

Santa Fe
Argentina
2022

Música 21

REVISTA DEL INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA

ediciones UNL



Etnomusicología desde el Sur

Ethnomusicology from the south

Cámara de Landa, Enrique



Enrique Cámara de Landa

engcamara@gmail.com

Universidad de Valladolid, España

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538014/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0011>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

INTRO

Con el título del presente dossier, “Etnomusicología desde el Sur”, se pretende evidenciar su contenido, formado por cinco artículos que reflejan otros tantos enfoques y vertientes de la polifacética producción etnomusicológica actual de Chile y Argentina. Esta pequeña muestra admitiría ser ampliada con muchas otras contribuciones que aumentarían ulteriormente tal variedad temática y metodológica, pero es suficiente para tomar contacto con algunos de los contenidos y las problemáticas que hoy abordan quienes investigan en el área:

El uso de software para el análisis de datos en la investigación etnomusicológica es objeto de explicaciones y reflexión teórica por parte de Ignacio Soto-Silva, quien lo ha utilizado con éxito en su tesis doctoral sobre expresiones de música popular urbana en territorio mapuche *williche* y lo aplica actualmente a otro proyecto de investigación cualitativa (lo cual tal vez constituya el más explícito asunto de índole metodológica entre los incluidos en este dossier).

La canción en cuanto objeto literario-musical íntimamente relacionado con múltiples contextos que se dan cita en circunstancias y espacios concretos, es decir, como proceso y producto de motivaciones vitales explicitadas por sus creadores y en parte coincidentes con experiencias y deseos de quienes las usufructúan, es abordada por Andrea Alomar a través de un estudio de caso actualmente vigente en la provincia de La Pampa.

La relación entre propuesta cultural y expectativa de recepción también está presente en el trabajo de Héctor Goyena, centrado en las múltiples formas de aparición y uso del tango rioplatense en las películas

producidas en la Argentina durante las primeras décadas del cine sonoro, como también lo están los contextos en los que se producen y consumen ambos ámbitos de expresión artística.

Otra vertiente en el estudio del tango rioplatense es la que explora Teresita Lencina en su artículo sobre la acción pedagógica de importantes creadores e intérpretes del género durante un período de su historia que ha sido minusvalorado y las resonancias y pervivencia de dichas enseñanzas en intérpretes actuales. Contribución esta que rescata aspectos sustanciales de una continuidad histórica necesitada de conocimiento y valoración.

Más inserto en lo que se ha considerado siempre como “núcleo duro” de la investigación etnomusicológica (y, por supuesto, fundamentado en una prolongada experiencia de contacto directo con los protagonistas del fenómeno sometido a observación y estudio) es el texto de Graciela Restelli, que también evidencia sensibilidad hacia los contextos locales y nacionales en cuanto condicionantes de transformaciones semánticas en prácticas musicales paralitúrgicas que tienen lugar anualmente en una localidad emblemática de la celebración de la Semana Santa.

A través de estos aterrizajes en espacios y problemáticas concretos se abordan temas que están sumamente presentes en la producción etnomusicológica actual, tales como territorio, sostenibilidad, medio ambiente, emoción, identidades y resignificación-resemantización; así como la labor de las instituciones y la incidencia de la política; la moda, los gustos y expectativas del público en los repertorios musicales; e incluso cuestiones de asociacionismo, narrativas o teoría fundamentada (presente en la propuesta del estudioso chileno). Estos y otros asuntos son aquí observados y descritos sobre trasfondos más o menos explícitos que constituyen realidades en ocasiones insoslayables de la historia argentina, como la cristianización, las migraciones o la apropiación de propuestas de procedencia foránea por parte de artistas, público y especialistas en gestión. Se trata de procesos que tienen lugar también en otros países de Latinoamérica y que los autores del presente dossier describen e interpretan desde marcos teóricos diversos: a la persistente tripartición de Merriam (objetos-comportamientos-ideas) y la no menos exitosa de Molino-Nattiez (dimensiones poética-neutra-estésica) se suman las tres coordenadas propuestas en 2001 por Rice (historia-sociedad-individuo) y otras herramientas hermenéuticas más recientes, todas ellas identificables en los textos aún cuando en ocasiones ya no sea necesario especificarlas. Produce una enorme satisfacción comprobar que, entre los referentes teóricos, a los de procedencia extranjera se suman numerosos autores de España y Latinoamérica: Cruces, González, Rolle, Hernández Salgar, Alabarces, Carozzi, Dal Santo, Díaz, Evangelista, Cecconi, Godoy, Revilla, Vila, Segato, García, Pelinski, de Carvalho, López-Cano, Cohen, Cragolini, García Brunelli, Pujol, Ruiz Sánchez y varios más, en su mayoría vinculados con la etnomusicología (además de otros relacionados con áreas próximas como la cinematografía o la tangología), lo cual evidencia la actual lozanía de la producción científica de estas disciplinas en nuestras regiones, fruto de un crecimiento estimulado desde los tiempos de los pioneros y no sólo ininterrumpido hasta hoy sino también creciente en número y calidad científica.

Consideraciones sobre el análisis de la información en etnomusicología¹



Considerations on the information's analysis in ethnomusicology

Soto-Silva, Ignacio

Ignacio Soto-Silva *

ignacio.soto@ulagos.cl

Universidad de Los Lagos, Chile

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0012>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: A la luz de las nuevas tecnologías, la investigación cualitativa nos ofrece una serie de herramientas que pueden contribuir a avanzar hacia el análisis de grandes volúmenes de información de carácter etnográfico o documental y su integración con el análisis musical. El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el rol del análisis de la información cualitativa en el marco de la investigación etnomusicológica a partir del uso de software de análisis cualitativo de datos (CAQDAS) como herramienta complementaria en el estudio de las prácticas musicales. Este trabajo se ha organizado en dos momentos. En primer lugar, expondré una breve discusión respecto a cómo se plantea en los manuales de estudio el procedimiento de análisis de la información cualitativa. Posteriormente, relataré dos experiencias investigativas en las cuales se ha utilizado el recurso señalado.

Finalmente, reflexionaré sobre los alcances de estas experiencias y las proyecciones de la utilización de *software* CAQDAS como mecanismo complementario para la triangulación del análisis musical con otro tipo de información cualitativa (etnográfica o documental).

Palabras clave: investigación musical, etnomusicología, metodología.

Abstract: *Qualitative research offers new tools to analyze large amounts of ethnographic or documental information. This article aims to discuss the role of computer-assisted qualitative data analysis software in ethnomusicological inquiry, as a complement in the study of musical practices. This paper is organized in two parts. In the first one I discuss about the theoretical framework of qualitative data analysis methods. Subsequently, I will report two research experiences in which this method has been used.*

Finally, I will reflect on the scope and projections of using CAQDAS software as a complementary mechanism to triangulate musical analysis with other types of qualitative information (ethnographic or documentary).

Keywords: *music studies, ethnomusicology, methodology.*

1. INTRODUCCIÓN

Las fuentes etnográficas y documentales son la materia prima sobre las cuales la etnomusicología funda sus análisis y conocimiento. Los mecanismos con los que nos aproximamos a dicho análisis nos acercan a metodologías propias de las humanidades —como el análisis del discurso—, la semiótica, la antropología o las ciencias sociales. El estilo de escritura de la etnomusicología habitualmente incorpora ciertas formas de dichas disciplinas. En Díaz-Collao y Soto-Silva (2021) identificamos —con base en una revisión bibliográfica sobre las etnografías relativas a la cultura mapuche— que las cuestiones metodológicas que sustentan los trabajos de investigación son expuestas de modo diverso y, en algunos casos, inespecífico. En este sentido, la dimensión metodológica del análisis de los datos no suele desarrollarse de manera exhaustiva. Atribuyo aquella tesis a la tradición disciplinaria. Sin embargo, dicha especificidad puede ser vital para comprender las maneras en las cuales se genera el conocimiento en este campo de estudio.

En este artículo comentaré algunas estrategias utilizadas para el análisis de las fuentes y el rol de las nuevas tecnologías en este proceso. Espero que las siguientes páginas contribuyan al debate sobre los modos en los cuales los etnomusicólogos/as nos relacionamos con este aspecto de nuestro trabajo. Así, mi objetivo es reflexionar sobre el rol del análisis en el marco de la investigación etnomusicológica a partir del uso de *software* de análisis cualitativo de datos (CAQDAS) como herramienta complementaria en el estudio de las prácticas musicales. A la luz de los avances en las tecnologías de la información y la comunicación, la investigación cualitativa nos ofrece una serie de aplicaciones que pueden contribuir a avanzar hacia el análisis de grandes volúmenes de datos. Eso supone una discusión significativa para la disciplina y nos llama a preguntarnos cómo abordamos estos aspectos en el devenir de nuestra labor académica.

