3:** Violin 3, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Vln. 4:** Violin 4, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Vla.:** Viola, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Vc.:** Cello, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Cb.:** Cello, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Bd. 1:** Double Bass 1, starting at measure 47 with a *pp* dynamic, featuring a *solo* section.
- Bd. 2:** Double Bass 2, starting at measure 47 with a *pp* dynamic, featuring a *solo* section.
- Bd. 3:** Double Bass 3, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Bd. 4:** Double Bass 4, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.
- Pno.:** Piano, starting at measure 47 with a *pp* dynamic.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The *solo* sections for the double basses are marked with a *p* dynamic.

Fig. 5. c2 (cc. 47-50), [01:27-01:37]

The image displays a musical score for a section of Horacio Salgán's work, specifically the transition from section B' to section A' (measures 64-67). The score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for the string section: Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, Viola, Cello, and Contrabass. The bottom five staves are for the piano: Bass 1, Bass 2, Bass 3, Bass 4, and Piano. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a measure number of 64. The first two measures (64-65) are marked 'pizz' (pizzicato) for the strings. The third measure (66) is marked 'arco' (arco) for the strings. The fourth measure (67) is marked 'arco suelto' (arco suelto) for the strings. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a more active bass line. The score concludes with a measure number of 67.

Fig. 6. Fin de B', inicio de A' (cc. 64-67), [02:03-02:11]

The image displays a musical score for a section of a work, identified as Fig. 7. a2' (cc. 76-79), [02:25-02:34]. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Vln. 1**: Violin 1, Treble clef, starting at measure 76.
- Vln. 2**: Violin 2, Treble clef.
- Vln. 3**: Violin 3, Treble clef.
- Vln. 4**: Violin 4, Treble clef.
- Vln.**: Viola, Alto clef.
- Vc.**: Violoncello, Bass clef.
- Cb.**: Contrabasso, Bass clef, with markings for *arco* and *pizz*.
- Bd. 1**: Piano, Right hand, Treble clef.
- Bd. 2**: Piano, Right hand, Treble clef.
- Bd. 3**: Piano, Right hand, Treble clef.
- Bd. 4**: Piano, Right hand, Treble clef.
- Pno.**: Piano, Left hand, Bass clef.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the string and piano parts. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The section concludes with a final cadence in the piano part.

Fig. 7. a2' (cc. 76-79), [02:25-02:34]

The image shows a page of a musical score for a string ensemble and piano. The score is for measures 83 to 85. The instruments are Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, Viola, Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Double Bass 1 (Bd. 1), Double Bass 2 (Bd. 2), Double Bass 3 (Bd. 3), Double Bass 4 (Bd. 4), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and articulation marks. A 'poco rall.' marking is present in the piano part at the end of the section. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature.

Fig. 8. Fin de A', inicio de Coda (cc. 83-85), [02:39-00:45]

A' (desde c. 67 hasta c. 83), [02:08-02:41]

- a1' (desde c. 67 hasta c. 74), [02:08-02:24]: recurre a1 de manera textual.
- a2' (desde c. 75 hasta c. 83), [02:24-02:41]: el primer segmento tiene una sola variante con respecto a a2 constituida por el agregado de un contracanto lírico y temático en las cuerdas, como sucediera en el inicio de B' (Fig. 7). Luego, a partir del c. 80, comienza la típica variación de bandoneones con marcación en 4 del piano y el contrabajo.

Coda (desde c. 84 hasta c. 89), [02:41-03:01]

Si bien los bandoneones continúan la variación de la sección anterior (enlazando ambos segmentos), el inicio de la coda se percibe por una cadencia perfecta en el c. 83 (último de A') y el agregado de un nuevo contracanto lírico y temático en las cuerdas (Fig. 8). Otros indicios que señalan el comienzo de la coda son la base rítmica que cambia la marcación (ahora en síncopa) y la mano derecha del piano que se une a la variación. En el c. 87 el piano solo retoma el pasaje conector del c. 32 (figura inconfundible de *Don Agustín Bardi*) y, con un *tutti* pleno en los últimos compases, se cita por última vez el tema (de A) y la obra se cierra con el típico final tanguero.

Consideraciones finales sobre las principales características de *Don Agustín Bardi* que definen el estilo de Salgán

1) el uso generalizado de la síncopa: hemos constatado que en la obra existen pocos y breves segmentos de marcación en 4 sin ritmos sincopados superpuestos. Por otro lado, algunos pasajes con el bajo en 4 se perciben como sincopados por la superposición de frases acéfalas con acentuaciones divergentes de la pulsación. Los momentos en que puede escucharse con claridad la pulsación marcada en 4 están ligados a la segmentación de frases y


secciones. Esto confirmaría el uso generalizado de la síncope como marcación base y el uso de la marcación en 2 o en 4 con función formal.

2) la función estructural del piano concertante: verificada por la frecuencia con la que el piano interviene en pasajes solistas o conectores con los que se articula la instrumentación y la utilización del registro agudo sobresaliente. Esta centralidad estructural del piano en el arreglo y su preponderancia en la orquesta son difíciles de hallar en la historia del tango.

Salgán utilizó materiales y técnicas de escritura típicos del género de manera novedosa e introdujo otros que están hoy estrictamente ligados a su estilo. En cuanto al aspecto estético, su contribución se verifica en la incorporación de muchos de ellos al corpus del tango (síncopas, contracantos elaborados, piano concertante en registro agudo, entre muchos otros), que han sido y siguen siendo utilizados por nuevas generaciones de pianistas y creadores.

Bárbara Varassi Pega estudió piano en el Instituto Provincial del Profesorado de Música (1998) y en el "Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi" de Milán, Italia (2003). En 2009, completó una Maestría en Codarts University of the Arts, Rotterdam, Países Bajos; en 2014 un Doctorado en música en Leiden University (docARTES programme), Países Bajos (en ambos casos el tango rioplatense fue el objeto de estudio) y en 2015, estudios de composición en Montbéliard, Francia. Es profesora de investigación artística en "Codarts University of the Arts", Rotterdam y "Fontys University of Fine and Performing Arts", Tilburg; ambas en los Países Bajos. Realiza tareas como investigadora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Argentina. Ha realizado giras y recitales con numerosos ensambles y orquestas en Argentina y Europa y grabó diversos discos.

***La Tupungatina*, una tonada de Cristino Tapia en la versión como tango de Osvaldo Pugliese. Análisis de los elementos compositivos-constitutivos del estilo del tango que intervienen en el arreglo**

Ana Belén Disandro
Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento de Música 

Resumen

En el presente trabajo, indagamos acerca de la toma de posición del arreglador en función de proponer una versión como tango de una tonada, teniendo en cuenta las conductas compositivas y estilísticas, los recursos idiomáticos y los elementos constitutivos utilizados para este fin. Nos preguntamos acerca de la permanencia y la modificación de los elementos musicales de la tonada, la adecuación y transformación estilística para la concreción del arreglo como tango. El objetivo principal es preguntarse: ¿Qué es lo que determina que se identifique este arreglo de la tonada según nuestra enciclopedia cultural auditiva como un tango en el mejor estilo Pugliese? Para el análisis interpretativo del arreglo de *La Tupungatina* se busca confrontar la versión de Osvaldo Pugliese grabada en 1952, que corresponde al arreglo que realizara junto a su bandoneonista Roberto Héctor Peppe, y la tonada en la versión del dúo Gardel/Razzano grabada en 1921.

Palabras clave: Música popular – Córdoba – Estilo

***La Tupungatina*, a Tune of Cristino Tapia in Osvaldo Pugliese's Tango Version. Analysis of the Constituent Compositional Tango Style Elements Involved in the Arrangement**

Abstract

In this paper, we inquire about taking position arranger according to propose a version of a tune as tango, taking into account the compositional and stylistic behaviors, language resources and the elements used for this purpose. We wonder about the permanence and modification of the musical elements of the tune, the adaptation and transformation of these for the realization of the arrangement as tango. The main objective is to ask: What determines that this arrangement of the tune is identified by our auditory culture encyclopedia as a tango in the best Pugliese style? For the interpretative analysis of arrangement of *The Tupungatina* seeks to confront version Osvaldo Pugliese recorded in 1952, which it corresponds to the arrangement that conduct with his bandoneon player Roberto Hector Peppe, and tune in duet version Gardel / Razzano recorded in 1921.

Keywords: Popular music – Córdoba – Style

Introducción

En el presente trabajo, indagamos acerca de la toma de posición del arreglador en función de proponer una versión como tango de una tonada, teniendo en cuenta las conductas compositivas y estilísticas, los recursos idiomáticos y los elementos constitutivos utilizados para ese fin.

Nos preguntamos acerca de la permanencia y la modificación de los elementos musicales de la tonada, la adecuación y transformación estilística para la concreción del arreglo como tango. ¿Qué es lo que determina que se identifique este arreglo de la tonada según nuestra enciclopedia cultural auditiva como un tango en el mejor estilo Pugliese?

La investigación de pretensión científica en música popular urbana nos lleva a plantear el análisis del arreglo desde un punto de vista musicológico, con el fin de ampliar la plataforma conceptual para el estudio del lenguaje musical del tango y sus recursos técnicos. Por otro lado, se trata de acercarnos a identificar el marco estilístico entendido como conjunto de reglas o normas del género, así como la cuestión de las decisiones estéticas operadas por el arreglador en su trabajo.

Las líneas de análisis extraídas de algunos referentes teóricos en esta materia tales como Jorge Novati, Néstor Ceñal, Irma Ruiz, Inés Cuello, Pablo Kohan, Julián Peralta, Hernán Possetti, Omar García Brunelli, Horacio Salgán, entre otros, nos facilitan el camino en el tipo de estudio básico requerido por el trabajo con el material fonográfico propuesto.

Para el análisis interpretativo del arreglo de *La Tupungatina* se busca confrontar la versión de la orquesta Típica Osvaldo Pugliese grabada en 1952,¹ que corresponde al arreglo que realizara junto a su bandoneonista Roberto

¹ Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]. La orquesta estaba conformada por Osvaldo Ruggiero, Jorge Caldara, Esteban Gilardi y Roberto Peppe (bandoneones); Enrique Camerano, Oscar Herrero, Emilio Balcarce y Julio Carrasco (violines); Francisco Sanmartino (viola); Aniceto Rossi (contrabajo).

Héctor Peppe, y la tonada en la versión del dúo Gardel-Razzano grabada en 1921 (el mismo año en que Cristino Tapia la compuso).²

Tomamos como referencia esta versión del dúo para realizar el trabajo analítico que incluye la comparación, entendiendo que probablemente debido a la amistad de estos músicos con Tapia y a la temprana fecha de grabación, la misma se corresponda bastante con la idea original del compositor.

I.

La anécdota sobre el interés particular que sintió Osvaldo Pugliese por esta tonada, merece ser contada. El 6 de noviembre de 1934 Pugliese escribe una carta a su novia (luego esposa y madre de Beba) en la que leemos:

Mi vieja, ¿sabes que están tocando en la radio? Claro que si no te lo digo no lo vas a saber. ¿Te acordás de aquella zamba que me trajiste, llamada la *Tupungatina* que tocaste en casa? Bueno la estoy escuchando en la radio y recuerdo que cuando interpretaste la música y expresaste la letra me hiciste llorar. Recordé lo que le había pasado a Tapia con su hijo. Ahora también me emociono.³

Es factible que lo que Osvaldo Pugliese escuchara en la radio fuera la versión del dúo Gardel–Razzano de 1921 (junto a las guitarras de José Ricardo y Guillermo Barbieri). Lo prueba el hecho de que está en tiempo de zamba (aunque por su velocidad se acerca a la cueca) como alude Pugliese en la carta (la versión de Jorge Cafrune también, pero la grabación es posterior, de 1965).⁴

El arreglo de Pugliese no es el único dentro del estilo tango de esta tonada. La versión de Alfredo De Angelis, Carlos Dante y Oscar Larroca (1953),⁵ con letra enteramente diferente del autor Eduardo Beccar y algunos cambios en el perfil melódico titulada *Noche Callada*, es otra muy conocida. Con esta misma

² Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

³ José María Otero: "La Tupungatina", *Tangos al bardo* [blog] (28 de marzo de 2012), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁴ Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁵ Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

letra y nombre, existe una interpretación registrada por Ignacio Corsini y Francisco Canaro (ambas de 1927).⁶

En las portadas de las versiones impresas para piano de *Noche Callada*, figura como compositor de la música, además de Cristino Tapia, Julio De Caro (aunque en algunas sólo Julio De Caro).

En los registros de SADAIC de 1946 aparece como compositor de *La Tupungatina* Cristino Tapia, no obstante, prestigiosos investigadores de la región cuyana, como Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez, la ubican dentro del Cancionero Popular Anónimo aludiendo a que ya se cantaba en la zona de Cuyo, Chile y Perú en el Siglo XIX. Allí, se conoce como *El martirio*.

Grabada además por Jorge Cafrune, Rubén Blades, Diomedes Díaz y Antonio Tormo, entre otros, la melodía de esta tonada parece haberse podido adaptar al marco estilístico de géneros diversos.

¿Qué es lo que tienen de flexible o adaptable ciertas canciones populares que permiten este abanico de posibilidades?

Si bien no vamos a detenernos en este tipo de indagaciones pues escapan a los propósitos de este trabajo, es notable que *La Tupungatina* en sus orígenes aparezca como “tonada” que ya es, de por sí, una nominación amplia y que muchas veces hace referencia sólo a canciones folclóricas que están dentro de las especies líricas.

II.

Al analizar la manera en que se produce esta adaptación o arreglo de la tonada, lo primero que resulta fundamental es la transformación de la subdivisión ternaria del pulso, en la versión del dúo Gardel–Razzano, a la binaria en la versión de Pugliese, es decir el cambio de pie ternario a pie binario. Este

⁶ Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

paso es fundamental para la adecuación de la tonada en el marco estilístico del género tango.

Uno de los elementos compositivos constitutivos más fuertes del tango es, sin duda, el sostén rítmico a través de los modelos de acompañamiento característicos; es por ello que el primer elemento que hace posible la transformación, sea éste.

Pugliese hace uso del "marcato" en la base rítmico-armónica de la orquesta que sustentará la melodía de la tonada, la cual no ha sido casi modificada. El "marcato" es una forma de acompañamiento típica del tango y una de las más importantes junto con la "síncopa". Evolucionó en la historia del género, lo que llevó a que se distingan varias tipologías a saber, el "marcato" en cuatro o patrón que acentúa uniformemente los cuatro tiempos del compás, el "marcato" en dos, que acentúa los tiempos 1° y 3° y que tiene silencios en el 2° y 4°, la "yumba" que a diferencia del anterior posee en el 2° y 4° un *cluster*, el "marcato" que enfatiza por el contrario el 2° y 4° o *canyengue* y el que acentúa sólo el cuarto tiempo.

El "marcato" que escuchamos en la versión de Pugliese es el "yumbeado" y es el que definió el particular estilo de su orquesta.

El "marcato", en este caso, está a cargo del contrabajo, toca mayormente con arco pero *staccato* repitiendo la nota o con salto de octava, y el piano, que en la mano izquierda del pianista toca la fundamental o la fundamental y la quinta, sobre el primero y tercer tiempo mientras que, en el 2 y el 4, realiza un *cluster* en el registro grave. La mano derecha ejecuta los acordes sobre cada uno de los cuatro tiempos. Las disposiciones de estos acordes pueden cambiar generando distintas variantes estilísticas. En este caso, los acordes se producen en el registro medio del piano y con una disposición cerrada bien *staccato*.

El énfasis en los tiempos fuertes del compás está dado además por la “melodía rítmica”, que proponen los bandoneones completando la propuesta textural del “marcato” en el acompañamiento, lo cual, dista mucho del tipo de acompañamiento ejecutado por las guitarras en la versión del dúo.

Llamamos “melodía rítmica” al estilo específico de articulación de la melodía del tango que deja de lado lo cantado y privilegia lo rítmico y el *staccato*. Las articulaciones de la melodía rítmica potencian la textura del acompañamiento y ayudan a marcar el compás. Generalmente este tipo de melodías resultan exageradamente acentuadas.

La articulación que plantea ese diseño melódico de los bandoneones es muy propia del género. Se trata de una célula acéfala sobre el motivo sincopado que tiene para el último pulso del compás una nota en contratiempo (práctica de Pugliese de cruzar los acentos del acompañamiento con los de la melodía) lo que le otorga un carácter circular y abierto (ejemplo n° 1), [00:00-00:08].



Ej. 1. Introducción. Versión de Pugliese

Cuando el material de la introducción se repite (exactamente a la mitad de la obra en el interludio) [01:47- 01:54] observamos la conducta de variación que se le aplica a esta melodía rítmica por agregación de notas constituyendo el motivo una célula acéfala de tres corcheas con direccionalidad descendente que, a través de un salto ascendente, desemboca en el tercer tiempo con una figura más larga, que entonces, carga un acento. Lo cual nos hace suponer que esta melodía rítmica se pensó completa como en el ejemplo n° 2 y, debido a las formas de ejecución específicas en el tango, que tienden a acentuar exageradamente algunos tiempos del compás mientras suprimen otros, derivó en lo que escuchamos al comienzo. Es decir, si bien no hemos podido acceder a

la partitura, suponemos que lo que aparecía escrito, tanto para la introducción como el interludio, es lo que muestra el ejemplo n° 2.



Ej. 2. Interludio. Versión de Pugliese

La Tupungatina de Pugliese está en Si Mayor, mientras que la versión del dúo está en Re Mayor. Es importante destacar el uso de giros melódicos modales con el séptimo grado descendido. Como ha explicado Isabel Aretz, la tonada está en modo mayor, o bien debido a que se desarrolla sobre la escala mayor europea, o a que se valga de la escala bitonal (que surge de la mayorización del modo menor de la escala bimodal norteña).⁷

La introducción del arreglo de Pugliese se corresponde con la funcionalidad introductoria que se cumple en el arreglo de Gardel–Razzano; sin embargo, no comparten el mismo material melódico ni la misma extensión. Llama la atención la decisión compositiva de Pugliese de crear un nuevo concepto para la apertura, con un primer plano dado por la textura de acompañamiento, sobresaliendo la melodía rítmica de los bandoneones que pasará a segundo plano con el ingreso del tema A (ver ejemplo n° 3).

En lo que respecta a la organización de las unidades estructurales, la de la introducción más corta (quizás debido a que el de Pugliese es un arreglo puramente instrumental) no es la única diferencia entre estos arreglos; la tonada en la versión del dúo respeta la forma de canción estrófica y separa a cada una de las estrofas con un interludio (usando material de la introducción). A Pugliese, si bien la forma estrófica le servirá como andamiaje y generará desde ella una forma por secciones (tal como la mayoría de los tangos de la guardia vieja y nueva) la conducta de desarrollo desde lo motivico, lo tímbrico, lo rítmico y lo textural llevará a una considerable ampliación de la pieza. Reconocemos un

⁷ Isabel Aretz: *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952).

total de cinco secciones. Pasemos ahora al análisis del tema A, poniendo en consideración la letra, para entender cómo operan las pequeñas unidades estructurales respecto a la acomodación de la tonada cantada, al estilo del tango instrumental.

Ya me voy para los campos que añoro
a buscar yerba de olvido y dejarte,
a ver si con esta ausencia pudiera
en relación a otro tiempo olvidarte,
a ver si con esta ausencia pudiera
en relación a otro tiempo olvidarte.

He vivido tolerando martirios,
y jamás pienso mostrarme cobarde,
arrastrando una cadena tan fuerte
hasta que mi triste vida, se acabe,
arrastrando una cadena tan fuerte
hasta que mi triste vida, se acabe.

Cuando le he enseñado al tiempo mis penas
no hay mal que por bien no venga, aunque escarche
cuando no haya tierra, ni agua, ni cielo
se acabarán mis tormentos cobardes,
cuando no haya tierra, ni agua, ni cielo
se acabarán mis tormentos cobardes.

El primer período de ocho compases o tema A comprende dos versos [00:08-00:24]. El primer verso de la propuesta abarca tres compases, completándose este módulo proposicional o de pregunta, con un relleno melódico (llamamos así a pequeños incisos de enlace) a cargo de los bandoneones en el cuarto compás. Los cuatro compases siguientes actúan como respuesta o consecuente [00:25-00:40]. De esta forma se genera una configuración balanceada de dos frases complementarias.

El consecuente tiene la misma direccionalidad melódica que el antecedente pero operando como motivo de cierre y conclusivo en la tónica.

Esto que anotamos respecto a la configuración de la melodía, opera en ambas versiones.

Es interesante que la funcionalidad de la conducta de relleno al final de cada verso (en el compás de silencio de ambos ejemplos) se produce con

elementos melo-rítmicos acordes a los parámetros estilísticos que el género del tango o del folclore albergan en su vocabulario, variando para cada una de las versiones.



Ej. 3. Tema A. Versión de Pugliese, pie binario



Ej. 4. Tema A. Versión del Dúo Gardel-Razzano,⁸ pie ternario⁹

El tema A en el comienzo es planteado en la tímbrica de las cuerdas y es una melodía de tipo "ligada" o "expresiva" lo cual produce una superposición de las dos tipologías melódicas del tango, la rítmica y la ligada ya que por debajo, en el plano de fondo, se mantiene la melodía rítmica en los bandoneones. Esta textura tanguera la encontramos en toda la pieza.

El perfil melódico del tema A en ambas versiones es el mismo (con la salvedad de la subdivisión del pulso). Su carácter es el que ha cambiado, pero debido principalmente al sostén del acompañamiento. Sin embargo se respeta la idea de las voces en paralelo por terceras o sextas. Inclusive, el arrastre de las voces con pequeños portamentos estimados como elementos fundamentales de la modalidad expresiva del canto folclórico, es simulado en los violines.

⁸ Si bien la versión del dúo está en Re mayor aquí decidimos hacer la transcripción en la misma tonalidad que en Pugliese, Si mayor; a los fines de la comparación.

⁹ Es pertinente aclarar que, en el primer verso de cada una de las estrofas, el tema A siempre se hace uso de una detención expresiva sobre el mi (calderón) del segundo compás, lo que provoca el agregado de un compás más en esa propuesta.

Si observamos el texto, al final de cada estrofa siempre se repiten los últimos dos versos. Esto da lugar a un nuevo tema que llamaremos B, que si bien alberga una naturaleza común en sus elementos constitutivos con el tema A, a través del planteo armónico nuevo (IV, V y I) se establece con una clara propuesta diferente y de tipo conclusiva para el final de cada estrofa [00:40-00:56].

Pugliese, a diferencia de la versión de Gardel–Razzano, nos sorprende para este nuevo tema, con una variación del tipo de articulación, del ritmo y del carácter. Por contrastación a la proposición ligada y *cantabile* del tema A, aquí el compositor apela a un tema más rítmico e incisivo y además con un *tutti* orquestal cambiando la textura. Además, agrega apoyaturas cromáticas en ligaduras de a dos, muy propias del estilo del tango.



Ej. 5. Tema B. Versión de Pugliese



Ej. 6. Tema B. Versión del Dúo Gardel–Razzano

El modelo de acompañamiento, para esta instancia, es la síncopa a tierra con arrastre previo, que realiza el contrabajo. En este modo de marcación del compás, la acentuación se ubica en la primera corchea del compás en donde se descarga la energía acumulada en el arrastre previo.

En la versión de la tonada, por lo contrario, el tema B tiene el mismo carácter ligado y *cantabile* que el tema A. Es interesante observar que Pugliese

mantiene en su arreglo melódicamente el uso del séptimo grado descendido sobre la armonía del cuarto grado con que comienza esta propuesta.

El primer bloque en la estructura del arreglo corresponde a la primera estrofa o pie, tal como explica Isabel Aretz, la medida está dada por las estrofas de la poesía (en este caso tiene tres), tal como ocurre en la versión de Gardel–Razzano, pero Pugliese si bien lo respeta para esta primera sección luego decide forzar y extender este marco formal.

La segunda sección [00:57-01:47] en Pugliese nos conduce a un cambio armónico debido al cuarto grado que se presenta en menor y que luego resuelve en si menor. Es claramente una nueva sección (ausente en la versión del dúo) y se trata de un momento de gran ingenio y creatividad por parte de Pugliese y Peppe. Además, entra en acción el mejor estilo Pugliese haciendo uso de los “rubato” orquestales [01:17], en donde el *tempo* se vuelve variable y dinámico en su máxima expresión. Textualmente para el *rubato*, todas las filas de la orquesta ejecutan el mismo ritmo generando un *tutti* con una resultante que agógicamente desafía la métrica y la concepción simétrica, lo que otorga un particular interés. Se trata del famoso “arreatado” en la jerga del tango, en donde en cada una de las notas de la melodía hay un acento o descarga de energía expresiva con un tempo más rápido y variable. Incluso, en algunos casos se le quita un tiempo al compás.

Luego de la segunda sección tenemos el retorno del material de la introducción, generando una bisagra en la macroforma y dividiendo la pieza en dos grandes partes [01:47-01:54].

Para la tercera sección [01:55-02:42] que se correspondería con la segunda estrofa del texto, el material del A aparece en la tímbrica de los bandoneones y ahora son las cuerdas las que realizan los contrapuntos o melodías secundarias en un carácter ligado y con arrastres. En la jerga del tango los violinistas llaman a este toque específico “el alba” (típico de Pugliese). Se

define como un "efecto de sonido" en la forma de ejecución de una melodía por parte del solista o toda la fila de las cuerdas, en donde se producen *crescendos* y *decrescendos* acompañados de un aumento del movimiento.

En esta nueva sección tendremos un solo de violín [02:30-02:42], en si menor, a cargo de Enrico Camerano. El lucimiento de solistas formaba parte de lo propio del estilo de Pugliese en particular y del de las orquestas a partir de la Guardia Nueva en general, por lo que, en la última sección del arreglo por ejemplo, el piano retomará los últimos dieciséis compases del tema A, en calidad de solista también.

El solo de violín coincide a nivel estrófico, con la repetición de los últimos dos versos de la segunda estrofa, es decir se correspondería con el tema B, pero aquí Pugliese en vez de ello, coloca un nuevo material.

Una de las posibilidades de la elección del momento de una voz solista, en modo menor, con una extensión irregular de siete compases y con material nuevo, puede estar relacionado con lo que expresa la letra: "arrastrando una cadena tan fuerte hasta que mi triste vida, se acabe". La interpretación del violinista tiene un tono de congoja en su color sonoro y debido también a los arrastres.

La cuarta sección [02:43-03:28] que coincide con la tercera y última estrofa, comienza con una espectacular variación armónica introduciendo el sexto grado a través del proceso secuencial de los dos primeros compases del tema una cuarta hacia arriba y con un cambio en el salto inicial, en vez de sexta, de cuarta. La letra allí juega nuevamente un papel importante en la configuración del arreglo. Dice: "Cuando le he enseñado al tiempo mis penas no hay mal que por bien no venga, aunque escarche". Pugliese se sensibiliza y su música nos lo muestra magistralmente. Esa "emoción" de la que habla en su carta está aquí plasmada. Es el momento en donde la música quizás redime al

ser humano del dolor de la pérdida, la ausencia y lo libera. La vida y el tiempo le enseñan que “no hay mal que por bien no venga” aunque “escarche”.



Ej. 7. Cuarta sección. Versión de Pugliese

El segundo verso de esta última estrofa [02:58-03:28], estará a cargo del piano, que en calidad de solista, se ocupa del tema A valiéndose de adornos como *grupetos* y apoyaturas muy idiomáticos del estilo pianístico en el tango, que embellecen la melodía. En el otro plano sonoro, sumándose a la textura de acompañamiento, la cuerda realiza los contracantos en *pizzicato* (también es un recurso muy usado en el tango y en Pugliese).

Para el final, luego del solo de piano, vuelve el material de la segunda sección [03:28-04:00], conformando la última unidad estructural del arreglo, con el material del tema A en las cuerdas y el momento del *rubato* en *tutti* orquestal (“arrebatado”) que fluctúa hacia el modo menor y con arrastres muy expresivos, casi como desgarradamente, pero que finalmente se define en el modo mayor, para el cierre definitivo con la típica cadencia de V/I usando una acentuación muy pronunciada sobre el V con todo el orgánico y un *pp* para la resolución a cargo del piano, con un silencio entre ambos grados, también muy acorde el estilo Pugliese.

III.

De este análisis comparativo de los elementos compositivos constitutivos podemos afirmar que la organización estructural que escogió Pugliese, lo mismo que las disposiciones de las secciones, varían considerablemente respecto a la tonada ya que a pesar de tomar como

esqueleto la organicidad de lo estrófico, Pugliese proyecta secciones ampliadas. El desarrollo formal es uno de los puntos más fascinantes y apasionantes en este arreglo.

Es importante destacar cómo logra romper con la simetría de las frases de ocho compases a partir de la segunda sección, con frases de tres, cinco, seis y siete compases.

La letra es un principio configurador o un punto de partida del material melódico y armónico nuevo. Pugliese parece necesitar, para ciertos momentos del texto, desviarse de los dos perfiles temáticos de la tonada con el objetivo de expresar musicalmente la propuesta lírica.

En los dos perfiles temáticos más importantes, A y B, mientras que las notas melódicas entre versiones casi no se modifican, el tipo de acentuación y las articulaciones son totalmente disímiles. Lo cual nos lleva a pensar que inciden considerablemente como elementos constitutivos de un estilo.

Los modelos de marcación o acompañamiento que se aplicaron en diálogo con las posibilidades que originariamente proponía la tonada, son los propios del estilo del tango y del particular de Pugliese.

El uso de los yeites tanguísticos en las formas de ejecución, como las acentuaciones exageradas, el toque en el talón en los violines para las melodías rítmicas, el "alba", los "arreatados", el fraseo de bandoneones y la cuerda, los adornos en el piano o los arrastres del contrabajo, le otorgan un color específico que permite que esta tonada se escuche en el mejor estilo Pugliese.

Ana Belén Disandro egresó como Profesora de Perfeccionamiento Instrumental (piano) de la UNC, habiéndolo hecho anteriormente del Conservatorio Provincial de Música "Félix T. Garzón". Actualmente cursa el doctorado de artes y es becaria CONICET. Como investigadora ha intervenido en distintos congresos con ponencias sobre temas relacionados con el género del tango en Córdoba: V Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María (2015), XVII, XIX y XX Jornadas de investigación en Artes, Córdoba (2013, 2015 y 2016) y XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Santa Fe (2016). La ponencia "Estudios sobre los estilos compositivos del tango en Córdoba: primera década del siglo XX" fue publicada en la Revista de Artes *Avances*, 25 (2015-2016) de la Facultad de Artes (UNC). Se desempeña como pianista, arregladora y compositora en diversos proyectos de música popular de variados géneros (Las Rositas de 2007 a 2015, Fill Kolor, CCI KIU entre otros).

Rock

Del éxtasis a la agonía. La canción “La argentinidad al palo” y la configuración cultural de una nación

Martín Liut
Universidad Nacional de Quilmes
Escuela Universitaria de Artes
✉

Resumen

En el marco del proyecto de investigación “Territorios de la música argentina contemporánea” me propuse estudiar la canción “La argentinidad al palo” del grupo de rock Bersuit Vergarabat, editada en noviembre de 2004. No solo la letra, sino también la música y el video clip oficial configuraron una declaración pública identitaria que permite analizar cómo un sector de la sociedad se posicionó respecto de que significaba la “nación argentina” luego de la crisis económica y política por la que atravesó el país en 2001. Los conceptos teóricos de “nación”, “identificación” y “configuración cultural” son centrales para estudiar los sentidos prácticos, contextuales y situados que pretendieron darle sus autores. Luego, analizamos aspectos de la “biografía social” de la canción, esto es, los usos y disputas por el sentido mismo de “La argentinidad al palo” desde 2004 hasta 2015. Estamos hablando de una obra creada por un grupo de rock perteneciente a la clase media porteña, cuyo disco tuvo una circulación masiva, ya que fue editado por una compañía discográfica multinacional y cuyo video oficial estuvo a cargo del periodista Jorge Lanata.

Palabras clave: Bersuit Vergarabat – Rock – Identidad nacional – Argentina

From Ecstasy to Agony. The Song “La argentinidad al palo” and the Cultural Configuration of a Nation

Abstract

As part of my work in the research project "Territories of Contemporary Argentine Music" I decided to study the song “La argentinidad al palo”, written by the group Bersuit Vergarabat, published in November 2004. Not only the lyrics, but also the music and video-clip configured an identity public statement, which allows us to analyze how a part of the society thought about that possible meaning of what “la Nación argentina” was, after the economic and political crisis that crossed the country in 2001. The theoretical concepts of "nation", "identification" and "cultural settings" are central to study the practical, contextual and situated aspects of the meanings that proposed the authors of the song. After that, we analyze several aspects of the "social biography" of the song, that is, the uses and disputes over the very meaning of “La argentinidad al palo” from 2004 to 2015. We are talking about a work created by a group of rock, whose members belong to Buenos Aires middle class, whose album had a mass circulation: it was edited by a multinational record company and the official video was made by the journalist Jorge Lanata.

Keywords: Bersuit Vergarabat – Rock – Identity – Argentina

En este trabajo¹ me propongo estudiar algunos aspectos de la canción "La argentinidad al palo" del grupo de rock Bersuit Vergarabat que fue editada en un CD doble con el mismo nombre, en 2004.²

No solo la letra, sino también la música y el video clip oficial configuraron una declaración pública "identitaria" que permite analizar cómo un sector de la sociedad argentina se posicionó respecto de la Argentina en tanto "comunidad imaginada" luego de la crisis económica y política por la que atravesó este país en 2001.

Los conceptos de "nación" (en sus perspectivas esencialista, constructivista y experiencialista), "identidad" e "identificación" y "configuración cultural" son centrales para estudiar las posibles interpretaciones que, de la canción, dieron sus autores y el público. Estos mismos conceptos permiten luego analizar la "biografía social" de la canción,³ esto es, las disputas por el sentido mismo de "La argentinidad al palo" que ocurrieron desde 2004, hasta el presente.

Se trata de una canción creada en forma colectiva por un grupo de rock perteneciente a la clase media porteña, cuyo disco tuvo una circulación masiva ya que fue editado por una compañía discográfica multinacional y cuyo video oficial estuvo a cargo del periodista Jorge Lanata.

La elección de Lanata como director del videoclip muestra la sincronía del grupo con el enfoque fatalista respecto de las razones que provocaron el

¹ El trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación "Territorios de la música argentina contemporánea" (TeMAC) con sede en la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ. Una versión previa fue presentada como trabajo final del Seminario: "Alteridades, configuraciones culturales y política", CLACSO 2014, a cargo de Alejandro Grimson.

² El disco "doble" editado por Universal se comenzó a vender por separado ya que se los publicó con un mes de diferencia entre sí. El primero, *La Argentinidad al palo (Se es)*, contiene la canción homónima. El segundo, *La Argentinidad al palo (Lo que se es)*. Posteriormente, salió una edición que contenía ambos discos.

³ Julio Mendivil: "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones", *El oído pensante* [en línea], 1(2) (2013), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

colapso de 2001, que el periodista acababa de hacer públicas en su libro *ADN. Mapa genético de los defectos argentinos*.⁴

"La Argentinidad al palo" tiene como primer dato saliente desde lo musical el soporte estructural de una chacarera. Da cuenta de cómo sedimentó la idea establecida por el nacionalismo musical argentino a principios del siglo XX que tomó al folclore como género portador de la esencia argentina.⁵

Sobre Bersuit Vergarabat: protesta política e hibridación musical

El grupo de rock Bersuit Vergarabat fue creado a fines de la década de 1980 por un grupo de ex-compañeros de un colegio secundario del porteño barrio de Barracas. A ellos se les sumó Gustavo Cordera, quien sería hasta 2009 el cantante y líder del grupo. Cordera provenía de la vecina localidad de Avellaneda. Había iniciado diversas carreras universitarias y era dueño de un negocio de venta de autos, hasta que un viaje iniciático a Brasil lo decidió a volcarse de lleno a la música.⁶

La Bersuit fue creciendo en popularidad durante la década de 1990, que en la Argentina estuvo signada por el auge del neoliberalismo llevado adelante por los dos gobiernos de Carlos Menem. Podemos tomar como emblema de ese período la política económica de fijar la paridad cambiaria "1 a 1" del peso con el dólar, la que, luego de una década tendría como corolario el desmantelamiento de la industria nacional y una desocupación masiva que

⁴ Jorge Lanata: *ADN. Mapa genético de los defectos argentinos* (Buenos Aires: Planeta, 2004).

⁵ Melanie Plesch: "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Pablo Bardin y otros, *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: Mozarteum Argentino Filial Jujuy y EdiUnju, 2008), pp. 55-108.

⁶ Información disponible en la página web del grupo aquí [última consulta: 1/12/2016].

terminaría haciendo colapsar al posterior gobierno de "La Alianza",⁷ el 20 de diciembre de 2001.

En ese contexto, la banda se destacó dentro de la escena del rock nacional por incluir en sus discos canciones con temáticas políticas. Temas como "Señor Cobranza" o "Se viene el estallido" terminaron funcionando como anticipatorias de la crisis de 2001.⁸ No se trata de un grupo enfocado solamente en la relación arte y política. La Bersuit también se caracterizó por un uso procaz y crudo del lenguaje, en lugar de la apelación a la metáfora poética predominante en la cultura rockera hasta entonces, además de construir nuevos tipos de ritualidad dentro de la tradición de los conciertos de rock nacional.⁹

Desde lo musical, el grupo se distinguió por su aporte a la hibridación del rock con otros géneros populares, sobre todo aquellos que históricamente habían estado asociados no a las capas medias sino a clases sociales subalternas como la cumbia, la murga y diversos ritmos rioplatenses.¹⁰

⁷ Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación fue una coalición de gobierno entre la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario (FrepaSO) que sucedió en el poder, en diciembre de 1999, al gobierno del peronista Carlos Menem, con Fernando de La Rúa como presidente.