Los *Computer-Assisted/Aided Qualitative Data Analysis Softwares* o CAQDAS corresponden a aplicaciones especializadas cuyo objetivo es contribuir al proceso de interpretación de la información. En esta línea, proveen herramientas para sistematizar los datos provenientes de textos escritos —transcripciones de entrevistas o notas de campo—, visuales —imágenes o partituras—, sonoros o audiovisuales. A diferencia de las utilizadas por la investigación cuantitativa para el análisis estadístico, los CAQDAS no realizan autónomamente los análisis, sino que contribuyen al proceso interpretativo que realiza cada investigador/a.

En este texto reflexionaré sobre la utilidad de estas herramientas en el contexto de la investigación etnomusicológica, a partir de dos experiencias llevadas a cabo durante los años 2014 y 2022: los proyectos R05/17 y FONDECYT 11190505, financiados por la Dirección de Investigación de la Universidad de Los Lagos y la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile respectivamente. He organizado la reflexión en tres partes. En primer lugar, una breve descripción sobre el proceso de codificación de la información cualitativa en las ciencias sociales, la antropología y la etnomusicología. Luego, he profundizado en el funcionamiento de los CAQDAS, puntualizando aquellas tareas básicas que son de interés para la disciplina. Por último, daré cuenta de cómo dichas aplicaciones han contribuido en mis trabajos investigativos, con base en dos estudios (Soto-Silva, 2017b; 2018; 2019 y Soto-Silva et al., 2021). El primero tuvo como objetivo principal comprender cómo solistas y agrupaciones que se reconocen como

NOTAS DE AUTOR

- * Ignacio Soto-Silva es doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid y la Universidad Complutense de Madrid, Magíster en Ciencias de la Educación y Licenciado en Ciencias y Artes Musicales por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Su línea de investigación se relaciona con el estudio de las dinámicas de construcción identitaria en la música popular urbana, las relaciones entre música y territorio desde una perspectiva regional, y la educación musical e interculturalidad. Ha sido investigador asociado en núcleos de investigación en la Universidad de Los Lagos, y ha desarrollado proyectos sobre las relaciones entre música popular urbana y territorio mapuche williche con el financiamiento del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile. Es miembro del grupo de estudio en Música y Danza de América Latina y el Caribe y vicepresidente del comité nacional del International Council for Traditional Music (ICTM). Actualmente, es profesor Asociado en el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos e investigador responsable del proyecto Fondecyt 11190505 de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile.

mapuche *williche* construyen sus identidades a través de estéticas asociadas a la práctica de la música popular urbana. Esta experiencia permitió establecer algunas luces respecto a la viabilidad de utilizar los medios digitales en el análisis. Por otra parte, el segundo —aún en curso— busca identificar las relaciones existentes entre las prácticas musicales y las percepciones del territorio, mediante la determinación de tópicos musicales y su correlación con los relatos y las narrativas discursivas de músicos mapuche *williche*.

Espero que este trabajo permita discutir respecto a cuestiones metodológicas de la disciplina, así como también sobre el rol de las nuevas tecnologías en los procesos de investigación de las prácticas musicales.

2. EL PROCESO DE CODIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN CUALITATIVA

Lisa Gilman y John Fenn (2019) exponen en su *Handbook for Folklore and Ethnomusicology Fieldwork*, algunos aspectos a considerar en el desarrollo de un trabajo etnomusicológico. Uno que llama la atención refiere al análisis de la información cualitativa. Los autores señalan que la codificación es apropiada para identificar patrones y temáticas de relevancia, que permitan dar paso a las fases hermenéuticas en los procesos investigativos. Por otra parte, plantean, a partir de su experiencia educativa, que la codificación y el análisis de la información cualitativa suele ser un aspecto abordado de forma sucinta en los programas formativos de etnomusicología. No obstante, debido a que este tipo de datos es la materia prima con la cual se elaboran los conocimientos de la disciplina, es conveniente discutir y reflexionar sobre algunas alternativas posibles para llevar a cabo esta tarea.

Gilman y Fenn (2019: 211) afirman que muchos etnomusicólogos utilizan la Teoría Fundamentada (Strauss y Corbin, 2016[2002]) para realizar sus análisis. Este proceso vincula al material etnográfico con las reflexiones e interpretaciones que el/la investigador/a realiza. La teoría fundamentada tiene su origen en el interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (1969), Jerome Manis y Bernard Meltzer (1978), y Arnold Rose (1962). Barney Glaser y Anselm Strauss (1967) acuñan el concepto en su libro *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*, donde proponen un mecanismo de indagación cualitativa cuyo objetivo es organizar el proceso y los resultados del estudio sobre la base de un diseño investigativo emergente —es decir, que se construye y reconstruye en el camino—. El fin último de la Teoría Fundamentada es generar modelos teóricos explicativos que permitan comprender fenómenos sociales, a partir de la incorporación de fuentes primarias de características diversas.

Desde la perspectiva metodológica, la Teoría Fundamentada se basa en un procedimiento de análisis que tiene tres etapas: 1) codificación abierta, 2) axial y 3) selectiva. La primera consiste en la asignación de códigos o categorías a todas las fuentes de información. En la codificación axial, el material estudiado se organiza en familias o macro-categorías. Finalmente, la codificación selectiva corresponde al proceso de depuración de estas con base en el principio de la saturación teórica.²

Posteriormente, Glaser y Strauss tomaron caminos separados, mientras Glaser (1978, 1992 y 2004) promovió las investigaciones emergentes en todo sentido —es decir, la categorización de fuentes sin revisiones literarias previas o hipótesis a comprobar—, Strauss y Corbin (2016[2002]) emprendieron uno más flexible en relación con aspectos tales como la determinación de hipótesis previas o la selección de una muestra inicial. En la actualidad, la disponibilidad de *software* para el análisis cualitativo, también denominados CAQDAS, ha permitido la incorporación de datos de diverso origen en los procesos de codificación abierta, axial y selectiva. Esto último posibilita la interacción de análisis de textos, audios, videos e imágenes, entre otros tipos de documentos.

En el campo disciplinar, Soto-Silva (2017a) reporta un estado del arte respecto al uso de la Teoría Fundamentada —o alguno de sus componentes— en la investigación etnomusicológica. El autor concluye que no es frecuente que estos aspectos sean informados por los/as investigadores/as; en numerosos estudios se describe el proceso sin referenciar a la Teoría Fundamentada, mientras que otros solo aluden a los autores sin profundizar en su técnica. Este fenómeno puede estar relacionado con cuestiones educacionales,

como señalan Gilman y Fenn (2019), o bien históricas —relativas a la tradición de escritura de la etnomusicología—. Por esta razón es relevante, para fines formativos y de discusión metodológica, describir aquel procedimiento.

3. HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Para la elaboración de este artículo he seleccionado dos experiencias de investigación publicadas en Soto-Silva (2017b, 2018 y 2019) y Soto-Silva et al. (2021). En ambos casos utilicé el *software* de análisis cualitativo de datos Atlas.ti para el desarrollo de las etapas de codificación. Dicha aplicación informática de asistencia en fases analítico hermenéuticas funciona sobre la base de una interfaz que permite gestionar fuentes de diversa naturaleza —audio, texto, archivos pdf, video, imágenes— a través de las diversas etapas del proceso analítico. Las principales tareas que se pueden realizar mediante este *software* son:

a) Codificación de fuentes: Atlas.ti contribuye al etiquetado o codificación de las diversas fuentes primarias. Esto resulta de ayuda, especialmente cuando se analizan volúmenes de información extensos, ya que posee una interfaz que permite visualizar los códigos y las citas —es decir, los fragmentos de los documentos donde se ubica el código—, con el objetivo de poder generar un ambiente multimedia propicio para la reflexión crítica respecto a las categorías. Es relevante señalar que el nombre de cada categoría es elaborado por el/la investigador/a. En las siguientes imágenes se ilustra el proceso de codificación en los diversos materiales discursivos.



IMAGEN 1.

Ejemplo de codificación de un documento en medio de comunicación masiva diario.



IMAGEN 2.
Ejemplo de codificación de una carátula de casete.



IMAGEN 3.
Ejemplo de codificación de un audio.

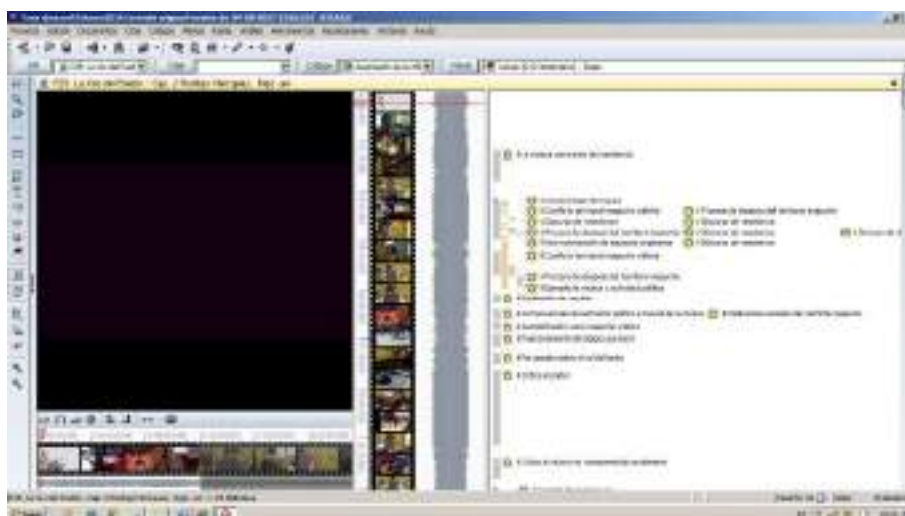


IMAGEN 4.
Ejemplo de codificación de un video.

b) Organización de códigos: Además de la codificación de los materiales discursivos, dichos códigos pueden ser organizados a través de familias —como sugiere la codificación axial propuesta por Glaser y Strauss (1967)—.

c) Generación de redes semánticas: A partir de los códigos o familias generadas es posible crear redes semánticas y mapas conceptuales que tienen como materia prima el resultado de la codificación abierta y axial. La interrelación de las categorías a través de las redes semánticas permite generar el indicador de densidad, que se encuentra asociado a la cantidad de códigos con los cuales una categoría específica se relaciona.

d) Emisión de informes cuantitativos: El *software* es capaz de emitir diversos indicadores cuantitativos que permiten obtener información relativa al impacto de los códigos encontrados, con el objetivo de facilitar la toma de decisiones en materia metodológica. Los indicadores asociados son los siguientes:

- Densidad: Indica la cantidad de interrelaciones existentes en un código. Este indicador se encuentra relacionado con la generación de redes semánticas y da cuenta de los códigos o categorías que poseen mayor relevancia en cuanto a su relación con otras categorías.
- Fundamentación: Se refiere a la cantidad de veces que un código se repite a lo largo del análisis de las diversas fuentes primarias.

Cabe señalar que Atlas.ti es una de las opciones que ofrece actualmente el mercado. Existen otros como MAXQDA, Nvivo, Aquad los cuales permiten realizar la mayoría de las tareas mencionadas en este artículo. Si bien su uso es principalmente común en estudios de áreas cercanas a las ciencias sociales y la educación, también se observa que este tipo de herramientas han sido utilizadas para el análisis semiológico visual (López Raventós, 2021), la investigación histórica (Paredes, 2020; Castro, 2021) o las humanidades digitales (Menéndez de la Cuesta González, 2021). En definitiva, la gestión del proceso de codificación de la Teoría Fundamentada ofrece una alternativa interesante para el manejo de información de variado origen y en grandes volúmenes. Esto es significativo para la disciplina, ya que otorga la opción de integrar las fuentes que sustentan nuestros análisis.

4. DOS EXPERIENCIAS EN EL CAMPO DE LA ETNOMUSICOLOGÍA

El proceso de codificación descrito en el apartado anterior fue utilizado para llevar a cabo dos estudios de largo aliento. El primero (Soto-Silva, 2017b; 2018 y 2019) tuvo como objetivo dar cuenta de cómo músicos

urbanos que habitan en territorio mapuche *williche* comprenden la relación entre sus prácticas musicales y sus identidades tradicionales (Soto-Silva, 2018: 44). Esta investigación fue realizada durante los años 2014 y 2017, tiempo en el cual codifiqué y analicé una serie de entrevistas abiertas, en emisoras radiofónicas, periódicos y otras fuentes, tales como afiches de conciertos, sitios *web* de MySpace y Facebook, documentales disponibles en línea, comentarios de YouTube y transcripciones de material musical. Debido a que mi propósito era explicar la forma en la cual los músicos perciben la interacción entre sus modos de experimentar la música y su entorno, fue necesario indagar en un procedimiento para analizar no solo mis observaciones sobre el trabajo de campo o las entrevistas realizadas, sino también otros materiales discursivos, entendidos como manifestaciones del discurso de los músicos.

Para dar respuesta a esto, opté por utilizar el procedimiento de codificación de la Teoría Fundamentada. Strauss y Corbin (2016 [2002]) plantean que el análisis cualitativo es un “flujo libre y creativo en el que los analistas van de un lado a otro entre tipos de codificación, usando con libertad técnicas analíticas y procedimientos” de acuerdo con los fines propuestos (p.64). Debido a que dicha tarea contaba con dos desafíos —por una parte responder a un fenómeno complejo como es la relación entre música, identidad y percepción del lugar, y por la otra, cautelar que las interpretaciones posean un sustento empírico—, decidí emplear un CAQDAS para organizar el análisis de las diversas fuentes. Así, realicé una categorización de archivos de audio y textos escritos como transcripciones de entrevistas, periódicos, sitios *web* e imágenes. Este método me permitió identificar qué temáticas cruzan el relato de los músicos, la letra de sus canciones, el arte de sus discos y sus características musicales. Esto propició la emergencia de tres familias de categorías (o macro-categorías): hibridación, resistencia y reafirmación étnica. Explicaré brevemente una de estas, con la finalidad de exponer los aspectos principales de la codificación realizada y el rol del CAQDAS en este trabajo.

El proceso de codificación abierta consistió en la categorización línea por línea de cada una de las fuentes textuales (ver imágenes 1 y 2). Esto permitió establecer una serie de códigos explicativos que luego fueron contrastados con la música y el material visual. Un ejemplo de este cruce lo observamos cuando uno de los músicos comentó lo siguiente:

[...] por parte de mi papá, [tengo] mucha influencia de la nueva canción chilena. Toda mi familia por parte de mi papá es militante de izquierda, tradicionalmente del PS [partido socialista] o del PC [partido comunista] (...) [Mi] abuelo paterno fue preso político, también fue adherente del partido comunista. No puedo negar ese entrecruce tampoco, no puedo, es imposible. (Fragmento de comunicación personal disponible en Soto-Silva, 2018: 260)

Esto es observado también en su música. Una de las conclusiones del análisis del repertorio del músico fue que el “imaginario de ruralidad que se observa en el género de la nueva canción se ha reinterpretado en la visión [...] del músico” (Soto-Silva, 2018: 260) mediante la inclusión de aspectos musicales y lingüísticos propios de la tradición *williche* en coexistencia con una estética urbana.

El proceso de codificación abierta permitió identificar códigos como por ejemplo la “influencia de la nueva canción chilena” (Soto-Silva, 2018: 258). Este código estuvo presente en el fragmento de la entrevista realizada (en particular en la primera oración), pero también se observó en otras entrevistas de músicos y en la categorización de las transcripciones musicales, donde identifiqué algunos aspectos coincidentes con dicha estética (Soto-Silva, 2018: 298). En los siguientes procesos de codificación (axial y selectiva) se agruparon las categorías en familias y emergieron las dimensiones que dan forma a los resultados del estudio.



IMAGEN 5.

Ejemplo de red semántica de la familia discursos de resistencia (Soto-Silva, 2018: 258)

Las categorías se entrelazan en lo que se denomina red semántica. El *software* utilizado permite que las interrelaciones entre los distintos códigos o categorías se sistematicen en los indicadores de densidad y fundamentación o enraizamiento. De esta manera, una categoría como “discurso de resistencia” se relaciona con numerosas otras, lo cual indica que dicho aspecto es fundamental en el análisis. La decisión sobre cómo se vinculan las categorías es del investigador. Ahí surge la reflexión y discusión entre la información obtenida en trabajo de campo, las posiciones de los/las investigadores/as y la literatura. En el marco de mi tesis doctoral fue un proceso dialogado principalmente con la bibliografía. Sin embargo, en la experiencia que relataré a continuación he podido observar algunos beneficios de la categorización colectiva en equipos de investigación.

En definitiva, considero que la capacidad de estas herramientas de gestionar volúmenes importantes de información de manera centralizada es su aporte principal a la disciplina. Las categorías que se observan en la imagen 5 emergieron dada su recurrencia al interior de las fuentes analizadas. La investigación permitió la identificación de al menos un centenar de categorías relacionadas con el objetivo propuesto por el estudio, pero también emergió otro centenar que podrían abrir puertas para nuevas indagatorias.