⁸ "Señor Cobranza" es una versión de un tema del grupo Las Manos de Filippi. "Se viene el estallido" auguraba: "se viene el estallido / de mi guitarra, de tu gobierno / también".

⁹ Varios temas del grupo fueron censurados por sus letras, en el mismo momento en que el lenguaje procaz terminaría imponiéndose en la televisión. Sobre las performances del grupo y del público como ritual "zafado" ver los trabajos de Silvia Citro: *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock* [tesis de licenciatura] (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997); Silvia Citro: "Estéticas del rock en Buenos Aires: Carnavalización, fútbol y antimenemismo", en María Elizabeth Lucas y Rafael Menezes Bastos: *Pesquisas recentes em estudos musicais no Mercosul* (Porto Alegre: Universidad Federal do Río Grande do Sul, 2000), pp. 115-140; Silvia Citro: "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del *pogo*", *Cuadernos de Antropología Social*, 12 (2000), pp. 225-242; Silvia Citro: "El Rock como un ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit", *Trans. Revista transcultural de música* [en línea], 12 (2008), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]; Silvia Citro: "Ritual Transgression and Grotesque Realism in 1990s Rock Music: An Ethnographer among the Bersuit", en Pablo Vila y Pablo Semán (eds.): *Youth Identities and Argentine Popular Music: Beyond Tango* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012), pp. 19-40.

¹⁰ Rubén López Cano y Carlos Bonfim toman a la Bersuit como un ejemplo de bandas que practican el poliestilismo-pastiche que se expresa "a través de una gama amplia de géneros o estilos musicales sumamente lejanos y en otros momentos considerados como incompatibles, antagónicos o rivales. Las bandas poliestilísticas-pastiche muestran un buen dominio de estos géneros diversos que exponen en canciones de un mismo álbum o incluso dentro de una misma

La argentinidad al palo

La canción "La argentinidad al palo" le dio el nombre al CD doble que fue el sexto grabado en estudio por el grupo (el séptimo si contamos un CD en vivo de 2002).



Fig. 1. Tapa del CD

Se trata de una composición colectiva de la banda¹¹ que propone una extensa enumeración de características, cualidades, personajes y acontecimientos que podríamos incluir en la serie de lugares comunes o tópicos que caracterizarían a la "nación argentina". La enunciación ocurre tanto en la letra como en la propia música, como explico un poco más adelante.

canción". Bonfim Carlos y Lopez Cano Ruben: "Originales, versiones, reciclaje, poliesticlismo-pastiche y autenticidad", en Herom Vargas et al. (eds.): *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la AL-IASPM* (Montevideo: IASPM-AL / CIAMEN (UdelaR), 2013), p. 16.

¹¹ La letra está firmada por Gustavo Cordera, Juan Subirá y Oscar Righi. La música por Cordera, Pepe Céspedes y Carlos Martín. Cordera era el autor de la mayoría de los temas de la Bersuit, aunque en este disco doble es donde más compartió los créditos.

La canción no exalta solamente a los héroes de la patria, los valores y logros nacionales sino que oscila entre mencionar aspectos positivos con otros negativos, vergonzantes o directamente deleznable, del devenir histórico de la Argentina. La novedad de este abordaje ambivalente es concordante con lo que Pablo Semán denominó "narcisismo negativo" de la identificación con lo nacional por parte de la población argentina luego de la crisis de 2001.¹²

Semán trazó este diagnóstico a partir de lecturas con un enfoque similar que había encontrado en libros de historia de divulgación editados para la misma época. Para sus autores la historia Argentina parecía confirmar las desgracias del presente, las que de este modo estarían inscriptas en sus propios orígenes. Un pensamiento que mantenía intacta, en definitiva, una idea esencialista de la Nación.

"La argentinidad al palo" oscila entre la mirada amarga y la exaltación. Como veré luego, el proceso de recepción de la canción en estos últimos 10 años pasó a ser un objeto de disputa entre estos dos puntos de vista. Esto ocurrió no solo con el público sino también con los integrantes de la banda e incluso el gobierno nacional.

Como señala Stuart Hall: las identidades "están sujetas a una historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación".¹³ En este sentido, "La argentinidad al palo" puede ser pensada como una fotografía identitaria que combina una serie de elementos sedimentados por el devenir histórico con otros que pugnan por darle "sentido" al mapa de la comunidad imaginada que es la Argentina.¹⁴

¹² Pablo Semán: *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (Buenos Aires: Gorla, 2006).

¹³ Stuart Hall: "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?", en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), p. 17.

¹⁴ Benedict Anderson: *Comunidades imaginadas* (México: FCE, 1991).

La extensa duración de la canción (cinco minutos y medio en el original y más de 6 en las performance en vivo) da cuenta de que la cuestión identitaria dista de ser un tema sintetizable. Por razones que explico luego, una clave del suceso inmediato de la canción es que su estribillo, al repetir solamente la frase que da nombre a la canción enuncia el tema pero no incluye definiciones. El estribillo es una arenga performática que, de algún modo deja abierta múltiples lecturas.

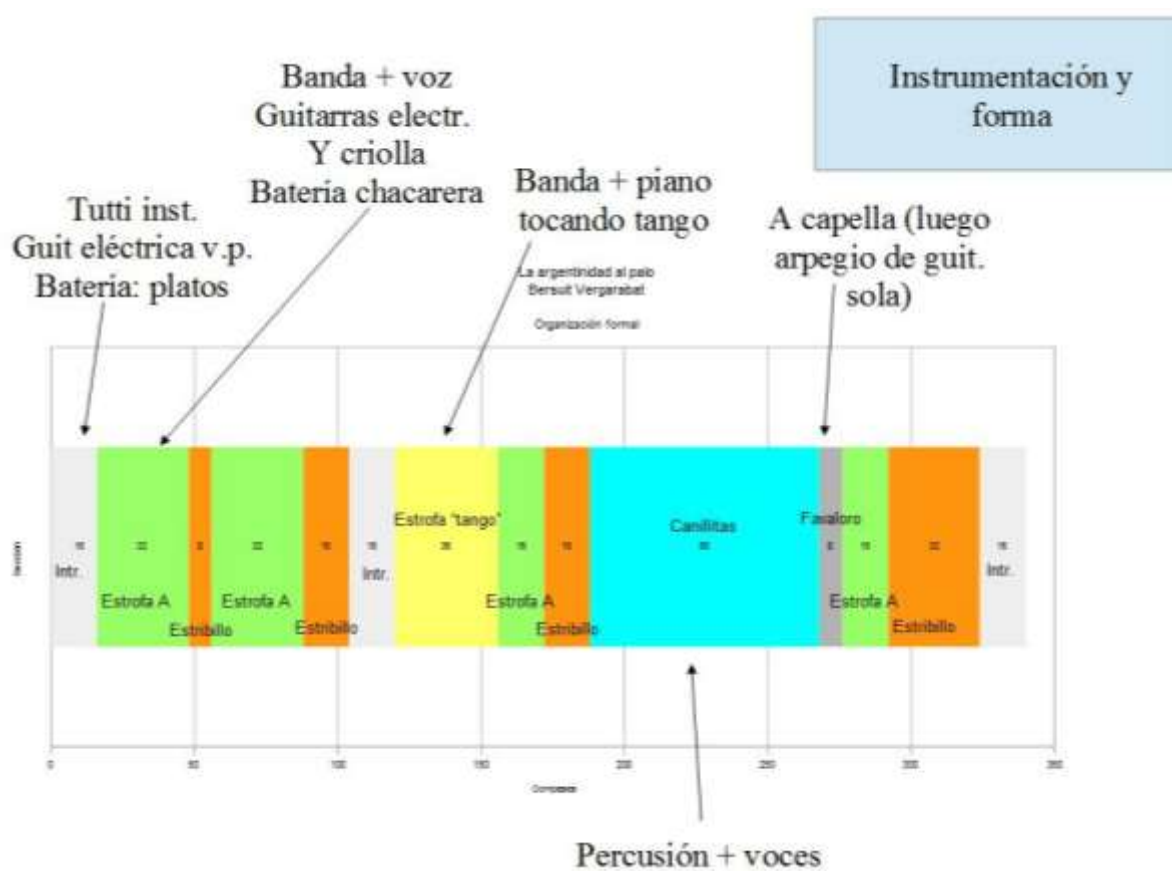


Fig. 2. Mapa formal e instrumentación

El grupo no rehúye a buscar su definición pública de qué es o podría ser esta *argentinidad al palo*. Por eso el grupo pone en acto la dificultad de dar cuenta de una "argentinidad" sintetizable en pocas ideas o conceptos y ello apela a una enumeración amplia desde lo textual. La música pensada tanto en términos formales como de dramaturgia performática, también contribuye a la lectura compleja y múltiple de la cuestión identitaria alejándose del formato

estándar de la canción y dando espacio a varios cambios de registro o tono abruptos. Aún así, el soporte rítmico de la canción está enteramente basado en la rítmica de una chacarera, pero con el soporte material y sonoro de una banda de rock.

El tema se inicia con una introducción instrumental que es habitual en diversas formas folclóricas para dar pie a que el cantante de comienzo al listado de la Argentinidad con una serie de superlativos:

La calle más larga,
el río más ancho,
las minas más lindas del mundo.

La segunda, tercera y cuarta estrofas enumeran "grandes inventos nacionales". Justo antes de arribar por primera vez al estribillo, produce un desvío:

El dulce de leche,
el gran colectivo,
alpargatas, soda y alfajores...

Las huellas digitales,
los dibujos animados,
las jeringas descartables,
la birome...

La transfusión sanguínea,
el seis a cero a Perú,
y muchas otras cosas más...

[Estribillo:]
La argentinidad al palo...
la argentinidad al palo...

"El seis a cero a Perú" es el primero de los acontecimientos oscuros de la historia argentina que introduce la canción, sin mediar explicación alguna.

Para quien no conozca la historia argentina (de los campeonatos mundiales de fútbol) el verso puede inducir a confusión (¿sería una goleada histórica?). En cambio recuerda un partido que tuvo lugar durante el Mundial de fútbol de 1978, realizado en la Argentina en tiempos la última dictadura cívico-

militar.¹⁵ Una de las versiones respecto de lo sucedido es que lo que se produjo fue un soborno de los jugadores peruanos. Por caso, el video clip de Jorge Lanata refuerza esta versión de la historia colocando un zócalo en la imagen que recuerda el episodio, en el que se indican los millones de dólares recibidos por los peruanos para "ir a menos" en dicho partido. Otra versión de la historia, en cambio, sostiene que los peruanos se dejaron ganar porque hubo una amenaza directa por parte de militares de la dictadura argentina.

La canción retoma luego del estribillo la enumeración, precisamente de grandes logros deportivos en "fútbol, boxeo y hockey", para luego despacharse con una frase políticamente incorrecta "Locatti, Barreda, Monzón y Cordera / también matan por amor" en la que el cantante se incluye como parte de este grupo de feminicidas.

En la estrofa siguiente, encontramos un buen ejemplo de cómo la canción modifica una idea sedimentada de la identidad nacional. Se trata de la Argentina como "crisol de razas" cuyo lugar común es el de la matriz europea (el mito de que "los argentinos provenimos de los barcos"). La canción, en cambio, abre el juego:

Tanos, gallegos, judíos,
criollos, polacos, indios, negros,
cabecitas... pero con pedigrée francés.

Somos de un lugar
santo y profano a la vez,
mixture de alta combustión.

Indios, negros y cabecitas son identidades que habían permanecido invisibilizadas del "crisol argentino". La canción va en contra del sentido común sedimentado, y se pone en sintonía con lo que el censo nacional de 2011 vendría a desmitificar. No casualmente, el orden en que se presentan a las

¹⁵ Argentina tenía que ganar por un mínimo de 4 goles de diferencia para poder clasificar a la final.

minorías constituyen esta "mixtura de alta combustión" deja para al final a los recién visibilizados.

La enumeración, progresivamente, va virando hacia poner de relieve la arrogancia argentina, o más bien porteña, que no casualmente incluye una incrustación sobre la base folclórica, del tango (como analizo más adelante). La lista pasa luego a los grandes iconos de reconocimiento internacional, otra vez sumándose a sí mismo el cantante: "Que el Che, Gardel y Maradona son los número one / como también los soy yo".

La chacarera, que nunca dejó de sonar, queda expuesta en primer plano cuando queda solo la percusión como soporte a una serie de voceos que imitan a los anuncios de los "canillitas". Aquí se encadenan una serie de denuncias dirigidas hacia el mundo de la política y el poder en general, donde se generaliza, a través de frases y hechos históricos, o bien el carácter venal de sus dirigentes, o bien los fracasos políticos:

También Videla y el mundial 78.
Spadone y la leche adulterada.
Manzano se hizo la cirugía del orto.
Descuartizan vacas en el norte.
Y siguen los nariguetazos en el congreso.
Galtieri y "los estamos esperando".
Más desnutridos
en el "granero del mundo".
Cayó la fundación padre bufarra...

Alfonsín con "la casa está en orden".
"El que apuesta al dólar pierde",
dijo el ministro.
También Menem y su primer inmundito
Cavallo y sus lágrimas de cocodrillo.
Cinco presidentes en una semana.
Encontraron al muñeco de Yabrán
con un tiro en la cabeza.
De la rúa con su tímida boludez...

La música como manifiesto identitario

Antes de continuar con el análisis del texto de la canción, me parece importante enfocarme en la música, la que como ya comentamos previamente, dista de ser un mero soporte. Por el contrario, considero que también despliega en forma musical las preguntas, las dudas y las propuestas identitarias de la letra de la canción.

La primera propuesta identitaria es la de la mixtura. La hibridación era ya una marca de estilo del grupo que se vio enfatizada con la llegada de Gustavo Santaolalla como productor en el CD *Libertinaje* de 1998 y parece ser coincidente con el giro hacia el "omnivorismo" cultural de los consumidores de capas medias urbanas (según las propuestas de Peterson).¹⁶

La Bersuit Vergarabat venía demostrando su versatilidad no solo para tomar otros géneros populares sino para abordarlos de un modo estilísticamente convincente.¹⁷ Podían sonar rockeros, hacer baladas, pop, murga, candombe, cumbia, funky.

En "La argentinidad al palo" el encuentro con el folclore es un acto de hibridación identitaria complejo en la que el soporte rítmico es otorgado al folclore, mientras que la materialidad sonora mantiene su cualidad rockera. Así, la música performatiza la sedimentada idea del folclore como "esencia" de lo nacional.

Según se narra en un DVD de la banda esta idea, precisamente, surgió de una propuesta de Santaolalla, quien asegura: "la canción sufrió un cambio muy fuerte de parte de la producción. Esa canción me fue presentada a mí como si fuera un pasodoble, era más una canción tipo española, el *groove* era

¹⁶ Richard A. Peterson: "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore", *Poetics*, 21(4) (1992), pp. 243-258.

¹⁷ No ocurría lo mismo con grupos como Los Fabulosos Cadillacs o incluso los Pericos en sus comienzos. En estos últimos casos, de todos modos, las "malas lecturas" de los géneros citados dieron pie a un proceso de hibridación por otras vías a las que llegaba La Bersuit.

otra cosa, a mí no me cerraba". Santaolalla asegura que les insistió en que probaran explorar hacer la canción "en ritmo de 6/8 que es el ritmo de chacarera con el que terminó la canción y que creo que terminó de darle la identidad a una canción que se llamaba la argentinidad al palo".¹⁸

Esta idea fue parte de la invención de la argentinidad llevada adelante por la generación del '80. Como explicó Melanie Plesch, siguiendo las ideas de Benedict Anderson sobre la "comunidad imaginada", esta generación inventó una retórica musical de la argentinidad en la que lo rural y el gaucho, del mismo modo que en la literatura, fueron la voz idealizada de la esencia de lo argentino.¹⁹

En el caso de la música culta de comienzos del siglo XX esta esencia local debía atravesar un proceso técnico para aspirar a lo universal: insertarse en las grandes formas de la música europea. La célebre frase Alberto Williams, uno de los referentes de esta corriente es elocuente: "[...] la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez".²⁰

En el caso de la Bersuit, la esencia que aporta el folclore se encuentra de modo continuo en el patrón rítmico. La introducción del tema, como dijimos, remeda a la forma de la chacarera, solo que el "punteo" de la guitarra criolla es aquí un "riff" de la guitarra eléctrica con distorsión que compite con una serie de golpes de platillos abiertos en el foco de atención del comienzo que se inició con la banda tocando a pleno.

Cuando entra la voz, el bajo despliega la secuencia armónica en 3/4 de un modo no habitual para el folclore. Pero, en cambio, como la guitarra eléctrica

¹⁸ Entrevista a Gustavo Santaolalla incluida en el DVD.

¹⁹ Plesch: "La lógica sonora...". Sobre este tema me baso en la lectura de Josefina Ludmer: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012); y Oscar Terán: *Historia de la ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2015).

²⁰ Alberto Williams: "Literatura y estética musicales", en *Obras completas. Tomo IV* (Buenos Aires: La Quena, 1951), p. 19.

se limpia del efecto de distorsión sí se puede escuchar con claridad que ya había una guitarra criolla desde el principio rasgueando "en estilo" el ritmo de chacarera. Si la música culta representó en forma idealizada a la guitarra de los gauchos, a través del piano, en la canción de la Bersuit, la guitarra está de cuerpo presente, en la misma escena.

La secuencia armónica de la introducción y las primeras estrofas juegan por una parte con el paso hacia el relativo mayor y el uso del V sin sensible en el comienzo y como dominante para retomar la estrofa e ingresar al estribillo.²¹ El juego de alternancia entre la tónica menor y su relativo mayor es, consideramos, más propio del folclore,²² que del rock.

Fig. 3. Partitura de la introducción instrumental

La banda, al igual que el nacionalismo musical argentino de comienzos del siglo XX tomó al folclore rural como la esencia de la argentinidad. Pero, a

²¹ En Si menor: I-Vm-VI-VII/I-Vm-VI-V7

²² En particular en la música del noroeste, con la secuencia en menor: I-V-VII-III V7-I

diferencia del nacionalismo, la Bersuit también le hace un lugar al tango. Media aquí el cambio sufrido por el tango como un género en la simbología de la cultura argentina. Mientras que las elites nacionales de principios del siglo XX no podían incorporar a un género musical que, precisamente, estaba naciendo en la metrópolis como producto de una intrincada hibridación de tradiciones musicales, para finales de la década del 60, cuando el rock hizo su entrada en la escena cultural argentina, el tango ya se encontraba canonizado como un arte nacional. Por eso el rock si bien nació alejándose de la música de sus padres, mayormente asociada al tango, le reconoció un carácter equivalente al folclore.

En "La argentinidad al palo" la Bersuit le otorga un extenso pasaje al tango superpuesto sobre la rítmica del folclore y en medio de la continuidad de la sonoridad rockera general. Esto ocurre luego de la única repetición de la introducción. Cuando "se iría la segunda", digamos. La tónica de si menor se transforma en dominante del IV grado para dar paso a una cadena de dominantes a cargo de un nuevo instrumento, el piano, que literalmente incrusta al tango y su rítmica en la canción ya que la banda continúa con la métrica de la chacarera.

El pasaje tanguero da pie a unas estrofas en las que, no casualmente, el cantante asume el papel de un arquetípico porteño arrogante:

Diseminados, y en franca expansión,
hoy nos espera el mundo entero,
no es para menos la coronación,
brotó el encanto del suelo argentino.²³

En términos musicales, la canción tiene ausencias musicales notorias, que podríamos pensar tal vez como alteridades relegadas. Una banda que, como la Bersuit ya había incluido la murga y la cumbia en su repertorio de fusión con el rock, sin embargo no incorpora estos lenguajes musicales al

²³ Hay en el modo en que Cordera canta esta estrofa un claro tono irónico. Como veremos más adelante, la ironía general de todos modos no va a evitar que termine predominando una lectura festiva del tema.

momento de definir qué es la argentinidad. Las clases subalternas están representadas en lo textual, pero no así con sus posibles músicas, no en la performance sonora. Tampoco parece haber espacio para lenguajes practicados también en la argentina pero de corte cosmopolitas como la música "cultura" o el jazz.

La dramaturgia de la música: forma y teatralidad

Siguiendo la propuesta de Simon Frith se puede también estudiar "La argentinidad al palo" en tanto performance dramática.²⁴ Como señalamos, el tema se inicia respetando la convención de una canción, con una introducción, dos estrofas y estribillo, que se repite dos veces.

Una parte "C" aparece entonces con la ya mencionada incrustación del tango sobre el ritmo permanente de la chacarera y que coincide con el cambio de modo (se pasa al mayor).

Se regresa a la estrofa y el estribillo de partida, para volver desviarse de esa lógica con la entrada del voceo de los diareros, que modifican el rol del cantante de la banda, ya que queda subsumido como una parte más del coro. Un coro que está acompañado solamente por la percusión como una especie de solo de malambo.

Cuando retoma el rol de solista, el cantante no es "Gustavo Cordera" sino que encarna el papel del más estereotipado porteño engréido, prepotente y machista:

¿Cómo no querés que los cague,
si son unos boludos de mierda?
¡Son todos una manga de garcas!
¡Este país está lleno de ladrones!
¿Yo?... ¡Argentino!

²⁴ Simon Frith: *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014).

Después de este crescendo dramático desde el texto y su modo de enunciación, la música, que nunca abandonó el patrón rítmico de la chacarera, se detiene súbitamente. Se produce por primera vez un silencio total.

Cuando regresa, la música abandona su carácter enfático y festivo. Por única vez parece dudar.

Cordera retoma el canto, pero *a capella* y tenuemente para recordar "como el tiro, en el corazón de Favaloro".²⁵ Cordera estaba recordando la muerte del doctor René Favaloro (1923-2000), aunque sin explicitar que ese disparo fue producto de un suicidio. Favaloro, de reconocida trayectoria en el campo de la medicina cardiovascular había estado solicitando ayuda al gobierno nacional por el riesgo de bancarrota de su hospital-escuela. En un acto atípico para la cultura argentina, Favaloro denunció dramáticamente su desesperación mediante el suicidio, que acompañó dejando una serie de cartas dirigidas a diferentes personalidades de la política nacional.

El recuerdo en la voz de Cordera se ve inmediatamente sucedido por un arpegio de tónica a cargo de una guitarra eléctrica, pero limpia y con un *vibrato*, que remeda tanto a los *spaghetti western* como a las películas de Tarantino.²⁶

El clima inicial del tema se retoma con la misma guitarra eléctrica, que descarga enfáticamente un acorde en bloque²⁷ sobre la frase "del éxtasis, a la agonía / oscila nuestro historial. Podemos ser lo peor y también lo mejor, con la misma facilidad". En este regreso de lo superlativo el grupo Bersuit parece compartir a través del contraste musical y del par dicotómico de la letra a la

²⁵ Siguiendo la línea autoinculpadora, me parece ver en la falta de sujeto de la acción del disparo la posibilidad poética y simbólica de que el cantante (y con él, su público y los argentinos todos) quieran compartir la acción del gatillar el revólver con el médico.

²⁶ Es notable cómo el "sonido" de la guitarra y un arpegio anuncian de un modo tan claro y caro para la cultura rock lo que está por decirse. Creo que la apelación simbólica "al lejano oeste" es algo así como un comentario editorial, con algo de respetuosa admiración por la decisión de suicidarse por parte de Favaloro.

²⁷ Seco y súbito, tal vez como un disparo. En el caso del video clip de Lanata, el disparo, en cambio, también es literal: se lo incluye en medio del silencio antes mencionado.

idea de cierta "excepcionalidad" de la condición argentina. Un etnocentrismo que es de por sí un tópico o lugar común no solo de lo argentino sino de muchas corrientes nacionalistas.

El video clip oficial

Como señaló Pablo Semán en 2006, el libro de Jorge Lanata *ADN, una historia genética de los males argentinos*, formó parte de una serie de textos no académicos con destacada repercusión pública en los que se trataba a la historia argentina como el augurio o el presagio de la catástrofe que la argentina acababa de atravesar a fin de 2001.²⁸

El video clip realizado por Lanata está en franca sintonía con su propio libro y conecta claramente con la lectura amarga de la "argentinidad" que tendía a proponer el tema de la propia Bersuit.²⁹ Podemos definir tres estrategias principales para la edición de las imágenes:

- Duplicación visual del texto.
- Uso de zócalos como refuerzo de lo textual y/o como énfasis de la crítica negativa.
- Micro-historias que ocurren en paralelo al texto.

La imagen que abre el video marca el tono paródico y políticamente incorrecto: mientras se escucha la introducción instrumental, se emula el comienzo de *Sucesos argentinos* un noticiero cinematográfico que existió como tal entre 1938 y 1972, solo que el camarógrafo que se observa corriendo en pantalla es un enano.

²⁸ Semán: *Bajo continuo*.

²⁹ Disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

La literalidad y particularmente la procacidad del uso de lo textual marcan un estilo común a la banda y al periodista.³⁰



Fig. 4.

Los zócalos tienen un contenido didáctico e irónico. Por ejemplo, el ya comentado pasaje del "6 a 0 a Perú" es explicado por Lanata con un zócalo elocuente: "Mundial 78, Argentina 6, Perú US\$ 3.000.000" (Fig. 5). Cuando se escucha "Locatti, Barreda, Monzón y Cordera / también matan por amor" el video suma el zócalo "Día de la familia se recuerda la lucha de Barreda" (Fig. 6).

Lanata se permite espacios discursivos propios, que apuntan a reforzar el tono escéptico y desencantado de la crisis de 2001, cuando las manifestaciones se caracterizaban por el canto unificador "que se vayan todos" y la práctica del cacerolazo.³¹

³⁰ Lo "zafado" y lo "vulgar" como denominador común y punto de encuentro que se refuerza mutuamente entre música y video-clip de un modo tal que produce a veces un involuntario efecto *kitsch*.

³¹ Un tema que no terminé de desarrollar en anteriores trabajos: el cacerolazo produce una "música" muy particular, porque es la suma de una cantidad de golpes individuales que en muchos casos terminaba provocando un ruido estadístico (similar en cuanto a "desorganización" al que pasa con las gotas de la lluvia). Un caso opuesto de organización sonora (y política) son las marchas organizadas por partidos o movimientos, en particular las del



Fig. 5.



Fig. 6.

El narcisismo negativo postulado por Semán se observa en varias escenas en las que los algunos estereotipos populares argentinos son demolidos:

- Las escenas de las familias "tipo". En la de 1938, se ficcionaliza el momento

peronismo, en el que la "música" se rige por el acuerdo de utilizar un pulso en común, que es llevado adelante por los bombos.

de la toma de una fotografía de familia. Allí denuncia la hipocresía reinante con un contrapunto entre el delante y el detrás de la escena. En la familia tipo del presente, se representa un almuerzo familiar en el que Lanata muestra a jóvenes encapuchados sentados a la mesa y, detrás, en un perchero, gorras policiales.

- Los personajes involucrados en hechos policiales o de corrupción enumerados por la canción son puestos por Lanata como cuadros de héroes en aulas de escuelas públicas.
- En tono de grotesco, también se abordan la autocrítica de tópicos como el machismo la fetichización del cuerpo femenino (el templo del culo perfecto) y la migración de la población que se había disparado en los años de la crisis (Cristo cargando la cruz, pero en una cola para hacer los trámites para salir del país).



Fig. 7.

- La cuestión erótica masculina también es remarcada en el video,³² apelando a un ícono de la "mujer argentina" a la vez que se cumple con el tópico de todo video clip que es mostrar a los integrantes de la banda, ya sea tocando

³² Recordemos que en lunfardo, la expresión "al palo" hace referencia a la erección masculina y también, como se ilustra la escena en que la franja blanca de la bandera argentina está hecha de polvo de cocaína, al efecto que producen las drogas como la cocaína. Por otra parte, la tapa del CD magnificaba en forma grotesca el tamaño de los miembros de los integrantes del grupo. En una nueva vuelta de tuerca del juego entre la irreverencia la provocación y la incorrección política que ya eran marcas registradas del grupo como bien estudió Citro: "El Rock como...".

o actuando. Aquí los músicos (todos varones) hacen un asado mientras esperan para entrar a un camión para satisfacer su necesidad sexual. La vuelta de tuerca que encuentra Lanata es poner dentro de la caja del camión no a una mujer sino a un ícono. En el juego del montaje se la ve a Isabel "La Coca" Sarli tomada de la película "Carne".³³

- A lo largo del video se cuenta otra microhistoria historia en paralelo. Es en la que se va viendo al guitarrista principal del grupo Oscar Righi, trasladando un cartel por las calles de Buenos Aires. Sobre el final se devela el misterio, cuando Righi deja delante de la fachada del Cabildo el cartel que dice "Se vende" (Fig. 8).



Fig. 8.

La "biografía social" de una canción (2004-2014), lecturas y relecturas

El video de Lanata refuerza el esencialismo negativo presente en la canción de Bersuit. Sin embargo ésta no ha sido la única lectura que hizo el público e incluso la propia banda durante los años siguientes a la "última catástrofe" nacional.³⁴

³³ La escena en la que, desnuda, la actriz dice "¿Qué pretende usted de mí?" de la película *Carne* de 1968.

³⁴ Estoy citando el concepto del historiador francés Rousso, en consonancia con el planteo teórico de la nación como experiencia. Las "catástrofes" pueden ser tanto naturales como

Una práctica cada vez más habitual en Internet es la de usuarios de canales como YouTube que suben a la red su propia ilustración con imágenes de sus canciones favoritas. En el caso de "La argentinidad al palo" es llamativa la cantidad de versiones que podríamos calificar como lecturas positivas de la cuestión de la Argentinidad.

Dos ejemplos recurrentes dentro de este grupo de videos: la frase "las minas más lindas del mundo" se visualiza tomando como modelo al estereotipo televisivo de la mujer blanca, hipersexuada, históricamente asociada al teatro de revistas. Otro es celebrar el 6 a 0 a Perú, sin dar cuenta del origen espurio de aquél partido.³⁵

Pero no solo en los videos de los fans de la banda, sino en las diferentes versiones en vivo subidas por el grupo se comprueba cómo de aquél amargo tono inicial fueron dando paso a una lectura más predominantemente festiva de la pieza.³⁶

Julio Mendívil propone el estudio de la biografía social de la canción, a partir de

[...] las distintas interpretaciones y adaptaciones que pueden ser adjudicadas a una canción cuando, más allá de su condición de mercancía, es insertada en historias de vida colectivas. Incluyo en esta idea además aquello que el etnomusicólogo alemán Wilhelm Schepping ha denominado correlación entre una canción y un público en un tiempo histórico específico.³⁷

Mendívil sostiene: "existen realmente canciones que adquieren un significado cultural y colectivo en una sociedad dada, aunque este jamás sea

sociales. En ambos casos son siempre procesadas de un modo heterogéneo por sociedades nacionales que como configuraciones socio-culturales complejas, siempre albergan desigualdades, ya sea socioeconómicas como incluso etarias. Esta heterogeneidad explica el modo múltiple en que dichas catástrofes sedimentan en el devenir de una nación. Henry Rousso: *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain* (París: Gallimard, 2012).

³⁵ Una primera hipótesis a constatar es que se trataría de gente joven que desconoce el episodio y por lo tanto "pasa de largo" del doble sentido que tiene este verso en el contexto de la canción.

³⁶ Video en vivo Cancha de River 2007, con Lito Vitale al piano, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

³⁷ Mendívil: "The song...", p. 6.

estático". Esta propuesta desanda una arraigada opinión del campo de la musicología según la cual "la intención primigenia del compositor determina el significado de una pieza".³⁸

La relectura, positiva y festiva, de "La Argentinidad al palo" se asemeja, en este sentido a lo ocurrido con la canción de Bruce Springsteen, "Born in the USA".

Según Simon Frith, la indicación de que las canciones tienen que ver no tanto con ideas como con su expresión puede encontrarse en la suerte histórica corrida por las canciones *de protesta*. En los términos del pop, las canciones de protesta no funcionan para transmitir ideas o argumentos, sino más bien consignas. Y la paradoja es que la fuerza política de una canción pop –como consigna– no necesita tener relación alguna con su pretendido mensaje. En particular, la ironía parece ser una estrategia lírica condenada al fracaso. "Born in the USA", explica Frith,

[...] es desde el punto de vista de la letra, una canción de protesta [...]. Formalmente, sin embargo, la canción está organizada alrededor de convenciones del rock. No resulta amarga sino triunfante. En otras palabras, para el oyente de rock el efecto que produce esta canción no es la pretendida ironía del coro, sino orgullo y afirmación.³⁹

Me parece que, particularmente los estribillos de ambas canciones que apelan a la nación sin más comentarios textuales pero con el aporte enfático de la música, han permitido esta miríada de lecturas, relecturas, tanto interesadas como distraídas, según el caso.

La biografía social de "La argentinidad al palo" fue cambiando en estos últimos 10 años hacia la relectura en clave festiva de la canción. Esa relectura, consideramos, se produjo en coincidencia con la etapa kirchnerista que se

³⁸ *Ibidem*, p. 7.

³⁹ Frith: *Ritos...* Fue como alarde de patriotismo que Ronald Reagan quiso utilizarla en la campaña por su reelección en 1984. Aunque Springsteen rechazó esta lectura, en su actuación en vivo su propio poder atracción (la bandera estadounidense, la celebración de la masculinidad de la clase obrera estadounidense), podría servir para confirmarlo.

propuso, desde sus tres gobiernos, una política de estado que promovió la reconstrucción del orgullo nacional perdido en la crisis de 2001.⁴⁰

Esto explicaría por qué, aún sin modificar ni la música ni el texto, incluso el gobierno nacional haya decidido festejar con esta canción ambivalente la fecha patria del 25 de mayo de 2014 y la haya utilizado para su video institucional.

Quizás lo más fuerte, en términos simbólicos, de la edición del video clip institucional de esa noche es que el verso que asegura que la argentina tiene a las "minas más lindas del mundo", se muestre en primer plano a la por entonces presidente de la nación, Cristina Fernández de Kirchner.⁴¹

En ese plano hay bastante más que el mero hecho protocolar o de "propaganda" de mostrar a la autoridad. A la Presidente de la Argentina se la ve no solo sonriendo sino bailando alegremente. En esta escena los tópicos del poder asociado a lo masculino y la seriedad son puestos en cuestión abiertamente. Sobre la femineidad de la presidente argentina se escribió bastante en estos últimos años y ha sido objeto de polémicas y diatribas que forman parte de las disputas aún vigentes dentro de los derechos de género y exceden el marco del presente trabajo.

El cúmulo de videos oficiales, versiones en vivo y *remixes* de los fans también se cuenta con un elemento para el análisis respecto de la disputa por el sentido de la canción a través de los comentarios de los usuarios.

En 2009, cuando Universal Music vuelve a subir el video oficial de Lanata predomina ya la lectura positiva de la idea de argentinidad. Esto se muestra en concordancia con videos de aficionados que atribuyen este orgullo de lo argentino al gobierno kirchnerista, con un pico en el año 2011, cuando fue

⁴⁰ El anterior Gobierno Nacional ha utilizado por ejemplo en sus campañas de difusión de temas diversos los lemas "Un país con buena gente" y más recientemente "Tenemos patria".

⁴¹ Video oficial de Casa Rosada de la canción cantada en el cierre del 25 de mayo de 2014, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

reelecta la presidente Cristina Fernández. A partir de 2013 con un pico hacia 2015, los comentarios se hacen cada vez más agresivos entre la crítica, precisamente al gobierno de por aquél entonces, como así también al nuevo rol de opositor jugado por Jorge Lanata.

En una última revisión en este 2016, los comentarios en los canales de Youtube oscilan entre la crítica al nuevo gobierno nacional de Mauricio Macri con la crítica al gobierno anterior, orientada concretamente a las denuncias de corrupción, de los que uno de los principales denunciadores del campo mediático fue, precisamente, Jorge Lanata.

Tanto los autores de la canción como del video clip también fueron modificando sus posiciones políticas desde 2004 al presente.

Como ya es sabido en el caso de Lanata, se transformó en un férreo opositor al gobierno kirchnerista.

Gustavo Cordera, por su parte se fue de la banda para llevar adelante una carrera solista. Su postura política respecto del kirchnerismo fue distinta a la de sus ex-compañeros. Entre 2012 y 2014 sus declaraciones públicas lo muestran en una posición peculiar. Reconoció haber votado a Cristina Fernández de Kirchner y dispuesto a votarla nuevamente. Pero cuestionó duramente a dicha gestión: "Este gobierno saca lo peor de nosotros" fue el título de una entrevista, lo cual no quiere decir que apoyara al partido que resultó ganador el año pasado: "Sin Cristina nos gobernaría algún un idiota como Macri".

El centro de la crítica de Cordera fue la política a la que denunciaba como orientada a la cooptación de artistas:

Hay que ayudar a los proyectos emergentes, al semillero de artistas. No es necesario pagarle a las bandas número uno, las más queridas, para que sigan perpetuándose en el

*poder. Eso no es cultura. Antes los artistas eran perseguidos y exiliados, ahora se compran.*⁴²

Formulada en noviembre de 2014 esta frase incluye sin nombrarlos a sus ex-compañeros, que venían de ser el grupo que cerró los actos de gobierno de celebración del 25 de mayo de ese mismo año y lo volverían a ser en 2015 ambos en la Plaza de Mayo.

Hay que apuntar que, bastante antes de estas participaciones, la banda había asumido un apoyo activo al gobierno kirchnerista. Un apoyo que se hizo performático dentro de la propia canción "La argentinidad al palo". Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el video grabado en el ciclo "En el estudio" del Canal Encuentro conducido por Lalo Mir.⁴³ En la grabación de la canción, en el momento ya mencionado de los "canillitas", el cantante modifica la serie: "me toca decir una buena, Néstor Kirchner ordeno bajar los cuadros de los milicos asesinos de la ESMA señores fuerte aplauso!!!".

Lo que constatamos con casos como los de "la Argentinidad al palo" es que los autores de la obra, una vez lanzada al espacio público, efectivamente no tienen garantizado el privilegio en la determinación de su lectura y la biografía social de la canción los encuentra también disputando el o los sentidos que provoca su propia creación.