El segundo ejemplo corresponde a un estudio financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo del Ministerio de Ciencias, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile. La obtención de fondos permitió acceder a herramientas más sofisticadas para la codificación de la información, lo cual ha posibilitado otras formas de aproximación a este proceso. La investigación —actualmente en curso— tiene como objetivo principal determinar las relaciones entre música y territorio sobre la base de la delimitación de tópicos musicales vinculados al mundo mapuche *williche*. Este trabajo es una extensión de lo reportado anteriormente. No obstante, ha sido ejecutado en conjunto con un grupo de etnomusicólogas y etnomusicólogos chilenos. Desde la perspectiva del uso de aplicaciones informáticas para el análisis de datos, hemos llevado a cabo un procedimiento semejante al ya expuesto, en el cual analizamos entrevistas abiertas, sitios *web*, música y videos con la asistencia de Atlas.ti. Una de las diferencias de esta experiencia con respecto de la anterior es el uso de la bibliografía al momento de generar los análisis. Como señalé previamente, esta investigación busca identificar signos musicales que den cuenta de la asociación entre las prácticas de los músicos/as y el territorio que habitan. Debido a que la noción de territorio posee diversas acepciones, dependiendo de las corrientes teóricas y disciplinarias que la estudien, fue necesario que las categorías emergentes dialogaran con la literatura a partir de su etapa inicial.

Algunos de los resultados de esta experiencia han sido publicados en Soto-Silva et al. (2021), donde identificamos a la mimesis musical como un signo que da cuenta de la construcción de un relato de identidad *williche*. En el proceso de análisis de la información pudimos observar una diversidad de formas de imitar

a la naturaleza a través de la música. Esta imitación fue reafirmada en los relatos que vinculan la idea del entorno natural como un espacio simbólico de referencia para expresar las percepciones de los músicos sobre su identidad mapuche *williche*. La red que surgió de aquel análisis lo grafica de la siguiente forma:

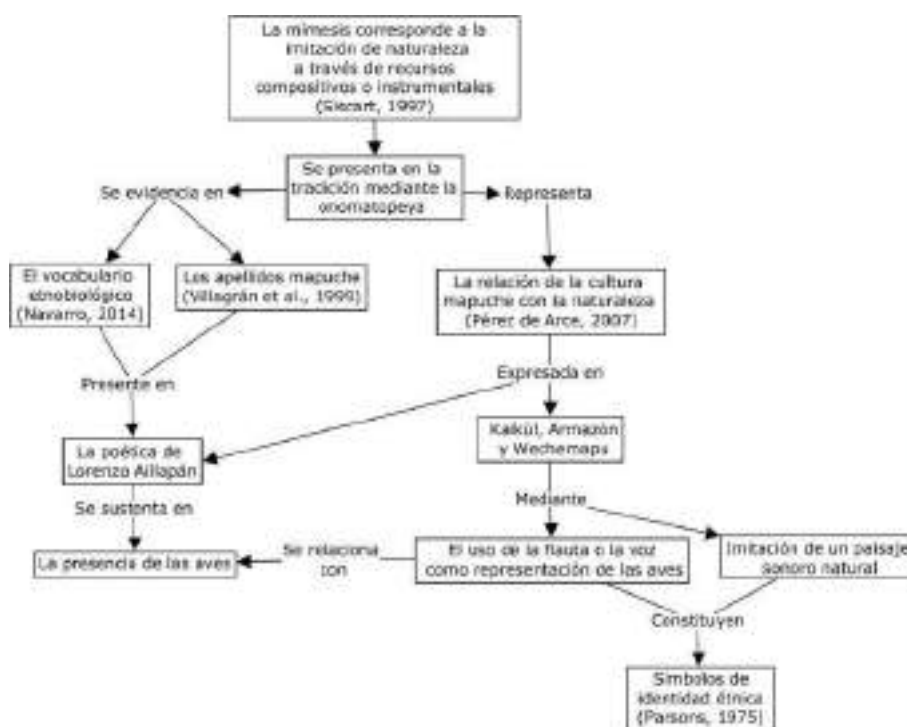


IMAGEN 6.
Red semántica de Soto-Silva et al. (2021: 87)

Es relevante consignar que hemos incluido en la codificación abierta un proceso colectivo que ha sido posible mediante la herramienta Atlas.ti Cloud. Esta aplicación permite que distintas personas puedan codificar documentos simultáneamente y en tiempo real, lo cual ha posibilitado el debate sobre las categorías y su interpretación. El ejercicio colectivo de discusión es una estrategia de colaboración académica que favorece una mayor profundidad reflexiva, a partir de las posturas de quienes participan de esta. Si bien González y Gómez (2014) mencionan que la colaboración científica es inherente al desarrollo de nuevos conocimientos, en nuestra disciplina podría ser una forma nueva de interactuar en la investigación. De este modo, la asistencia de *software* para la categorización y análisis de datos facilita el trabajo colaborativo a la hora de llevar a cabo la interpretación de la información.

5. COMENTARIOS FINALES

La discusión sobre el análisis de la información etnográfica y documental es necesaria para problematizar el contexto social y académico en la cual desarrollamos nuestro trabajo. Las nuevas tecnologías han permitido acceder a mayores volúmenes de datos. Nuestra labor ya no depende exclusivamente de las observaciones participantes, las notas de campo o las entrevistas. Las redes sociales y las plataformas de almacenamiento de videos como YouTube o Vimeo proporcionan una dimensión distinta de fuentes complementarias para el estudio de las prácticas musicales. Esto plantea un desafío notable en materia metodológica. Debemos buscar formas de integrarlas, de dialogar con ellas y fundamentar nuestras conclusiones en interpretaciones basadas en la evidencia. Las nuevas tecnologías contribuyen a alcanzar este objetivo.

Si bien las aplicaciones informáticas y en particular los CAQDAS no realizan el proceso de análisis de manera autónoma, son herramientas que contribuyen en la gestión de grandes volúmenes de información.

Esto es positivo, pues permite sistematizar etnografías de largo aliento, así como también realizar análisis comparativos de casos. Por otra parte, propicia un mayor rigor en la interpretación, ya que las categorías, temáticas o códigos emergentes y su posterior exégesis se basan en una serie de datos que son comprobables empíricamente. Además, favorece reflexiones fundadas en los datos y, por tanto, abre las puertas a la emergencia de tópicos y problemáticas que pueden no haber sido abordadas o predefinidas por quienes llevan a cabo un estudio. Este último punto es significativo, por cuanto impugna —sobre la base de los datos cualitativos— nuestras creencias y preconcepciones con relación a una problemática musical específica.

Si bien las nuevas tecnologías no son la panacea, nos permiten acceder a una serie de herramientas que pueden ser de utilidad para entender y organizar con claridad nuestros análisis, pero también para cuestionar nuestro entorno, prácticas académicas y preconcepciones sobre las materias que investigamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUMER, Herbert (1969): *Symbolic Interaction: Perspective and Method*, Englewood Cliffs N.J, Prentice Hall.
- CASTRO, Oscar (2021): “Fuentes históricas digitalizadas para su estudio a través de la Grounded Theory y ATLAS.ti”, en *Alcance* 10, n°25, pp. 137-157.
- DÍAZ-COLLAO, Leonardo y SOTO-SILVA, Ignacio (2021): “El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche”, en *Revista musical chilena* 75, n° 235, pp. 9-25.
- GILMAN, Lisa y FENN, John (2019): *Handbook for Folklore and Ethnomusicology Fieldwork*, Bloomington, Indiana University Press.
- GLASER, Barney (2004): “Remodeling Grounded theory”, en *Forum Qualitative Social Research* 5, n° 2. <https://doi.org/10.17169/fqs-5.2.607>
- GLASER, Barney (1992): *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence Vs. Forcing*, Mill Valley, Sociology Press.
- GLASER, Barney (1978): *Theoretical Sensitivity*, Berkeley, University of California Press.
- GLASER, Barney, & STRAUSS, Anselm (1967): *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*, Chicago, Aldine.
- GONZÁLEZ, Gregorio y GÓMEZ, Javier (2014): “La colaboración científica: principales líneas de investigación y retos de futuro”, en *Revista Española de Documentación Científica* 37, n° 4 <https://doi.org/10.3989/redc.2014.4.1186>
- MANIS, Jerome, & MELTZER, Bernard, eds. (1978): *Symbolic interaction: A reader in social psychology (3rd ed.)*, Boston, Allyn and Bacon.
- MENÉNDEZ DE LA CUESTA GONZÁLEZ, Adrián (2021): “Modelo de análisis cualitativo con ATLAS.ti para novelas postdigitales: Reina y Game Boy”, en *Revista de Humanidades Digitales* 6, pp. 189–204.
- LÓPEZ RAVENTÓS, Cristián (2021): “Una propuesta semiológica para la interpretación fotográfica. La utilización del software ATLAS. ti para la adaptación y construcción de un método de análisis visual”, en *Revista de Humanidades Digitales* 6, pp. 43-63.
- PAREDES, Lourdes (2020): “El uso de ATLAS.ti en la investigación histórica: el caso del análisis iconológico de monumentos funerarios”, en *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades* 24, n°43. <https://doi.org/10.33064/43crscsh2441>
- ROSE, Arnold (1962): *Human behavior and social processes*, Boston, Houghton Mifflin.
- SOTO-SILVA, Ignacio, MILLÁN, Franco, SILVA-ZURITA, Javier y NÚÑEZ PERTUCÉ, Myriam (2021): “La Mímesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos”, en *Panambi. Revista De Investigaciones Artísticas* 12, pp.79-91. <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2486>
- SOTO-SILVA, Ignacio (2019): “Tesis doctoral: Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu”, en *Revista de Musicología* 42, n° 1, pp. 367-372. <https://www.jstor.org/stable/26661414>

- SOTO-SILVA, Ignacio (2018): *Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- SOTO-SILVA, Ignacio (2017a): “Teoría fundamentada en la investigación Etnomusicológica”, en *Neuma (Talca)* 10, n° 2, pp. 40-58.
- SOTO-SILVA, Ignacio (2017b): “Música como Actividad Sociopolítica Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche”, en *Revista Vórtex* 5, n° 3, pp-1-19. <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/216>
- STRAUSS, Anselm y CORBIN, Juliet (2016 [2002]): *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*, Medellín, Universidad de Antioquia.

NOTAS

- 1 Las reflexiones expuestas forman parte de los resultados del proyecto Fondecyt 11190505, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).
- 2 La saturación teórica corresponde al momento del estudio en el cual la categorización de la información etnográfica no entrega nuevos datos y, por tanto, se puede iniciar el proceso interpretativo.
- 3 El presente apartado corresponde a una revisión del anexo 4 de la tesis doctoral del autor.

La música con ecos y reflejos de La Pampa. Del Cancionero de los Ríos a testimonios de Sylvia Zabzuk y Viviana Dal Santo



Echoes and reflections in La Pampa's music. From the Cancionero de los Ríos to the testimonies of Sylvia Zabzuk and Viviana Dal Santo

Alomar, Lilian Andrea

Lilian Andrea Alomar *
andreaalmar9@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0013>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Las canciones reflejan experiencias que atraviesan a sus creadores, insertos en contextos sociales, culturales, geográficos, históricos, políticos, entre otros factores que pueden afectar en el proceso de composición, donde quedan ecos de vivencias que aportan a un resultado textual-contextual abierto a innumerables interpretaciones y análisis. Este trabajo inició con entrevistas a la cantautora Sylvia Zabzuk —nacida en Misiones y residente en La Pampa desde hace veinticinco años— y a la pianista y compositora Viviana Dal Santo —nacida y residente en La Pampa—, y con análisis de una selección de sus obras. También formaron parte del estudio el *Cancionero de los Ríos*, libro que reúne composiciones de pampeanos, y dos libros del músico e investigador Rubén Evangelista que relatan la historia de la música pampeana.

El estudio permitió plantear categorizaciones y metodologías de análisis para ahondar sobre funciones, usos, discursos, intenciones, recepciones, etc., en busca de rasgos musicales que puedan presentar analogías temporales y geográficas, y procesos de identificación. Una hipótesis fue que existen poesías, diseños melódicos y armonías que se vuelven propios de épocas y regiones, y que dan lugar a una reciprocidad entre música-tiempo-paisaje. Se recurrió al análisis multitextual que incorporó texto y contexto desde una perspectiva semántica, donde predominó un estudio etnomusicológico que combinó metodologías de investigación exploratoria, descriptiva y explicativa, y utilizó enfoques y técnicas de análisis cualitativo y cuantitativo.

La información histórica procura que el lector encuentre el sentido del discurso y la conexión explícita entre la situación ambiental de La Pampa, que impulsó a sus pobladores a crear la música que luego dio origen al cancionero provincial cuya única temática es reclamar el regreso del Río Atuel, y las composiciones que narran las consecuencias que causó su ausencia.

Palabras clave: música, identidad, pampa.

Abstract: *The songs reflect experiences that go through their creators, inserted in social, cultural, geographical, historical, political contexts, among other factors that can affect the composition process, where echoes of experiences remain that contribute to a textual-contextual result open to innumerable*

interpretations and analyses. This work began with interviews of the singer-songwriter Sylvia Zabzuk —born in Misiones and who has been living in La Pampa for twenty-five years— and the pianist and composer Viviana Dal Santo —born and living in La Pampa—, with an analysis on a selection of her work. Also part of the study was the Cancionero de los Ríos, a book that brings together compositions by Pampas, and two books by musician and researcher Rubén Evangelista, which recount the history of Pampas music. The study allowed to propose categorizations and analysis methodologies to delve into functions, uses, discourses, intentions, receptions, etc., in search of musical traits that can present temporal and geographical analogies, and identification processes. One hypothesis was that there are poems, melodic designs and harmonies that become typical of times and regions, and that give rise to a reciprocity between music-time-landscape. Multitextual analysis was used that incorporated text and context from a semantic perspective, where an ethnomusicological study predominated, combining exploratory, descriptive and explanatory research methodologies, and drawing on qualitative and quantitative analysis approaches and techniques. The historical information ensures that the reader finds the meaning of the discourse and the clean connection between the environmental situation of La Pampa, which prompted its inhabitants to create the music that later gave rise to the provincial songbook, whose only theme is to claim the return of the River Atuel and narrate the landscape, economic and population consequences caused by its absence.

Keywords: *music , identity , pam.*

1. FUNDAMENTACIÓN DEL PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD PAMPEANA

Como hipótesis inicial del presente trabajo se planteó la existencia de analogías entre palabras, melodías, armonías, instrumentaciones, ritmos, tempos, carácter musical, entre otros, y momentos históricos, espacios geográficos, particularidades del territorio, climas, características poblacionales, historia reciente y presente, lo cual permite pensar en una reciprocidad entre música-tiempo-paisaje y sus modos de recepción, interpretación e identificación, pues se vuelven propios de épocas y lugares (países, provincias). Sobre esta hipótesis se propuso un estudio musical y social atravesado por el paisaje y su historia, procurando que el proyecto de investigación pueda aportar respuestas certeras en base al estudio de hechos, obras, análisis, teorías, entrevistas, etc. Al respecto Simon Frith (2001) explica que una música agrada porque responde a asuntos identitarios, proporciona una conexión entre la vida emocional pública y privada, permite articular una memoria colectiva, y porque los individuos se apropian de la música, por lo cual esta pasa a formar parte de la propia identidad y se incorpora a la percepción individual.

NOTAS DE AUTOR

- * Lilian Andrea Alomar nació en La Pampa en 1984. Profesora de Arte en Música egresada del Instituto Superior de Bellas Artes “Municipalidad de General Pico”. Licenciada en Teoría y Crítica de la Música por la Universidad Nacional del Litoral. Ha sido profesora de música en Nivel Inicial, Nivel Primario y Nivel Medio. Es docente en el Profesorado de Música del Instituto Superior de Bellas Artes. Participa de talleres, jornadas, capacitaciones, conversatorios, congresos nacionales e internacionales, y cursa seminarios de posgrado vinculados al estudio de la música folklórica y popular que se dictan en la Universidad Nacional del Litoral. Comenzó su actividad como investigadora en proyectos convocados por el Instituto Nacional de Formación Docente (I+D). Es colaboradora en el Proyecto denominado “Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los ’60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes” que funciona en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (CAI+D).

Rubén Evangelista (2017) relata que, tras la Conquista del Desierto seguida del tendido de líneas férreas, fue llegando al entonces Territorio de La Pampa Central un aluvión de pobladores provenientes de Italia, España, Francia, Alemania, Siria, entre otros países, quienes traían sus instrumentos y compartían la música y costumbres de sus tierras. De esta manera desarrollaron “una sociedad con componentes culturales cosmopolitas” (*Ibid.*, p. 35) junto con los habitantes del lugar. Los ferrocarriles permitieron la vinculación de pobladores pampeanos con las ciudades de Buenos Aires y los centros urbanos más desarrollados fueron influenciando “la vida y la cultura de las nacientes comunidades del Territorio, por la natural dependencia e interrelación política, social y económica que se iba a producir entre la sociedad y el poder establecidos y las comunidades emergentes” (*Ibid.*, p. 36). Los primeros intérpretes pampeanos de los que hay registro contaban con repertorios similares a los de artistas de Buenos Aires, así como rasgos de la región cuyana. Las influencias que la provincia fue recibiendo y resignificando son mencionadas por Viviana Dal Santo: “por Cuyo en sus tonadas y cuecas y por Santiago en sus Gatos y Chacareras, y por la Europa de los inmigrantes en sus Mazurcas, y por la Nación Ranquel en sus Imploraciones y sus Loncomeos”, continúa “sin olvidarse de regresar en sus Huellas, Triunfos, Estilos y Milongas. El paisaje pampeano es simple [...] El hombre pampeano es un hombre simple [...] La música pampeana es sencilla, tranquila, amplia” (Dal Santo, 2020: 153-154). Se encuentran definiciones similares en *Cajita de Música Argentina*, trabajo elaborado por Juan Falú y editado por el Ministerio de Educación de la Nación, donde se caracteriza al folklore de la región pampeana como sobrio, dócil, humilde: “está cómodamente instalado en su sobriedad y en la mansedumbre de ser portavoz de soledades y distancias” (2011: 43). Falú define a la milonga como “el canto por excelencia de una región en que se fueron debilitando bellísimos géneros tales como estilos y vidalitas [...] Su estructura armónica y melódica es sencilla y funcional, desde que está subordinada al ejercicio de la palabra” (2011: 44).