Se observa así cómo una obra artística puede poner en acto y tensionar la configuración cultural de una nación. La canción puso en acto las desigualdades y disputas por el sentido de la identidad de la nación argentina, la que como tal resultó objeto de múltiples lecturas que se modifican en el tiempo por los cambios de contextos sociales, económicos y políticos.

⁴² Tomer Urwicz: "Prefiero pasar hambre a tocar para un partido político". Entrevista a Gustavo Cordera, *El país* (Montevideo: 2 de noviembre de 2014).

⁴³ Video grabado en el ciclo "En el Estudio", 2 de julio de 2012, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

La canción es un caso que muestra como el concepto de "nación" como experiencia contribuye fácticamente a la construcción de una identidad, que es como tal cambiante, en la que los componentes que conforman su configuración cultural son sometidos a un juego de sedimentaciones y erosiones que se modifican con el devenir histórico.

Epílogo: otras músicas sobre la argentinidad

La canción de Bersuit tuvo una repercusión popular inmediata. Pareció llegar en el "momento justo", en consonancia con cierta sensibilidad popular compartida del desencanto que provocó la crisis de 2001.⁴⁴ El devenir puso en tensión el talante inicial con el que se abordó el problema de lo "argentino" en la canción.

Al estudiar este caso, no presuponemos que la sincronía entre el artista y su contexto social siempre ocurra. No siempre los artistas funcionan como las veletas que no cambian la historia pero sin embargo son los primeros que señalan la nueva dirección del viento según la analogía kageliana.

La canción de la Bersuit funciona como una exitosa consideración pública sobre la "Argentina" luego de su "última catástrofe".

La crisis de 2001 funcionó como un nudo en el que las preguntas por el sentido de la Nación atravesó a toda la población que habita la Argentina. Esto no quiere decir que la "última catástrofe" haya afectado a todos del mismo modo. Como bien señala Grimson, la Nación "es una unidad de alta complejidad porque en ella siempre se hacen presentes, de algún modo, la heterogeneidad cultural y la desigualdad social".⁴⁵

⁴⁴ También, hay que recordarlo, el CD salió con todo el apoyo financiero y de difusión que le podía de un sello como Universal. Si bien el disco llevó el nombre de esta canción, el tema de difusión fue "La soledad", que en la versión del disco es un ejemplo de lo que es la factoría musical de Gustavo Santaolalla.

⁴⁵ Alejandro Grimson: *Los límites de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), p. 161.

Siguiendo a Grimson la Nación como una experiencia colectiva y en su devenir histórico puede ser objeto de discusión y debates en gerundio, como un continuo. Las canciones como "La argentinidad al palo" de la Bersuit Vergarabat son una expresión pública, en clave artística de estos debates.

Queda por delante estudiar más detalladamente las demás obras mencionadas y, según los casos sus respectivas biografías sociales, para terminar de construir un mapa de las disputas por el sentido de la identidad nacional, desde los diversos territorios de la música argentina actual.

Martín Liut es compositor, docente e investigador. Egresó en 1992 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata como Profesor en Armonía, Contrapunto y morfología Musical. Es Profesor Asociado ordinario en la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ y JTP interino de Música Argentina y Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es director del proyecto "Territorios de la música argentina contemporánea" en la UNQ. Está realizando su tesis doctoral en cotutela entre la UNQ (Argentina) y la EHESS (Francia). Es autor de obras de cámara y electroacústicas como así también de arte sonoro. Es fundador y director del grupo Buenos Aires Sonora que, entre 2003 y 2011 realizó intervenciones sonoras en espacios públicos como *Mayo, los sonidos de la plaza* (2003, Plaza de Mayo), *El puente suena* (2004, Puente de la Mujer) y *120 Máquina Lírica* (2010, Teatro Argentino de La plata).

El análisis estilístico. Aspectos rítmicos de las canciones de Charly García

Diego Madoery
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
✉

Resumen

El caso que se presenta en esta ponencia pertenece a una investigación más amplia que tiene por objetivo detectar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García desde el primer disco de Sui Géneris, *Vida* (1972), hasta el disco *Say no more* (1996), de su etapa solista. Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por ciento veinticuatro canciones firmadas por Charly García exclusivamente. El análisis se funda en la noción de estilo de Leonard Meyer y ha sido desarrollado en aspectos melódicos, armónicos, métrico-rítmicos y texturales/instrumentales. En esta oportunidad expondré los rasgos métrico-rítmicos mediante la utilización de tres criterios: las disonancias rítmico-métricas, la relación entre los acentos musicales y los propios del texto, y el vínculo entre las estructuras formales de texto y música en los segmentos cantados. Estos aportes tienen como fin contribuir al conocimiento de la música de Charly García y por extensión a una historia del rock en Argentina que aborde la música en sus relatos.

Palabras clave: Estilo – Disonancias rítmico-métricas – Síncopas – Relación texto-música

The Stylistic Analysis. Rhythmic Aspects of Charly García's Songs

Abstract

The case presented in this paper belongs to a wider research that aims to detect the stylistic features of Charly García's songs from the first Sui Géneris album *Vida* (1972) to the album *Say no more* (1996), of his soloist stage. Since the emphasis of the research is on the style of the composer, the corpus is integrated by one hundred and twenty four songs signed by Charly García exclusively. The analysis is based on Leonard Meyer's notion of style and has been developed in melodic, harmonic, metric-rhythmic and textural/instrumental aspects. This time I will expose the metric-rhythmic features by using three criteria: rhythmic-metric dissonances, the relationship between musical accents and those of the text, and the link between the formal structures of text and music in the sung segments. These contributions are intended to expand to the knowledge of the music of Charly Garcia and by extension to a history of rock in Argentina that addresses the music in their stories.

Keywords: Style – Rhythmic-metric dissonances – Syncopation – Text-music relations

Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que tiene por objetivo detectar e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García desde el primer disco de Sui Géneris, *Vida* (1972) hasta el disco *Say no more* (1996) de su etapa solista. Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por las canciones firmadas por Charly García exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida. Este primer período en la trayectoria del músico se divide en dos etapas: las agrupaciones y la etapa como solista. En la primera, Charly García grabó diez discos de estudio con Sui Géneris, PorSuiGieco, La máquina de hacer pájaros y Serú Girán.¹ Como solista produjo otros nueve, incluyendo a *Say no more* (1996).

La investigación se funda en la noción de estilo de Leonard Meyer² y en los estudios sobre el rock desarrollados por Nicole Biamonte,³ Walter Everett,⁴ Trevor De Clercq y David Temperley⁵ y el propio Temperley.⁶ El estilo musical de Charly García ha sido analizado en sus rasgos melódicos, armónicos, métrico-rítmicos y texturales/instrumentales.

¹ Con estos grupos editó además un disco triple *Adiós Sui Géneris I y II* (1975), *Adiós Sui Géneris III*, (1978) y uno simple con Serú Girán: *No llores por mí, Argentina* (1982) de registros de shows en vivo. Luego fueron grabados discos de estudio y en concierto en los respectivos reencuentros de ambas agrupaciones: *Serú 92* (1992), *Serú en Vivo I y II* (1993), *Sinfonía para adolescentes* (2000), *SI I y II* (2001). Las piezas originales del disco de estudio de Sui Géneris (*Sinfonías para adolescentes*, 2000) no fueron incorporadas al corpus porque no se encuentra dentro del período analizado.

² Leonard Meyer: *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 2000).

³ Nicole Biamonte: "Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music", *Music Theory Online (Journal of the Society for Music Theory)* [en línea], 20(2) (2014), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁴ Walter Everett: "Making Sense of Rock's Tonal Systems", *Music Theory Online (Journal of the Society for Music Theory)* [en línea], 10(4) (2004), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]; Walter Everett: *The Foundations of Rock* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

⁵ Trevor De Clercq y David Temperley: "A Corpus Analysis of Rock Harmony", *Popular Music*, 30(1) (2011), pp. 47-70; Trevor De Clercq y David Temperley: "Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music", *Journal of the New Music Research*, 42(3) (2013), pp. 187-204.

⁶ David Temperley: "Syncopation in Rock: A Perceptual Perspective", *Popular Music*, 18(1) (1999), pp. 19-40; David Temperley: "The Melodic-Harmonic Divorce in Rock", *Popular Music*, 26(2) (2007), pp. 323-342.

En esta oportunidad expondré los rasgos métrico-rítmicos mediante la utilización de tres criterios: las disonancias rítmico-métricas,⁷ la relación entre los acentos musicales y los propios del texto,⁸ y el vínculo entre las estructuras formales de texto y música en los segmentos cantados.

El estilo puede ser descripto mediante los distintos niveles de recurrencia de un conjunto de atributos. Éstos, expresados proporcionalmente, no definen una unidad rígida sino más bien una diversidad que establece ciertos equilibrios. Esta diversidad de proporciones produce una imagen estructural que es útil para luego comprender conjuntos parciales, es decir, los diferentes momentos al interior de la historia del músico.

A pesar de las dificultades que conlleva esta tarea, determinar las tendencias generales del corpus es importante por la definición de los límites (qué elecciones no tomó Charly) más que por la precisión de aquéllas.

El corpus de esta investigación está constituido por 124 piezas distribuidas en diecinueve discos (LP y/o CD) y un simple, de las cuales cincuenta y ocho pertenecen a las agrupaciones (en adelante Ag) y sesenta y seis a su trayectoria como solista (en adelante S). Cada pieza está compuesta por uno o varios segmentos temáticos cantados (en adelante STC), lo que da como resultado un total de 342 STC, 163 pertenecientes a Ag y 179 a S.⁹

Una vez introducidos rápidamente el objetivo y las características generales de la investigación me centraré en el análisis del ritmo y el metro.

El compás predominante en las canciones de Charly García es el 4/4 característico del rock. Dado que las partituras utilizadas en esta tesis fueron transcritas a partir del audio la ubicación del nivel del *tactus* es relativa. En tal

⁷ Biamonte: "Formal Functions...".

⁸ Temperley: "Syncopation in Rock...".

⁹ Como se observa, la cantidad de piezas y STC se distribuyen casi por mitades en cada etapa respecto del total del corpus.

sentido, algunas canciones podrían escribirse o bien dividiéndolo o bien duplicándolo.¹⁰

Son pocas las canciones que se estructuran en otros compases. "Necesito" y "Quizás porque" (*Vida*, 1972) podrían interpretarse en 2/4 por las características de sus motivos. En la etapa de las agrupaciones aparecen también compases vinculados al blues, al jazz o al folk estadounidense: 12/8 en "Toma dos blues" (*Vida*, 1972), "Un hada y un cisne" (*Confesiones de invierno*, 1973) y "El fantasma de Canterville" (*PorSuiGieco*, 1976); 9/8 en "Lunes otra vez", "Bienvenidos al tren" (*Confesiones de invierno*, 1973) y en "El show de los muertos" (*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974) y 6/8 en "Las increíbles aventuras del señor Tijeras" (*ibídem*). "Desarma y Sangra" (*Bicicleta*, 1980) es la única pieza en 3/4.

Si bien el cambio de compás al interior de una pieza es poco utilizado por Charly, aparece de dos maneras diferentes: para los segmentos instrumentales o como disonancia métrica al interior de un STC, tema que será analizado más adelante. Como ejemplo del primer caso puedo mencionar la sección de solos instrumentales en "Un hada y un cisne" (*Confesiones de invierno*, 1973), donde el 12/8 muta a 4/4 con la misma corchea de la división ternaria. En algunos casos, este cambio incorpora compases irregulares (aditivos y de amalgama), como por ejemplo el 7/8 del segundo interludio de "No puedo verme más" (*La Máquina de hacer pájaros*, 1976). En la introducción e interludios

¹⁰ De acuerdo a lo observado en transcripciones del ritmo en el rock y en los métodos de batería el nivel del *tactus* proviene del *pattern* de cuatro tiempos (bombo-tambor-bombo-tambor) en ese instrumento. Sin embargo, existen canciones con un tempo más lento en las es posible escuchar el golpe del bombo en el primer tiempo y el del tambor en el tercero, (half-time) y otras con tempos más rápidos en las que el *pattern* de la batería articula el tambor en los contratiempos de las corcheas. En estos casos no se cumpliría la regla de coincidencia entre el *pattern* y el *tactus*. El grado de variabilidad de la asignación del *tactus* aumenta cuando el tempo se encuentra en una zona intermedia (ni muy rápido, ni muy lento). Este aspecto también se trata en Trevor De Clercq: *Sections and Successions in Successful Songs: a Prototype Approach to Form in Rock Music* [tesis] (Rochester: University of Rochester, 2012), pp. 35-36, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

de "Nos siguen pegando abajo (Pecado mortal)" (*Clics modernos*, 1983) el 4/4 del *pattern* de la batería se superpone a una secuencia de un compás de 2/4, uno de 6/8 y otro de 2/4 de la guitarra y el bajo. Sólo una pieza contiene un compás de este tipo en un segmento cantado: "No llores por mí, Argentina" (*No llores por mí, Argentina*, 1982), donde el STC (C) cambia a 5/4. Entonces, por regla general, los compases irregulares son usados por Charly en las partes instrumentales y mayormente en su etapa de las agrupaciones, en consonancia con las búsquedas del rock progresivo.

El segundo caso mencionado anteriormente (el cambio de compás transitorio en un STC), se encuadra en un marco más extenso, que Nicole Biamonte denominó 'disonancias rítmico-métricas'.¹¹

El análisis en los tres niveles que plantea Biamonte dio como resultado que prácticamente la totalidad de los STC tienen alguna disonancia (96,2%) ya sean estas en el nivel del *tactus*, del metro o del hipermetro. Son muy pocos los casos donde las disonancias métricas o hipermétricas aparecen sin las del primer tipo (rítmicas según Biamonte), como la síncopa o los grupos rítmicos que producen desvíos al interior del compás (5,3%) y muy pocos segmentos no presentan disonancias (3,8%). El resto de los STC (91%) que incluyen síncopas fueron clasificados de la siguiente manera:

- a) STC con síncopas en diferentes lugares de las melodías (32,8%).

El STC (A) de "Canción para mi muerte" (*Vida*, 1972) comienza sin introducción con la melodía cantada y el acompañamiento de la guitarra. En la repetición de este segmento inicial se define con mayor claridad el ritmo de la

¹¹ Biamonte: "Formal Functions...". En este artículo, la autora desarrolla la siguiente categorización utilizadas en esta investigación:

(1). 'Disonancia rítmica': se refiere tanto a los desplazamientos rítmicos acentuales (síncopas) como a las disonancias producidas por los grupos rítmicos que en el *subtactus* contradicen la organización métrica. (2). 'Disonancia métrica': aquí incluye tanto cambios métricos transitorios como desplazamientos acentuales entre melodía y acompañamiento que superan el compás y generan dos posibles interpretaciones métricas. (3). 'Disonancia hipermétrica': ésta se produce cuando los grupos hipermétricos son asimétricos.

melodía en relación con el del acompañamiento. Ahí la melodía sincopada pareciera adelantarse al ritmo armónico, tema que trataré más adelante en la relación acentos musicales y texto.

♩ = 62

Po-co a po - co fui cre-cien-do y mis fá - bu-las de a-mor se fue-ron
 des-va - ne-cien-do co-mo pom - pas de ja - bón...

Fig. 1. STC (A) "Canción para mi muerte" (Vida, 1972)

- b) STC con síncopas sólo al final de cada grupo o al final del segmento (18,4%).

En el STC (B) de "No soy un extraño" (Clics modernos, 1983) las síncopas aparecen en los finales de verso o grupo.

♩ = 120

Y yo los mi-ro sin que - rer mi - rar en-cien-do un fa - so pa - ra
 des - pis - tar Me que-do pio-la y em-pie - zo a pen - sar que no hay que
 pes - car dos ve - ces con la mis-ma red...

Fig. 2. STC (B) de "No soy un extraño" (Clics modernos, 1983)

- c) STC que combinan diferentes tipos de disonancias (39,8%).

- c.1). Síncopas junto a agrupamientos que desvían el metro.

En el STC (A) de "Los sobrevivientes" (La grasa de las capitales, 1979), las síncopas en la armonía y la melodía configuran grupos rítmicos de 4, 3 y 9 corcheas.

♩ = 120

Es - ta - mos cie - gos de ver... can - sa - dos de tan - to an - dar

es - ta - mos har - tos de hu - ir... en la ciu - dad

Fig. 3. STC (A) "Los sobrevivientes" (*La grasa de las capitales*, 1979)

c.2). STC con síncopas junto a disonancias métricas.

En el STC (A) de "Promesas sobre el bidet" (*Piano bar*, 1984) la melodía, el bajo y la batería parecen adelantarse una corchea al compás que se regulariza en el séptimo de este segmento.

♩ = 111

Por fa - vor... no ha - gas pro - me - sas so - bre el - bi - det... Por fa vor... no me a - bras mas los so - bres

Por fa - vor... yo te pro - me - to te es - pe - ra - ré... si es que pa - ro de co rrer

Fig. 4. STC (A) "Promesas sobre el bidet" (*Piano bar*, 1984)

Existen varios casos donde, además de las síncopas, aparecen cambios transitorios de compás, como en el siguiente ejemplo que incorpora un compás de 2/4 para organizar el metro del segmento.

Fig. 6. STC (A) "Superhéroes" (Yendo de la cama al living, 1982)

c.3). La combinación de las disonancias hipermétricas con las del primer nivel las ejemplificaré en alguno de los casos que presentaré más adelante.

La síncopa ha sido estudiada también por David Temperley en su relación con la acentuación del texto, en el artículo "Syncopation in Rock".¹² El autor propone que estos desplazamientos del ritmo de superficie en el rock no alteran la estructura profunda que cumple con las reglas métricas propuestas por Lerdahl y Jackendoff en su *Teoría generativa de la música tonal*.¹³ Temperley encuentra como rasgo característico del rock (y posiblemente de otros géneros de la música popular) que las sílabas tónicas se articulan en las partes débiles del nivel del *tactus* o de su subdivisión, adelantándose a su lugar métrico estructural.¹⁴

Para clasificar estos desplazamientos utilicé categorías que muestran la magnitud y el lugar donde aparecen en los STC:

¹² Temperley: "Syncopation in Rock..."

¹³ Fred Lerdahl y Ray Jackendoff: *Teoría Generativa de la Música Tonal* (Madrid: Akal, 2003 [1983]).

¹⁴ Los diferentes modos de acentuación del texto y el uso de la síncopa no deberían entenderse como propios del rock dado que en muchos otros géneros sucede este comportamiento. Asimismo, considero que se trata de una variable estilística importante a la hora de analizar los rasgos de estilo.

- 1) Desplazamiento total (o casi total) (18,7%). En este caso, todas o casi todas las sílabas acentuadas del segmento se encuentran en partes débiles del metro o de su subdivisión.

The musical score for "Curitas" is in 4/4 time with a tempo of 120. It consists of two staves of music. The lyrics are: "Yo te ex-tra ño, yo te ex-tra - ño, me ex-tra-ño a mí, es-toy so - lo, es-toy so - lo, no es-tás a- qui". Vertical lines above the notes indicate the placement of accents on the lyrics. The accents are consistently placed on the weak parts of the meter (the second and fourth beats).

Fig. 7. STC (A) "Curitas" (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990)

- 2) Desplazamiento indeterminado (36,3%). Este tipo reúne las situaciones en las que no es posible establecer una regla para el lugar de los desplazamientos y no todos los acentos del texto se encuentran en partes débiles.

The musical score for "Ella es bailarina" is in 4/4 time with a tempo of 160. It consists of two staves of music. The lyrics are: "E - lla se sa-ca la es-to - la de vi- sión. y el sou-tien do-ra-do, y el sou-tien do-ra-do, él po-ne fue-go en el ca-le fón. y jun-tos se ba-ñan los dos". Vertical lines above the notes indicate the placement of accents on the lyrics. The accents are placed on various parts of the meter, making the displacement indeterminate.

Fig. 8. STC (B) "Ella es bailarina" (*Cómo conseguir chicas*, 1989)

- 3) Desplazamiento final (25,4%). Aquí se agrupan los STC cuyos desvíos se ubican en los finales del verso o del segmento.

The musical score for "Necesito tu amor" is in 4/4 time with a tempo of 103. It consists of one staff of music. The lyrics are: "Yo ten-go el vi-cio de de - jar-me lle- var. y po-ner mi ca-be-za en mar - te". Vertical lines above the notes indicate the placement of accents on the lyrics. The accents are placed at the end of the phrases, indicating final displacement.

Fig. 9. STC (C) "Necesito tu amor" (*Parte de la religión*, 1987)

- 4) Sin desplazamiento inicial (5,6%). Este tipo se diferencia del anterior porque todas las sílabas tónicas se articulan en partes débiles salvo la primera del verso o del segmento.



Fig. 10. STC (C) "Canción de 2 x 3" (*Yendo de la cama al living*, 1982)

- 5) Sin desplazamiento (12,6%). Los STC de este tipo tienen todas las sílabas tónicas en partes fuertes del metro o de la subdivisión.

Fig. 11. STC (A) "El show de los muertos" (*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974)

A partir del estudio realizado, es posible concluir que Charly desplaza frecuentemente los acentos del texto en relación con la estructura métrica, rasgo que ubica a su música dentro del rock. Sin embargo, estos desplazamientos no alteran la prosodia del texto. Esto sucede porque, por lo general, la síncopa alarga la sílaba acentuada y en el caso de las palabras graves, la sílaba posterior a la tónica también se ubica en parte débil. De este modo, sus textos se articulan fluidamente y son pocas las canciones donde aparece un tipo de acentuación musical que contradiga la propia del texto, como sucede cuando las palabras graves son acentuadas como agudas. En el siguiente

ejemplo se produce la sensación de acentuación incorrecta porque la sílaba 'ran' (posterior a la tónica) aparece sobre el 1er. tiempo del compás con una duración más larga que la sílaba tónica 'quie', que se articula en la parte débil de la subdivisión del *tactus*.



Fig. 12. Fragmento del STC (B) "Bienvenidos al tren" (*Confesiones de invierno*, 1973)

Los vínculos más evidentes entre texto y música, en las canciones, aparecen en el ritmo, sobre todo cuando el estilo es mayormente silábico como ocurre en Charly. Así como se analizaron los desplazamientos de las sílabas tónicas, proseguiré con la relación entre texto y música. La hipótesis aquí es que, a una poesía con versificación regular le correspondería cierta regularidad formal manifiesta en la simetría de la melodía y, análogamente, la irregularidad poética implicaría cierta asimetría formal.

El tema en cuestión es la influencia de la estructura métrica de la poesía en el ritmo y estructura de la melodía. Si bien la diferencia de una sílaba entre un verso y otro parece poco significativa, en el estilo silábico ampliamente utilizado por Charly implica un sonido más y por lo tanto un cambio en el ritmo.

La clasificación de la versificación resultó de acuerdo a los siguientes gráficos 1 y 2. Como es posible observar, la versificación regular apenas supera a la irregular y los porcentajes son prácticamente los mismos para cada una de las etapas.

Si comparamos estos valores con los de la simetría o asimetría formal parece haber cierta correspondencia entre las formas simétricas y la versificación regular. Surge entonces la pregunta: ¿todos los STC con estrofas con versificación regular tienen una estructura simétrica formal y a la inversa? El

estudio realizado muestra que un 57,6% de los STC concuerdan en la hipótesis planteada, pero un 42,4% tiene otros vínculos.

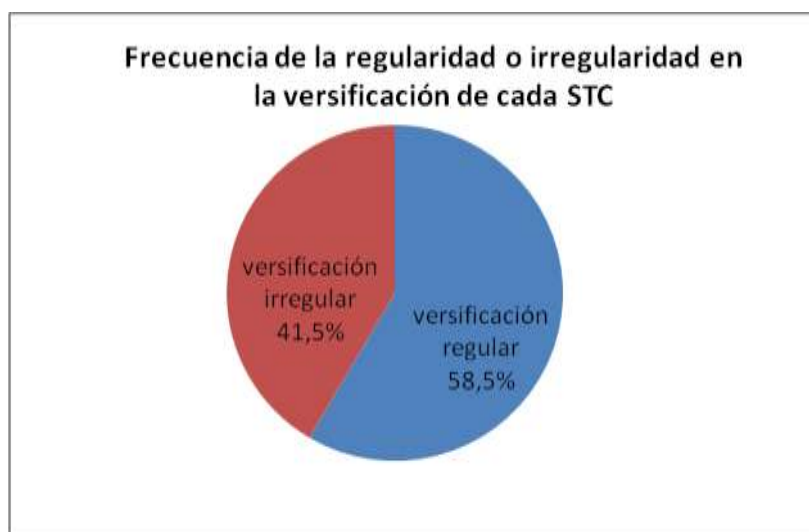


Gráfico 1. Frecuencia de la regularidad o irregularidad en la versificación

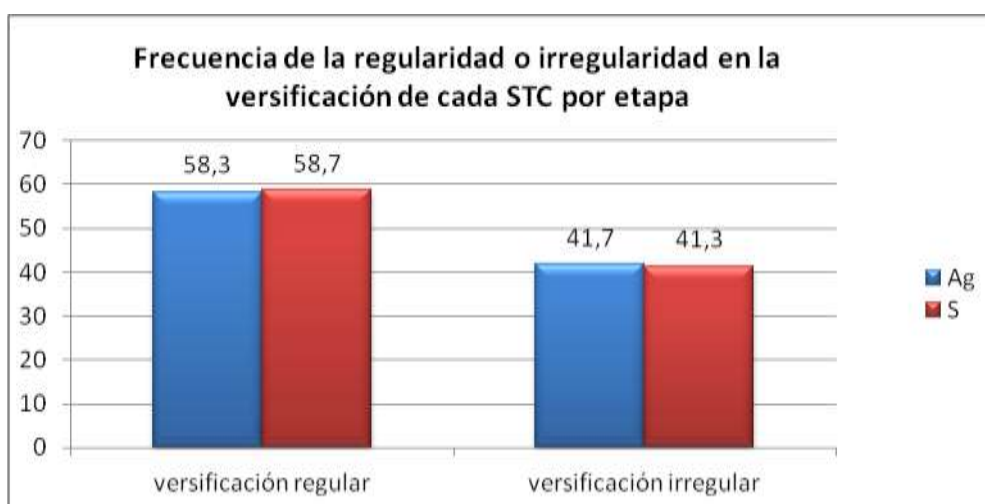


Gráfico 2. Frecuencia de la regularidad o irregularidad en la versificación

De este modo, resultan cuatro tipos de segmentos con características rítmicas propias en relación con la versificación:

- a) versificación regular – forma simétrica (39,5%). Este es el caso de las melodías cuyo ritmo se organiza más fuertemente sobre paralelismos motívicos.

El STC (A) de “Canción para mi muerte” (Vida, 1972)¹⁵ es un ejemplo de este tipo, cuya estrofas (coplas octosilábicas) se articulan en un ritmo con alto paralelismo motivico.

Como también incluí dentro de la versificación regular las estrofas de tres versos, en las que los dos primeros poseen la misma métrica y difieren del tercero, quiero presentar el STC (B) de “Nuevos trapos” (Clics modernos, 1983). Aquí los dos primeros versos se articulan en los primeros 4 compases en dos grupos rítmicos iguales y el último verso, que posee menos sílabas que los anteriores, ocupa los últimos cuatro compases produciendo cierto efecto de aumentación rítmica.



Fig. 13. STC (B) “Nuevos trapos” (Clics Modernos, 1983)¹⁶

b) versificación irregular – forma simétrica (19%). Las melodías aquí conforman grupos simétricos y el ritmo presenta variaciones producto del ajuste de las diferencias en la versificación. El STC (A) de “Llorando en el espejo” (Peperina, 1981) muestra como los dos primeros versos que poseen la misma métrica también mantienen un paralelismo motivico. Luego, el ritmo transcurre adaptando las variaciones de la métrica textual a la simetría musical. Son pocos los casos en los que dos versos

¹⁵ Ver Figura 1.

¹⁶ “Y aunque cambiemos de color las trincheras [12] / Y aunque cambiemos de lugar las banderas [12] / Siempre es como la primera vez [10]”.

continuos con la misma métrica no mantienen similitudes en el ritmo, incluso en las estrofas de versificación irregular.

Fig. 14. STC (A) "Llorando en el espejo" (Peperina, 1981)¹⁷

c) versificación regular – forma asimétrica (22,8%).

En el STC (D) de "Anhedonia" (Cómo conseguir chicas, 1989) Charly produce un segmento asimétrico sobre una cuarteta octosilábica, independizando la métrica del ritmo.

Fig. 15. STC (D) "Anhedonia" (Cómo conseguir chicas, 1989)¹⁸

d) versificación irregular – forma asimétrica (18,7%). En este tipo se agrupan los STC opuestos a los mencionados en a) y reúne las formas más libres y de menor paralelismo en los motivos rítmicos melódicos. Las asimetrías, por lo general, se producen por el uso de grupos de duración impar de compases.

¹⁷ "Te siento respirar [7] / lejos de tu lugar [7] / hoy tuve un sueño con vos, [8] / ¡Qué locos éramos los dos [9] / en los buenos tiempos! [6]".

¹⁸ "Ah, no hay que vivir así [8] / porque antes que tu madre [8] / mucho antes que el dolor [8] / el amor cambia tu sangre [8]".



Fig. 16. STC (B) "Antes de gira" (PorSuiGieco, 1976)¹⁹

Casi el 40% de los STC mantiene la concordancia 'regularidad – simetría' mientras que el 60% restante presenta algún tipo de irregularidad, ya sea en la métrica del texto en la simetría formal o en ambas. Si bien en el primer grupo (regular-simetría) es posible conjeturar que el texto precede a la música, la mayoría restante permite suponer cierta libertad de la música frente al texto.

Este aspecto estructural en ambos lenguajes muestra una relativa independencia de la música y el texto en las canciones de Charly a partir del estudio de una relación cuyos rasgos se manifiestan más unívocamente que las interpretaciones semióticas. Ahora bien, este vínculo entre texto y música como los desplazamientos de los acentos no menoscaban la comprensión del texto debido al equilibrio entre regularidad e irregularidad y el desplazamiento de la sílaba post-tónica como se analizó anteriormente. Tal vez, sea posible interpretar que al conjunto de desvíos mencionados anteriormente Charly los denominó como 'polirritmia' en su libro *Líneas paralelas*.²⁰

Los rasgos analizados permiten observar un especial tratamiento del ritmo en los que texto y música no compiten en relevancia, sino que se articulan en un conjunto diversificado de recursos que tanto afirman la regularidad de la estructura métrica como la cuestionan momentáneamente.

¹⁹ "Y tendré sus brazos [6] / a través de mi alegría [8] / por volverte a ver [6]".

²⁰ Charly García: *Líneas paralelas* (Buenos Aires: Planeta, 2013). Si bien este término no se ajusta a todos los casos mencionados se observa en la introducción de "Nos siguen pegando abajo (Pecado mortal)" (*Clics modernos*, 1983), que mencioné anteriormente.

Finalmente, las conclusiones de este trabajo son parciales en función de la totalidad de los rasgos estilísticos que he abordado en toda la investigación. Sin embargo, esta parcialidad muestra alguna de las características presentes en los demás rasgos: diversidad y equilibrio y su pertenencia idiomática al rock.

Diego Madoery es Profesor Titular de la cátedra Folklore Musical Argentino de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Egresó de la mencionada Facultad con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Actualmente es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su tema de Tesis es "El estilo musical de las canciones de Charly García durante el período 1972-1996". Como investigador, trabaja desde el año 1996 en proyectos relacionados a la Música Popular. Ha publicado artículos en la Revista de la Asociación Argentina de Musicología y del Instituto Superior de Música de la U.N.L. Es miembro de la IASPM-AI (Rama Latinoamericana de la Asociación de Estudios de Música Popular) y ha presentado ponencias en los Congresos de la Asociación desde año 2000. Actualmente dirige el proyecto de investigación: "Música popular en la Argentina. Análisis e Historia en el Folclore, Rock y Tango" (2013-2016) en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.

Música del siglo XX y contemporánea

La técnica del borrado en la *Sarabanda et double* para cello de Gerardo Gandini

Pablo Fessel*

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Teoría e Historia de las Artes
✉

Resumen

Entre los procedimientos compositivos elaborados en el marco de la poética intertextual que Gerardo Gandini desarrolló desde fines de los años 60 se encuentra uno al que el propio compositor denominó, tomando categorías de la plástica, "borrado-cavado-frotage-pentimento". El procedimiento se relaciona con el 'filtrado' que dio origen a *Eusebius*, y la 'sustracción' que hizo lo propio con el primer número de *Lunario sentimental*. La singularidad de estos procedimientos está dada por una reelaboración supresiva de un material preexistente no original, el cual, sin aparecer necesariamente bajo la modalidad de la cita fragmentaria, se constituye como un sustrato que subyace y configura la obra nueva en su totalidad. *Sarabanda et double* para cello (1973) de Gandini representa un caso temprano en su producción del empleo de esta técnica, aplicada a la "Sarabanda" de la *Suite en do menor* BWV 1011 para violoncello solo de Johann Sebastian Bach. El trabajo expone un análisis de la pieza, con el objeto de contribuir a establecer una caracterización y una genealogía de las técnicas de relectura en la música de Gandini.

Palabras clave: Intertextualidad – Suite BWV 1011 – J. S. Bach

Erasure Technique at Gerardo Gandini's *Sarabanda et double* for Cello

Abstract

Among the compositional techniques derived from the intertextual poetics which Gerardo Gandini developed since the late 60s, there is one which the composer himself labeled, adopting visual arts categories, "erasure-carving-frottage-pentimento". The procedure is related with the 'filtering', from which *Eusebius* originated, and the 'substraction', from which the first number of *Lunario sentimental* was shaped. The particularity of these procedures resides in a decreasing recast of a borrowed musical material which, without necessarily appearing as a fragmentary quotation, conforms a substratum for the whole work in its totality. Gandini's *Sarabanda et double* for solo cello (1973) represents an early instance in his production of the use of this technique, applied to the "Sarabande" of the *Suite in C minor* BWV 1011 for solo violoncello by Johann Sebastian Bach. The article analyzes the piece, in order to establish a genealogy of the re-reading techniques in Gandini's music.

Keywords: Intertextuality – Suite BWV 1011 – J. S. Bach

* Universidad de Buenos Aires. CONICET. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (ITHA). Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, Argentina.

Entre los procedimientos compositivos elaborados en el marco de la poética intertextual que Gerardo Gandini desarrolló desde fines de los años 60 se encuentra uno al que el propio compositor denominó, tomando categorías de la plástica, “borrado-cavado-frotage-pentimento”.¹ El procedimiento se relaciona estrechamente con el ‘filtrado’ que dio origen a *Eusebius*,² y la ‘sustracción’ que hizo lo propio con el primer número de *Lunario sentimental*.³ La singularidad de estos procedimientos está dada por la reelaboración de un material preexistente no original, el cual, sin aparecer necesariamente bajo la modalidad de la cita fragmentaria, se constituye como un sustrato que subyace y configura la obra nueva en su totalidad.

Sarabanda et double para cello (1973) de Gandini representa un caso temprano en su producción del empleo de esta técnica, aplicada a la “Sarabanda” de la *Suite en do menor* BWV 1011 para violoncello solo de Johann Sebastian Bach.⁴

Compuesta –presumiblemente, como las otras– en Köthen, alrededor de 1720,⁵ la *Suite en do menor* es la única del conjunto que demanda la afinación de la primera cuerda un tono más grave, en sol natural. La textura de la “Sarabanda” es estrictamente lineal, en el sentido trivial de que forma una

¹ Cf. Gerardo Gandini: “Objetos encontrados”, *Lulú*, 1 (1991), pp. 57-64; y *Objetos encontrados* [mecanoescrito inédito] (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Fondo Gerardo Gandini, 1995).

² Cf. Gandini: “Objetos encontrados”; y Federico Monjeau: “Eusebius”, *Lulú*, 1 (1991), pp. 25-26. Sobre la génesis de *Eusebius* cf. Pablo Fessel: “*Rsch: Escenas - Eusebius*. Un collage de Gerardo Gandini”, en *Actas de las XI Jornadas Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2014), en prensa.

³ Cf. Mariano Etkin, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y Cecilia Villanueva: “Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini”, *Música e investigación*, 9 (2001), pp. 35-56.

⁴ *Sarabanda et double*, finalizada el 27 de septiembre de 1973, está dedicada a Leo Viola. La partitura permanece inédita. Del autógrafo, en posesión del intérprete que la estrenó (L. Viola, correo al autor, 14 de junio de 2016), se conserva una reproducción en el Archivo de la editorial Melos (Buenos Aires). Esta obra daría lugar, con reelaboraciones ulteriores, al cuarto movimiento de *...E sarà* en sus versiones para piano (1974) y para orquesta (1976) así como, tardíamente, al segundo movimiento de la *Sonata para cello*, compuesta en 2006.

⁵ Cf. Hans Eppstein: “Zur Edition”, en Johann Sebastian Bach: *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie VI, Vol. 2. Sechs Suiten für Violoncello Solo (BWV 1002-1012)* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. v-vi.

pura sucesión (es una de las pocas piezas entre las que conforman el conjunto de las seis *Suites* que carece de acordes articulados con doble o triple cuerda). Su condición particular resulta, en líneas generales, de dos principios: la polifonía implícita⁶ y el empleo persistente de apoyaturas, que la regularidad rítmica subraya. Mientras que la primera explica la relativa discontigüidad registral de la melodía, las segundas dan lugar a sucesiones particularmente disonantes (disonancias cuyo efecto se suaviza tan pronto se vuelven audibles con su resolución los enlaces armónicos subyacentes, perfectamente funcionales).

Sarabande

© 1997, Werner Icking, D-53721 Siegburg, Parnweg 26

47

Nicht-kommerzielle Vervielfältigung erwünscht.

Ej. 1. "Sarabanda en do menor" de J. S. Bach (BWV 1011). Ed. Werner Icking. Reproducido con autorización

La condición bipartita de la forma se corresponde con el plan tonal, que destaca la modulación a la relativa mayor en coincidencia con la articulación formal.