A inicios de 1900 los músicos que comenzaban a cantar, tocar y crear tangos, interpretaban géneros que se consideraban propios de la música criolla: “habaneras, milongas, estilos, vidalitas, cifras, cielitos, huellas, tonadas, gatos, chacareras, etc. También incluían polcas, mazurcas y vales” escribe Evangelista (2017: 40) y narra que en la zona pampeana predominaban la milonga campera, el estilo criollo y la cifra, y que mucho tiempo después esta música se escuchó en comunidades urbanas, cuando con la llegada del fonógrafo y la presencia de las radios en las viviendas familiares hacia 1930 se difundieron las canciones criollas a todo el país y muchas agrupaciones comenzaron a incorporar géneros de diversas zonas y a promocionar la música folclórica nacional. También Delia Santana de Kiguel (2000) escribe sobre la música de la pampa húmeda (que comprende la provincia de Buenos Aires, sur de Santa Fe, centro sur de Córdoba y, la provincia de La Pampa) y asevera que los payadores preferían el estilo, la cifra, la milonga y, en menor medida, el vals. Destaca al gaucho como protagonista que conserva y transmite el “patrimonio espiritual de la cultura criolla de este ámbito” (Kiguel, 2000: 88) y al payador como un cantor comparable con el trovador o juglar de Europa medieval, que en el Territorio de La Pampa mostró preferencia por la milonga cantada.

En 1947 se creó “una Comisión Honoraria con carácter de entidad cultural, que funcionó bajo el nombre de Comisión Oficial Pampeana de Historia y Folklore” relata Evangelista (2017: 70). Su función era fomentar y difundir las manifestaciones artísticas pertenecientes al folklore nativo (poesía, música, danza, plástica) y toda expresión vinculada al acervo autóctono. En 1948 fue creada en Santa Rosa la Escuela de Bellas Artes de La Pampa en la que “se dictarían clases de dibujo artístico, música, arte escénico, danzas nativas y danzas clásicas” (*Ibid.*, p.73). Ésta actuaría bajo dependencia de la Comisión de Historia y Folklore. Al igual que en el resto del país, se dio “lugar al florecimiento de Centros Tradicionalistas, Peñas, Academias y Escuelas” (*Ibidem*) para el desarrollo del folklore. En ese mismo año se fundó, también en Santa Rosa, el primer Centro Tradicionalista, donde familias de Cuyo y del Noroeste argentino, radicadas en el territorio pampeano, organizaban reuniones y compartían danzas y cantos folklóricos, comidas y bebidas regionales de sus lugares de origen, lo cual no es un detalle menor ante la fuerte influencia de esas regiones en La Pampa desde 1960. Este espacio cultural fue llamado La Querencia por el pianista, acordeonista y compositor

Enrique Fernández Mendía. Él, junto con el guitarrista, pianista y compositor Guillermo Mareque y el poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz, iniciarían una nueva etapa para el cancionero folklórico local.

En 1951 La Pampa fue provincializada, por disposición de la Ley N° 14.037 que sancionó el Congreso de la Nación y promulgó el entonces presidente Juan Domingo Perón. Durante esa década, poetas salteños como Manuel José Castilla, Jaime Dávalos y César Perdiguero mostraron su impronta y la influencia del folklore del Noroeste se reflejó en “el primer compendio de poemas reunidos por Juan Carlos Bustriazo Ortiz [...] compuesto por cien zambas” y evidencia por qué “la gran mayoría de las musicalizaciones de la primera etapa del nuevo Cancionero Pampeano se haya ajustado a la forma de esa misma estructura musical folklórica, la zamba” (Evangelista, 2017: 85). Pero un conjunto de oyentes “no se veía reflejado plenamente en esas expresiones folklóricas en sus aspectos literario y musical y, teniendo su propia voz más ligada a la realidad circundante —el habitante de La Pampa y su circunstancia— esperaba ser oído” (*Ibidem*). En el camino de instaurar un canto propio, la Dirección de Cultura de La Pampa presentó en 1957 a un grupo de escritores denominado La Joven Poesía Pampeana. En los poemas de estos surgieron temas sobre el Oeste y el Sur, el monte, el cardenal, el Atuel, el Colorado, los Puelches, y provocaron la atracción de compositores que musicalizaron esos textos. La generación anterior había escrito sobre la región Este de la provincia, con su prosperidad y su desarrollo urbano, pero sus poesías no fueron musicalizadas. Bustriazo Ortiz y Mareque compusieron —entre 1952 y 1954— “Canción para la niebla puelche”, considerada la primera canción pampeana (luego de la provincialización), y sumaron a esta lista la zamba “Soy de los ranchos”, “Milonga del silencio” y “Canción de la niña del agua”. Hacia 1956 comenzó a resonar la poesía de Edgar Morisoli, ingeniero agrimensor oriundo de Santa Fe que por motivos laborales se instaló en La Pampa. Éste y Mareque compusieron en 1958 la “Huella del Salmo Bagual” (huella), “Canción del amor perdido” (zamba) y “Simón Peletay, Baquiano” (zamba). Estas temáticas dieron identidad al nuevo cancionero pampeano que “nació teñido de paisajes geográficos y humanos virtualmente desconocidos para el habitante de la ciudad y en general para el poblador de la franja Este de La Pampa” (Evangelista, 2017: 100). Fue entonces cuando comenzaron las luchas por reivindicar los derechos de los pampeanos sobre el Río Atuel, cuyos cinco brazos que ingresaban por el Noroeste quedaron bloqueados definitivamente tras la inauguración de la represa mendocina El Nihuil en 1947.

Poetas y músicos retratan el paisaje en que el Oeste se fue convirtiendo durante las últimas siete décadas. De esta forma, la música aporta a la construcción de mundos mediante su imbricación cultural que “sólo cabe desvelar a través de un estudio local y detallado”, escribe Francisco Cruces, quien concibe al sonido como “fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos” y afirma que “el análisis etnomusicológico no versa propiamente sobre sonidos, sino sobre los modos de clasificarlos, comprenderlos y comunicarlos por parte de las gentes estudiadas” (2002: 1-2). En relación con esto, Dal Santo (2020: 143-144) escribe que procurando establecer una posible relación entre el paisaje y la población, y contemplando los parámetros musicales con los que “se pretende lograr un estilo y una identidad musical propia”, plantea como hipótesis que “el paisaje y la idiosincrasia del pueblo pampeano ejercen una decisiva influencia sobre las elecciones acerca de la utilización particular de cada recurso musical”. Por este motivo asegura que mucha de la música compuesta en La Pampa muestra una “descripción y una homología con respecto al entorno geográfico y cultural” que presenta melodías con “diseño simple, descendente, estático, sin grandes saltos, con mayoría de tempos lentos, modos menores, caracteres tristes y repeticiones”, donde las armonías simples también se enlazan con “el relieve pampeano, su monotonía, su tranquilidad sin sobresaltos”. Juan Falú escribe que en la milonga pampeana predomina el modo menor y en el folklore bonaerense y entrerriano es habitual escuchar milongas en modo mayor. También añade que se compone en una sucesión de períodos A intercalados con interludios. Además, destaca el protagonismo de la palabra con melodías monótonas como lo es el paisaje, con expresiones reflexivas, lentas, que tratan sobre quienes las escriben y sobre los acontecimientos del lugar. “Casi como contrapartida de los valores que hoy consagra el mercado [...] es decir, la promoción de lo rápido, alegre, fuerte y conocido, el folklore surero sigue fiel a sus orígenes, al protagonismo de la palabra” escribe

el autor, y añade: “Cielitos, triunfos, cifras, estilos y milongas, conforman el universo sonoro más recatado del mapa musical argentino. Las leyes de este universo oponen silencios a las estridencias [...] reflexión a la distracción” (Falú, 2011: 43).

Para Dal Santo (2020: 148-149) hacer de la música un modo de lucha y concientización, así como una expresión que “pretende generar un cambio en la visión que se tiene de la Provincia y de sus conflictos” responde a la teoría de interpelación:

Una obra musical o artística no interpela a su auditor sólo por su texto poético; en estos casos, el problema de la carencia de agua por los cortes del curso del Río Atuel por parte de Mendoza se ve explicitada y elaborada por esas melodías cuyos cursos son descendentes, por esas obras cuyo carácter es triste y melancólico, por los modos menores o las bimodalidades finalizadas mayormente en modo menor, por las melodías no armónicas formadas por grados conjuntos que originan líneas onduladas o quietas, rectas [...]. Todo esto, sumado al canto de una voz, acompañado por la guitarra del mismo músico, genera un canto claro, limpio y transparente, donde todo se entiende, donde las tristezas, los despojos, las nostalgias y los conflictos quedan expresados.

Por último, se refiere a la narratividad, que vincula la construcción de la identidad con la construcción discursiva o argumentativa, y afirma que en este proceso la música intercede en el desarrollo de la identidad a través de las sensaciones y los efectos psicológicos que provoca. Por esto escribe que la música pampeana “ha construido una identidad tanto a nivel consciente e intencional como inconsciente y colectiva [...]. La expresión musical de los Estilos y los Tristes [...] ha sido, a nuestro entender, medio esencial en la construcción consciente de la identidad pampeana” (*Ibid.*, p.150). En este proceso cultural se puede mencionar la Conquista del Desierto que abolió el desarrollo del aborigen en la zona; la llegada de familias provenientes de otras provincias y otros países que trajeron sus culturas; el entrecruzamiento de esto con la figura del gaucho como emblema local; la desertificación del Oeste y sus innumerables consecuencias, entre ellas el hombre solitario en lugares despoblados, con una guitarra y con relatos musicales que retrataron su vida y todo aquello que lo rodeó: médanos, arenales, viento, sed, hambre, exilio, despojo, pérdida y la añoranza por aquellos ríos que daban prosperidad a casi 40.000 kilómetros cuadrados. Dal Santo (2020: 153) contempla la llanura y relata que el poblador pampeano “espera el agua para el alimento y el trabajo, para la vista límpida del horizonte sin tanta arena y tanto viento y para calmar la sed”.

Conceptos de amplitud y profundidad son utilizados también por Sylvia Zabzuk cuando se refiere a la música pampeana. Recuerda que al instalarse en La Pampa comenzó a adentrarse en la geografía del lugar, conoció el Oeste, lugar desconocido para muchos residentes de la provincia por considerarlo lejano e inhóspito, y cuenta que la vista amplia del cielo le provoca una introspección y una conexión intrapersonal para la cual no todos están preparados:

Me impactó el cielo, y siempre digo cuando me preguntan: “-Che, pero ¿qué tiene La Pampa?” y le digo “-La Pampa tiene el cielo”. El cielo como un gran reflejo de la tierra, como un gran abrazo a la tierra [...] siento que el paisaje pampeano me invitó a mirarme profundamente [...] a encontrarme con mi identidad más profunda. Entonces creo que es un paisaje que apela, que cuestiona, que te pregunta, a las napas más profundas del ser. Bueno, por eso creo que también hay altos índices de suicidio, o sea, no cualquiera por ahí, se anima a mirarse hondamente ¿no? Es una aventura que tiene sus riesgos, pero justamente de ahí su profundidad y la profundidad de su poesía [...] grandes poetas pampeanos que fueron musicalizados también por grandes músicos pampeanos como “Guri” Jaquez, Lalo Molina. (Zabzuk, entrevista por Zoom, 11 de junio de 2021)

Los géneros folclóricos en esta provincia fueron adoptando tintes melancólicos y tempos lentos sobre todo en el Oeste, que funcionó como “medio esencial en la construcción de una personalidad general y colectiva tranquila, pausada, paciente, contemplativa”, escribe Dal Santo (2020: 150-151) y continúa: “El hombre pampeano es como su música y su música como él [...] la música ha sido el medio por el que el hombre pampeano se ha construido como hombre de la llanura, como resero, como gaucho, como hombre de campo, como cantor y guitarrero”. Para Evangelista (1997: 11) el desarrollo musical de la zona generó intereses y valores culturales. Narra que “el fenómeno de *popularización del folklore musical* introdujo importantes cambios en las conductas y el intelecto del común de la gente” al provocar motivación para cantar y ejecutar

instrumentos tradicionales, lo cual derivó en “la visualización conceptual, profunda, de su revalorización como expresión propia, cuya pertenencia asumió y comenzó a defender como un auténtico bien cultural”. Cuenta que en sus inicios hubo resistencia hacia las canciones pampeanas porque se las percibía como tristes, pero él las concibió como un nuevo lenguaje “entrañablemente auténtico y bello y además era distinto a todo, pero también totalmente desconocido y por ello no suficientemente apreciado y en consecuencia invalorado” (Evangelista, 1997: 12).

Estas exposiciones pretenden desplegar una serie de nociones acerca de la construcción de la identidad musical pampeana y abren un planteo sobre las raíces sonoras y sus vinculaciones con el ambiente geográfico y social que se desarrollaron y documentaron desde fines del siglo XIX. Pero si bien son descripciones que pueden aportar o ampliar la comprensión sobre la música pampeana en coherencia con una realidad ambiental, es posible reflexionar sobre las contra-coherencias que enuncia Cruces con los interrogantes: “¿Cuánto contexto es ‘el contexto’ de una expresión? ¿Hasta dónde habríamos de llegar en nuestra descripción para poder afirmar que hemos ‘contextualizado’ una interpretación musical? ¿Cuáles son los elementos identificatorios de todo contexto?” (Cruces, 2002: 13). El autor deja a criterio de cada analista la delimitación del contexto para redactar un trabajo.

2. ANTECEDENTES SOBRE MÚSICA E IDENTIDAD

Son muchos los estudios que recorren esta línea de investigación desde diferentes áreas del conocimiento y funcionaron como antecedentes, además de aportar metodologías de análisis que permitieron revelar rasgos de la música pampeana y trazar líneas comparativas con el paisaje y la población. Es primordial hacer referencia a la semiótica musical frente a un análisis que involucró las composiciones, sus partituras y la percepción por parte del público, como también los recursos e influencias de compositores, articulados con imágenes, concepciones, emociones, etc. El doctor en ciencias sociales y humanas Óscar Hernández Salgar escribe sobre semiótica musical y establece una conexión entre el texto musical y los discursos sociales en torno a la música. De esta manera identifica tres enfoques sobre la significación musical: el semiótico-hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político. Esto le permitió presentar consideraciones metodológicas para el estudio del significado musical. Su concepción acerca de la música es que, lejos de ser un mero entretenimiento, cumple múltiples funciones (religiosas, sociales, políticas, etc.) y refleja relaciones de poder. Explica que en las últimas décadas “se ha hecho cada vez más evidente que la música contribuye activamente en la creación de la realidad, de los grupos sociales a los que pertenecemos y de las identidades que asumimos (Frith, 1996; Vila, 2002; Tagg, 1999)”¹ (Hernández Salgar, 2012: 41). La llegada de la música popular a grandes masas sociales permitió dimensionar sus posibilidades comunicativas, asunto sobre el que los investigadores Julia Chindemi y Pablo Vila (Chindemi y Vila, 2017: 10-11) escriben que hacia finales del siglo XIX “la música popular ha participado activamente en la conformación de diferentes identidades de la sociedad argentina, convirtiéndose en un discurso más que relevante en la producción, no sólo de subjetividades significantes, sino también de agencias emocionales y afectivas”. Durante la primera mitad del siglo XX, grupos hegemónicos de Argentina procuraron reivindicar las tradiciones musicales y promover el estudio y enseñanza de las culturas vernáculas, lo cual impulsó a investigadores y eruditos a iniciar una recolección de costumbres y tradiciones en el norte del país que luego formaría parte del sistema educativo para enriquecer la identidad cultural de la población. Al respecto, el licenciado en ciencias políticas y diplomáticas Ramón Alberto Sisti (Sisti, 2004: 55) escribe en su artículo que hacia la década de 1950 “se produce un movimiento jerarquizador del folklore argentino en la poesía de numerosos autores que intentan dar cuenta de una realidad social enmarcada en las distintas geografías del territorio nacional”. Enfatiza los términos ‘identidad cultural, geografía y folklore’, donde vincula el concepto de identidad con los desarrollos culturales y musicales en ambientes geográficos determinados. Responde a estos conceptos el artículo de Julieta Godoy denominado “El cuarteto cordobés como modo de conformación identitaria”, donde expone

que “El hecho de que la identidad se construya en el discurso y no por fuera de él, coloca la cuestión de la interdiscursividad social de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano” y afirma que “el cuarteto construye, preserva y reproduce la identidad de la cultura popular de Córdoba” (2008:1).