Esquema	:	A	(cc. 1-8)	: :	B	(cc. 9-20)	:
Est. interna	:	4 + 4	[1+1+2]	: :	4 + 3	[+ 4] + 1	:
Plan Tonal	:	do - Mi b		: :	Mi b - (fa) - do		:

Tabla 1. Estructura formal de la "Sarabanda en do menor" de J. S. Bach

⁶ Cf. Manfred Bukofzer: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* (Madrid: Alianza, 1986), p. 311.

La extensión desigual de las partes se deriva de una intensificación (dada fundamentalmente por un aumento en la complejidad estructural de los acordes, producto de procesos de sensibilización secundaria, coincidente con un diferimiento de su resolución), que pospone el motivo que podría haberse emplazado en c. 16 hasta el c. 20. La disposición de los motivos en la frase apoya la idea de que la sección B es estructuralmente paralela a la sección A, pero con una expansión que resulta en el diferimiento de la cadencia final. Si se caracterizan los materiales por su perfil interválico, rítmico y direccional (siempre con el compás como marco), la sección A se conforma de acuerdo con el patrón: α , α , α' , $\alpha + \beta$, β , α'' (exp). La mínima variación que produce α' adquiere sin embargo, en el contexto de las recurrencias que forman la frase, un efecto dinamizador, en la medida en que la subdivisión de la negra en el tercer tiempo del compás da lugar a una continuidad rítmica que intensifica el proceso cadencial.⁷ β es, por su parte, una inversión de α . Ambos motivos, en todas sus variantes, incluyen un cambio en la direccionalidad melódica en el segundo tiempo del compás, presente en todos los compases –con excepción, obviamente, del c. 8. B, por su parte, sigue un patrón idéntico hasta c. 15 [α , α , α' , $\alpha + \beta$, β , α''], a lo cual se agrega β , α' , α' , α'' , β' . La conformación motívica y sus periodizaciones destacan el plan tonal de la pieza.

Sarabanda et double toma como base la "Sarabanda en do menor" de Bach, pero, a diferencia de lo que Gandini haría diez años más tarde en sus *Eusebius* con el n° 14 de las *Davidsbündlertänze* op. 6 de Schumann, la correspondencia entre la reelaboración y la obra de referencia es, en este caso, menos precisa. Sin seguir las repeticiones internas de la "Sarabanda en do menor" (la partición interior entre las secciones A y B no juega ningún papel en

⁷ α' corresponde al ritmo de tres negras, el patrón más dinámico del esquema rítmico de la Sarabanda francesa que Meredith Little y Natalie Jenne proponen como subyacente a la "Sarabanda en do menor". Cf. Meredith Little y Natalie Jenne: *Dance and the Music of J. S. Bach* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), p. 107.

Sarabanda et double), Gandini omite los cc. 5 y 8 de la primera, a la vez que adiciona un compás (silencioso, en la primera vuelta) entre los cc. 6-7. El c. 6 –el único totalmente silencioso de la obra– se explica por la necesidad de dar lugar al fragmento 2 en el “Double”.⁸ Los compases 5 y 7, por su parte, retienen lo esencial de la segunda frase de A: la dominante y la tónica de la tonalidad relativa, Mi b mayor.⁹

De este modo, la correspondencia en la estructura general entre ambas piezas se presenta como lo muestra la Tabla 2:

Bach	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	...	20
Gandini	1	2	3	4	5	6	7	8	9	...	19	

Tabla 2. Correspondencia entre la “Sarabanda en do menor” (Bach) y el simple de *Sarabanda et double* (Gandini)

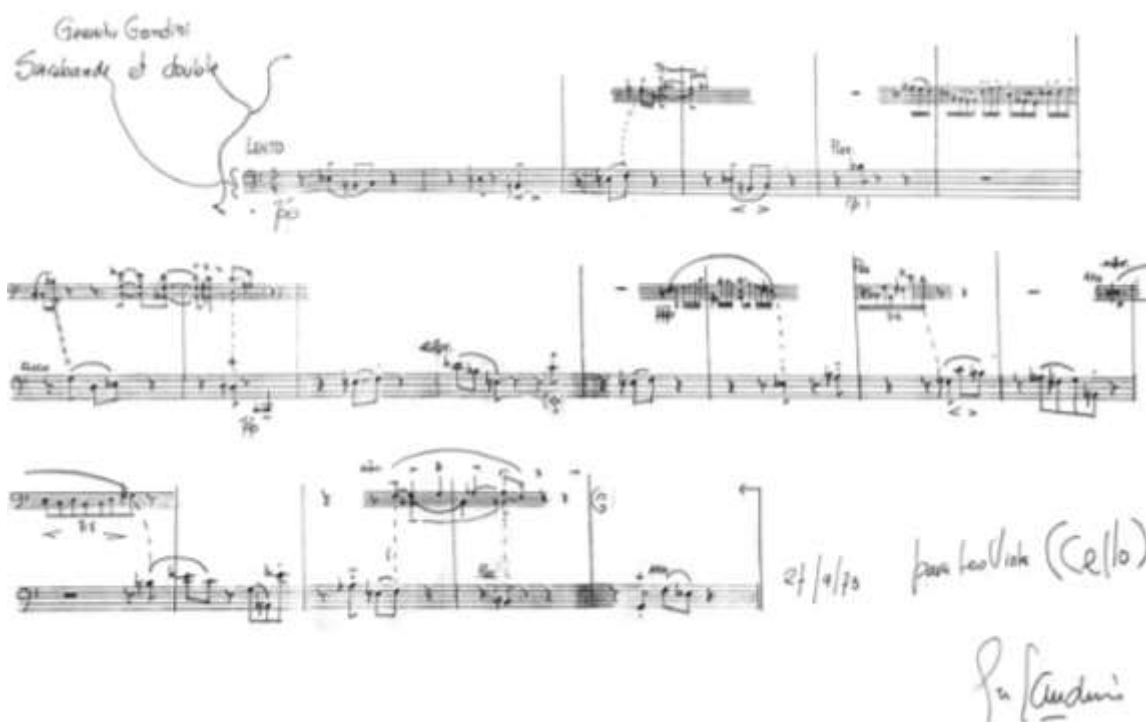
La sucesión que conforma la “Sarabanda en do menor” es objeto, en *Sarabanda et double*, de un borrado selectivo de algunas de sus notas, articulándose las restantes en los mismos momentos y conservados sus valores de duración, de forma tal que, con las excepciones señaladas, su extensión y estructura general se mantienen casi inalteradas.

Sin embargo la elisión, un procedimiento simple en principio, produce sobre la superficie musical una transformación singular. La técnica de la polifonía implícita, que tiene en las obras para instrumento solo de Bach una expresión refinada, depende de una sutil economía con la que se abrevian las líneas a su expresión más reducida y a la vez más alusiva posible. Esa misma concentración hace de la complejidad de la textura una construcción particularmente frágil, en la que cada nota cuenta. Las elisiones demuelen la construcción entera como por efecto de un simple golpe de cincel. Los

⁸ No se conservan borradores de la partitura que permitirían dilucidar si se trata de una incorporación tardía en el proceso compositivo.

⁹ El si b de c. 5 representa la primera intervención importante de Gandini sobre las dimensiones secundarias de los materiales en la tonalidad: cambia la dinámica (*p* en lugar de *pp*) y la articulación (*pizz.*).

fragmentos residuales, oídos –si esa escucha estéticamente relevante– con abstracción del sustrato del que provienen, quedan privados de la duplicidad entre la pura sucesión y la alusión a la simultaneidad propia de la polifonía implícita bachiana, para conformar una línea registralmente discontinua y escandida por silencios. Las elisiones cancelan por su parte toda posibilidad de escuchar las bordaduras o apoyaturas de la “Sarabanda en do menor” como tales. De esta forma la línea se desprovee no sólo de su contenido tonal (como despliegue de una armonía subyacente) sino también de su misma direccionalidad melódica. Carente de impulsos, implicaciones o conclusividades, se vuelve mera sucesión.



Ej. 2. Gandini: *Sarabanda et double*. Copia del autógrafo. Archivo de la editorial Melos.
Reproducido con autorización

Concomitante con la destrucción de la progresión tonal la interválica resultante se “purifica” de contenido cualitativo: los intervalos no representan ya variantes mayores, menores, aumentadas o disminuidas; se vuelven meras relaciones cuantitativas en un espacio de alturas descentrado. Como producto de las elisiones, se destacan intervalos como la segunda menor (el “intervalo

crítico” de Adorno)¹⁰ o la cuarta disminuida, cuyo relieve fenoménico en la “Sarabanda” de Bach es menos acentuado.¹¹ El desdibujamiento de la referencialidad tonal se acentúa asimismo por los tritonos y semitonos que se forman entre notas no adyacentes o pertenecientes a distintos materiales.

La fragmentación, por su parte, multiplica los materiales. Los motivos α y β de la “Sarabanda en do menor”, recortados en forma diferente, dan lugar en *Sarabanda et double* a siete materiales, caracterizables, de acuerdo con su perfil direccional y diseño interválico general, del siguiente modo:¹²

- χ (fragmentos de α , α' y α''): tres notas, $S\downarrow$, GC (st) \uparrow
- δ : dos notas, $S\downarrow$ ó $S\uparrow$
- ε (reducción de χ): dos notas, GC (st) \uparrow
- ϕ (reducción de δ): una nota
- γ (inversión de χ): tres notas: $S\uparrow$, GC ó $S\downarrow$
- η (fragmento de α'): tres notas: $S\downarrow$, $S\downarrow$ ó \uparrow
- ι (combinación de χ y δ): cuatro notas: $S\downarrow$, GC(st) \uparrow , $S\downarrow$

1	2	3	4	5	7	8	9	10	10	11	12	13	14	16	16	17	18	19
χ^1	δ^1	ε^1	χ^2	ϕ^1	χ^3	δ^2	ε^2	η^1	ϕ^2	ε^3	δ^3	γ^1	ι^1	γ^2	η^2	χ^4	ϕ^3	γ^3

Tabla 3. Caracterización y disposición de los materiales en la “Sarabanda”, de *Sarabanda et double*

¹⁰ Cf. Theodor W. Adorno: “Anton Webern: *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas op. 9*”, *El fiel correpetidor. Obra completa, 15* (Madrid: Akal, 2007), p. 306.

¹¹ Estos dos intervalos representan casi la mitad de los que conforman la “Sarabanda” propiamente dicha. (La cuantificación de los intervalos, así como la identificación de los materiales más abajo, sigue el criterio –puramente heurístico– de la adyacencia o una discontigüidad no mayor a un silencio de corchea entre las notas, en contextos de silencios más prolongados). Estos mismos intervalos representan menos de un tercio del total en la “Sarabanda en do menor”. (Considerados, en este caso, como relaciones entre notas adyacentes a una distancia no mayor a la corchea, y sin relación con los límites de las estructuras de frase).

¹² La identificación de los segmentos residuales sigue el criterio expuesto en la nota anterior.

Sarabanda en do menor (Bach)																		
cc.	1	2	3	4	6	7	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
mot.	α	α	α'	α		α''	α	α	α'	α			α'		α'	α'	α''	
					β						β	β		β				β
Sarabanda et double (Gandini)																		
cc.	1	2	3	4	5	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
mat.	χ		ε	χ		χ		ε		ε						χ		
		δ			ϕ		δ		ϕ		δ		ι				ϕ	
									η						η			
												γ		γ				γ

Tabla 4. Motivos de la Sarabanda en do y materiales derivados de la "Sarabanda"

La sucesión de los materiales deja ver la acción –no sistemática– de un principio de elaboración distinto de la sustracción, la variación, que se aplica al plano de parámetros tradicionalmente secundarios como la dinámica, la articulación y el timbre.¹³

La primera exposición de cada uno de los materiales conserva, en líneas generales, la constancia dinámica y las características de articulación de los motivos de los cuales se derivan, tal como se presentan en los manuscritos de la pieza de Bach así como en las ediciones que los siguen en estos aspectos.¹⁴ A

¹³ La variación vuelve a operar más adelante, en el double.

¹⁴ No se conserva ningún autógrafo de las *Suites para cello solo* –excepto la transcripción de la *Suite no. 5* que el propio Bach realizó para laúd (BWV 995; Bibliothèque Royale, Brussels, II. 4085). La obra circuló a partir de cuatro manuscritos: los dos primeros, uno copiado por Johann Peter Kellner (1726; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. ms. Bach P 804 –que omite la "Sarabanda" de la *Suite en do menor*), y otro por Anna Magdalena Bach (1727-31; SPK-Berlin, Mus. ms. Bach P 269), están derivados, presumiblemente, en forma independiente a partir del autógrafo. Otros dos manuscritos anónimos (fuentes C y D, segunda mitad del s. XVIII; SPK-Berlin, Mus. ms. Bach P 289 y Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Mus. Hs. 5007), a pesar de que reproducen errores de la copia de Anna Magdalena, se habrían basado en una fuente independiente (Cf. Eppstein: "Zur Edition"). Por su parte la primera edición, editada por L. Norblin en París en 1824 (pub. Janet et Cotelle), estaría basada en una quinta fuente manuscrita (fuente E), también perdida Cf. Shin-Itchiro Yokoyama: "Editor's Notes", *Bach Cello Suites* (BWV 1002-1012). IMSLP 268084-PMLP04291 (2015). Si bien las fuentes conservadas permiten reconstruir con certeza los aspectos estructurales del texto de las *Suites*, la indicación de ornamentos y marcas de articulación muestra inconsistencias entre las distintas fuentes. No se conserva, por su parte, en el Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional (Buenos Aires) ninguna partitura de las *Suites*, de forma tal que no es posible identificar la edición empleada por Gandini para la composición de la obra (excepto que no habría sido, dadas las discrepancias notorias, la de Grützmacher, Klengel o Pollain, ni ninguna otra derivada de éstas). No habría que excluir, por su parte, la posibilidad de que Gandini haya trabajado a partir de una versión para guitarra de la transcripción para laúd.

partir de ahí, los materiales se presentan con variaciones en al menos un aspecto (agógico, dinámico, de articulación, tímbrico, etc.) respecto de la presentación inmediata anterior de un material de la misma clase (aunque reitere presentaciones previas: véase la secuencia de χ^{1-3} en cc. 1, 4 y 7; o la de ε^{1-3} en cc. 3, 9 y 11).

El aislamiento de los materiales, así como las variaciones en la articulación, los desproveen de su contexto métrico. Parecen flotar ahora a la deriva en un mar de silencio, métricamente liso. Se vuelve así irreconocible el lazo ya desdibujado en su origen que los motivos estilizados de la pieza de Bach tenían con el esquema de pasos propios de la danza (en esta sarabanda, un esquema de *plié, élève* y *pas marché* por compás, de acuerdo con Qureshi).¹⁵

En resumen, la discontinuidad de la textura, el desdibujamiento de la referencialidad tonal de los intervalos, la reducción de la línea a una pura sucesión, registralmente discontigua, la multiplicación de los materiales, motivicamente considerados, así como la apariencia de un *temps lissé* conforman una música cuya construcción recuerda aquellas texturas fragmentarias del Webern del *Cuarteto* op. 22, que Herbert Eimert caracterizó en 1952 como "puntillistas".¹⁶

¹⁵ Cf. Rifat J. Qureshi: *The Influence of Baroque Dance in the Performance of Johann Sebastian Bach's Six Suites a Violoncello Senza Basso* [DMA diss.] (Houston: Rice University, 1994), pp. 37-38.

¹⁶ Sobre el término, de amplia circulación en el contexto del serialismo de posguerra, cf. Hans-Heinrich Eggebrecht: "Punktueller Musik", en *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Vol. 5 (Stuttgart, Franz Steiner, 1972), pp. 213-15. En el contenido interválico del "simple" de *Sarabanda et double*, analizado en los términos de la teoría de grupos de Allen Forte (*The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973), se destaca, por su parte, el vector 3-3 (0, 1, 4), característicamente empleado por Webern en el *Concierto* op. 24. De los dieciséis segmentos diferenciados (excluyo en esta consideración las notas aisladas, intersección obvia de todos los vectores), cuatro corresponden al vector 3-3, y otros cuatro a un subgrupo del mismo (0, 1). No hay otro vector con esa saliencia entre los segmentos restantes. Las elisiones de Gandini parecen seguir, a su modo, pasos análogos a los del propio Webern en su recomposición del "Ricercare" de la *Ofrenda musical*. Sin embargo, mientras que Webern reelabora el "Ricercare" en los términos de su propio lenguaje, la reescritura de Gandini puede

El principio de la variación, propio del *double barroco*, tiene una realización particular en la segunda parte de *Sarabanda et double*. Ahí, el simple se repite con la interpolación de siete citas de las sarabandas de las cuatro primeras suites (BWV 1007-10). Las citas recortan, en todos los casos, fragmentos de la parte B de las respectivas "Sarabandas" –estableciendo un paralelismo entre las partes A-B de las piezas de Bach y la Sarabanda-Double de la obra de Gandini.

El primer fragmento proviene del c. 13 de la "Sarabanda" de la *Suite n° 2 en re menor*. La cita recorta el compás entero (el inicio de la parte B), que, con una disminución *alla breve*, se inserta en el c. 22 (= 3) y se extiende hasta la primera corchea del c. 23. Las notas extremas de la línea inferior del fragmento coinciden con las de los fragmentos residuales del simple, que la enmarcan.

El segundo fragmento proviene de los cc. 16-19 de la misma pieza. La cita, con idéntica disminución, se extiende de c. 24 a c. 26 (= 5-7) –razón de ser, acaso, del c. 6, completamente silencioso, el único agregado a la "Sarabanda en do menor" de Bach.

El tercer fragmento proviene de los cc. 15-16 de la "Sarabanda" de la *Suite n° 4 en mi b mayor*. Gandini modifica el valor de las tres negras del c. 15 pero esta vez de acuerdo con proporciones variables: corchea con puntillo – corchea ligada a una corchea de tresillo – negra de tresillo. (La negra de c. 16 con que finaliza el fragmento se reproduce sin modificaciones rítmicas). La cita se inserta entre cc. 26-27 (= 7-8), imbricando su final con el material δ^2 del simple, en virtud del re becuadro en común.

La cuarta interpolación proviene de los cc. 13-14 de la "Sarabanda" de la *Suite n° 1 en sol mayor*. La cita, disminuida *alla breve*, se inserta entre cc. 30 y 31

leerse como una versión *weberiana* de la "Sarabanda". Así, una misma operación compositiva produce dos niveles simultáneos y disímiles de remisión.

(= 11-12). Las notas extremas del fragmento se ubican a distancia de un semitono ascendente de las que finalizan e inician los materiales adyacentes.

El quinto fragmento está tomado del c. 15 de la "Sarabanda" de la *Suite n° 2 en re menor*. La cita recorta el compás entero que, articulado en pizz. y con una disminución irregular (7 : 6), se inserta en c. 32 (= 13).

La sexta interpolación está tomada de los cc. 10-11 de la "Sarabanda" de la *Suite n° 3 en do mayor*. El fragmento se presenta también, como el anterior pero sin incluir la nota inicial, con una disminución irregular (7 : 5), y se inserta en cc. 33-34 (= 14-15). En este caso, a diferencia de los anteriores, las notas que finalizan e inician los materiales adyacentes (ι ; γ^2) son idénticas a notas adyacentes al recorte de la "Sarabanda en do mayor". De esta forma se desdibuja el momento preciso en que comienza y termina la cita.

La última interpolación proviene de los cc. 13-14 de la "Sarabanda" de la *Suite n° 4 en mi b mayor*. La cita, que se inserta en cc. 36-37 (= 17-18), recorta el comienzo de la parte B, que presenta con una disminución *sesquialtera*. Acá, el comienzo del fragmento se imbrica por una nota común con el final del material χ^4 y se prolonga más allá del material ϕ^3 , al que incluye.

La variación se aplica en tres órdenes en *Sarabanda et double*: el primero, análogo al sentido ornamental inherente al double como género, concierne a las mismas interpolaciones, que hacen del "double" una repetición variada de la "sarabanda" inicial. El segundo refiere a las modificaciones que sufren los fragmentos citados (comenzando por su mismo recorte y descontextualización, y siguiendo con sus transformaciones rítmicas y de articulación). El tercero, por último, como siguiendo el principio schoenbergiano de la variación desarrollante, se aplica al proceso mismo: cada uno de los siete fragmentos se presenta en forma distinta (incluida la reproducción literal) y se inserta en forma distinta también en el contexto de la sarabanda.

La inserción de los fragmentos restituye la continuidad de la textura, pero es una continuidad de otro tipo: el *double* remite ya no a la "Sarabanda" de la *Suite en do menor*, sino, metonímicamente, al ciclo entero. Sus transformaciones, esencialmente rítmicas, no tienen como efecto una desnaturalización del lenguaje: se trata, todavía, de citas, perfectamente identificables. Gandini se refirió a la metáfora de las "ventanas",¹⁷ inspirado acaso en las miniaturas de paisaje que enmarcan las ventanas abiertas en la pintura de interiores. Acá no es el paisaje lo que irrumpe sino el tiempo: las ventanas se abren al pasado, contaminando la superficie atonal de la sarabanda con relámpagos de historia.

Sarabanda et double representa un momento de articulación en el desarrollo creativo de Gandini. Si desde el punto de vista del procedimiento (tanto en el simple como en el doble) la obra se inscribe en la poética intertextual que inaugura *Piagne e sospira* (1969),¹⁸ desde el punto de vista fenoménico el primero remite todavía a esos materiales que la nueva música de posguerra volvería clichés. (Una aporía que Gandini resolvería precisamente con la adopción de aquella poética).¹⁹

¹⁷ Gerardo Gandini: "Prólogo a la Sonata para cello", en *Anatomía de la melancolía* (Buenos Aires: Melos, 2006).

¹⁸ Representaría, con algún desvío, un caso de "centralización", en la tipología elaborada por Straus. Cf. Joseph N. Straus: *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 17.

¹⁹ Elaborado en el marco del proyecto PICT 2013-2493, financiado por el Foncyt y radicado en el ITHA.

Pablo Fessel es investigador de CONICET y profesor de historia de la música en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 2014 fue distinguido con el Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés" por su trabajo sobre los *Diarios* de Gerardo Gandini. Es autor del *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015).

Alrededor de *Otros soles*

Marcela Laura Perrone
Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”
Conservatorio Juan José Castro
Conservatorio Superior “Manuel de Falla”
Escuela Superior de Educación Artística en Música “J. P. Esnaola” (C.A.B.A.)
✉

Resumen

En esta oportunidad nos centramos en la obra *Otros soles* (1976) para clarinete bajo, trombón y viola, del compositor argentino Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943-2016). Esta combinación instrumental heterogénea (viento-madera, viento-metal y cuerda) resulta poco frecuente en general en la producción camarástica, pero no tan extraña si repasamos el catálogo del compositor y su pensamiento creativo, teniendo como antecedente inmediato *Soles* (1967), para flauta, corno y contrabajo. En *Otros soles* encontramos una escritura minuciosa que nos brinda la posibilidad de apreciar algunos rasgos característicos *etkinianos*: la utilización de los registros extremos en cada instrumento, el uso de intensidades en los límites máximo y mínimo, la búsqueda de similitudes y diferencias tímbricas, la ambigüedad entre la estaticidad y el movimiento que genera una discursividad particular, el trabajo sutil entre la repetición y la variación, la austeridad de los materiales, entre otros. Hay un tipo de predilección por la sonoridad en sí misma más que a la especulación apriorística, el *centrarse en la materialidad del sonido*, que nos remite a ciertas obras de compositores contemporáneos vinculados a Etkin, como Graciela Paraskevaídis, Eduardo Bértola u Oscar Bazán que también son estudiados en nuestra investigación.

Palabras clave: América Latina – Identidad – Estilo – Música de cámara

Arround *Otros soles*

Abstract

In this occasion we focus on *Otros soles* (1976) for bass clarinet, trombone and viola, by Argentine composer Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943-2016). This heterogeneous instrumental combination (woodwind, brass and bowed string) is uncommon in the chamber music, but is not so odd if we look at the composer's catalogue and compositional thinking, and soon we find an immediate antecedent: *Soles* (1967), for flute, horn and double bass. In *Otros soles* we found his careful writing that gives us the opportunity to appreciate some characteristics of his style: the use of extreme registers in each instrument, the exploitation of intensities at the maximum and minimum limits, the research about the similarities and differences in the tone colour of the instruments, ambiguity between stasis and movement in rhythm and texture which generates a particular discourse, the subtle work between repetition and minimum variation, austerity of materials, among others features. There is a kind of predilection *for the sound itself* rather than speculation, focusing on the materiality of sound, which refers to certain works of contemporary composers linked to Etkin, as Graciela Paraskevaídis, Eduardo Bértola or Oscar Bazán, that are also studied in our research.

Keywords: Latin America – Identity – Style – Chamber music

Introducción¹

Nuestra investigación aborda el latinoamericanismo como tendencia dentro de las búsquedas estéticas en el campo de la música de concierto argentina (1968-1989).

A través del relevamiento bibliográfico advertimos un momento de florecimiento de la idea de latinoamericanismo musical durante la segunda mitad de la década del sesenta alrededor del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM; 1962-1971) alimentada por el contacto entre artistas de varios países de la región. A pesar de que es posible rastrear las huellas del pensamiento latinoamericanista en la literatura americana ya desde finales del siglo XIX, es en la década del sesenta cuando los movimientos de izquierda cobran fuerza y ganan visibilidad a través de los movimientos estudiantiles y obreros y los pronunciamientos explícitos de los artistas. El ideario americanista (nutrido por figuras fundamentales como Francisco Curt Lange) era retomado y revitalizado en los 60, en un contexto de innumerables cambios políticos y culturales mundiales.

Luego del cierre del CLAEM-ITDT, sobreviene un momento de reorganización y profundización, que coincide temporalmente con la creación de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC; 1971-1989) y se despliega en las obras de algunos artistas que los frecuentaron. Varios compositores continúan buscando, dentro de la música de concierto, elementos técnicos y fundamentos estéticos relacionados con el *estar* en esta región del planeta, con sus paisajes y su idiosincrasia. Es también el momento de florecimiento de las filosofías de la liberación y de la nueva canción

¹ Este trabajo de investigación fue realizado con la ayuda de la beca del Fondo para la investigación Científica y Tecnológica (FONCyT) dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva del Estado Argentino (2011-2013). Agradezco especialmente a Lautaro Díaz Geromet por facilitarme la grabación de la obra.

latinoamericana, las cuales han sido y continúan siendo objeto de innumerables estudios y publicaciones.

Posteriormente la tendencia latinoamericanista va cediendo ante la aparición y proliferación de otras estéticas en los años en que los países de la región vuelven a los gobiernos democráticos, se reorganizan las instituciones y se modifican algunas de las condiciones de producción y circulación musicales.

Otros soles, para clarinete bajo, trombón y viola (1976) de Mariano Etkin

La combinación instrumental heterogénea de *Otros Soles* tiene como antecedente otro trío suyo, *Soles* (1967), para flauta, corno y contrabajo. Pero, mientras que allí utilizaba elementos aleatorios y renunciaba a cierto control de la resultante total, en *Otros soles*² encontramos una escritura minuciosa y nos brinda la posibilidad de apreciar algunas cualidades distintivas de su lenguaje.³

La elección de este peculiar conjunto instrumental –con todas sus posibilidades combinatorias– constituye un material en sí mismo y un punto de partida.

Entre los diversos parámetros posibles a la hora de plantearse esa clase de variantes [se refiere al gran arco de variables entre la repetición y la variación], Etkin ha dado prioridad al registro: [...] “la partición del espacio sonoro desde el sonido más grave hasta el sonido más agudo como determinante de un cierto tipo de materiales. Por eso la selección de los instrumentos es muy importante para mí”.⁴

² Mariano Etkin: *Otros soles, für Bassklarinette, Posaune, Viola* [partitura] (Colonia: Thürmchen-Verlag, 1998).

³ Acerca de la instrumentación en Obras de Mariano Etkin puede consultarse: Carlos Mastropietro: “Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”, en AA.VV.: *El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos. Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación* (Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA, 2010), pp. 243-258; Carlos Mastropietro: “Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”, en Federico Sammartino, Clarisa Pedrotti y Fernanda Escalante (eds.): *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? la musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* [e-book] (Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, 2013), pp. 191-203.

⁴ Guillermo Saavedra: “La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin”, *Teatro. Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, 102 (abril 2010), pp. 76-81.

Más que alturas puntuales, podemos identificar bandas de frecuencias utilizadas por los instrumentos en diferentes momentos de la obra, a veces jugando con la superposición o cercanía, otras veces enfatizando la distancia.

La evaluación de las potencialidades de los instrumentos elegidos se relaciona con la consideración de todas las posibilidades combinatorias (en registro, en dinámica y modos de ataque), lo cual supone una intensa exploración previa: qué características espectrales, morfológicas y gestuales tienen esos objetos sonoros surgidos de los dúos o del trío, para proceder a su disposición en el espacio sonoro.

Para abordar el análisis, denominamos *zonas temporales* a los fragmentos que presentan ciertos *materiales característicos* y *comportamientos* susceptibles de ser agrupados.

Zona 1: (compases 1 a 9)

Material a: ataque muy corto en *pppp*. En este caso es una nota repetida (do#3) en el trombón con sordina *straight*, un registro medio/ grave (en la grabación que tomamos de referencia se corresponde con el inicio hasta 0'34'').⁵



Fig. 1. Material a

⁵ Peter Freeman (clarinete bajo), Richard Lawton (trombón) y Andrew Bacon (viola): *Otros soles* [grabado en abril de 1981 en el Polack Hall de Montreal] (Buenos Aires: Melopea Discos – Epsa, 1989, cassette CCM 002). Grabación editada por Epsa junto con otras obras del autor y distribuida en el casete *Otros Soles*.

Zona 2 (compases 10 a 25)

Material b: tercera descendente del clarinete, como un trémolo medido (fa-re; después lab-fa) al que le sigue un gesto *sforzato*/ pianísimo del trombón sin sordina (el do#3 inicial) y un *ff/p* de la viola (mi-re# descendente).

Fig. 2. Material b

Material c: nota repetida (mi3) en alternancia del trombón con sordina *straight* y el clarinete en *slap*. En este caso la viola se mantendrá *sul tasto* y *pppp* en una nota fa, una segunda ascendente respecto de la nota repetida (en la grabación de referencia se corresponde de 0'34" a 1'15").

Fig. 3. Material c

Zona 3 (compases 26 a 59)



Fig. 4. Material d

Material d (compases 26 a 30): en tempo vivo, el trío en registro medio en *ffff*, en una configuración melódica rítmica que podría asemejarse a un *hoquetus*. El trombón está con sordina *harmon* y *frullato*.

Entre los compases 30 a 35 se inicia una transición hacia la siguiente textura. El trombón pasa a sordina *cup/ ordinario*.



Fig. 5. Material e

Material e: los tres instrumentos tocando acordes en *pppp* en el registro agudo. La interválica preponderante son las cuartas. Se alternan bloques de sonido y silencio de duración irregular. La viola alterna *pizzicato* –en los acordes breves– y arco en los de mayor duración, así como *sul tasto* y posición normal, y especialmente hacia el final, sonido armónico *mi6* (en la grabación: de 1'15" a 2'18").

Zona 4 (compases 60 a 106)

Reaparición del material b (compases 60 a 62): el gesto de tercera descendente del clarinete (fa-re) vuelve ahora en *p*, sobre un septillo en armónico agudo de la viola (*mp*), retomando la nota *mi6* de la zona anterior.

En el compás 63 se inicia una transición que se extiende hasta compás 72. El trombón cambia a sordina *harmon* sin émbolo.

Fig. 6. Material f

Material f: notas sostenidas del clarinete y la viola en *pppp* y apariciones de un motivo de quinta descendente (*mi2-la1*) del trombón con sordina, primero en *p-pp-pppp* y luego en *ffff* y *frullato* (compás 92; 3'32") donde se inicia un largo crescendo de más de treinta segundos que desemboca en la siguiente zona (2'18" a 4'04").

Zona 5 (compases 107 a 140)

Reaparición textual del material d (dos veces), enmarcado y separado en su repetición por bloques de silencio, abarcando los compases 107 a 113 (4'04" a 4'14").

Reaparición del material e (compases 114 a 140): Los tres instrumentos tocando acordes, ahora en *ppp* y en su registro grave. Los intervallos armónicos preponderantes son las quintas y sextas. Los bloques de sonido son notablemente más largos, aunque continúan de duración irregular, presentan una cesura de un tiempo entre ellos, siendo el tempo global más lento. En el compás 140 encontramos en el clarinete una frase de treinta segundos con una rítmica no medida, sobre una nota tenida *mi*₃ en *pppp* del trombón que desemboca en la siguiente zona (4'14" a 6'21").

Zona 6 (compases 141 a 160)

Reaparición del material c –la nota repetida *mi*₃ que es alternada entre el trombón con sordina y el clarinete en *pp*– esta vez junto al septillo de la viola en armónicos en su registro agudo (*mi*₆) y en *p* (compases 141 a 143).

The image shows a musical score for two instruments: Trombone (Trb.) and Viola (Vla.). The Trombone part is in bass clef, 4/4 time, and is marked 'senza sord.' and 'pp'. The Viola part is in treble clef and is marked 'pp'. The score shows a duet with the Trombone playing a descending sequence of notes and the Viola playing a series of harmonics.

Fig. 7. Material g

Material g (compases 144 a 160): dúo del trombón sin sordina y la viola en armónicos, primero el *mi*₆ que venía tocando y luego un *sol*₆, más agudo. En esta sección se produce la máxima distancia registral entre los instrumentos. El trombón ejecuta un pasaje de notas pedales realmente difícil, en las que

gradualmente desciende de lab1 a mi1 (séptima posición). El timbre de los instrumentos se ha vuelto casi irreconocible, así como la interválica resultante (6'21" a 7').

Zona 7 (compases 161 a fin)

Reaparición del material 1 (compases 161 a 188) pero en esta ocasión en el extremo grave de los instrumentos: un ataque corto en valores de fusa, ahora ampliado al intervalo descendente de la viola (en *pizzicato* y *sul ponticello*, *pp*) do#3 hacia el mi2 (en *slap*, *ppp*) del clarinete, con dos apariciones. A la súbita aparición del trombón con su anteúltima nota, un fa1, en *ffff* y *frullato*, le sigue una última aparición de la sexta de la viola/ clarinete.

La pieza finaliza con cinco apariciones de la sexta descendente –ahora con una octava adicional entre ellas– de la viola en *pizzicato*, y un mi1 en el extremo grave del trombón, que enmascara en su primera aparición una nota sostenida del clarinete (re2) en *ppp* (en nuestra grabación de 7' a 8').

Algunos puntos de escucha

El juego con los umbrales perceptivos, es decir, el aprovechamiento de las informaciones que nos brinda la psicoacústica aplicadas al imaginario sonoro compositivo, ya sea con relación a la interválica, el timbre, la duración, aparecen en Etkin reflejando el interés en la materia sonora en sí y como esta tiende a ser percibida. No se trataría de una especulación intelectual en el sentido de las técnicas serialistas y post serialistas del intervalo *per se*, sino un punto de escucha concreto.

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa [...] una acentuación de la

ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que “parece” y lo que “es”.⁶

Las alturas

La sensación de consonancia/disonancia de un intervalo se ve relativizada al disponerse en registros extremos y determinado timbre. Si tenemos en cuenta, además, que nuestra percepción tiende a ser notablemente más sensible en un área de frecuencias que se correspondería con un registro medio/ agudo,⁷ observamos que la percepción de la intensidad sonora está también condicionada por la altura.

A su vez, la sensación de altura está relacionada con la duración del sonido. Un sonido breve nos resultará más difícil de identificar –en cuanto a su altura tonal puntual– respecto de un sonido largo. En la pieza encontramos tanto sonidos de duración muy breve (*slaps, pizzicati*), como muy larga, en este caso con la indicación *non diminuendo* tan característica del compositor.

A la variable registral y de duración le sumamos al *modo* de producción del sonido que aparece particularmente explotado: *slap* y ordinario, *pizzicato* y arco, armónico y ordinario, *sul ponticello*, *sul tasto* y ordinario, sordinas en el trombón: *straight, cup, harmon* sin émbolo, tanto con la mano abriendo como cerrando.

Entonces, si bien tenemos tres instrumentos de “diferentes familias” (viento-madera, viento-metal y cuerda), la combinación de variables mencionadas anteriormente hace que se fusionen o se separen más en función de las características espectromorfológicas de cada objeto sonoro puntual más que por su origen o bien su uso tradicional, polarizándose o agrupándose y

⁶ Mariano Etkin: “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, en Susana Espinosa (comp.): *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi, 1983), p. 81; reproducido en *Latinoamericana-musica.net* [sitio web], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁷ Es decir, por encima de los 500hz, un do5, una octava más aguda respecto del do central (do4) del piano.

hasta confundiéndose entre sí. En los ataques simultáneos o levemente –y deliberadamente– desfasados, cercanos o distantes en el registro, y en ciertas combinaciones sonoras, se produce cierta ambigüedad respecto de la fuente sonora. La ambigüedad no sólo está explotada en cuanto al timbre sino en la interválica.

The image displays three systems of musical notation for measures 40, 47, and 53. Each system includes staves for Cl. bajo (Bass Clarinet), Trb. (Trumpet), and Vla. (Viola).
 - Measure 40: Cl. bajo and Trb. have melodic lines. Vla. has a complex texture with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco II' (arco second) markings.
 - Measure 47: Cl. bajo and Trb. are silent. Vla. plays sustained chords with a 'p' (piano) dynamic.
 - Measure 53: Cl. bajo and Trb. play 'pppp' (pianissimo) notes with 'con sord. straight fibra' (with mutes, straight fiber) marking. Vla. plays 'pizz.' chords with a 'p' dynamic.

Fig. 8. Compases 40 a 59 (Zona 3, material e)

Un ejemplo de este extrañamiento en este sentido puede rastrearse entre el compás 36 y 59 (zona 3, material e). En un tempo vivo (120bpm) se suceden cinco acordes construidos por cuartas en una dinámica *pppp* y registro

agudo.⁸ Luego queda la viola sola tocando armónicos naturales en intervalos irregulares de sonido y silencio. Por un brevísimo instante coinciden en un acorde, que resulta ser Do mayor, pero con esa dinámica, distribución registral y duración (el trombón baja significativamente pero entonces aparece con sordina y *pppp*) es completamente irreconocible en cuanto acorde mayor, y resulta totalmente ajeno a lo anterior y a lo siguiente.

Las duraciones

También aquí encontramos una exploración del umbral de percepción de la diferencia en una serie de duraciones largas e irregulares luego de transcurrido determinado tiempo, en cuanto a la tendencia percibir las como regulares o, al menos, a no poder predecir la próxima aparición de un ataque.

La duración promedio más bien alta de cada sonido o silencio, y la muy pequeña diferencia entre cada uno de ellos, relativiza la sensación de heterocronía que debería dar el conjunto, para transformarse en una virtual isocronía. En el parámetro duración existe también una zona óptima de percepción de las diferencias, que se ubica en un punto medio entre los sonidos sumamente breves y los sonidos largos. Cuanto más hacia los extremos nos dirigimos, mayor debe ser el porcentaje de diferencia entre las duraciones, para que se perciba una diferencia.⁹

Podemos encontrar el aprovechamiento de este principio en la textura acórdica que se extiende entre los compases 114 y 140 (zona 5, material e; 4'14" y 5'44").

En este pasaje, los acordes en *ppp* en registro grave se suceden bloques de sonido de distinta duración separados por un tiempo de silencio (siendo la negra igual a 60, sería un segundo).

⁸ Tanto el clarinete bajo como el trombón están escritos en sonidos de efecto. El clarinete bajo está en la última nota de su cuarta octava, tendiendo a sonar "aflautado". La viola está tocando armónicos naturales, primero sobre la cuerda II y luego sobre la cuerda I. Los sonidos armónicos mezclan eficazmente con los instrumentos de viento. Si le sumamos la utilización del armónico en *pizzicato* resulta bastante irreconocible como cuerda.

⁹ Etkin: "'Apariencia' y 'realidad'...", s/p.

1. 6U Molto meno mosso

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 113 and includes parts for Cl. bajo, Trb., and Vln. The Cl. bajo part has dynamics *ppp* and *no dim. f*. The Trb. part has dynamics *ppp* and *no dim. l*, with the instruction *ord.* above it. The Vln. part has dynamics *ppp* and *no dim. l*, with the instruction *arco pos. ord.* above it. The second system starts at measure 121 and continues the same parts.

Fig. 9. Zona 5, material e, cc. 114 a 127 (fragmento)

Así se suceden:

Primer acorde: 10 tiempos + 1.

Segundo acorde: 12 t+ 1.

Tercer acorde: 9t+1.

Cuarto acorde: 11t+1.

Quinto acorde: 10 tiempos + 1.

Sexto acorde: 12 tiempos + 1.

Séptimo acorde 9 tiempos + 1.

Octavo acorde: 11tiempos + 1.

Allí se interrumpe la secuencia duracional con una pausa mayor y la repetición del último acorde en notas breves de trombón y viola y una nota larga de clarinete bajo enlazará con la siguiente sección.

De paso, podemos reconocer la otra *armonía recóndita* escondida en el compás 125 (la tríada de Sol bemol mayor).

Identidad como proceso, preocupación, búsqueda inacabada, y/o marca inevitable

En el marco general de nuestra investigación nos detenemos en los conceptos de “estética pobre”, “estética austera” y “minimalismo” (diferente al minimalismo estadounidense) vinculados con una voluntad expresiva de un grupo de compositores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. La apropiación selectiva y el uso moderado aparecen tanto en relación con la tecnología como de la utilización de la información sobre nuevas técnicas compositivas, que se habían vuelto más accesibles desde la segunda mitad del siglo pasado. Es observable especialmente entre los ex becarios del CLAEM-ITDT y los que posteriormente fueron profesores de los CLAMC, revelando un grado de interés por la toma de conciencia y reflexión sobre su labor. De esta manera, hemos tomado obras de Graciela Paraskevaídis (*Todavía no*, 1979), Oscar Bazán (*Parca*, 1974) y Eduardo Bértola (*Trópicos*, 1975) algunos ensayos de estos mismos compositores, en los que encontramos preocupaciones comunes, así como la preferencia por la utilización de ciertos recursos.

Ellos comparten, junto con otros artistas e intelectuales, puntos de vista sobre la dependencia económica y el colonialismo cultural, y se muestran interesados especialmente en desarticular cierto colonialismo interno a través de sus prácticas artísticas y docentes. Encontramos en esta época una voluntad y necesidad de resignificar América Latina *desde adentro*. Para ello se replantean cuestiones relativas a la identidad, a la tradición, a la innovación entre las que cuestiones políticas y económicas no pueden dejar de estar presentes.¹⁰

¹⁰ Para profundizar en ese tema puede consultarse Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001). Allí Andrea Giunta describe algunos de los procesos que se dieron en las décadas de 1960 y comienzos de la de 1970 en el circuito de las artes visuales latinoamericanas. Encontramos fenómenos similares en el campo de la música de concierto latinoamericana de esa época en cuanto a mecanismos de circulación y procesos de legitimación.

Algunos han escrito también ensayos sobre la identidad regional como problemática y han manifestado su posicionamiento.¹¹

Etkin participó de los CLAMC en su primera (1971) y tercera (1974) ediciones dictando los siguientes seminarios: "Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica", "Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales" (1971) y "Charles Ives", "Pedagogía", "Pedagogía: realizaciones colectivas", "Música y Cine" (1974).¹² Si bien los títulos de los cursos son bastante explícitos en cuanto a sus ideas y preocupaciones, tomaremos una referencia adicional para echar luz al entramado de relaciones posibles alrededor de *Otros Soles* y la época en que fue compuesta.

Etkin había escrito en enero de 1972 un artículo –"Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina"– publicado en el Diario *La Opinión*, que luego fue publicado en La Habana y citado también en un conocido libro compilado por Isabel Aretz.¹³ Allí abordaba el problema de la "colonización cultural" y la existencia de una música que reprodujo en "países subdesarrollados y dependientes las tendencias y problemáticas de los sucesivos países colonizadores". Sin embargo, una actitud de interés y entusiasmo por parte de los compositores jóvenes –los compositores que comenzaron su carrera al rededor de los años sesenta y que, a pesar de ser de edades diferentes, asumieron como propia esta problemática a comienzos de los setenta– le permitía en ese momento a Etkin una reflexión esperanzadora al

¹¹ Dante Grela: "Identidad cultural y creación musical en Latinoamérica: La *Cantata para América Mágica*, de Alberto Ginastera", *Revista del Instituto Superior de Música*, 9 (2002), pp. 85-98; Jorge E. Molina: "Identidad Latinoamericana y creación musical", *Revista del Instituto Superior de Música*, 1 (1989), pp. 39-45; entre otros.

¹² Graciela Paraskevaídis: "La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea", *Revista Argentina de Musicología*, 14 (2014), pp. 53-76.

¹³ Isabel Aretz (relatora): *América Latina en su música* (México D.F. / París: Siglo XXI-UNESCO, 1977).

observar que éstos “tienen una actitud de apertura hacia el futuro” por tener un punto en común:

[...] el interés por la cualidad física del sonido en sí, ya sea a través de la exploración consciente del elemento tímbrico, o por el tratamiento de las alturas que rechaza los conceptos post-seriales (en los que las relaciones entre sonidos tienen más importancia que los sonidos mismos). Creemos que esta es una de las características más importantes de la nueva música latinoamericana [...]. / La identidad nacional y/o latinoamericana a nivel nacional surgirá en la medida en que los compositores “cultos” tomen conciencia de su incomunicación con los receptores potenciales a causa, entre otros complejos motivos, de la reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados.¹⁴

Se ponen de manifiesto la existencia de situaciones y problemáticas comunes a los compositores latinoamericanos, por lo menos de esa década, y cierta afinidad estética a la hora de elegir algunos recursos.¹⁵ Notamos también a lo largo de su texto la preocupación por las condiciones de recepción y circulación de esa nueva producción musical.

El compositor se ha referido en algunos ensayos publicados durante la década siguiente al choque entre el mundo autóctono y el mundo europeo y a las idiosincrasias que dieron lugar a formas culturales distintas en cada uno de los países de la región.

Desde su punto de vista, en América latina no habría una cultura común pero *habría un espacio común*, una manera de *estar*, y, de alguna manera, un diferente transcurrir del tiempo *aquí* respecto del viejo mundo. Luego de 1960 observa en nuestra música de concierto un desplazamiento de la altura como parámetro privilegiado (entendida en su función melódica y armónica) que conlleva una revalorización de lo textural, lo tímbrico y lo formal. Como observó

¹⁴ Mariano Etkin: “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, *La Opinión cultural* (Buenos Aires: 16 de enero de 1972), p. 12; republicado en *Música* 39 (La Habana: 1973); cit. in Paraskevaídís: “La presencia...”, p. 68-69.

¹⁵ Marcela Perrone: “Reconstruyendo la memoria: La búsqueda de la identidad en la música de concierto argentina desde una perspectiva latinoamericana”, en *Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir. Actas del Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce* [en línea] (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2013), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Omar Corrado, "el paisaje ocupa un sitio medular al que los títulos de sus obras y las reflexiones contenidas en sus textos no cesan de remitir".¹⁶

Los ensayos de Etkin escritos después de 1989 reflejan una postura algo más escéptica respecto de los "intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes [...]".¹⁷ De esta manera, advirtiendo la existencia de influencias voluntarias e involuntarias, de las cuales los compositores pueden incluso no ser conscientes, prefiere que el paso del tiempo ayude a develar esos procesos identitarios, podríamos decir que éstos se decantarían por sí mismos.

Consideraciones finales

Transcurridos cuarenta años desde la composición de *Otros Soles* y la reciente desaparición física del compositor, nos propusimos recordar la obra y analizarla en el marco de las problemáticas centrales que encontramos en nuestro estudio, vincularla con obras contemporáneas y con algunas de las ideas que este grupo de compositores latinoamericanos intercambiaba en sus ensayos y su labor docente.

Existiendo una vasta bibliografía acerca de la cuestión de la identidad, no pretendemos cerrar el asunto sino simplemente plantearlo en el marco de la producción que estudiamos. Existe una dialéctica entre la percepción externa sobre la identidad de un individuo o de un grupo y la percepción interna (lo que *se cree que se es* o que *se debería ser*). Podríamos imaginarlo como un proceso dinámico que se actualiza constantemente en la interacción con los otros.

¹⁶ Omar Corrado: "Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas", *Revista Argentina de musicología*, 14 (2013), p. 114.

¹⁷ Mariano Etkin: "Alrededor del tiempo", *Simposio de Música Latinoamericana Contemporánea, XX Festival de Invierno de Campos de Jordão* (Campos de Jordão, Brasil: julio de 1989); reproducido en *Lulú*, 2 (1991), pp. 17-18. Otros textos del compositor: "Aquí y ahora", *Actas de las II Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX* (Córdoba: Secretaría de Cultura, 1984) pp. 13-15; "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Pauta*, 20 (México: octubre de 1986), p. 60-67; reproducido en *Revista del Instituto Superior de Música*, 1 (1989), pp. 47-58.

A mediados de los 70 *lo latinoamericano* estaba presente como concepto clave en lo geográfico-político y lo podemos asociar a ciertos recursos técnico-musicales pero no de manera unívoca. La alusión al espacio o al paisaje aparece junto con una manera de percibir y de transcurrir del tiempo que dejan marcas en la obra de este compositor.

La imposibilidad de determinar con certeza el origen de lo que es propio y lo que es ajeno quizás apunta en dirección a que eso que llamamos *música* es un fenómeno construido y condicionado por nuestra percepción. “[...] los umbrales de las percepciones y diferencias, sobre todo y fundamentalmente la tierra de nadie que separa el binomio igual / diferente”.¹⁸

¹⁸ Comentario del compositor tomado del programa del concierto en el Pollack Concert Hall, el 5/4/1977 (¿el estreno?); *cit. in* Eleanor Stublely (ed.): *Compositional Crossroads: Music, McGill, Montreal* (Montreal: McGill-Queen’s University Press), p. 94. La partitura editada finaliza, luego de la doble barra: “Buenos Aires, 14/10/1976”.

Marcela Laura Perrone es Licenciada en Composición por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y Magíster en Musicología (*Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*) por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO; 2010) realizado con apoyo de la Agencia de Coordinación de perfeccionamiento del personal de nivel superior (CAPES, Brasil). Como profesora se ha desempeñado en la FBA-UNLP, Carrera de Musicoterapia UBA y Escuela de Arte "Leopoldo Marechal". Como investigadora, integra el proyecto "La recepción compositiva en la música contemporánea argentina (1962-2012)" del ITHA "Julio E. Payró". Es doctoranda de la carrera de Historia y Teoría de las Artes (FFYL-UBA). Como docente se desempeña en el Conservatorio "Juan José Castro", en el ESEAM "Juan Pedro Esnaola" y en el Conservatorio Superior "Manuel de Falla" de Buenos Aires.

“... el espacio siniestramente familiar”. Formas de escuchar *Entropías* de Mariano Etkin

Hernán Gabriel Vázquez
Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”
✉

Resumen

Este trabajo ahonda en la aproximación analítica y los procesos de recepción crítica producidos a partir de la obra *Entropías* (1965) de Mariano Etkin. La sección inicial aborda un análisis estilístico de la obra centrado en el proceso de recepción y apropiación de modelos musicales por parte de Etkin. Mediante algunas herramientas provenientes de la teoría de la recepción y el análisis del discurso, la siguiente sección estudia la recepción crítica de las obras de los becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en las publicaciones que circularon en la ciudad de Buenos Aires. Con este trabajo pretendo mostrar cómo, junto a tendencias de la vanguardia musical de los años sesenta, algunos compositores becarios del CLAEM se nutrieron de ciertas músicas ‘comerciales’. Además, postulo que esta combinación de elementos pudo haber determinado la particular recepción de los críticos, donde su horizonte de expectativas divergió de la propuesta musical de Etkin. La reposición del contexto de escucha durante la instancia de producción de estos textos (el musical y el verbal) permite confluir en un vínculo entre la obra y su recepción para, así, iluminar aspectos que considero latentes y, tal vez, dejados a un lado en la construcción de la música argentina realizada por la musicología.

Palabras clave: Estilo – Recepción – Dámaso Pérez Prado – Iannis Xenakis

“... the Ominously Familiar Space”. Ways to Listen Mariano Etkin’s *Entropías*

Abstract

This work delves into the analytical approach and critical reception processes produced from the work *Entropías* (1965) of Mariano Etkin. The initial section addresses a stylistic analysis of the work focused on the process of reception and appropriation of musical models by Etkin. By some tools borrowed from reception theory and discourse analysis, the next section examines the critical reception of the works of the fellows of the Latin American Center for Advanced Musical Studies (CLAEM) in publications that circulated in the city of Buenos Aires. This work aims to show how, along with avant-garde musical trends of the sixties, some scholars CLAEM composers drew on certain ‘commercial’ music. In addition, I postulate that this combination of elements could have determined the particular reception from critics, where his horizon of expectations diverged from the Etkin’s musical proposal. Replenishing the context of listening during the production instance of these texts (the musical and verbal) can converge on a link between the work and its reception to thereby illuminate aspects that I consider latent and perhaps pushed aside in the construction of Argentina music by musicology.

Keywords: Style – Reception – Dámaso Pérez Prado – Iannis Xenakis

1. Introducción

Desde 1963, paralelamente a la realización de los *Festivales de Música Contemporánea*, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (el CLAEM) inició la presentación anual de las obras creadas por los becarios. Aunque la responsabilidad institucional ante dichos conciertos fuera asumida por su director, Alberto Ginastera, los jóvenes compositores latinoamericanos tuvieron la posibilidad de vincularse con una oferta variada de información. Al ambiente socio-cultural sumamente activo que caracterizó a Buenos Aires durante la década del sesenta el CLAEM aportó una biblioteca musical actualizada y la posibilidad de tomar contacto directo con compositores destacados internacionalmente.

Los conciertos del segundo grupo de becarios del CLAEM se destacaron del resto porque sus obras recibieron algunos de los ataques más virulentos por parte de la crítica especializada. Como última obra de los conciertos de 1965 se presentó *Entropías* (1965), para sexteto de bronce, de Mariano Etkin. La crítica recibió de modo dispar al conjunto de obras que integraron el programa y, gracias a la valoración de cada una de ellas, es posible identificar las afinidades estéticas de los autores de las reseñas.¹ Tanto unos como otros respondieron de modo particular ante la obra de Etkin, pues la encontraron de escaso interés o directamente la descalificaron.

Con el fin de identificar las causas que provocaron la desaprobación de los críticos a la obra que considero una de las más interesantes de los becarios del CLAEM, en primer término expondré una aproximación a las características constructivas y al contexto de surgimiento de *Entropías* para identificar procesos

¹ Además de la obra de Etkin, que cerró el segundo concierto, el programa estuvo precedido por *Trío* de Atiliano Auza León, *Pasacaglia* de Gabriel Brnčić, *Música para siete instrumentistas* de Benjamín Gutiérrez, *Divertimento* de Miguel Letelier, *Parámetros* de Graciela Paraskevaídis, *Sexteto* de Jorge Sarmientos, *Cuarteto* de Jorge Arandia Navarro, *Dialogantes* de Rafael Aponte-Ledée, *Poema I* de Eduardo Mazzadi, *The Silent Fieryfly* de Walter Ross y *Sonata II* de Enrique Rivera.

de recepción de estilos compositivos.² En segundo lugar, presentaré un estudio del contenido de las reseñas críticas y de los intereses particulares de sus autores. Esto permitirá acercarnos a las condiciones de recepción crítica de la obra. Por último, la reposición de la situación de escucha del evento en el cual se presentó la obra de Etkin me permitirá articular el proceso de recepción que tuvo lugar en la obra con la particular recepción de esta por parte de la crítica.

2. *Entropías* (1965)

2.1. Características inmanentes y paratextuales de la obra

Para realizar una rápida descripción diré que *Entropías* presenta un planteo discursivo que se aleja de una estructuración formal,³ no se producen retornos de materiales perceptibles y el tratamiento de alturas parte desde un total cromático e incorpora la microtonalidad hacia una disminución paulatina del registro utilizado. Existe una relación directa entre la amplitud del registro, la cantidad de ataques y la duración mínima de los sonidos. A medida que disminuye la diversidad de sonidos, disminuyen asimismo los ataques y necesariamente poseen mayor duración. Además, al disminuir la amplitud del registro existe una tendencia a aumentar la cantidad de grados microtonales. Como podemos ver en la representación gráfica de la obra (Figura 1), los

² Si entendemos el estilo musical como una manera o modo de expresión mediante el cual los gestos musicales son articulados, podemos caracterizar una producción musical tanto en sus aspectos más generales como en los elementos que constituyen un sonido –determinado principalmente por la altura, la intensidad y el timbre–. Sobre la concepción de estilo en música puede consultarse Robert Pascall: “Style”, en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001); David Beard & Kenneth Gload: “Style”, *Musicology. The key Concepts* (Nueva York: Routledge, 2005), pp. 128-130; y Leonard Meyer: *El estilo en la música* (Madrid: Pirámide, 2000 [1989]).

³ Podríamos decir que *Entropías* se acerca a lo que Dahlhaus denomina “*musique informelle*”, ya que se dista de poseer una coherencia musical a gran escala como la música tradicional. Véase Carl Dahlhaus: *Schoenberg and the New Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), cit. in Arnold Whittall: “Form”, Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001). También ver Theodor W. Adorno: “Vers une musique informelle”, en *Obra completa, vol. 16. Escritos Musicales I-III* (Madrid: Akal, 2006), pp. 503-549.

sonidos son tratados en forma análoga al proceso de, por ejemplo, la cristalización de un gas. En este proceso las moléculas evolucionan de un estado de equilibrio (de mayor movimiento) a otro (de menor movimiento), y este cambio de orden es medido en termodinámica con la magnitud de entropía. A partir de esto, la propuesta de Etkin funcionaría como la mimesis de la concepción gráfica de un fenómeno físico.⁴

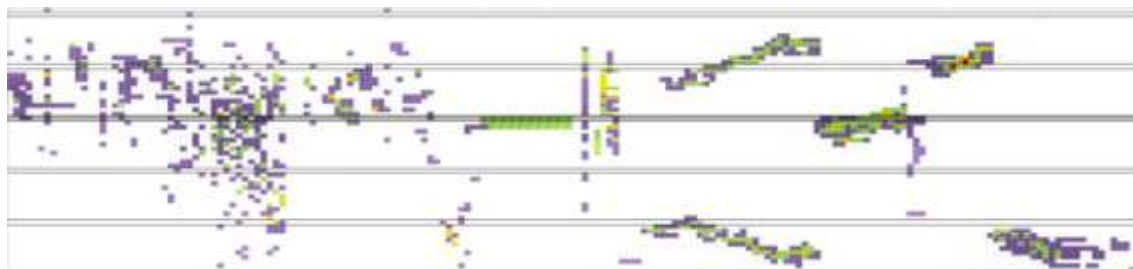


Fig. 1. Representación gráfica de la distribución temporal de las alturas en *Entropías*⁵

Precisamente, como explicación durante el estreno de su obra, Etkin ofreció la definición técnica de entropía junto con la traducción del fragmento de un poema de Antonin Artaud. El fragmento en cuestión, que figura como epígrafe en la partitura, es el siguiente: "He aquí el extraño resplandor de los tóxicos que aplasta el espacio siniestramente familiar".⁶ Para 1965, Artaud era un autor que había obtenido una amplia recepción en América Latina, principalmente en el ámbito teatral, y en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella se presentaron obras de algunos de los seguidores de sus propuestas.⁷ El "extraño resplandor", tóxico y familiar, dentro del contexto

⁴ Sobre la mimesis musical y la representación en música pueden consultarse Federico Monjeau: *La invención musical* (Buenos Aires: Paidós, 2004), pp. 129-188; y, principalmente, John Neubauer: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII* (Madrid: Visor, 1992 [1986]).

⁵ Los colores representan la variación en la densidad del sonido, dada por la cantidad de unísonos o cercanía microtonal. El rojo indica mayor densidad (cuatro instrumentos en un mismo sonido) mientras que el violeta es el de menor densidad (un instrumento).

⁶ El fragmento pertenece al poema "*L'osselet toxique*" ("La taba tóxica") y la traducción coincide con la publicada, junto a otros poemas en Aldo Pellegrini (trad. y comp.): *Antología de la poesía surrealista* (Buenos Aires: Fabril, 1961).

⁷ Entre los principales autores argentinos del "teatro del absurdo" se encuentran Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. Para más datos véase Karl Alfred Blüher: "La recepción de Artaud

de la obra de Etkin, posee una doble referencia: el brillo del bronce que forma parte del instrumental y lo exótico que implicaba para la época disponer en la escena de un recital de 'música académica' un coro de bronces, conjunto con muy poca tradición en Argentina.⁸ Y aquí las referencias se tornan más complejas, diversas y conflictivas para el ambiente intelectual argentino. Tanto el conjunto de instrumentos, los complejos sonoros y las texturas utilizadas implican vínculos con músicas desconcertantes para el campo musical "selecto" argentino.

2.2. La escucha de Etkin hacia 1965 (o qué elementos se fusionaron en *Entropías*)

El mismo Etkin indicó el impacto y la permanencia en su memoria de la sonoridad en la instrumentación de los mambos de Pérez Prado (principalmente saxofones, trombones y trompetas).⁹ Esta música, surgida durante la década del

en el teatro latinoamericano", en Fernando de Toro (comp.): *Semiótica y teatro latinoamericano* (Buenos Aires: Galerna, 1990), pp. 113-131.

⁸ Otro elemento a tener en cuenta, en tanto innovador para el ámbito local, es que algunas indicaciones de ejecución, el uso de las dinámicas y las extensas duraciones de los sonidos resultaron una novedad para los instrumentistas. Este dato fue sugerido por una trombonista (Rocío Elizalde) quien mantiene una relación pedagógico-amistosa con uno de los intérpretes que participó en el estreno de *Entropías* en 1965.

⁹ Un testimonio de Etkin puede verse en Hernán Gabriel Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2015), p. 99. Otras referencias a la importancia de la producción de Pérez Prado en compositores latinoamericanos de la misma generación se encuentran en Coriún Aharonián: "Algunas líneas a propósito del mambo y de Pérez Prado", *Pauta*, 59-60 (1996), pp. 107-109; Daniel Duarte Loza, "Al grito de: ¡mambo! Aportes de instrumentación y orquestación en la música de Dámaso Pérez Prado", *Arte e Investigación*, V(10) (2006), pp. 25-29; y los trabajos sobre Graciela Paraskevaídís de Max Nyffeler: "Entre lo propio y lo ajeno. La compositora latinoamericana Graciela Paraskevaídís", en Omar Corrado (comp.): *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014), pp. 19-30; y de Thomas Beimel: "Símbolo y resistencia: el trabajo compositivo de Graciela Paraskevaídís", en Corrado: *Estudios...*, pp. 31-54. Un aspecto que dejó planteado es la aparente paradoja que podría existir ante la identificación con el mambo en tanto símbolo de lo 'latinoamericano-cubano-revolucionario' o como un producto auto-exótico construido desde la industria cultural mexicano-norteamericana. Sobre esta última cuestión véase: David F. García: "Going Primitive to the Movements and Sounds of Mambo", *The Musical Quarterly*, 89(4) (2006), pp. 505-523; y Lise Waxer: "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s", *Latin American Music Review*, 15(2) (1994), pp. 139-176.

cuarenta, fue internacionalizada por la industria cultural y obtuvo su mayor impacto en los años cincuenta, sobre todo con las producciones discográficas y mediante el cine.¹⁰ De modo similar, corrientes del *jazz* (como el *free*, el *latin* o la "tercera corriente") eran parte del entorno sonoro que circuló en Buenos Aires.¹¹ Las producciones cinematográficas locales también funcionaron como mediadoras del *jazz* contemporáneo y de músicas que no eran tan masivas. Por citar dos ejemplos paradigmáticos, las películas *La terraza* (1963) y *Fin de fiesta* (1960) de Leopoldo Torre-Nilson fueron uno de los medios que hicieron presente el *jazz* y la música de Juan Carlos Paz que, como indica Omar Corrado,¹² en esa época poseía una marcada recepción de la producción de Edgar Varèse.

Varèse, al igual que Iannis Xenakis y los integrantes de la llama "Escuela polaca", fueron los autores que despertaron interés en gran parte de los becarios del CLAEM que, como Etkin, no estaban interesados en el serialismo integral y buscaban trabajar sobre el material sonoro. La producción de estos autores había sido interpretada en Buenos Aires y circularon algunos registros en *Long-play*. Para 1963, Xenakis había desarrollado y aplicado una formalización del acto compositivo donde controlaba el devenir de una trama continua de sonidos y la estructura del discurso musical mediante un esquema

¹⁰ Desde la fundacional *Al son del mambo* (1950) del mexicano Chano Urueta hasta la presencia como símbolo de lo exótico, erótico y desenfrenado en fragmentos de *Y Dios creó a la mujer* (1956) de Roger Vadim o *La dulce vida* (1960) de Federico Fellini el mambo fue parte de un trasfondo social que supo recalcar en el cine local.

¹¹ Miguel Ángel Rondano indicó como habitual que Ginastera colocara un disco con temas del The Modern Jazz Quartet para amenizar las reuniones de músicos y amigos que organizaba en su casa, véase Vázquez: *Conversaciones...*, p. 28. Para más detalles sobre el impacto de estas músicas en la producción del CLAEM véase Hernán Gabriel Vázquez: "Estereofonía, algoritmos y cha cha cha: la creación de obras para conjunto de bronce en Argentina durante la década del sesenta", II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2016), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹² Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), pp. 223-244.

gráfico previo. Esta metodología fue expuesta por Xenakis en la sección final de *Modulor 2* (1955) de Le Corbusier,¹³ y en *Musiques formelles* (1963) con ejemplos de las obras *Metastaseis* (1953-54) y *Pithoprakta* (1955-56). Según Xenakis, el planteo gráfico luego fue trasladado a notación musical convencional. Si bien en las imágenes publicadas (Figuras 2 y 3) puede trazarse cierta analogía con el gráfico que elaboré a partir de la obra de Etkin, no puedo asegurar que él haya conocido esos textos, el primero publicado en 1962 en Buenos Aires. Tampoco estoy muy seguro que, antes de 1965, haya escuchado *Metastaseis*, obra estrenada y grabada en 1955 en el *Donaueschinger Musiktage Festival*.¹⁴ Sí sabemos que las grabaciones de ese Festival, y otros, eran transmitidas por radio en Buenos Aires y que ese medio fue una fuente importante de información, tanto para Etkin como para otros compositores.¹⁵ Por otra parte, en el CLAEM circuló la obra de Goffredo Petrassi *Musica di ottoni* (1963), para cuatro trompetas, cuatro cornos, cuatro trombones, tuba y timbales, cuya

¹³ En 1962, una editorial porteña publicó la traducción de *Modulor 2* de Le Corbusier. El volumen concluye con la presentación del Convento Sainte Marie de La Tourette cuya distribución irregular y proporcionada de los ventanales fue diseñada por Xenakis a partir de la estructura de *Metastaseis* (1953-54). En el mismo libro, el propio ingeniero y compositor explicó cómo utilizó el modulor de Le Corbusier para controlar las proporciones de las relaciones interválicas, la temporalidad y la distribución aleatoria (estocástica) durante la composición de *Metastaseis*. Véase Le Corbusier: *Modulor 2. Los usuarios tienen la palabra* [traducción de Albert Junyent] (Buenos Aires: Poseidón, 1962), pp. 333-338; publicado originalmente como *Le Modulor II (La parole es aux usagers)* (Boulogne: Édition L'Architecture d'aujourd'hui, 1955).

¹⁴ Existen algunas producciones discográficas que reproducen el registro del estreno de *Metastaseis*. En este caso importa el registro *Xenakis – Metastasis / Pithoprakta / Eonta* (Francia: Le Chant Du Monde, 1965), (Nº de cat.: LDX-A-8368. Intérprete de *Metastaseis*: Südwestrundfunk Symphony Orchestra, Hans Rosbaud). En el caso de *Pithoprakta*, la interpretación de este registro estuvo a cargo de Maurice La Roux, quien estuvo presente en Buenos Aires durante 1964 y 1965 para brindar conciertos y dictar clases en el CLAEM. Según Etkin, Le Roux interpretó *Pithoprakta* con la Orquesta de Radio Nacional (ver Vázquez: *Conversaciones...*, p. 106). Es muy probable que Le Roux haya dejado esta y otras grabaciones en el CLAEM (la discoteca se destruyó en una inundación y no es posible saber con exactitud qué material estaba allí). Las tres obras incluidas en este registro poseen algunos de los planteos de textura y materiales sonoros que utilizó Etkin en *Entropías*.

¹⁵ Este dato ha sido transmitido en entrevistas, principalmente, de Alcides Lanza, Mariano Etkin, Luis Arias y Graciela Paraskevaídis.

partitura y grabación fue publicada el mismo año de su composición.¹⁶ Dado lo poco común del instrumental elegido por Etkin para su obra, creemos que la obra de Petrassi es, dentro de la "música culta", un fuerte (y tal vez el único) antecedente tanto para *Entropías* como para obras similares creadas por becarios del CLAEM. Existen algunas similitudes entre las relaciones interválicas y su presentación en la textura entre las obras de Etkin y Petrassi.

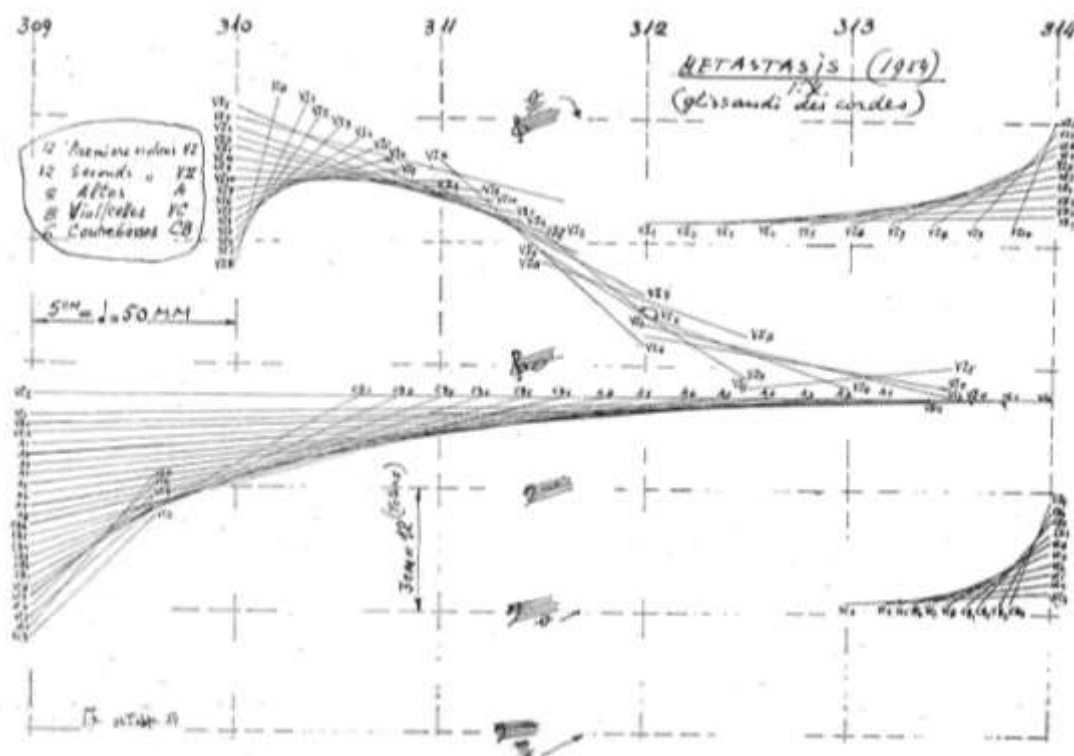


Fig. 2. Gráficos utilizados por Xenakis para *Metastaseis*

No pretendo indicar una relación directa entre los datos presentados y la obra de Etkin. El punto que me interesa destacar es que todas esas músicas formaron parte del medio ambiente sonoro en el cual se desarrolló Etkin y, así como pudo llegar a seleccionar algunos elementos de ese entorno,¹⁷ el proceso

¹⁶ *Musica di ottoni* (1963) de Goffredo Petrassi fue compuesta por encargo para recordar el trigésimo aniversario del IRI (Instituto para la Reconstrucción Industrial) fundado en 1933. Junto con la obra *Macchine* (para 14 instrumentos) de Gian Francesco Malipiero, la partitura y el registro sonoro de ambas composiciones fueron distribuidos con la revista romana *Civiltà delle Macchine*, 6 (1963).

¹⁷ Es necesario indicar que para llegar a estas deducciones he utilizado las nociones, provenientes de la psicología ecológica de la percepción, presentes en Erick Clarke: *Ways of*

creativo fue similar a la práctica de algunos de sus contemporáneos europeos.¹⁸ Además, el hecho de que Etkin haya recurrido a la utilización de complejos tímbricos y texturas utilizadas o derivadas de “músicas populares” tornó a *Entropías* en una acción crítica que puso en tensión los distintos ámbitos de las músicas que sonaban por esos años en Buenos Aires.

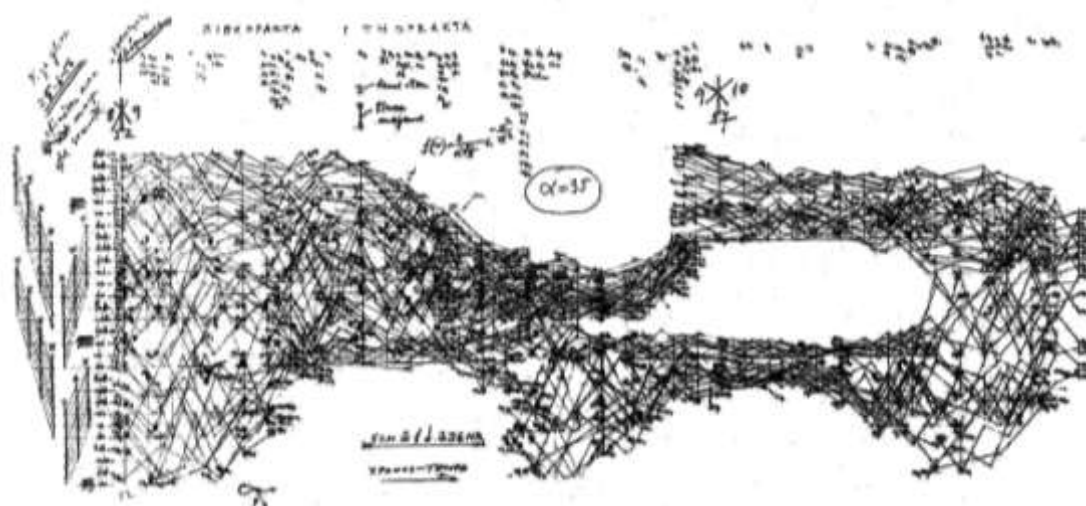


Fig. 3. Gráficos utilizados por Xenakis para *Pithoprakta*¹⁹

3. Los críticos y el discurso en las críticas

Al margen del profuso anuncio de la realización del “Tercer concierto con obras de becarios” en 1965, he podido localizar reseñas del evento en tres

Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning (Nueva York: Oxford University Press, 2005).

¹⁸ La partitura de *Entropías* posee mínimos fragmentos aleatorios y en ellos prevalece la notación gráfica. La relación entre el grado de aleatoriedad ofrecido a los intérpretes y el control de la misma mediante recursos gráficos por parte del compositor era un tema presente en las discusiones de compositores locales e internacionales. Además de producciones musicales puntuales surgidas a comienzos de la década del cincuenta, las posturas entre el uso del serialismo integral o recurrir a una amplia aleatoriedad eran temas de discusión que influían en la toma de postura de los compositores que se concretaban en obras. Este hecho y su repercusión local puede rastrearse en una serie de artículos y entrevistas a compositores realizadas por Jacobo Romano y publicadas en *Buenos Aires Musical* durante la década del sesenta.

¹⁹ Estos gráficos fueron publicados en Iannis Xenakis: *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale* (París: La Revue Musicale, 1963) pp. 22 y 31, respectivamente.

diarios y en dos revistas especializadas.²⁰ En la revista *Polifonía* se encuentra una reseña en conjunto del concierto de becarios y del *IV Festival de Música Contemporánea* que el CLAEM había organizado unas semanas antes. La autora, Pola Suárez Urtubey,²¹ describió los eventos y antes de explayarse en la única obra que consideró merecedoras de palabras elogiosas sentenció:²² "Entre uno y otro extremo, música instrumental argentina y extranjera, buena, regular y decididamente insoportable". Queda claro que estas palabras no fueron dirigidas a la sesión del Festival dedicada a la música electrónica, pero la ambigüedad del enunciado –"entre uno y otro extremo"– no permite identificar si se refiere a las obras de los becarios o a las interpretadas en el Festival. En todo caso, la falta de mención de alguna obra de los jóvenes compositores es suficiente para minimizar su existencia.

Las tres reseñas restantes fueron publicadas en medios gráficos con características distintas pero tienen en común que sus autores eran compositores activos. Dedicados exclusivamente a los dos conciertos con obras de becarios, en los textos se encuentran indicios que permiten identificar las preferencias estéticas sobre las que los autores apreciaron las composiciones.²³

²⁰ En el diario *El Mundo* no figura reseña alguna sobre los conciertos de becarios ni sobre el IV Festival de Música Contemporánea que organizó unas semanas antes el CLAEM. Aparentemente, el hecho se debe a que Jorge D'Urbano, crítico musical del diario, se encontraba de viaje en los Estados Unidos, invitado por el gobierno norteamericano. En los conciertos de becarios de 1966, los compositores fueron atacados duramente por D'Urbano en la reseña crítica "Lilipirorororo, Piii, Toc", *El Mundo* (10 de noviembre de 1966).

²¹ Pola Suárez Urtubey era una persona cercana a Ginastera y al CLAEM, pues según la documentación dictaba clases sobre "Historia y estética de la música contemporánea y americana".

²² La única obra que Suárez Urtubey mencionó y caracterizó como "lo más positivo" del IV Festival fue el *Quinteto* op. 25, para piano y cuarteto de cuerdas, de Roberto Caamaño (Pola Suárez Urtubey: "La música de cámara...", *Polifonía*, 131/132 (1966), pp. 63-64).

²³ La diferencia entre estos textos es el momento de su publicación, posible evidencia del grado de elaboración del mismo. Mientras los diarios *La Nación* y *La Prensa* publicaron las reseñas el primero de octubre, dos días después del concierto, *Clarín* publicó la suya el 2 de octubre y la revista *Tribuna Musical* reseñó el evento en el número correspondiente a noviembre-diciembre de 1965.

Silvano Picchi, en *La Prensa* y desde una pretendida objetividad, sintetizó las obras presentadas como “trabajos de diverso espíritu” y, además de expresar la opinión de cada una de ellas, introdujo una evaluación de conjunto: “El panorama general de las composiciones, con pocos trabajos de tendencia experimental, presentó, en cambio, páginas de lenguaje ortodoxo y formas que más semejan asimilación de modelos que deseos de renovación”.²⁴ En este caso, el término experimental parece ser utilizado con carácter positivo al indicar como una carencia la poca presencia de ellos.²⁵ Sin embargo, el único momento en que Picchi asoció el término a una obra fue para diferenciarla del resto por el uso de algunas técnicas extendidas y con adjetivaciones poco favorables.²⁶ Así, en el transcurso del texto, cobra relevancia la doble consideración negativa presente en el párrafo citado. Pocas obras experimentales, que cuando las hay no son buenas, y pocos intentos de renovación. Para la obra en cuestión, *Entropías*, Picchi citó parte de las notas de programa “para tratar de entender la creación” e indicó que “había clima de baja presión en la concepción estática de esta obra que, sin embargo, acude a recursos ‘virtuosísticos’ poco explicables”.²⁷

Desde *La Nación*, luego de establecer y fundamentar su posición como miembro de la *doxa* musical porteña, Roberto García Morillo estableció mediante un tono casi pedagógico una escala de valores

[...] que osciló en la medida en que cabría hablar de [1] talentos muy concretos, de personalidades interesantes, [2] de simple y llana relevancia profesional, [3] de bondad de intenciones relativamente logradas o, inclusive, [4] de algún afán superior a las posibilidades.²⁸

Efectivamente, el cuerpo del texto está organizado en tres párrafos que agrupan a las obras según las cualidades mencionadas. Como se podrá suponer,

²⁴ Silvano Picchi: “Autores americanos en un Festival Di Tella”, *La Prensa* (1 de octubre de 1965).

²⁵ El término experimental suele ser complejo de interpretar, y más para aquellos años pues en Buenos Aires se solía llamar “experimental” a la música creada con medios electrónicos.

²⁶ La obra en cuestión es el *Cuarteto de cuerdas* de Arandía Navarro.

²⁷ Picchi: “Autores americanos...”.

²⁸ Roberto García Morillo: “Obras interesantes en dos sesiones de música americana”, *La Nación* (1 de octubre de 1965).

Etkin ocupa como único integrante el cuarto puesto debido a que las "*Entropías...* nos impresionaron como en mayor medida ambiciosas –y ruidosas– que consistentes".²⁹

Sin llegar a contradecir a las reseñas citadas, Rodolfo Arizaga (en *Clarín*) y Roque de Pedro (en *Tribuna Musical*) realizaron un esfuerzo crítico para poner en contexto a los estrenos, sobre todo de Pedro. Aunque no coincidieron por completo entre sí, continúan realizando una clasificación bastante dicotómica de las obras, al igual que García Morillo y Picchi, pero con calificaciones menos peyorativas.³⁰ De modo similar a Arizaga, de Pedro indicó que algunos autores optaron por "el camino de lo novedoso referido tanto al aspecto expresivo como formal, en tanto otros centraron su mirada en objetivos más consecuentes con la tradición musical".³¹ La gran diferencia en estas reseñas fue que se destacaron positivamente aquellas obras que mostraron una "renovación y búsqueda" (de Pedro) sin menospreciar a las que presentaron una "sonoridad más o menos convencional" (Arizaga). A pesar de esto, *Entropías* resultó llamativa por poseer un orgánico "bastante insólito" (Arizaga) y porque "el resultado obtenido, poco comunicativo, evidenció un afán de búsquedas tímbricas en combinaciones y maneras de ataque, limitadas en sus consecuencias por el instrumental elegido" (de Pedro). Tal vez condicionado por el medio –una revista especializada– el discurso de Roque de Pedro se presenta como el de un experto y, sin ocultar sus elecciones, fundamenta cada uno de sus comentarios. El caso de Arizaga es similar, algo más moderado al emitir

²⁹ *Ibidem*. Etkin tampoco recibió una buena recepción en su rol de director, pues para García Morillo "se mostró empeñoso en la concertación de dos de las obras ejecutadas".

³⁰ En efecto, como indicó Arizaga, "algunos trabajos evidenciaron imaginación e inventiva, a veces realmente personales; otros, en cambio, se desarrollaron en ambientes más habituales". Rodolfo Arizaga: "Estrenaron obras los becarios del Instituto Di Tella", *Clarín* (2 de octubre de 1965), p. 19. Al igual que la reseña de *La Nación*, esta no lleva firma, pero además del tipo de apreciaciones que favorecen obras más novedosas, durante esos años el crítico musical era Rodolfo Arizaga.

³¹ Roque de Pedro: "Obras de becarios", *Tribuna Musical*, 7 (1965), pp. 16-17.

opiniones y se encuadra en un tipo de discurso periodístico que no busca fundamentar lo dicho.

4. El contexto de escucha de los críticos y la escucha de *Entropías*

En este punto es necesario trasladarnos al momento del estreno de las obras de los becarios del CLAEM para pensar cuál era el entorno sonoro de los críticos y cuáles eran sus expectativas a la hora de asistir a un concierto de 'música culta', 'música contemporánea', o música creada por un grupo de alumnos de la institución que dirigía Ginastera.

Dentro de la diversidad de repertorios interpretados en las salas porteñas, la difusión llevada a cabo por la radio y otras instancias de la industria cultural hacia 1965, y al margen de las ansias que podría tener algún grupo selecto de interesados en las corrientes más actuales, el campo de la "música selecta" en Buenos Aires era mayoritariamente conservador. Un recorrido por los repertorios anunciados en la prensa (y en los catálogos discográficos) permite constatar que los programas se mantenían apegados a la tradición clásico-romántica.³² Solo se incluía en la programación un porcentaje de compositores modernistas de la primera mitad de siglo XX, donde Igor Stravinski y Béla Bartók sobresalen.³³ Desde óperas, conciertos sinfónico-corales, grupos de cámara y solistas, a esta diversidad de repertorio solían sumarse los conciertos organizados por distintas agrupaciones de compositores locales.³⁴ Todo esto era cubierto, en mayor o menor medida, por los críticos.

³² Sin haber realizado un rastreo intensivo, junto a la indagación en los principales diarios y revistas especializadas porteñas, consulta de catálogos discográficos de la empresa RCA Víctor de 1955 y 1956, y de Casa América de 1963 y 1966 permiten sostener tal afirmación.

³³ Olivier Messiaen y Luigi Dallapiccola eran otros dos compositores muy bien recibidos por la crítica local.

³⁴ Algunas de ellas fueron la Asociación de Jóvenes Compositores, la Asociación Argentina de Compositores, la Asociación Música Viva y, con treinta años de trayectoria, la Agupación Nueva Música.

Aunque los anuncios y hasta las críticas de diversas músicas solían figurar en la misma página o sección de los diarios, estaba muy claro que la música que aspiraba a ser presentada en “nuestro primer coliseo” no tenía nada que ver con esas otras músicas que servían para amenizar momentos de esparcimiento, *vernissage*, danza juvenil, peñas o musicalizaban un espectáculo de revista.³⁵ Entonces, ¿nuestros cuatro críticos podrían confrontar su horizonte de expectativas con una obra colocada sobre un escenario de ‘música clásica’ pero que connotaba a otras músicas? *Entropías*, según mi análisis, posee elementos que convocan a ciertas ‘músicas artísticas’ recientes o contemporáneas y a otras músicas muy conocidas pero exóticas o externas al ámbito especializado o intelectual de la ‘música de concierto’. Considero que los críticos poseían una buena capacidad para apreciar lo que escuchaban, y así lo hicieron. La cuestión es que ante *Entropías*, hasta aquellos interesados en las producciones innovadoras, se vieron fuertemente interpelados y, evidentemente, no aceptaron o pudieron aceptar la presencia de sonidos ajenos al marco de referencia de la ‘música académica’.

5. Para concluir

La recepción del tercer concierto con obras de becarios evidencia los prejuicios que constituyen el horizonte de expectativas que operaba en los críticos, y que podríamos expandir al campo cultural porteño. Estos prejuicios nos hablan de un campo algo polarizado entre aquellos que veían favorablemente obras cercanas a una sonoridad convencional –más

³⁵ A principios de la década del sesenta, solo en algunos suplementos o secciones musicales de los diarios se incluían artículos dedicados al *Jazz* o las reseñas de discos de “música clásica” eran acompañados por discos de *Jazz*. Las publicaciones especializadas como *Buenos Aires Musical* o *Tribuna Musical* nunca o excepcionalmente publicaban artículos o reseñas sobre *Jazz*. Para este repertorio existían otras publicaciones especializadas. Debo agradecer a Leandro Donozo la consulta de su archivo de revistas especializadas, así como la consulta permanente de su libro *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009).

conservadora y con elementos relacionados al neoclasicismo– y otros que privilegiaban las propuestas con inventiva, renovadoras y hasta revolucionarias. A pesar de esto, la obra de Etkin desconcertó a los críticos que se vieron imposibilitados de utilizar sus medios clasificatorios. El orgánico elegido fue un hecho que se apartó del canon establecido.³⁶

No es algo nuevo decir que la escisión entre un ámbito y otro de las prácticas musicales se ha construido y mantenido tanto desde la industria cultural –con los catálogos de las discográficas o la prensa especializada– como desde los relatos históricos y estético-filosóficos. Estos prejuicios, que funcionaron como anteojeras auditivas, suelen seguir insistiendo en la catalogación en compartimientos estancos de la música y reservando, románticamente, un lugar de privilegio para las músicas consideradas más ‘artísticas’ que otras. Por suerte, algunos compositores se dedicaron y dedican más a abrir sus oídos que a tratar de explicar lo que escuchan.³⁷

³⁶ De modo similar a la conmoción que causó en la sociedad inglesa a fines del siglo XVII la aparición de los cisnes negros de Australia, ante el aparente fracaso de la herramienta valorativa, la solución adoptada por los críticos fue quitar méritos a la composición de Etkin (que a sus oídos distaba mucho de parecerse a un cisne). Con la analogía entre el hecho histórico-biológico del cisne negro y *Entropías*, en tanto obra que propone ciertos elementos musicales inesperados, no pretendo otorgar una relevancia de impacto social asimilable a un Cisne Negro. Aquí no estoy utilizando el concepto desarrollado por Nassim Nicholas Taleb: *El Cisne Negro* (Barcelona: Paidós, 2008 [2007]).

³⁷ Por otra parte, como el propio Etkin comentó a un colega, existe un “abismo fabuloso entre las cabezas de los musicólogos y las de los compositores”. Agradezco a Sebastián Zubieta por compartir y permitirme citar este fragmento de un email personal entre Etkin y Zubieta.

Hernán Gabriel Vázquez es Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Licenciado en Música y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente realiza el programa de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Junto a su profesión de intérprete, se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario y en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla". Como investigador, integra proyectos de investigación acreditados en Universidades Nacionales y se desempeña como tal en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires. Es miembro de la International Musicological Society, de su Asociación Regional para América Latina y el Caribe y, asimismo, de la Asociación Argentina de Musicología.

Ilusiones acústicas, herencia de Varèse y testimonialidad encriptada en *La visión de los vencidos* de Eduardo Bértola

Oswaldo Budón
Universidad de la República
Sistema Nacional de Investigadores, Uruguay
✉

Resumen

La cuarta sección de *La visión de los vencidos* (1978), de Eduardo Bértola (1939-1996), pone en juego un singular procedimiento constructivo que recurre a la interacción entre alturas “reales” e ilusorias, y se ofrece a la escucha como un contrapunto de estratos: uno agudo, escrito en la partitura, otro grave –“fantasmal”–, no escrito. En este trabajo se recurrirá al análisis de *La visión de los vencidos* para mostrar cómo en esta pieza operan transferencias de sonoridades desde la electroacústica hacia lo instrumental y de ilusiones perceptivas desde el campo visual al campo sonoro. Estas observaciones darán pie para valorar la originalidad del pensamiento de Bértola y sus aportes a la construcción de una identidad en la nueva música latinoamericana. El análisis permitirá asimismo poner la pieza en perspectiva histórica para ubicarla en la continuidad de las exploraciones compositivas de Edgard Varèse. Finalmente, se considerarán las implicancias del nombre de la composición, en tanto éste habilita interpretaciones que dan a la música una encriptada dimensión testimonial.

Palabras clave: Edgard Varèse – Nueva música latinoamericana – Psicoacústica

Acoustic Illusions, the Legacy of Varèse and an Encrypted Testimony in *La visión de los vencidos* by Eduardo Bértola

Abstract

In this paper, I will present an analysis of the fourth section of *La visión de los vencidos* (1978) by Argentinean composer Eduardo Bértola (1939-1996). Analysis will show how, in order to create singular textural configurations, the composer transfers visual illusions to the sonic domain and electroacoustic sonorities to instrumental music. These analytical observations will provide the basis to assess the originality of Bértola’s thought and his contributions to the development of an identity in New Latinamerican Music. *La visión de los vencidos* will be also looked at in a historical perspective to reveal its kinship with the artistic explorations of Edgard Varèse. Finally, the implications of the name of the composition will be considered, insofar it elicits interpretations that give the music an encrypted referential meaning.

Keywords: Edgard Varèse – New Music in Latin America – Psychoacoustics

Introducción

En múltiples obras para conjunto instrumental de Eduardo Bértola (1939-1996), se manifiesta una realimentación creativa entre pensamiento electroacústico y composición instrumental, como así también un interés en explorar el potencial de ciertas ilusiones acústicas. La cuarta sección de su pieza *La visión de los vencidos* (1978) es un ejemplo particularmente bueno de la "escritura del sonido" que caracteriza al compositor. Consiste en un encadenamiento de acordes con dinámica *ff* en el registro agudo, que genera sonidos diferenciales en la zona grave. Estas ilusiones acústicas crean una capa sonora continua y relativamente difusa. La música pone así en juego un singular procedimiento constructivo donde lo "real" y lo "ilusorio" conviven y ofrecen a la escucha un contrapunto de estratos: uno agudo, escrito en la partitura, otro grave –"fantasmal"–, no escrito. El ejemplo 1 muestra los compases 76-103 de *La visión de los vencidos*, en su versión para cuatro flautas.

Análisis

Sobre la superficie

Una escala incompleta de semitonos entre Fa#5 y Si6 suministra el repertorio de alturas sobre el que los intervalos de quinta justa adquieren valor estructural. El cuarteto se articula en dos dúos que proceden de manera homorrítmica y, mientras expresan el total cromático en el recorrido melódico, forman exclusivamente simultaneidades de quinta justa. La música despliega a lo largo de 27 compases una colección de trece simultaneidades de cuatro alturas, construidas por superposición de dos quintas a distancia de tono o semitono. El ejemplo 2 muestra la escala base de semitonos y las trece simultaneidades de cuatro notas.

Furioso, enérgico
 ♩ = 66

Flauta 1-2
 Flauta 3-4

ff sempre

Fl.1-2
 Fl.3-4

Fl.1-2
 Fl.3-4

Fl.1-2
 Fl.3-4

Ej. 1. Eduardo Bértola: *La visión de los vencidos*, cc. 76-103

Las simultaneidades forman distintas transposiciones de sólo dos clases de tetráfono, cuyas formas primas son (0257) y (0156). Por detrás de los contrastes marcados por la presencia/ausencia de tonos, semitonos y tritonos, sus vectores interválicos evidencian como significativa propiedad común el

destaque del intervalo 5. El ejemplo 3 muestra las formas primas y los vectores interválicos de las trece simultaneidades de cuatro alturas.



Ej. 2. Escala base de semitonos y simultaneidades de cuatro alturas

Forma prima	Vector interválico	Simultaneidades									
(0257)	<021030>	A	E	G	I	M					
(0156)	<200121>	B	C	D	F	H	J	K	L		

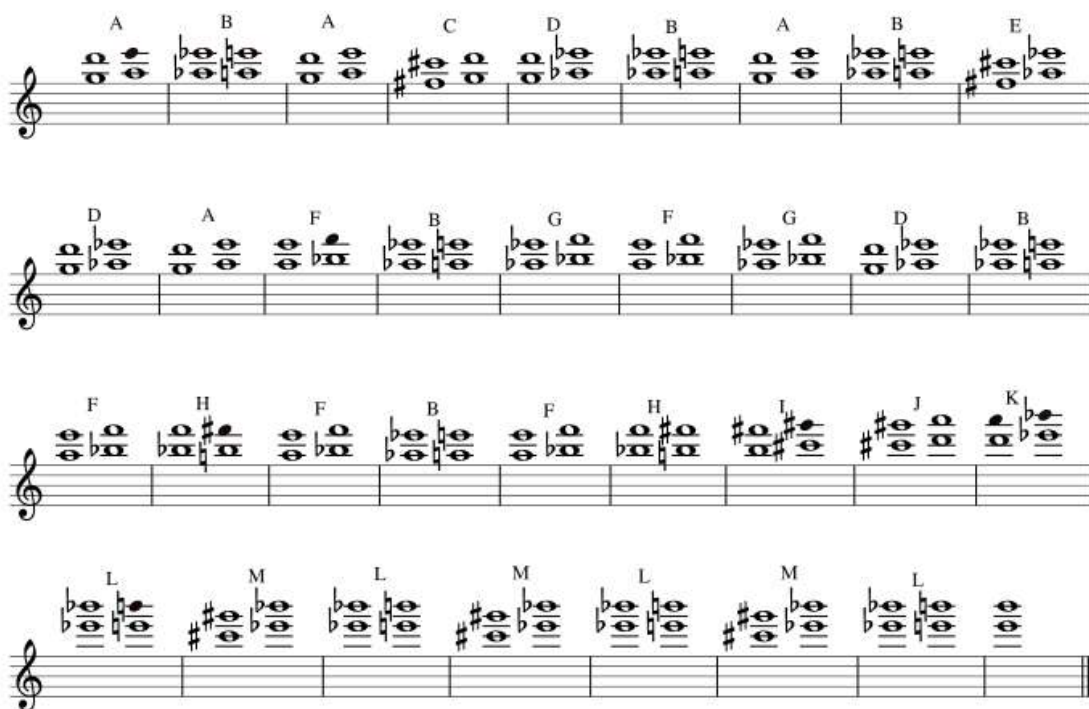
Ej. 3. Formas primas y vectores interválicos de las simultaneidades de cuatro alturas

En la forma de un ascenso casi cromático desde Mi6 hasta Si6, delineado por la voz superior de la textura, el intervalo de quinta justa resuena también en un nivel formal más alto. El ejemplo 4 muestra la sucesión de simultaneidades en la cuarta sección de *La visión de los vencidos*, indicando el ascenso registral en la voz superior.

Bajo la superficie

A favor de la registración aguda y la dinámica *ff*, los intervalos de tono y semitono contenidos en las simultaneidades de cuatro alturas generan sonidos diferenciales, creando un estrato grave, continuo, y relativamente difuso. La

música se estratifica así, ocupando los extremos agudo y grave, en dos capas diferenciadas por registro y calidad sonora.

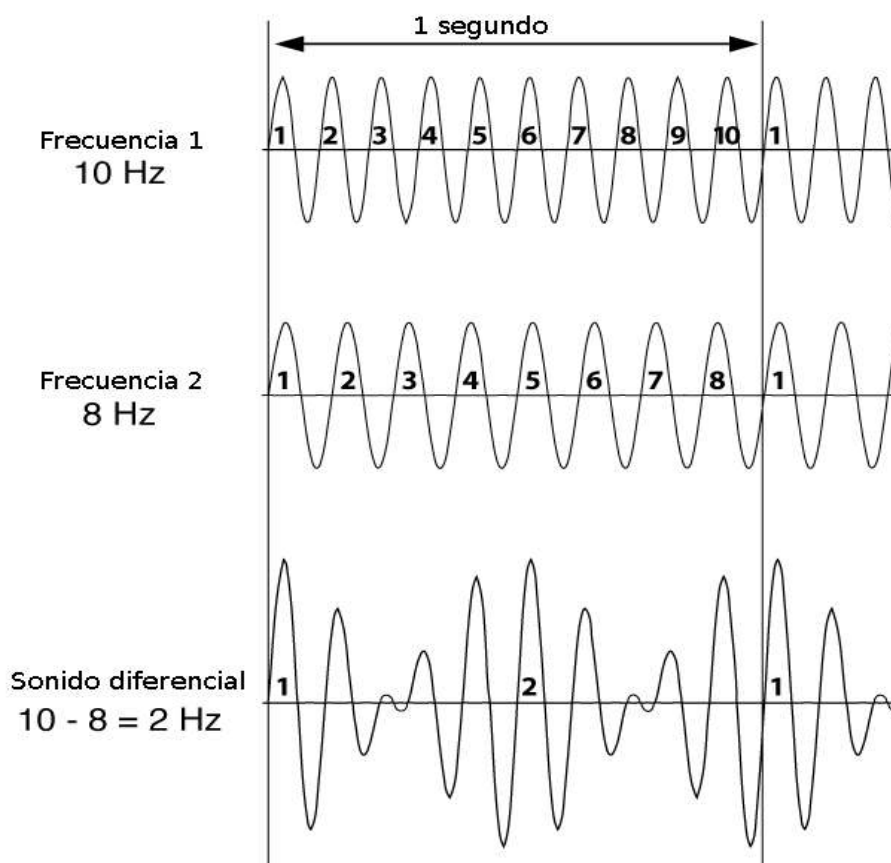


Ej. 4. Sucesión de simultaneidades, indicando el ascenso registral en la voz superior

Los sonidos diferenciales consisten en sensaciones de altura que no están presentes en el estímulo original y aparecen como resultado de la distorsión no lineal de la señal acústica en el oído.¹ Este fenómeno es causado por la interferencia entre la amplitud de dos ondas, que resulta en oscilaciones periódicas de la intensidad. Cuando la velocidad de éstas supera el umbral de la audibilidad separada (en algún lugar entre 20 y 30 Hz.) se perciben como alturas autónomas. La frecuencia de un sonido diferencial está dada por la diferencia de las frecuencias componentes del estímulo. El ejemplo 5 muestra las oscilaciones periódicas de amplitud generadas por interferencia entre dos ondas y el cálculo de la frecuencia de un sonido diferencial.

El ejemplo 6 muestra los sonidos diferenciales generados por las simultaneidades de cuatro alturas en *La visión de los vencidos*.

¹ Juan G. Roederer: *Acústica y psicoacústica de la música* (Buenos Aires: Ricordi, 1997).



Ej. 5. Oscilaciones periódicas de amplitud generadas por interferencia entre dos ondas y cálculo de la frecuencia de un sonido diferencial

Al calcular la frecuencia de los diferenciales en *La visión de los vencidos*, se evidencia que la estructura del estrato “fantasmal” consiste en una sucesión de quintas paralelas –registralmente discontinuas– diseñadas por sonidos diferenciales. Al igual que en el estrato agudo de flautas, el total cromático funciona como repertorio de base, manifestándose en el recorrido melódico de las voces. Los diferenciales delinean un ascenso estructural de quinta justa (Sol-Re) a través de todo el pasaje. El ejemplo 7 muestra la sucesión de simultaneidades de flautas y de los sonidos diferenciales que resultan.

El destaque de las quintas se encuentra también en planos sutiles de la estructura: en las flautas, las notas ausentes en la colección cromática forman la quinta Do6-Sol6 (ver Ejemplo 2), mientras que en los diferenciales, las dos clases de altura que tienen registración única forman la quinta Mi-Si.

The image displays a musical score for 'La visión de los vencidos' by Eduardo Bértola. It consists of four staves: Flautas (Flutes), Diferenciales (Differentials), Fls. (Flutes), and Difs. (Differentials). The Flautas and Fls. staves are in treble clef, while the Diferenciales and Difs. staves are in bass clef. The score is divided into seven measures, each labeled with a letter from A to G. The notes and accidentals are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, with the Diferenciales and Difs. staves showing a more complex, multi-layered texture compared to the Flautas and Fls. staves.

Ej. 6. Sonidos diferenciales generados por las simultaneidades de cuatro alturas en *La visión de los vencidos*

Surge de estas observaciones analíticas que el material sonoro en ambas capas se organiza de acuerdo con principios unificados, siendo, de alguna manera, el estrato grave una imagen difractada del estrato agudo. Esto permite demostrar la rigurosidad y el refinamiento del trabajo compositivo de Eduardo Bértola, y corroborar su uso de los diferenciales como recurso estructural, lo que fue señalado oportunamente por Opanski y Basso.²

Alquimia sonora

La alquimia sonora de Bértola se nutre de varias fuentes, entre ellas su experiencia en la composición con medios electroacústicos, sus estudios de acústica con Émile Leipp, las ilusiones visuales exploradas por los artistas "cinéticos" con los que se vinculó en París, y la obra de Edgard Varèse.

² Mónica Opanski y Gustavo Basso: "Eduardo Bértola y el origen del espectralismo", XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 2002.

The image displays a musical score for four systems, each consisting of two staves: Flautas (Flutes) on the top staff and Diferenciales (Differentials) on the bottom staff. The music is written in 3/4 time. The Flautas part features a melodic line with various notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Diferenciales part consists of a rhythmic accompaniment with notes and rests, often appearing in pairs or groups. The notation includes clefs, time signatures, and various note heads and stems.

Ej. 7. Sucesión de simultaneidades de flautas y sonidos diferenciales en la cuarta sección de *La visión de los vencidos*

Electroacústica

Una manera de imaginar lo sonoro marcada por la experiencia electroacústica es central en el trabajo creativo de Eduardo Bértola, y es remarcable la consistencia de su lenguaje musical a través de la frontera (imaginaria o real) entre lo instrumental y lo electroacústico. Es prácticamente imposible identificar las fuentes sonoras en muchas de sus composiciones para cinta magnética. Igualmente, en sus obras para conjuntos instrumentales, la individualidad de los instrumentos es frecuentemente relegada a un plano secundario, en favor del aprovechamiento de sus propiedades acústicas para la creación de configuraciones sonoras singulares.

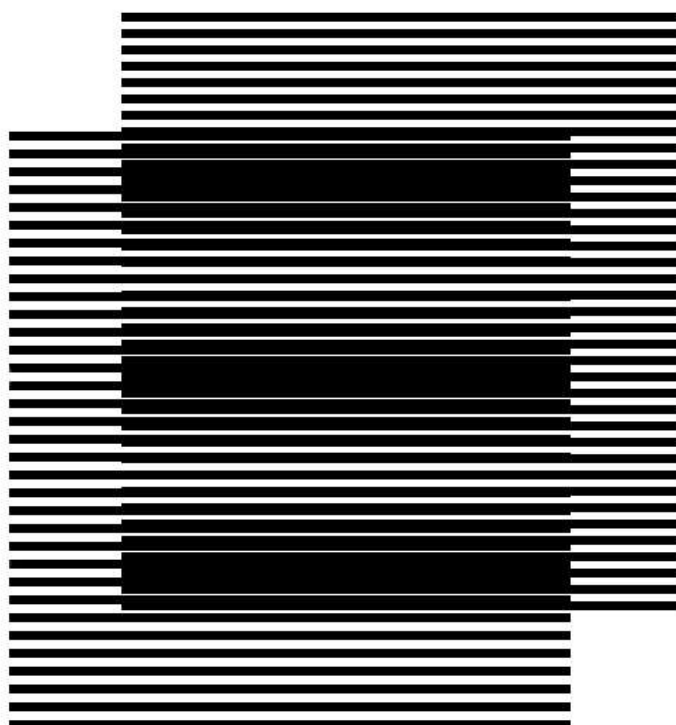
En enero de 1978, el año de composición de *La visión de los vencidos*, el compositor dictó, en el marco de los VII Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea realizados en São João del-Rei, un seminario sobre la influencia de la electroacústica en la música instrumental, un asunto que exploraba en su trabajo desde hacía tiempo.³

La escucha de *La visión de los vencidos* remite inmediatamente al mundo de las sonoridades electroacústicas, ya que existe un parentesco entre los sonidos diferenciales y las bandas laterales generadas por modulación de amplitud a través de medios electrónicos. En un esquema de modulación de amplitud simple, intervienen una onda portadora y una onda moduladora, donde la amplitud de la portadora varía en función de la frecuencia de la moduladora, generando bandas laterales. La frecuencia de las bandas laterales surge de la suma y la resta de las frecuencias de portadora y moduladora.

³ Graciela Paraskevaídis: "Eduardo Bértola", *Revista del Instituto Superior de Música*, 8 (Santa Fe: UNL, 2001), pp. 12-59.

Ilusiones visuales

Los sonidos diferenciales presentan una clara analogía con el efecto visual conocido como *moiré*, ya que ambos fenómenos son causados por la interferencia de estructuras periódicas. Ejemplos simples de *moiré* se observan al superponer dos diseños de líneas paralelas que se repiten periódicamente. Surge de la superposición una nueva figura, donde aparecen zonas claras y oscuras que se alternan también en forma periódica. Las bandas oscuras de la imagen –las líneas *moiré*– corresponden a las zonas donde las líneas de las dos tramas superpuestas se intercalan, y las bandas claras a las zonas donde las líneas se superponen. El período de las líneas *moiré* es mayor que los períodos de las líneas de los dos diseños cuya superposición origina el efecto. El ejemplo 8 muestra un caso simple de efecto *moiré*.



Ej. 8. Efecto *moiré*

Los patrones de *moiré* fueron estudiados científicamente por Gerald Oster, quien, llamativamente, también estudió el fenómeno de interferencia que produce los batimentos. Oster sostiene que las causas del *moiré* residen en la

incapacidad del sistema perceptivo de resolver las interferencias de estructuras periódicas.⁴

Parece razonable conjeturar que la imaginación de Bértola se vio estimulada en París por las ilusiones visuales de los artistas "cinéticos", que conoció en la época que también frecuentaba las clases de acústica de Leipp, y que la analogía *moiré*/diferenciales se hizo evidente en ese contexto favorable. Es asimismo revelador que entre las obras electroacústicas producidas en CICMAT, de regreso en Buenos Aires, una (perdida) de 1973 fue titulada justamente *Moiré*.⁵

Varèse

La obra de Edgard Varèse encontró en el Río de la Plata una especial receptividad a partir de los años 60, y ciertos elementos de su lenguaje musical se transformaron en modelos referenciales para algunos jóvenes compositores argentinos. Bértola fue uno de los que con mayor claridad y personalidad procesó esa influencia.⁶

La escritura instrumental de Varèse exhibe en *Octandre*, *Hyperprism* o *Intégrales*, configuraciones sonoras que remiten al mundo de la síntesis o la manipulación electrónica del sonido: amalgamas tímbricas que evocan la síntesis aditiva, manipulación de envolventes dinámicas que sugieren la retrogradación electroacústica, y sonidos diferenciales. El potencial artístico de estos últimos es valorado por el compositor en sus escritos como los: "[...]

⁴ Gerald Oster y Yasunori Nishijima: "Moiré patterns", *Scientific American*, 208 (1963), pp. 54-63; Gerald Oster: "Auditory Beats in the Brain", *Scientific American*, 229 (1973), pp. 94-102.

⁵ Paraskevaídís: "Eduardo Bértola", p. 19.

⁶ Osvaldo Budón: *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985* [inédito] (Buenos Aires: 2007). Trabajo de investigación financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires.

nuevos esplendores armónicos obtenibles del uso de combinaciones sub-armónicas [...]”.⁷

Glen Halls ha mostrado como en *Octandre* Varèse utiliza compositivamente los sonidos diferenciales para transformar las masas sonoras y, como recurso de orquestación, para reforzar determinadas sonoridades.⁸ Por su parte, Fausto Borém ha resaltado la importancia de *Octandre* como modelo para Bértola, señalando varias afinidades entre esta pieza y *La visión de los vencidos*.⁹

Testimonial

El título de la composición habilita interpretaciones que cargan a la música de significado referencial. *La visión de los vencidos* toma su nombre de una recopilación de narraciones sobre la conquista de México desde el punto de vista indígena. Este libro editado por Miguel León-Portilla establece un quiebre con la historia recibida, basada en textos escritos por españoles, y pone en foco la otredad del relato azteca.¹⁰

Podría interpretarse la cuarta sección de *La visión de los vencidos* como una metáfora sonora que, en su contrastada estratificación registral y tímbrica, habla de la coexistencia de dos mundos. En esta lectura, los robustos acordes de las flautas serían el mundo de los vencedores, a la luz del día y de la historia. Los sonidos diferenciales, oscuros, fantasmales, de materialidad improbable, pero presentes, parecieran remitir al mundo de los muertos/vencidos.

⁷ Edgard Varèse: “Music as an art-science”, en Elliott Schwartz y Barney Childs (eds.): *Contemporary Composers on Contemporary Music* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1967), pp. 198-201. Traducción propia.

⁸ Glen Halls: “The Precompositional Application of Combination Tones in *Octandre* by Edgard Varèse” [en línea], disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁹ Fausto Borém: “O estilo musical de Eduardo Bértola em *Lucípherez* e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos”, *Latinoamerica-música* [en línea], (2003), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁰ Miguel León-Portilla (ed.): *Visión de los vencidos* (México: UNAM, 1959).

Otra interpretación es posible, y es apenas una transposición de la anterior. Emerge del contexto histórico de la Argentina de 1978, donde la desaparición forzada de personas implementada por la dictadura militar llevó a miles de mujeres y hombres a transitar el infierno clandestino de los centros de detención y tortura, del que muy pocos salieron vivos para contar el horror.

Identidad latinoamericana y “espectralismo disidente”

En otro plano, *La visión de los vencidos* es un manifiesto sonoro que interviene en la construcción de una idea de autonomía artística en América latina. La generación de Bértola procesó significativos debates estéticos sobre lo propio y lo ajeno, los lenguajes recibidos y la posible apropiación de lo nuevo, y, superando la antinomia nacionalismo/universalismo, planteó sobre nuevos ejes el debate sobre la identidad.

El compositor se encuentra con algunos compañeros de generación en lo que Coriún Aharonián llamó “una necesidad de austeridad o despojamiento” que lo lleva a limitar la cantidad de materiales y procedimientos puestos en juego.¹¹ En su interés por trabajar con los mecanismos de la percepción, su búsqueda parece establecer una afinidad particular con la de Mariano Etkin: “Los extremos –de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.– enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre ‘apariencia’ y ‘realidad’”.¹²

Pero para dimensionar plenamente la originalidad de Eduardo Bértola es necesario referirse a su condición de “espectralista disidente”. En su música, la idea de “el sonido como modelo para la composición musical” deviene el fundamento del discurso, y se manifiesta como transferencia de sonoridades

¹¹ Coriún Aharonián: “Identité, colonie et avant-garde dans la création musicale latinoaméricaine”, *Dérives*, 47/48 (1985), pp. 49-63.

¹² Mariano Etkin: “Apariencia” y “realidad” en la música del siglo XX”, en *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983), pp. 73-81.

desde lo electrónico hacia lo instrumental, o a través de un lenguaje que, sin referenciar directamente modelos electroacústicos, testimonia un conocimiento profundo sobre la naturaleza de la materia sonora y de los mecanismos de percepción auditiva. Su trabajo, entonces, comparte con el espectralismo francés (oficial) el estudio científico del sonido como punto de partida de la composición. Sin embargo, su obra desarrolla características propias que la hacen claramente divergente con respecto a este, y convergente con otras búsquedas que, en la estela del pensamiento de Edgard Varèse y Henry Cowell, tuvieron lugar en las Américas durante el siglo pasado. En el "espectralismo disidente", las búsquedas del compositor cordobés se encuentran, por ejemplo, con las de James Tenney, su colega nativo de Nuevo México.¹³

La originalidad de Eduardo Bértola es fruto de un recorrido propio, que, en lo geográfico, une Coronel Moldes con Buenos Aires, Resistencia con París y Córdoba con Belo Horizonte. En lo intelectual, de un relacionamiento crítico con la música de las vanguardias europeas, de la herencia de Edgard Varèse, de la experiencia electroacústica, y de sus convicciones políticas. En su obra *La visión de los vencidos*, brillan los "nuevos esplendores armónicos" anticipados por Varèse, resuenan las búsquedas identitarias de una generación, y, encriptado en un código de ilusiones acústicas, hay un testimonio de los tiempos oscuros.

¹³ Oswaldo Budón: "Una mirada a la música de James Tenney desde Spectral CANON for CONLON Nancarrow", *Revista del Instituto Superior de Música*, 12 (Santa Fe: UNL, 2009), pp. 29-52.

Oswaldo Budón es profesor de composición en la Universidad de la República e investigador del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay, donde reside. Su música ha sido editada en CD en Holanda, EUA y Canadá, y presentada en festivales internacionales como Mikromusik-Berlin, Faithful II-Berlin, Tage Für Neue Musik-Zürich, Festival Für Neue Musik-Münster y Forum Neuer Musik-Köln. Como investigador ha trabajado sobre distintos aspectos de la creación musical argentina y sobre la música de Edgard Varèse, Henry Cowell, James Tenney y Conlon Nancarrow. Ha dictado cursos y publicado escritos vinculados con estos temas en libros y revistas especializadas. Es egresado del Instituto Superior de Música de la UNL. En los años 90 vivió en Montreal. Allí completó estudios de Maestría y Doctorado en la Universidad McGill, donde fue también docente por contrato de teoría y música electroacústica. Durante 2014 residió en Berlín, como invitado del programa Artistas en Berlín del DAAD.

[Comunicación]

**Música electrónica e “investigaciones para la comunidad”.
Propuestas para la reconstrucción de la actividad de las áreas de
Música Contemporánea y Tecnología del Centro de
Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología
(Buenos Aires, 1972-1977)**

Miguel Garutti [IF]

Universidad de Buenos Aires – FONCyT

Universidad de Quilmes – Archivo von Reichenbach



Resumen

Abordado sintéticamente por la bibliografía específica, el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), fue un espacio interdisciplinario que funcionó entre 1972 y 1977 en la Ciudad de Buenos Aires. En éste, especialistas en diferentes áreas continuaron las tareas que venían desarrollando desde el Instituto Di Tella, pero en un contexto política y financieramente hostil. El objetivo de la comunicación es dar cuenta del avance de la investigación que trata de recuperar la historia del área de Música Contemporánea y Tecnología de este centro, con atención a las conexiones entre la composición de obras autónomas y los sonidos producidos como “servicio para la comunidad”, de acuerdo con la denominación de los propios actores.

Palabras clave: Música electroacústica – Autonomía estética – Política

**Electronic Music and “Research for the Community”. Proposals
for the Reconstruction of the Activity of the Areas of
Contemporary Music and Technology of the Center for Research
in Mass Communication, Art and Technology (Buenos Aires,
1972-1977)**

Abstract

Approached synthetically by the specific bibliography, Center for Research in Mass Communication, Art and Technology (CICMAT) was an interdisciplinary space that operated between 1972 and 1977 in the City of Buenos Aires. Here, specialists in different areas continued the tasks that were developing from the Torcuato Di Tella Institute, but in a political and financially hostile context. The purpose of the communication is to give an account of the progress of the research that aims to recover the history of the area of Contemporary Music and Technology of this center, with attention to the connections between the composition of autonomous works and the sounds produced as "Community service", according to the name given by de actors.

Keywords: Electroacoustic music – Aesthetic Autonomy – Politics

Especialistas, trabajo interdisciplinario e investigaciones para la comunidad

En noviembre de 1972, especialistas que habían trabajado en el Instituto Di Tella hasta su cierre inauguraron en el quinto piso del Centro Cultural San Martín de Buenos Aires el CICMAT, Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología.¹ El objetivo más destacado en el proyecto, y que proponía una continuidad con los modos de trabajo del Di Tella, era la de "una tarea interdisciplinaria" entre las cinco áreas –"Topología y Dinámica de las Formas Visuales", "Comunicación Masiva", "Comunicación por Medios Audiovisuales", "Tecnología" y "Música Contemporánea". Otra de las propuestas era la realización de "actividades de docencia superior", lo que implicaba extender a las otras áreas lo que ya acontecía en el CLAEM.² El último de los objetivos manifestado por los especialistas es un indicio del cambio de situación: orientar las investigaciones "hacia fines de servicio social" y "vincularse con las actividades de la comunidad, colaborando con las organizaciones públicas y privadas de actividades semejantes o compatibles".³

Si bien la condición de posibilidad de las áreas de Música Contemporánea y Tecnología fue la donación del laboratorio del CLAEM construido mediante un subsidio de la Fundación Rockefeller,⁴ el financiamiento

¹ En música contemporánea: Francisco Kröpfl, Gabriel Brnčić, Gerardo Gandini y José Maranzano; en tecnología: Fernando von Reichenbach, Walter Guth y Julio Manhart. En topología y dinámica de las formas visuales: Carlos Silva, Ary Brizzy, Miguel Ángel Vidal y Nicolás Jiménez. En comunicación masiva: Juan Carlos Indart, Alicia Páez y Oscar Steinberg. En comunicación por medios audiovisuales: Juan Colmenero, Juan Carlos Distefano, Rubén Fontana, Humberto Rivas, Víctor de Zavalía y Lorenzo Amengual. Ver: "Milagro en las alturas", *Panorama*, 292 (30 de noviembre de 1972), p. 60

² Laura Novoa: "Cuando el futuro suena eléctrico", en José Luis Castiñeirade Dios (dir.): *La música en el Di Tella: resonancias de La modernidad* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2011), pp. 21-28.

³ El documento lleva el título: "Inf. n° 1.254, ha concluido la instalación del CICMAT" (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Difusión, Departamento de Prensa, noviembre 24 de 1972), disponible en Fondo von Reichenbach, s/r, Universidad Nacional de Quilmes.

⁴ Laura Novoa: "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y Latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios

de las actividades en el CICMAT provino exclusivamente de la Municipalidad de Buenos Aires. Esta proximidad a la coyuntura política demandó una justificación de la actividad en sintonía con el proceso general en el que se instaló como prioridad que las producciones artísticas se insertaran en la serie política.⁵ Desde las primeras aproximaciones a las áreas de Tecnología y Música Contemporánea surge la problemática en torno al conflicto entre esta demanda del contexto por la toma de posición en relación a los discursos sobre política y a la propia dinámica de las actividades internas, que se mantuvieron más próximas a una estética modernista, conservando los ideales de la autonomía del arte. En este sentido, se sugiere la cuestión de si la autonomía estética en un contexto política y financieramente hostil implicó el aislamiento de las obras mediante un desinterés por la difusión, en contraste con las actividades públicas encaradas como una negociación para que, como sostuvo Francisco Kröpfl, "no se destruyera el laboratorio".⁶

Si, como analiza Laura Novoa,⁷ en la dirección del CLAEM pueden esbozarse dos etapas en relación a los cambios ideológicos y conceptuales en directa relación con el financiamiento –antes y después del golpe de estado de 1966–, en el caso del CICMAT la periodización se podría dar en tres etapas. Como indica el documento al que me referiré más adelante, *Registro de trabajo*

Musicales (CLAEM)", *Revista Argentina de Musicología*, 8 (2007), pp. 69-87; Eduardo Herrera: "Perspectiva internacional: lo 'latinoamericano' del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales", en Castiñeira de Dios (dir.): *La música en el Di Tella...*, pp. 30-35; Hernán Vázquez: "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires", *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2009), pp. 137-163.

⁵ Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política* (Buenos Aires: Paidós, 2001); Ana Longoni y Mariano Mestman: *Del Di Tella al Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el '69 argentino* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000); Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*. (México D. F: Grijalbo, 1990); Ignacio Orobitg *et al.*: "El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 18 (2003), pp. 81-125.

⁶ Orobitg *et al.*: "El desarrollo...", p. 91.

⁷ Laura Novoa (ed.): *Ginastera en el Instituto Di Tella: Correspondencia 1958-1970* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011).

de laboratorio de música electrónica, en el primer año se llevó a cabo el proyecto de manera favorable: se dictaron cursos a becarios, se programaron conciertos y se produjeron bandas de sonido para el Teatro San Martín, el Planetario, la radio municipal, entre otras actividades. Sin embargo, el cambio de gobierno en 1973 generó inestabilidad en el Centro, suspendiendo el sistema de becas y orientando la actividad de las otras áreas hacia la coyuntura políticas. Al referirse a la asunción de Alfredo Policastro como director del CICMAT, en reemplazo de José María Paoloantonio, Kröpfl llama la atención sobre la doble alteridad que representaba su figura para los funcionarios peronistas:

Hubo mucho tire y afloje, hasta que finalmente, el grupo de semiólogos que se ocupaban de la parte de Comunicación Masiva y gente que se encargaba de la parte gráfica renunciaron y quedamos nosotros para que no se destruyera todo el tema del laboratorio y nuestra actividad musical. En 73, a mí me rescinden el puesto en la Facultad de Arquitectura, porque estaban buscando puestos y para ellos yo era un elitista. Es curioso, porque para el peronismo de izquierda uno era un elitista, y para el peronismo de derecha yo era un marxista, y ese fue el motivo que utilizaron para cerrar el CICMAT.⁸

Entre 1973 y 1976, las diferencias entre la producción de música autónoma y el "servicio a la comunidad" se acentuaron. Una manifestación de esto se encuentra en el collage radiofónico *Trovas, crónicas y epigramas* del compositor Eduardo Bértola, donde los sonidos electrónicos producidos con el sintetizador ARP 2600 son la música de fondo de una transmisión de difusión del "pensamiento global" de Juan Domingo Perón.⁹ Otro indicio del cambio de situación podemos encontrarlo en las producciones de otras áreas, de cuya historia no conozco que haya sido explorada específicamente hasta el momento. En *Cuadernos CICMAT 1* de 1974, correspondiente al área de comunicación, se publicaron artículos como "Por una radiodifusión al servicio

⁸ Orobigt y otros "El desarrollo...", p. 91

⁹ Miguel Garutti: "Modos de actuar en estados de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)", *Afuera. Estudios de crítica cultural* [en línea], 15 (2015), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

del pueblo. La radio y la televisión en la Argentina”¹⁰ o “Los medios de comunicación masiva en el proceso de reconstrucción nacional”.¹¹ En *Cuadernos CICMAT 6*, los asistentes al Primer encuentro de autores de Teatro Nacional organizado por el “Departamento de Comunicación Artística, división investigaciones teatrales”, área no contemplada en el plan original, manifiestan la necesidad de crear un “lenguaje nacional” y de evitar la “infiltración extranjera” atendiendo a la vitalidad de la “cultura popular” como contribución desde el teatro a la reversión del proceso de “destrucción moral del hombre argentino”, citando en todo el documento exclusivamente a Perón. En *Cuadernos CICMAT 5*, difundido entre julio y agosto de 1974, tiene en la tapa el título del discurso que el presidente pronunció con motivo del lanzamiento del Plan Trienal: “Cada argentino debe conocer su misión y realizarla”.¹²



Fig. 1. *Cuaderno CICMAT, 5* (1974), portada

¹⁰ Kyle J. Younker: *The Coalition and the Open Window: Breaking the Broadcasting Policy Monopoly in Argentina* (Washington: Georgetown University, 2009).

¹¹ Patricia Terrero: “Comunicación e información por los regímenes autoritarios”, en AA.VV.: *Comunicación y democracia en América Latina* (Lima: CLACSO, 1982), pp. 23-39.

¹² En este número, del que solo encontramos la primera página, se anuncia para el día 11 de julio el concierto “Música joven Latinoamericana” con las obras de *Trombofón* de Ariel Martínez y el estreno de *Magma* de Graciela Paraskevaídís y *Evoluciones* de Alberto Villapando.

La tercera etapa, que no se explicita en la cita de Kröpfl, tiene que ver con el funcionamiento después del golpe de estado de marzo de 1976. Según queda indicado en el libro *Registro de trabajo...*, la actividad continuó, aunque con una disminución considerable hasta diciembre de 1977. De las últimas producciones, quizás las de mayor exposición pública, no se han encontrado registros hasta el momento: la fuente de aguas danzantes de la Plaza de los Dos Congresos¹³ y música para audiovisuales del mundial 78.¹⁴ Igual suerte corrieron muchas de las músicas de concierto producidas en el laboratorio. En consecuencia, se presume que el inventario y digitalización del material depositado en el Archivo Reichenbach y en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical es un proceso necesario tanto para el conocimiento de la producción de música de concierto como para la comprensión de las dinámicas internas y externas del CICMAT, dada la ausencia de investigaciones historiográficas específicas y de un registro institucional oficial.

Las obras

En el libro *Registro de trabajo...* no se indica el título de las obras compuestas en el laboratorio, en consecuencia podemos rastrearlos en la bibliografía. Ricardo Dal Farra,¹⁵ en su tesis *Un voyage du son par les fils électroacoustiques l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine*, además de reponer la información básica sobre la historia del Centro, enumera algunas de las obras producidas allí: *Tres momentos mágicos* (1973), de Cesar Franchisena, *Después del silencio* (1975/76) de Hilda Dianda, *Austeras, Episodios* (1973) y *Parca* (1974) de Oscar Bazán, *Electros* (1972), *Gomecito contra la Siemens*

¹³ Oscar Edelstein: "El mundo real todavía no está de más", *Lulú*, 3 (1992), pp. 28-34.

¹⁴ Martín Liut: "Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal", *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 15 (2015), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

¹⁵ Ricardo Dal Farra: *Un voyage du son par les fils électroacoustiques l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine* [tesis] (Montreal: Université du Québec à Montreal, 2006).

o *El Diablo de San Agustín* (1974), *Tramos* (1975) de Eduardo Bértola, *Mutación* (1972) y *Tónica y giros* (1973) de Francisco Kröpfl; *Orquídeas primaverales* y *Como un suspiro caído del cielo* (1975) de Eduardo Kusnir, *Absolum* (1973) de María Teresa Luengo, *Collage* (1973), *Dos estudios electronicos* (1975/76), *Primera composición electrónica* (1977), *Mutación* (1973/74), *Skolyon* (1975) de Julio Viera, *Estudio I* (1973) y *Un tiempo un lugar...* (1975) de Jorge Rapp, *Ejercicio* (1977) de Ricardo Mandolini, *Arpegios* (1972), *Música de 1973* (1973) de Gabriel Brnčić. Las fechas en las que fueron producidas algunas de las obras demuestran que la actividad continuó después de 1973, e incluso hasta 1977, momento en que la mayoría de los autores dan por clausurado el Centro.

Algunos documentos del archivo de Fernando von Reichenbach

Resultado de un primer acercamiento al tema fue el hallazgo de materiales provenientes del fondo personal de Fernando von Reichenbach – donado por su familia a la Universidad Nacional de Quilmes y actualmente en proceso de inventario y digitalización– que han sido cruciales para determinar la información elemental sobre el CICMAT aquí presentada.

Reichenbach dirigió el área de tecnología del nuevo centro, cuyas tareas propuestas eran:

[...] la investigación y el desarrollo de sistemas y equipos electrónicos destinados a la producción y control de sonido e imagen. / Actúa en colaboración con las otras áreas del CICMAT en proyectos de investigación por medios inusuales y sonoros y con propuestas relacionadas con los medios masivos de comunicación. Su laboratorio de desarrollo cuenta con varios instrumentos de diseño propio como el convertidor gráfico analógico que permite leer partituras dibujadas sobre papel y convertirlas directamente en sonido, en tal sentido ha proyectado y construido uno de los laboratorios de música electrónica más avanzados en estrecha colaboración con el área de música contemporánea. / Asimismo, especialistas de las diversas áreas de investigación del CICMAT en el uso y aplicación de aparatos y dispositivos tecnológicos especiales.¹⁶

¹⁶ "Inf. n° 1.254, ha concluido la instalación del CICMAT" (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Difusión, Departamento de Prensa, noviembre 24 de 1972).

Entre los aparatos y dispositivos se destaca el Conversor Gráfico-analógico, el más célebre de sus inventos financiado por el Instituto Di Tella, por el que obtuvo la Beca Guggenheim y una patente estadounidense. Paralelamente a sus tareas técnicas, Reichenbach coleccionó toda la documentación que estuvo a su alcance referida a la electroacústica en Buenos Aires desde los años sesenta, actividad que se intensificó cuando el auge de tecnología digital devaluó sus competencias electrónicas. El fondo documental donado consiste en más de quinientas cintas de video, ciento cincuenta cintas de audio, más de setenta registros en soporte digital, casi doscientos documentos en papel, un rollo filmico y los utensilios para trabajar con cintas de audio. Algunos de estos documentos fueron expuestos el año pasado en la muestra *Umbrales, espacios del sonido*, en homenaje a Reichenbach como pionero del arte sonoro en Argentina. La producción estuvo a cargo del Archivo Reichenbach de la UNQ en conjunto con el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta. Paradójicamente, la máquina Catalina –como llamaron al conversor gráfico-analógico– estuvo ausente en la muestra. Debido al desinterés de los compositores y de las instituciones donde fue depositada, de la máquina sólo quedaron los planos que eventualmente podrían servir para una reconstrucción.

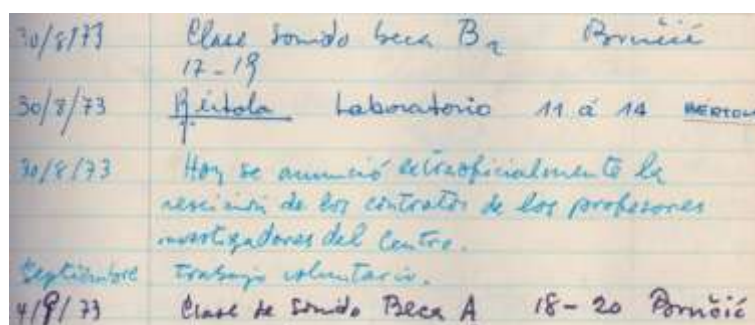


Fig. 2. Entrada del *Registro de trabajo de laboratorio de música electrónica*, p. 31¹⁷

¹⁷ Se lee: "30/08/73: Hoy se anunció extraoficialmente la recesión de los contratos de los profesores investigadores del Centro. Septiembre: trabajo voluntario" (*Registro de trabajos...* p. 31).

Entre los documentos que lograron resistir las sucesivas mudanzas del laboratorio están el mencionado "Informe de conclusión de instalación del centro", el catálogo de digitalización de las obras del CLAEM –que realizara el mismo Reichenbach y en el cual se indica que hay más de 200 cintas abiertas pertenecientes al CICMAT que no se han inventariado– y el también citado libro *Registro de Trabajos Laboratorio de Música Electrónica 1973 / CICMAT*, un libro de actas que por iniciativa de Reichenbach¹⁸ estuvo en la cabina de sonido del laboratorio desde 1972 hasta 1977 y cuya función fue registrar a cada uno de los que pasaban por el laboratorio, indicando la fecha, las horas de ingreso y egreso y la actividad que realizaron. Analizando el libro podemos tener una imagen aproximada de la actividad cotidiana del laboratorio. Si bien es de esperar que haya muchas omisiones, la presencia de los productores y visitantes está demostrada con sus firmas. Del "Informe..." sabemos que la instalación del CICMAT, ubicado 5to piso del Centro Cultural San Martín en la calle Sarmiento del centro de Buenos Aires, concluyó el 24 de noviembre de 1972 y que "Los planes de trabajo para 1973" contemplaban, "además de las actividades propias de investigación sectorial, la incorporación de investigadores y creadores en calidad de becarios".¹⁹ Cruzando estas propuestas con las entradas del libro *Registros de Trabajo...* podemos extraer algunas variables para reconstruir la actividad. Entre éstas están: actividad pedagógica para becarios (clases y prácticas de laboratorio), actividad pedagógica para instituciones externas, producción de materiales didácticos, producción de obras (autónomas) por compositores formados invitados, organización de conciertos, producción para otras áreas del CICMAT, producción para otras dependencias de la Municipalidad, asesoramiento a instituciones ("organizaciones") externas y vistas guiadas para presentar el laboratorio tanto a instituciones musicales, educativas

¹⁸ Comunicación personal con María de von Reichenbach.

¹⁹ "Inf. n° 1.254, ha concluido la instalación del CICMAT" (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Difusión, Departamento de Prensa, noviembre 24 de 1972).

en general o de carácter oficial. En resumen, es posible establecer el tipo de actividades destinadas para el interior del campo de la música contemporánea y las que se corresponden con el objetivo del "servicio a la comunidad" y de esta manera indagar sobre los modos en que se fue dando la relación entre éstas de acuerdo con las variaciones en la situación política.

Por hacer

Aunque no se haya mencionado con detenimiento en el presente texto, el interés por los vínculos entre ideas políticas e ideas estéticas se hace extensivo en esta investigación al análisis de las obras. En trabajos anteriores,²⁰ revisando *Trovas, crónicas y epigramas* de Eduardo Bértola, *Orquídeas primaverales* de Eduardo Kusnir y *Parca* de Oscar Bazán, intenté demostrar la existencia de poéticas que tuvieron interés en las problemáticas sociales tensionando la estética de la autonomía mediante la explicitación de las condiciones materiales de producción, en el que el laboratorio detentaba el monopolio de los medios. En consecuencia, una de las tareas pendientes en futuros trabajos es la de analizar los sonidos que están siendo recuperados.

Asimismo, otro aspecto fundamental del área de Música Contemporánea del CICMAT, y que está en directa conexión con las obras, es el contenido de los cursos que se dictaron. Consideramos que los años del CICMAT, si bien no suelen tener un tratamiento relevante en la historiografía especializada, fueron fundamentales para el desarrollo de los métodos de análisis y las concepciones estéticas que los profesores Kröpfl, Brnčić, Gandini y Maranzano transmitieron a cientos de estudiantes que pasaron por sus clases y que se transformaron en profesores, que en muchos casos cuentan con prestigio en el campo de la música contemporánea local e internacional. Otra de las tareas pendientes, entonces, es la recuperación, análisis y contrastación

²⁰ Garutti: "Modos de actuar...".

con concepciones estéticas e ideológicas de su tiempo de la información transmitida en las clases del CICMAT.

En resumen, el presente proyecto en curso se propone una revisión sobre la recepción productiva –en relación a la composición y a las manifestaciones discursivas de diversos géneros como los discursos pedagógicos, estéticos en relación con las obras o abiertamente políticos– de imaginarios que repercutieron en las prácticas de las músicas de concierto, y sonidos destinados a otros propósitos, producidos con medios electroacústicos por algunos de los actores que pasaron por el CICMAT hasta finales de la década de los setenta.

Miguel Garutti se graduó en la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó cursos de música y tecnología y composición en la Universidad Nacional de Quilmes y en la Universidad de Sao Paulo mediante una beca de movilidad. Comenzó sus estudios de música en 1998 en el Conservatorio Provincial de Pehuajó, Provincia de Buenos Aires. Actualmente es becario del FONCyT en el Instituto Payró FFyL-UBA como integrante del proyecto "La recepción compositiva en la música contemporánea argentina (1962-2012)" que tiene como IR a Pablo Fessel. También se desempeña como asistente en el Archivo Fondo von Reichenbach de la Universidad Nacional de Quilmes. Durante 2014 participó del proyecto "Territorios de la Música Contemporánea Argentina (1973-2010)" dirigido por Martín Liut. En 2016 fue seleccionado "agente" del Centro de Investigaciones Artísticas, que coordina Roberto Jacoby.

***Tres amores* de Diana Rud: otras particularidades de los micromodos de Francisco Kröpfl**

Pablo Ernesto Jaureguiberry

Universidad Nacional de Rosario



Resumen

Tres amores, para piano solo, fue compuesta por Diana Elena Rud en 1986 y estrenada ese mismo año en la Fundación San Telmo de Buenos Aires. Esta obra surge durante el período en el que Rud estudió con Francisco Kröpfl, y su título, debido a la inclusión del número tres, refuerza su relación con los micromodos. Este trabajo pretende mostrar el uso particular que hace Rud de esta técnica de composición en *Tres amores*. Para ello, realizamos un análisis micromodal de los dos primeros números de la obra, lo que nos remitirá principalmente a las alturas y a su disposición. En este sentido destacamos la utilización, en el primer número, de colecciones de cuatro grados cromáticos diferentes que pueden entenderse como una unidad y, en el segundo, la disposición de micromodos yuxtapuestos tanto horizontal como verticalmente en función de una textura determinada. Asimismo, procuramos aportar nuevos elementos que posibiliten un mayor acercamiento a la formalización de la propuesta metodológica de Francisco Kröpfl.

Palabras clave: Análisis – Rosario (Argentina) – Piano – Metodologías de análisis musical

***Tres amores* by Diana Rud: Other Peculiarities of Francisco Kröpfl's Micromodos**

Abstract

Tres amores, for solo piano, was composed by Diana Elena Rud in 1986 and it was premiered that same year at Fundación San Telmo in Buenos Aires. This piece was written during the period in which Rud studied with Francisco Kröpfl, and due to the appearance of the number three in its title, strengthen its connection with *micromodos*. This work pretends to show the particular use of this compositional technique that Rud applies in *Tres amores*. Therefore, we analyze the first two numbers of this piece, focusing mainly on the pitches and its positions. In the first number, we emphasize the use of collections of four different pitches that can be understood as a unit. While in the second one, we stress the disposition of juxtaposed *micromodos*, horizontal as well as vertically, by virtue of a particular texture. Additionally, we try to provide new elements to make possible a formalization of the methodological tool envisioned by Francisco Kröpfl.

Keywords: Analysis – Rosario (Argentina) – Piano – Musical analysis methodologies

Minima biographica¹

La compositora, docente e intérprete Diana Elena Rud nació en Rosario el veinte de agosto de 1940.² Con tan solo veintiún años se recibió de Profesora Nacional de Piano en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral de Rosario. Durante la década del sesenta, en tanto que ampliaba su formación musical, se dedicó a ejercer la enseñanza en escuelas de nivel primario y secundario. A los veintiocho años retomó su contacto con la institución académica, donde comenzó sus estudios formales de composición con el santafesino Virtú Maragno. En 1977 finalizó su etapa como estudiante en la Universidad Nacional de Rosario obteniendo el título de Profesora Nacional Superior de Música, mientras ya se desempeñaba como docente de composición.

Desde 1984 y hasta el fin de la década participó como violista en la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario y en el Conjunto de Cuerdas del Instituto Pro-Música. Ese mismo año obtuvo una beca para realizar un curso sobre técnicas de análisis musical en Bariloche con el maestro Francisco Kröpfl, con quien continuó tomando clases particulares de composición y análisis en Buenos Aires periódicamente por el lapso de cuatro años. Durante la mayor parte de su trayectoria, dictó cursos y conferencias en diversos establecimientos, y continuó su formación con compositores y musicólogos, tanto a nivel local como en el exterior.³

En lo que respecta a su labor como compositora, su producción abarca música de cámara, para solista, coral y sinfónica. Cuenta con un catálogo que se inicia en 1970 y, hasta la fecha, consta de cuarenta y cinco obras. Obtuvo

¹ Agradecemos los invaluable aportes recibidos de todos los que colaboraron con este trabajo, principalmente Jorge Horst y Hernán Vázquez.

² La mayor parte de la información que se utilizó para la redacción de este apartado nos fue gentilmente cedida por Diana Rud.

³ Entre los más destacados podemos mencionar a Jean-Jacques Nattiez, Dieter Schnebel y Nicolaus Huber.

premios y encargos nacionales e internacionales y su producción, estrenada en su amplia mayoría, es interpretada en distintos países. Varias de sus piezas han sido grabadas y algunas de ellas forman parte de diversas colecciones de música argentina. A su vez, dos de sus obras –*Aquel Adagio* (1995) y *Classyche* (1997)– han sido editadas y otras dos –*Tema, Variaciones y Final* (1979) y *Clair... lointain regard* (2002)– se encuentran en custodia de la editorial Melos. Fue miembro de la Asociación Argentina de Compositores, de la Agrupación Nueva Música de Rosario y socia fundadora de la Asociación Santafesina de Compositores. Este brevísimo repaso biográfico nos permite aseverar que Rud ostenta una extensa y variada trayectoria, por lo que su actividad musical, concebida en sentido amplio, se torna una variable de peso para el campo cultural rosarino. En esta línea es interesante destacar que en su condición de compositora, sin profundizar en cuestiones de género, ocupa un lugar pionero. No obstante lo expuesto anteriormente su música no ha recibido atención, con escasas excepciones, por parte de la musicología.⁴

La obra

Tres amores, para piano solo, compuesta en 1986, fue estrenada ese mismo año en la Fundación San Telmo de Buenos Aires, e interpretada en reiteradas oportunidades en diversas salas del país. Esta pieza surge durante el período en que Rud estudió con Kröpfl y hasta donde hemos podido profundizar, es la primera en la que la compositora aplica sistemáticamente la técnica de los micromodos. Su título hace referencia a cuestiones

⁴ Dentro de las excepciones, hemos podido rastrear los siguientes materiales: Thomas Beimel: "Ketzerische Klänge aus der Pampa. Komponisten aus Rosario in Argentinien", *MusikTexte*, 111 (2006), pp. 19-24; Carmen García Muñoz: "Rud, Diana Elena", en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2008), p. 458; Natalia Solomonoff *et al.*: "Obra y pensamiento musical de Diana Rud. El compositor y su contextualización como referente cultural" [informe final de proyecto de investigación] (Santa Fe: 2011); Antonietta Sottile: "Análisis de la producción de música contemporánea en Rosario en los últimos veinte años" [informe final de beca] (Santa Fe: 2008).

autobiográficas, aporta información sobre la estructura de la composición y, debido a la inclusión del número tres, refuerza su relación con la propuesta metodológica de Kröpfl. Tiene una duración aproximada de ocho minutos y está dividida en tres números. La utilización de micromodos menores es casi permanente, por lo que el semitono, su intervalo complementario y los compuestos que de él surgen, cumplen un papel fundamental.⁵ A modo de descripción podemos agregar que presenta frecuentes contrastes dinámicos, *tempi* lentos, alto grado de avance sobre el total cromático en la mayoría de sus secciones, densidad polifónica que casi nunca alcanza las cinco voces y abundante uso de valores irregulares, que principalmente se manifiestan en divisiones ternarias.

El primer número se caracteriza por los recurrentes cambios de *tempo* y metro en una textura predominantemente polifónica. Otro rasgo determinante es la aparición de una sección, en intensidad casi inaudible, que contrasta con formantes de polifonía horizontal a tres voces, en los que a cada una de ellas le corresponde una dinámica diferente. Concluye con una sección en la que se yuxtaponen todos los materiales utilizados previamente generando una sensación de continuidad que puede entenderse como una síntesis dialéctica. En el segundo número también se producen reiterados cambios de *tempo* pero el compás se mantiene constante. Su indicación de carácter, *molto espressivo e melancolico*, hace referencia a un cierto lirismo que se ve enriquecido por la utilización del trocado y el aprovechamiento del amplio registro del piano. El tercer y último número mantiene el indicador de compás del anterior y es el primero que conserva una pulsación regular. Ofrece contrastes articulatorios recurrentes, que son incorporados mediante textos en la partitura. Su elemento característico es el intervalo de séptima mayor, que presentado siempre a través

⁵ Sin embargo, en la obra aparecen frecuentemente otros intervalos.

de ataques sincrónicos y en rangos dinámicos similares, funciona a la manera de *leitmotiv*.

Los micromodos

La propuesta metodológica de Kröpfl consiste inicialmente en una cantidad limitada de colecciones de tres grados cromáticos distintos, que forman una red de tres intervalos, y que, a su vez, generan campos armónicos diversos.⁶ A continuación, presentamos un esquema que permite visualizar los micromodos para agilizar nuestra explicación.⁷

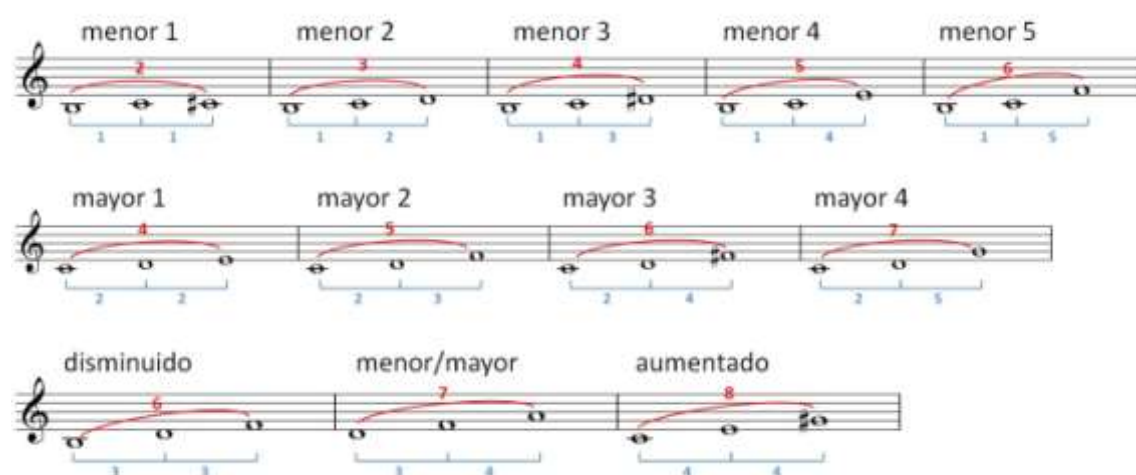


Fig. 1. Los micromodos

Como se asume la identidad de los sonidos enarmónicos y de los intervalos complementarios, sólo se consideran seis intervalos diferentes.⁸ Cada micromodo se caracteriza por la red interválica que lo constituye y por la posibilidad de permutar internamente sus elementos, debido a esto se descarta el orden de aparición de los distintos grados cromáticos. Además, estas estructuras se consideran análogas con respecto a sus propias transposiciones e

⁶ Vale aclarar que esta herramienta fue concebida y es aplicable en tanto se utilice el sistema de temperamento igual.

⁷ El criterio utilizado para la selección de las alturas de este gráfico tiene como único objetivo el facilitar su lectura.

⁸ Como se observa en el ejemplo, para ilustrar algunos micromodos es necesario indicar dos intervalos más.

inversiones. De todo esto se deduce que sólo existen doce micromodos, que pueden ser ordenados en tres grupos. Sin embargo, como puede observarse en la figura 1, en función de su constante manifestación durante la historia de la música, uno de ellos recibe su nombre según la forma en la que aparece. Los micromodos menores son todos aquellos que están compuestos por al menos un intervalo de segunda menor. Los mayores tienen todos al menos una segunda mayor y a su vez carecen de semitonos. Los restantes contienen al menos dos terceras cada uno.

Esta herramienta fue creada como una manera de organizar las alturas en la música no tonal, aplicable en diversos géneros y estilos tanto al análisis como a la composición. Asimismo, es relevante destacar que esta propuesta nunca fue publicada por su autor y pareciera no poseer una formalización teórica definitiva. No obstante su transmisión casi exclusiva por vía oral, los micromodos han sido utilizados por una cantidad considerable de compositores y analistas de manera eficaz.⁹ Estos fenómenos han dado lugar a una no muy numerosa cantidad de artículos que, a su vez, presentan diferencias de diversa índole, desde las taxonomías hasta los supuestos epistemológicos que las sustentan. Uno de los aspectos descuidados o menos explorados en la bibliografía sobre el tema es el que se refiere al enlace de micromodos y a la determinación de estructuras de más de tres sonidos. Debido a esta carencia nuestro trabajo pretende mostrar el uso particular que hace Rud de esta técnica de composición. En este sentido destacamos la utilización, en el primer número de *Tres Amores*, de colecciones de cuatro grados cromáticos diferentes que pueden entenderse como una unidad y, en el segundo número, la disposición de micromodos yuxtapuestos tanto horizontal como verticalmente en función de una textura determinada.

⁹ A modo de ejemplo, podemos citar a los compositores Jorge Horst, Claudio Lluán y Jorge Molina.

Hasta donde hemos podido indagar existen tres trabajos que abordan la propuesta que estamos estudiando.¹⁰ El primero de ellos pertenece a Marcela Pavia,¹¹ y si bien se presenta como un contrapunto entre dos enfoques diferentes, se ocupa en profundidad de los micromodos. Además, tiene una sección que se dedica específicamente a su enlace. Cabe resaltar que la autora fue alumna del compositor y teórico de origen europeo, por lo que en el artículo se incorporan y explican otras herramientas, íntimamente vinculadas, que también tienen como autor a Kröpfl. Una ponencia de Alejandro Martínez,¹² que toma el trabajo anterior como principal referencia, se centra en comparar la técnica de los micromodos con distintas teorías relacionadas con la forma de concebir el tratamiento de las alturas y presenta un ejemplo de su aplicación como herramienta analítica. En ella, como su autor aclara, no se focaliza sobre la combinación de estas estructuras. El artículo restante, escrito por Damián Rodríguez Kees,¹³ sólo aborda la herramienta propuesta por Kröpfl tangencialmente debido a que su eje principal es el análisis de *Eretge*, de Jorge Horst. Sin embargo posee un apéndice, cuyo origen se atribuye a clases dictadas por Jorge Edgard Molina, dedicado íntegramente a los micromodos. En él se expone una serie de conceptos seguidos de breves definiciones, dos de ellos se ocupan de las relaciones en las que deseamos ahondar.

¹⁰ Previo a la lectura de esta ponencia, Alejandro Martínez nos informó que el libro María del Carmen Aguilar: *Formas en el tiempo: Análisis Musical para Intérpretes* (Buenos Aires: de autor, 2015), recientemente publicado, también incorpora la herramienta metodológica creada por Kröpfl.

¹¹ Marcela Pavia: "La estructura de la música atonal: dos enfoques", *CodeXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 199-214.

¹² Alejandro Martínez: "Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica", en Ana María Olivencia et al. (eds.): *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales. Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: AAM, 2015), pp. 399-415.

¹³ Damián Rodríguez Kees: "Sobre *Eretge* de Jorge Horst. El tiempo de estar aquí", *latinoaméricamusica.net* [sitio web], (2014), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

Análisis

A la hora de aplicar los micromodos como herramienta analítica, pueden surgir complicaciones por el diferente tratamiento que reciben algunas taxonomías y por las divergencias que se producen entre algunas nociones que aluden a aspectos equivalentes. No obstante, para abordar el estudio de estructuras de más de tres sonidos, surge el concepto de modo, categoría que implica la combinación de diversos micromodos. En función de aportar nuevos elementos que permitan esclarecer algunas de sus características y la manera en que pueden ser aplicados presentamos un fragmento del primer número de *Tres amores*.

Nota: las alteraciones accidentales afectan sólo a la nota que preceden.

Fig. 2. *Tres amores I*, cc. 12-18

Como puede verse, el ejemplo está formado por siete compases con cuatro notas cada uno. En ellos se presentan diez grados cromáticos distintos mediante el procedimiento que habitualmente se denomina registración fija. Luego del primer compás cada uno de los siguientes incorpora una nueva altura, mientras repite otras tres del compás anterior. La aparición de esta nota es enfatizada además porque se presenta acentuada y en una intensidad mucho mayor a la que predomina en este segmento. Esta lectura es reforzada por la

indicación explícita de la manera en la que debe ser utilizado el pedal de resonancia del piano. Asimismo las notas están escritas con una ligadura suelta, lo que implica que deben dejarse sonar hasta el próximo cambio de pedal. Todo este análisis nos permite entender a cada uno de estos conjuntos de cuatro notas como una unidad. Sin embargo nos resulta interesante remarcar que varios de los rasgos que se perciben como característicos en este fragmento tensionan dicho agrupamiento. En este sentido cumplen un papel fundamental la amplitud del registro utilizado y la sensación de heterocronía que se produce debido al *tempo* extremadamente lento, los cambios de metro y las diferencias entre los intervalos de entrada de los ataques. A su vez, la distancia entre la aparición de cada una de las notas doblemente acentuadas nunca se repite.

Para continuar profundizando sobre las propiedades de estos conjuntos exponemos una reducción de cada uno de ellos a su mínima expresión, en función de su contenido interválico, acompañada del análisis de los micromodos que contienen.

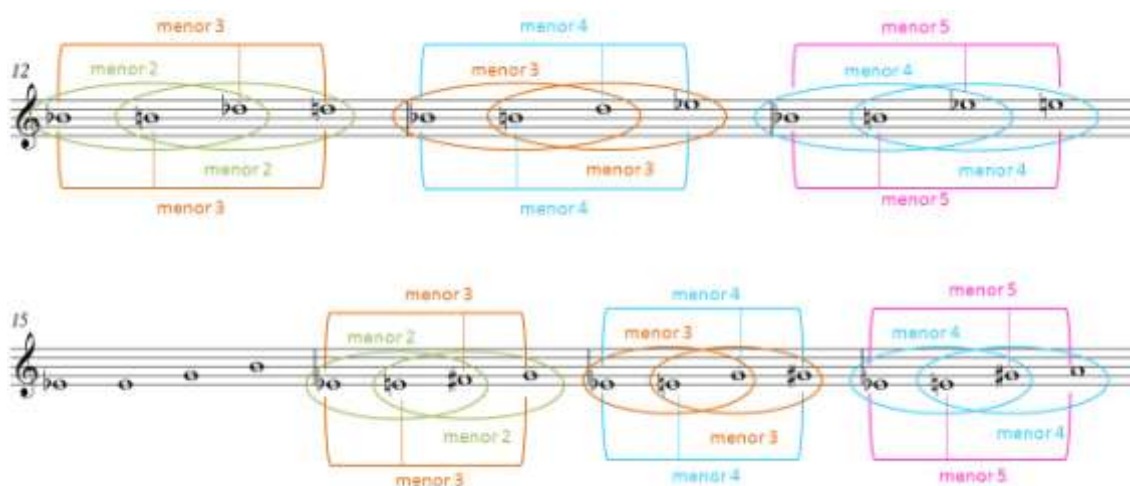


Fig. 3. Reducción interválica y análisis micromodal de cc. 12-18

Lo primero que surge de este ejemplo es que un conjunto de cuatro grados cromáticos distintos genera cuatro micromodos y que en este caso particular los tres últimos conjuntos son una transposición de los tres primeros. Enfocándonos en ellos, advertimos que poseen un eje de simetría axial y que la

diferencia que presentan es la ampliación de su intervalo central. Es interesante destacar que si bien este crece por semitonos, la nota que cambia se mueve un tono, generando así un intervalo que no existe en ninguno de los grupos.¹⁴ Estos conjuntos de cuatro notas sólo están compuestos por dos micromodos distintos, debido a que cada uno de ellos se repite. Esto nos permite identificarlos como modos compuestos, según las categorías propuestas en el artículo de Rodríguez Kees,¹⁵ o modos binarios, tomando como referencia lo expuesto por Pavia.¹⁶ Estas estructuras simétricas aparecen en reiteradas oportunidades en *Tres amores*, especialmente en el primer número, plasmadas de diversas maneras. Allí, el modo binario más frecuente y que origina uno de sus motivos característicos posee dos micromodos menor 2 y dos menor 3. Este motivo consiste en un trino o trémolo de dos notas contrapuesto a un intervalo generado por ataques sincrónicos o diacrónicos. Ambos elementos se construyen a partir del semitono y/o de los intervalos que derivan de él.

Otro aspecto que intentamos explorar parte de la posibilidad de aplicar la técnica de los micromodos como herramienta analítica relacionándola directamente con la textura. Esta intención se debe en parte a que Kröpfl profundizó sobre este parámetro musical y ostenta una taxonomía que se ocupa de él directamente, lo cual es señalado por Pavia¹⁷ y Martínez¹⁸ en sus trabajos. Además, en ellos se hace referencia al modo operativo, entendido como concepto que se ocupa de la forma concreta en la que se emplean los micromodos. Si bien en estas producciones se esboza la relación entre melodía y armonía, o entre eje horizontal y vertical, no se hace referencia a la textura

¹⁴ El intervalo de segunda mayor, que también se presenta como séptima menor, cumple un papel importante en esta sección debido a que aparece varias veces entre notas cercanas, tanto espacial como temporalmente.

¹⁵ Rodríguez Kees: "Sobre *Eretge...*", p. 8.

¹⁶ Pavia: "La estructura...", pp. 210-211.

¹⁷ *Ibidem*, p. 201.

¹⁸ Martínez: "Algunos aspectos...", p. 409.

como factor concreto. Para continuar nuestra reflexión, ofrecemos a modo ilustrativo los últimos dos formantes, compuestos por tres compases cada uno, del segundo número de *Tres amores*.

The musical score for measures 72-82 of *Tres amores II* is presented in two systems. The first system (measures 72-76) begins with a tempo of 66 and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody in the right hand is marked with 'menor 3' intervals and triplets. The second system (measures 77-82) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a 'Tempo' marking, followed by a 'rall.' (rallentando) section. The dynamics decrease to pianissimo (*pp*) by the end of the piece. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fig. 4. *Tres amores II*, cc. 72-82

En este ejemplo se percibe una marcada intención teleológica, que es propia de toda la pieza, en función de la cual una matriz potencial de textura homófona con una parte jerarquizada se concreta. En este sentido es fundamental el comienzo del segundo formante, que posee la mayor amplitud registral e intensidad, en el que aparecen tres bloques consecutivos como modos binarios. Esta sección conclusiva, que consiste en una disminución ininterrumpida de la intensidad y en una reducción del registro que separa los dos planos, concluye con un modo binario creado por la superposición de dos intervalos de tercera menor. Este intervalo resulta significativo porque simboliza el micromodo más utilizado en *Tres amores* y en esta pieza en particular.¹⁹ La voz superior está construida mediante la yuxtaposición de micromodos menor

¹⁹ Además, muchos de los discípulos de Kröpfl afirman que el menor 3 es su micromodo predilecto.

3, cada uno de los cuales no posee notas comunes con sus aledaños, lo que produce un rápido avance sobre el total cromático. Sin embargo, se destacan ciertos intervalos que no forman parte de estas estructuras, puesto que la plasmación de los micromodos propone frecuentemente agrupamientos diferentes. En el ejemplo que proponemos el caso paradigmático lo constituye el tritono. En esta línea, la estrategia previamente descrita se presenta como un rasgo distintivo de la parte jerarquizada durante toda la pieza. El procedimiento de yuxtaponer micromodos se reproduce en la parte subordinada, que se caracteriza por la frecuente alternancia entre líneas y bloques. Esta particularidad, además de la cercanía registral que presentan por momentos las partes y los agrupamientos que se producen en ellas, provoca que ocasionalmente se destaquen líneas que se forman entre los diferentes planos. El análisis hasta aquí desarrollado permite vislumbrar una dialéctica entre el eje horizontal y el vertical que es fundamental en la pieza. Esta relación exhibe rasgos recursivos por ser representativa, a su vez, de la parte subordinada. Todo lo que hemos expuesto nos permite aseverar que existe una analogía entre la manera de seleccionar las alturas que se utilizan en este número y la intención de disponerlas en diferentes planos en función de una textura determinada.

Reflexiones finales

Mediante el presente trabajo nos propusimos abordar lo que entendemos como una doble oquedad musicológica. Por un lado, la falta de estudios concretos sobre la obra de Diana Rud y, en especial, sobre su producción pianística. Por el otro, el desfasaje existente entre la cantidad de composiciones en las que se emplean los micromodos y las investigaciones en las cuales son aplicados como herramienta analítica. Además, consideramos pertinente destacar que la propuesta de Kröpfl incorpora varios términos

fuertemente asociados con la tradición teórica de la música occidental anterior al siglo XX. Esta particularidad produce una paradoja debido a que los micromodos, según han sido expuestos en algunos de los trabajos que los han relevado, surgen a partir de una concepción que supone una clara diferenciación entre la música tonal y la no tonal. Finalmente, con el análisis micromodal aplicado a *Tres amores*, intentamos añadir nuevos elementos que posibiliten un mayor acercamiento a la formalización de la propuesta micromodal elaborada por Francisco Kröpfl.

Pablo Ernesto Jaureguiberry es Pianista egresado de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde también cursa la Licenciatura en Piano y se desempeña como Ayudante en la Cátedra de Análisis Musical II, desde 2012. En dicha institución cursó estudios de guitarra y de composición. Se desempeñó como intérprete de guitarra y piano en recitales de música de cámara en el ámbito local. Integra equipos de investigación radicados en universidades nacionales y es miembro de la Asociación Argentina de Musicología, habiendo colaborado con una reseña que se publicó en su *Boletín* n° 71.

Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina

Miguel Ángel Baquedano
Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires
✉

Resumen

El interés por las cualidades tímbricas es uno de los rasgos distintivos de la música contemporánea argentina. La figura de Edgard Varèse y su concepción de la música como “sonido organizado” había despertado el aprecio y admiración de destacados compositores en diferentes países; en nuestro medio, Juan Carlos Paz realizó un aporte precursor en la divulgación y el conocimiento de la obra de Varèse. El estudio de la influencia varessiana en la música argentina y la cuestión del interés prioritario por el hecho acústico, constituyen antecedentes de consideración para nuestra indagación. Asimismo, la obra y el pensamiento de compositores y estudiosos suman aportes críticos y amplían la comprensión del panorama con relación a esta postura. La perspectiva en torno de una música donde las cualidades tímbricas tienen una preeminencia relativa fue arraigando y se fue diversificando paulatinamente a través de diferentes generaciones de compositores. A partir de este contexto de referencia, el trabajo examina la función relativa del timbre en *Humus* (2009) de Natalia Solomonoff, focalizando en las cualidades del tratamiento de la materia sonora, su preeminencia relativa en la composición y su vínculo con los medios sonoros empleados, en vista de aportar al conocimiento de los logros artísticos de semejante actitud estética.

Palabras clave: Composición – Timbre – Solomonoff

Composition and Relative Function of Timbre in Contemporary Argentine Music

Abstract

The interest in the timbral qualities is one of the distinctive features of Argentine contemporary music. The figure of Edgard Varèse and his conception of music as “organized sound” had awakened the appreciation and admiration of prominent composers in different countries; in our context, Juan Carlos Paz made an initial contribution in the dissemination and the knowledge of the work of Varèse. The study of Varèse’s influence in Argentine music and the issue of the main interest for the acoustic fact, constitute the background for our inquiry. Also, the work and the thought of composers and scholars added critical contributions and broaden the understanding of the panorama about this stance. The perspective related to music where the timbral qualities have a relative pre-eminence was taking root and was diversifying gradually through different generations of composers. From this context of reference, the work examines the relative role of timbre in *Humus* (2009) by Natalia Solomonoff, focusing on the qualities of the treatment of sound, his relative supremacy in the composition and its link with the sound means, with the purpose of contributing to the knowledge of the artistic achievements of such aesthetic attitude.

Keywords: Composition – Timbre – Solomonoff

El interés por las cualidades tímbricas y su jerarquización en el hacer compositivo es uno de los rasgos distintivos de la música contemporánea argentina. La figura pionera de Edgard Varèse, su concepción de la música como "sonido organizado", configuración libre de la materia sonora con prescindencia de condicionamientos estructurales, la preeminencia otorgada a los fenómenos tímbricos y el planteo de la composición no-dialéctica, había despertado el aprecio y la admiración de destacados compositores americanos de diferentes latitudes a partir de los años treinta del siglo pasado.

En nuestro medio, la personalidad de Juan Carlos Paz fue de singular importancia por sus precursos aportes a la divulgación y el conocimiento de la obra de varios compositores de vanguardia europeos. Hacia finales de la década del cuarenta, Paz inició la difusión de la obra de Varèse destacando el valor de sus contribuciones y ponderando sus experiencias, especulaciones y logros creativos. Uno de los atributos significativos e innovadores, que Paz destaca en Varèse es la preeminencia del factor espacial frente al temporal:

Su concepción espacial, concretada en la sonoridad, el matiz, el timbre, y los ataques e intensidades, semejan leves toques de línea y de sonido, aislados, en el espacio, a la manera de valores plásticos que nos muestra la pintura concreta.¹

Sobre el mismo asunto referido a una obra icónica de Varèse, *Intégrales*, señala Paz:

[...] los elementos utilizados por el compositor giran sobre sí mismos, produciendo un movimiento que no se desarrolla en proyección, en el tiempo, sino que, ocupando una amplia zona espacial, se proyecta únicamente hacia los extremos de la registración, creando algo así como una anulación de la corriente temporal.²

El estudio de la influencia varessiana en la música argentina fue acometido por Osvaldo Budón en *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la*

¹ Juan Carlos Paz: "Anton Webern, Edgar Varèse y el nuevo espíritu musical", *Buenos Aires Musical*, 156 (1955), p. 4, cit. in Omar Corrado: *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), p. 362.

² *Ibidem*.

creación musical argentina entre 1965 y 1985. Partiendo de la propensión y reconocimiento por la obra de Varèse

[...] determinados elementos de su lenguaje musical se transformaron en modelos referenciales para importantes músicos argentinos. A través de los múltiples y complejos mecanismos de la influencia, estos elementos ingresaron, "transmutados", en el universo de la creación musical argentina, adquiriendo al hacerlo identidad propia.³

A través del análisis de composiciones de Bértola, Etkin, Grella, Lanza y Paraskevaídis, dentro del período 1965-1985, Budón se propone "identificar la presencia de esas 'transmutaciones'".⁴ El estudio así planteado testimonia acerca de varias cuestiones bajo las cuales se plasma el hacer compositivo, entre ellas: la predilección por las cualidades tímbricas, es decir, por el suceso acústico en sí mismo; la tendencia al empleo de elementos invariantes en altura-registro y modulantes en intensidad y/o timbre; la exploración de nuevas combinaciones instrumentales y de registros e intensidades extremas; la *armonía-timbre* (consecuencia de las cualidades acústicas del instrumental empleado) reemplazando a la armonía de las notas efectivas que conforman la superposición; la incorporación del ruido; el relegamiento o cuestionamiento de la concepción lineal del tiempo.

Confiriendo a esta búsqueda una significación que enraíza con valores de cultura en un sentido amplio, Mariano Etkin, en el marco de una reflexión sobre la música contemporánea latinoamericana, y con el afán de entrever rasgos que permitan definir cierta especificidad o identidad en la misma, afirma "El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que 'musical', es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal

³ Osvaldo Budón: *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985* (Montevideo: inédito, 2007), p. 7.

⁴ *Ibidem*.

y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material".⁵

Y desde una perspectiva que alude a sus propios afanes e intereses estéticos, el mismo compositor expresa:

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, [...] una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que *parece* y lo que *es*. Los extremos –de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.– enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre *apariencia* y *realidad*.⁶

Otro aporte que amplía la comprensión de esta tendencia compositiva lo aporta Graciela Paraskevaídis. En su estudio sobre la obra de Eduardo Bértola, Paraskevaídis apunta una serie de rasgos de los que participa este compositor que los considera "características generacionales", es decir, extensibles a otros creadores comprendidos en la misma postura:

Lo dinámico y lo estático, lo reiterativo, la continuidad no discursiva, la elaboración del sonido a partir del sonido mismo y de sus cualidades acústicas, es decir, lo tímbrico como parámetro fundamental, algunos intervalos recurrentes como el tritono, la estructuración en bloques, la ausencia de retórica, la concisión, el particular uso del silencio: éstas serán las características generacionales esenciales también de otras músicas producidas en América Latina en la década de los sesenta y de los setenta, de las que Bértola es uno de los mayores exponentes.⁷

Como una evidencia de la experiencia de Bértola con el sonido, Paraskevaídis refiere a *Trópicos* (1975), afirmando:

[...] direccionalidad, distorsión, complejos sonoros, percepciones ilusorias, armónicos y diferenciales, microtonalidad. Bértola es en verdad un antecesor de lo que años después sería patentado en Europa como "música espectral".⁸

La perspectiva en torno de una música donde los atributos tímbricos tienen una preeminencia relativa fue arraigando paulatinamente y se fue

⁵ Mariano Etkin: "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música*, 1 (Santa Fe: UNL, 1989), p. 54.

⁶ Mariano Etkin: "'Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo veinte", en *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi, 1983), p. 81.

⁷ Graciela Paraskevaídis: "Eduardo Bertola", *Revista del Instituto Superior de Música*, 8 (Santa Fe: UNL, 2001), p. 25.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

diversificando de acuerdo a las características específicas de la forma de apropiación y expansión de los recursos propios de las diferentes generaciones de compositores.

Con el panorama que brinda este sucinto acercamiento a esta actitud compositiva, y sirviéndonos del mismo como contexto de referencia, dirigiremos nuestra atención hacia algunos aspectos de la producción musical de la compositora Natalia Solomonoff, nacida en Rosario en 1968, en cuya obra puede hallarse muestras de la inclinación por un trabajo compositivo fundado en las cualidades tímbricas. Es, precisamente, la continuidad de ese interés, la resonancia del mismo en el marco del panorama trazado anteriormente, lo que justifica el tratamiento de este caso, más allá de toda filiación o rastreo de sus posibles antecedentes. De allí, entonces, el estudio de una filiación semejante, su constatación y demostración eventuales, permanece pendiente de una indagación futura.

El estudio que sigue a continuación, reconoce como fundamento los siguientes enunciados: a) el estudio del timbre únicamente adquiere significación, según Boulez, ligado a la composición y al estadio histórico del lenguaje: "el timbre existe estéticamente cuando está directamente ligado a la constitución del objeto musical. [...] La identidad estética sólo aparece si hay utilización, lenguaje y composición";⁹ de allí, entonces, la aptitud *funcional* del timbre sólo puede ser estudiada considerando el hecho musical; b) a partir de la adopción de criterios de selección de alturas no jerárquicos (desde el atonalismo de principios del siglo veinte y todas las tendencias no tonales que sobrevinieron posteriormente), el timbre se ha vuelto principio de cambio o mudanza, o aun desorden.¹⁰

⁹ Pierre Boulez: "Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage", en Christian Bourgois (ed.): *Le timbre, métaphore pour la composition* (París: IRCAM, 1991), p. 545. La traducción es nuestra.

¹⁰ *Ibidem*, p. 543.

En su formación, Solomonoff recibió las enseñanzas de Jorge Horst, Diana Rud, Jorge Molina, Mariano Etkin, Carmelo Saitta, Julio Viera, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Nicolaus Huber. No obstante, considera a Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonian y Nicolaus Huber, sus referentes más notables.

En *Humus* (2009), la búsqueda inicial fue la exploración del despliegue tímbrico en el espacio y la gestualidad que tal despliegue requería. Solomonoff prioriza el trabajo con los extremos: en el registro, la duración y la dinámica, además de la predilección por la creación de configuraciones sonoras resultantes de la acción grupal.¹¹ Habida cuenta de sus características intrínsecas, nos proponemos un acercamiento al proceso compositivo de *Humus*, a fin de examinar el tratamiento y la función del timbre en la constitución de las estructuras sonoras.

Con un formato instrumental poco habitual –afirma Solomonoff–, *Humus* fue compuesta para el Ensemble 'Reflexion K' (Alemania), que nuclearmente funciona como cuarteto con flauta, arpa, acordeón y violoncello. La obra se estrenó en la ciudad de Eckernförde (Alemania) en 2009, en el marco del ciclo conciertos de música contemporánea *Konzertreihe Neue Musik Eckernförde 'New Argentina-Contraste III'*.¹²

El título de la obra

[...] alude a ese humus tan heterogéneo, espeso e inasible, conformado por nuestros valores como sociedad y como cultura (argentina, quizás también latinoamericana), que nutre nuestra historia incidiendo en nuestro accionar, nuestro sentir aquí y ahora, nuestras proyecciones y sueños a futuro...¹³

Y está relacionado con el texto de Cornelius Castoriadis "Transformación social y creación cultural":

En este sentido, pensando en una relación utópica entre sociedad y creación cultural, me propuse trabajar, en *Humus*, desde lo metafórico hacia lo estructural, estableciendo en la composición una relación dialéctica entre: acción colectiva (en tanto modos de producción de estructuras sonoras, texturas, gestualidad instrumental que sólo funcionan como esmerada construcción grupal) y acción individual (gestualidades, acciones instrumentales, materiales sonoros sólo posibles en un

¹¹ Natalia Solomonoff, comunicación personal por correo electrónico, junio 2016.

¹² Natalia Solomonoff: *Humus* (La Habana: La Casa de las Américas, 2012), p. 16.

¹³ *Ibidem*.

instrumento y no en los otros, registros extremos inalcanzables para otros instrumentos, etc...).¹⁴

Todo esto, plasmándose en cuestiones ligadas al timbre, la textura, el espacio y el tiempo.

Otros conceptos de Castoriadis que impregnaron la composición son el de imaginario social y laberinto:

En cuanto al imaginario social recurrí a elementos simbólicos, o con fuerte carga cultural, que pudieran cohesionar o disgregar, como es el sistema de organización de las alturas, a través de la selección de ciertos intervalos o contenido interválico en lo vertical y en lo horizontal, también en lo rítmico y lo textural. [...]

Me fascinó la imagen del laberinto y pensar la pieza como el tránsito por un laberinto en el cual los cruces eran puntos de convergencia en los cuales había que tomar decisiones para transitar hacia el próximo cruce. Al comenzar el proceso de la composición, yo tenía en claro cuáles eran las secciones "cruce" (paradas, mojones) dentro de la pieza, pero no tan claras las transiciones entre uno y otro. Las transiciones surgieron de la escucha de los materiales que caracterizaban estos cruces y la necesidad de enlazarlos a través de sus rasgos semejantes u opuestos.¹⁵

Finalmente, la propia compositora brinda el siguiente comentario sobre la obra:

Texturas, gestos, modos de interacción entre los músicos generando una dialéctica de oposiciones casi constantes que se proyectan en procesos de estructuración formal. [...]

Los conceptos y análisis desarrollados por Castoriadis derivaron en ideas sobre la creación artística y el imaginario social, los condicionamientos con los que se enfrenta un compositor en un país latinoamericano y el modo en el que éstos se reflejan en la composición.¹⁶

Solomonoff apela a diferentes formas de producción del sonido, además de las convencionales, que comprenden –en sentido general– el empleo de microtonos y tocar y cantar o silbar en forma simultánea (en determinados momentos donde aparece indicado). En particular, la flauta emplea sonidos armónicos, sonido con aire que interfiere o borrona la percepción puntual de la altura bajo tres gradientes: a) altura destacada más ruido de aire poco

¹⁴ Solomonoff, comunicación personal.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

destacado, b) altura destacada aunque mezclada con ruido de aire, c) altura menos destacada más ruido de aire destacado, ruido de aire solo, *pizzicato* con golpe de lengua, cantando dentro de la embocadura y multifónicos; el arpa utiliza *clusters* y *glissando* con llave o pedal; el acordeón, por su parte, se vale del ruido de aire solo; el violonchelo, finalmente, emplea *col legno battuto*.

En el comienzo de la obra, *clusters* prolongados en acordeón, y punteados por el arpa, se concentran en el agudo y sobreagudo combinados con trémolos en arpa, sonidos continuados en la flauta y acciones fugaces en el violonchelo: *glissandi* y figuras concisas –en el registro medio– con/sin variación de alturas (compases 1-3) (Véase figura 1). Esta ocupación condensada del *espacio-tiempo* se irá disgregando mediante un proceso paulatino: los *clusters* en acordeón, con una dinámica fija, reducen progresivamente su densidad mientras se deslizan levemente en el espacio, al tiempo que el arpa entreteje frecuencias en torno de los sonidos tenidos –con una dinámica móvil– de la flauta (compases 4-7): el contraste de acciones individuales instaaura, incipientemente, un juego de interacción; el adelgazamiento de la densidad (compases 8-15) conserva, sin embargo, la proximidad de las frecuencias en el sobreagudo, las alturas sostenidas se hallan moduladas por una dinámica móvil conduciendo esta primera estructura hasta el silencio del compás 16.

En la primera sección lo que primaba era la idea de ‘bloque’ conformado por superposición de ataques de diferentes fuentes sonoras que podían devenir resonancias o sostenerse como “hilos”, desprendiéndose de esos bloques. Tejidos rugosos (trémolos) o lisos, estáticos o móviles (con o sin desplazamiento –*glissando*).¹⁷

Reunidos en aglomeraciones –más o menos comprimidos–, o bien, repartidos y/o disgregados en sucesión, los intervalos de segunda se vuelven predominantes a lo largo de toda esta unidad.

¹⁷ *Ibidem*.

The image displays the beginning of the musical score for Solomonoff's *Humus*, page 1. It is organized into three systems of staves. The first system includes parts for Flute, Harp, Accordion, and Violoncello. The Flute part starts with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca } 72$ and dynamic markings of mf , pp , sfz , p , and pp . The Harp part includes a box with the notes $E-F\sharp-G\sharp-A$ and $D\sharp-C\sharp-B$, and dynamic markings of p , mf , and p . The Accordion part has two staves, with the upper staff marked $Man. I$ and p , and the lower staff marked $Man. III$ and (F) (timbre muy contrastante). The Violoncello part starts with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca } 72$ and dynamic markings of p and mp . The second system continues with similar instrumentation and dynamic markings, including pp , mp , and fpp . The third system begins at measure 54 and includes dynamic markings of pp and p . The score is characterized by intricate rhythmic patterns and a wide range of dynamics.

Fig. 1. Solomonoff: *Humus*, pág. 1 (comienzo)

El proceso compositivo se despliega, a continuación, bajo diferentes formas de escritura o estructuras sonoras cuyas cualidades pueden ser analizadas de la siguiente manera:

(a) despliegue continuo de frecuencias en una o varias direcciones: flauta-arpa (compás 23); flauta-arpa-acordeón (compás 25) (v. figura 2, compases 23 y 25), cuarteto (compás 216);

Fig. 2. Solomonoff: *Humus*, compases 23-25

(b) dos formas de repartición abarcando el espacio en toda su amplitud:
 i) sonidos prolongados por acumulación de frecuencias, distribuidos a modo de bandas discontinuas (v. Figura 3, compases 101(Letra C)-120), esta estructura se inicia con un pasaje al unísono, en el sobreagudo, tratado por relevo de timbres;
 ii) "constelación" por empleo de células y eventos unitarios discontinuos, en múltiples direcciones: "eco" lejano de la dimensión *diagonal*, creada por Webern (v. Figura 4, compás 208);

(c) tramas por enmarañamiento de figuras compartiendo parcialmente alturas comunes con predominio de segundas, casi a la manera de un *cluster* móvil: flauta-violonchelo (v. Figura 5, compás 26-27), arpa-acordeón (v. Figura 6, compases 43-44), frecuencias individuales y, eventualmente, segundas tenidas (Fig. 5, compás 27), interfieren y se suman a estas tramas.

The image shows a musical score for Solomonoff's 'Humus', measures 101-120. The score is for Flute (Fl.), Harp (Hp.), Accordion (Accord.), and Violin (Vc.).

- Flute (Fl.):** Measures 101-103 show a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 104 starts with *ppp* and *pp* dynamics. Measure 113 includes performance instructions: "modulando de sonido coloreado a sonido sirudo, altura apenas perceptible" and "1** digitaciones de los multitonos en partícula".
- Harp (Hp.):** Measures 101-103 show chords with *pp* dynamics. Measure 104 has *mp* dynamics. Measure 113 has *mf* dynamics.
- Accordion (Accord.):** Measures 101-103 show chords with *pp* dynamics. Measure 104 has *pp* dynamics. Measure 113 has *ppp* dynamics.
- Violin (Vc.):** Measures 101-103 show chords with *pp* dynamics. Measure 104 has *ppp* dynamics. Measure 113 has *ppp* dynamics and includes performance instructions: "1v.", "pizz.", and "arco".

Chord diagrams are provided for C major (C) and E-F-G-A/D-C-E-H.

Fig. 3. Solomonoff: *Humus*, compases 101(Letra C)-120

(d) agregados armónicos homorrítmicos, con preeminencia de segundas (v. Figura 7). Las recurrencias en arpa, acordeón y violonchelo, son tratadas con un tipo de variación que podría parangonarse a la *variación por desviación mínima del modelo*:¹⁸ así podría explicarse ciertos cambios, alternancias y permutaciones en las alturas y ligeros desfasajes rítmicos, incluso el agregado y sustracción de apoyaturas y prolongaciones en algunos sonidos. La dinámica cambiante, a lo largo de todo el pasaje, está, sin embargo, homologada en cada acontecimiento sincrónico. Los sonidos extremos de estos agregados, sobre todo el superior –a cargo de la flauta–, destacan especialmente junto al intervalo melódico que los une.

Fig. 4. Solomonoff: *Humus*, compases 206-208

Con referencia a la estructura de la obra, la propia compositora se expresa del siguiente modo:

[...] resulta de la elaboración de mínimos materiales básicos que surgen de la exploración tímbrica e interpretativa que ofrece cada uno de los instrumentos y el grupo en sus diferentes posibilidades combinatorias. Los diversos modos de

¹⁸ Pierre Boulez: *Jalons* (París: Bourgois, 1989), p. 196. Aunque se ha hecho frecuente, en nuestro medio, el uso del término "variación mínima" o "micro-variación" para describir este tratamiento, consideramos pertinente retrotraernos al concepto acuñado oportunamente por Boulez (quién lo emplea para señalar, en música de Stravinsky, el procedimiento que sustenta la acumulación correlativa/no correlativa de figuras semejantes), concediéndonos la extrapolación del mismo a nuestro contexto de estudio, en tanto el principio que lo define y el modo de aplicación conservan su validez.

interacción e intercambio de materiales e ideas musicales entre los músicos van tejiendo las tramas, los espacios y el pulsionar temporal de la pieza, en una dialéctica de encuentros y desencuentros en los extremos del ámbito registral y de la percepción.¹⁹

Fig. 5. Solomonoff: *Humus*, compases 26-28

El tratamiento de la materia sonora, en *Humus*, muestra el predominio de cualidades plásticas, sea por medio de estructuras de alturas espacializadas bajo diferentes formas de acumulación o disociación de las frecuencias, sea por el tratamiento móvil de la densidad: aglomeraciones cerradas que paulatinamente se disgregan, o, a la inversa, despliegue de frecuencias que luego se concentran en un complejo de alturas, sea, finalmente, por el modelado cuidadoso, resultante de la atención dispensada al ataque y el perfil dinámico. Por su parte, el empleo dinámico de la intensidad confiere movimiento, desplazamiento, a la materia. Las escasas configuraciones lineales de alturas son fugaces, reguladas según sea su extensión o concentración en el espacio-tiempo. La permanencia, o recurrencia, de objetos y el modo en que éstos se instalan o llenan ciertas áreas del registro, otorga preferencia al extremo agudo; el tratamiento persistente del registro y las alianzas por similitud o diferencia devienen un modo de caracterización del factor tímbrico, en buena parte de la obra.

¹⁹ Solomonoff: *Humus*, p. 16.

Fig. 6. Solomonoff: *Humus*, compases 43-44

En muchas ocasiones, el trabajo con los extremos del registro (incluidos los unísonos prolongados por relevo de timbres) –siguiendo los conceptos de Etkin apuntados más arriba–, encubren o revelan diferentes cualidades acústicas, propiciando un juego de percepciones ilusorias. El resultado sonoro podría asemejarse, en ciertos pasajes, a música electroacústica, ya por el trabajo con aglomeraciones que tienden a esfumar la tonicidad de la altura merced a la preeminencia de segundas menores y –por momentos– relaciones microtonales, ya por el uso de sonidos resonantes en el sobreagudo, agudo y extremo grave, donde la aperiodicidad, irregularidad y suspensión rítmica, propician la percepción de un tiempo liso. Así, alturas, duraciones, intensidades, articulaciones, timbres se integran en configuraciones en las cuales la tonicidad relativa de la altura resulta más o menos neutralizada y donde la manipulación de los modos de ataque y el perfil dinámico retienen buena parte del interés. Bajo esta forma de escritura, la tensión resultante de la conjunción antes mencionada, cambia la función interválica en una cualidad tímbrica *per se*, confiriendo a las propiedades matéricas el mayor privilegio.

Fig. 7. Solomonoff: *Humus*, compases 45-55

Considerando la transformación histórica del lenguaje, desde el advenimiento de criterios de organización de las alturas ajenos al reconocimiento de una jerarquía, esta modificación, según la opinión de Boulez, “se va a reflejar en el timbre, ya no considerado como un principio de identificación sino como un principio de transición, si no de confusión”.²⁰ Como componente estrechamente ligado a la configuración de un hecho musical, la función del timbre deviene, entonces, de la manera en que los medios sonoros se implican recíprocamente entremezclándose como elementos de la textura. La ocupación fija/móvil del espacio y de la densidad, sea por concentración o dispersión, y la cualidad textural y tímbrica resultante son elementos que guían la invención.

Por último, el modelado de la materia y la regulación de su desenvolvimiento, es decir, la variabilidad de la textura de la cual la propia materia es su constituyente básico, sustentan la forma.

En lo que atañe a las manipulaciones sobre el espacio-tiempo, las estructuras del nivel micro formal no se mueven según una proyección temporal *lineal*, por oposición, ocupan y afirman un área del registro, eventualmente, se

²⁰ Boulez: “Le timbre et l’écriture...”, p. 543.

proyectan por desplazamiento procurando los extremos. En cuanto a la perspectiva lineal, teleológica, que guía el nivel macro formal, Solomonoff se expresa de la siguiente manera:

[...] otro punto de partida que tenía muy claro al comenzar la composición, era la idea de direccionalidad o teleología en el nivel de lo macro formal. La pieza tenía que terminar en un desgranamiento, en una deconstrucción de las estructuras previas, dejando al desnudo las voces de los intérpretes, que van emergiendo a partir de poco más de la mitad de la pieza enmascaradas con los instrumentos. La gestualidad instrumental acompaña este proceso de 'desnudamiento' hacia el final de la pieza. Las texturas se desarman recayendo en unísonos que se van rallentizando.²¹

²¹ Solomonoff, comunicación personal.

Miguel Ángel Baquedano estudió composición musical en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Compuso música original y para escena. Otra faceta la representa *Divagar sin Cabaret*, deambulación poética-musical integrada por composiciones y arreglos propios. Realizó actividad de investigación musical, como becario e investigador, sobre música de Juan Carlos Paz, el tiempo musical y la forma en la obra de compositores argentinos, instrumentación: innovaciones técnicas y relación con otros elementos de la estructura musical. Actualmente, se halla abocado al estudio de la función relativa del timbre en la composición musical argentina. Cuenta con publicaciones sobre su especialidad y presentaciones varias en Congresos. Ha dictado conferencias, cursos, seminarios y talleres en el ámbito de la universidad y en eventos académicos. Es docente de la Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de las Artes.