Resulta significativo, en esta breve exposición de antecedentes, el trabajo de la doctora en antropología social y cultural Sara Revilla Gútiérrez (2011: 5), donde aborda modelos teóricos que “intentan entender el rol que desempeña la música como parte integrante de todo un gran conjunto de elementos culturales ligados a la experiencia y al bagaje del individuo y, por consiguiente, a su identidad”. Los trabajos sobre música e identidad, explica, cuentan con múltiples enfoques que amplían las posibilidades de estudio a áreas de investigación musical, social, histórica, económica, política, etc. Los autores que estudiaron la identidad desde un enfoque cultural, teóricos como Richard Middleton (1990), Simon Frith (1990), John Shepherd (1994), Martin Stokes (1994) o Pablo Vila (1996),² sentaron las bases y “establecieron el puente necesario entre la naturaleza socio-antropológica del término y el fenómeno musical” con el propósito de responder a los interrogantes: “¿De qué manera interviene la música en nuestra vida cotidiana? ¿Cuándo y cómo decidimos escuchar música? ¿Por qué diferentes ‘actores sociales’ se identifican con un cierto tipo de música y no con otros?” (2011:6). Los tres paradigmas de interpretación propuestos por Pablo Vila y Ramón Pelinski responden a modelos que posibilitan la interpretación de procesos que actúan en la construcción de la identidad, donde la homología presupone que la música refleja una organización social, la interpelación considera al individuo como subordinado al ‘poder’ de la música, mientras que la narrativa plantea que cada sujeto le confiere significado y expone así “su naturaleza variable e influenciada” (2011:20). En las investigaciones culturales sobre la identidad crece el interés por historias personales y narrativas de minorías que, de acuerdo con Vila (1996), aportan información que posibilita arribar a conclusiones epistemológicas.

3. METODOLOGÍA DE ESTUDIO Y AUTORES REFERENTES

La metodología siguió diversos postulados desde una perspectiva semántica. Se recurrió a la investigación exploratoria, descriptiva, correlacional y explicativa basada en observaciones y conjeturas aproximadas sobre lo que se pretendía analizar que llevó, desde su flexibilidad, a identificar el problema y a obtener/generar hipótesis. Desde un enfoque cualitativo y cuantitativo se utilizaron como técnicas las entrevistas y el análisis de las partituras, que buscaron arribar a organizaciones musicales estructurales y constructivas en profundidad. Este proceso analítico presenta recursos de la etnomusicología y la musicología.

La razón que lleva a realizar un análisis musical es comprender mejor su discurso. Para esto, quien analiza construye su metodología acudiendo a teorías, enfoques, modelos analíticos y maneras de validar su trabajo, entre otros recursos. Al respecto, Ramón Pelinski (1995) escribe sobre la interacción entre música y cultura como un estudio ideal que presenta desafíos metodológicos y se refiere a un doble origen de la etnomusicología: la musicología y la etnología. En este trabajo se plantea un análisis musicológico (con el estudio de las partituras) y un abordaje etnomusicológico que en términos de José Jorge de Carvalho (2003) se entiende como el estudio de la música dentro de las dimensiones culturales, lo cual da lugar a los niveles textual, paratextual, metatextual y contextual que propone Octavio Sánchez (2009). También comparte este concepto Philip Tagg (2009) al escribir acerca del ‘conocimiento sobre música’ refiriéndose al ‘metadiscurso musical’ que abarca análisis y teoría musical, así como cualquier otra actividad que conlleve la habilidad de identificar y nombrar elementos y patrones de estructuración musical.

Rubén López-Cano considera que un musicólogo muestra mayor interés por el ‘cómo, cuándo, dónde y, por qué’ de un fenómeno musical, más que por el ‘qué’, y define a la musicología como “una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diferentes. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos ya sea en la esfera epistemológica de las humanidades o dentro de la metodología de las ciencias experimentales” (López Cano, 2007: 2). El paradigma metodológico de análisis musicológico para este trabajo se relaciona con la fragmentación de la obra escrita en los componentes a

analizar: compás, tempo, género, instrumentación y otros recursos sonoros, forma, tonalidad, armonización, amplitud interválica, frases melódicas, intensidades, unidades sintácticas, textura, letra o escrito referente a la obra. La esencia sonora que se busca en estos procedimientos analíticos puede relacionarse con la idea de *musema* que describe Tagg (2004) al referirse a “la más pequeña expresión musical que provoca una determinada asociación, altamente codificada”.

Como estrategia metodológica se propuso la entrevista etnográfica a Zabzuk y a Dal Santo, por medio de la plataforma *Zoom*.³ Las entrevistas semiestructuradas recorrieron aspectos biográficos, de formación musical y, sobre sus comienzos compositivos. Luego del estudio de las partituras de las obras seleccionadas (las de Zabzuk transcritas por quien escribe para el estudio propuesto) se formularon preguntas para las segundas entrevistas que apuntaron a aspectos puramente compositivos. Los relatos de las entrevistadas describieron aspectos como por qué y para qué dicen algo de manera textual y/o musical; qué intervalos, palabras y armonías utilizan con más frecuencia y qué están contando con ese discurso. Por esto se trata acerca de un análisis multitextual que incorpora el texto (letra, partitura, entrevistas, etc.) y el contexto (momento social, político, lugar geográfico en que fueron compuestas, etc.) desde una perspectiva semántica, donde predomina un estudio etnomusicológico que permite un acercamiento a las músicas en sus entornos.

Los objetivos fueron planteados teniendo en cuenta algunos postulados de Juan Samaja (2004: 23), quien afirma que el proceso de investigación tiene dos finalidades: producir conocimientos por los conocimientos mismos y por las consecuencias técnicas y prácticas. Además, agrega otro propósito relacionado con la estabilidad ideológica y política. Como objetivo principal se pretendió buscar y focalizar aspectos identitarios de/en la música pampeana, para lo cual se esbozaron los siguientes pasos: discernir categorías de análisis; buscar analogías entre música-tiempo-paisaje; realizar un análisis combinando metodologías, tipos de investigación, técnicas y enfoques pertinentes; elaborar material significativo para la temática propuesta; arribar a hipótesis sostenibles.

4. COMPOSICIÓN Y CONTEXTO: ANALOGÍAS

4.1 Música que llama a su río

La primera canción que hizo mención al corte del Río Atuel fue escrita en 1959 por el poeta salteño Manuel José Castilla en su visita a la ciudad de Santa Rosa como integrante del grupo Los Fronterizos. Al tomar conocimiento acerca del conflicto escribió la letra de la “Zamba del río robado”, a la que Enrique Fernández Mendía y Guillermo Mareque compusieron músicas diferentes cada uno, si bien alcanzó más difusión la de aquel. Esta obra marcó el camino a las composiciones que forman parte del *Cancionero de los ríos*. Sobre su origen, Rubén Evangelista cuenta en una entrevista a Radio Nacional⁴ que en los años ochenta, junto a Juan Carlos Pumilla, desde la Cooperativa Editora Pampeana (CEPA) situada en la ciudad de Santa Rosa e integrada por periodistas, docentes y artistas, propusieron a la Legislatura provincial la edición de un compendio que reuniera el corpus del cancionero local para luego efectuar una difusión más amplia y llevar a la población lo que poetas y músicos componían en relación a la ausencia del agua en el Oeste. Dicha solicitud provocó que la Legislatura tomara esa situación como un problema de estado provincial y apoyara la realización de la recopilación de canciones. Los ejemplares del *Cancionero de los ríos* son distribuidos en las instituciones educativas de La Pampa desde 1985 y en su última edición se pueden leer las palabras de la entonces vicegobernadora y presidenta de la Cámara de Diputados de La Pampa, actual Senadora Nacional, profesora Norma Durango: “Los ríos secos son para los pampeanos su mayor desgarró. Los ríos secos son la injusticia palpable de un derecho robado”. Añade esta reflexión: “como la cultura es el reflejo de un pueblo; los poetas y cantores manifiestan ese dolor que los pampeanos tenemos por ese desamparo”, y concluye

escribiendo que “la palabra fue hecha para decir y aquí, acompañada por la música se convierte en canción de denuncia y reclamo” (Durango en *Cancionero de los ríos*, 2015:7).

Los géneros que se detallan en la edición 2015 son: zamba, huella, milonga, cueca, triunfo, gato, canción, estilo, vidalita, tonada, chacarera, tango, balada, loncomeo, cantata. Y entre sus títulos, que dan cuenta de sus letras, se encuentran: “El regreso del río”; “Agua de todos”; “La Pampa es un viejo mar”; “Agüita del médano”; “Recordando al río Atuel”; “Alabanza del agua”; “Sin río”; “El camino del agua”; “Triunfo del río”; “Donde descansa el Atuel”; “Vidalita del Atuel”; “La sed”.

En el año 2019 la Secretaría de Recursos Hídricos publicó en la *web* una nueva edición llamada *Cancionero 2.0: Seamos el sonido de nuestros ríos*, que fue realizada íntegramente por estudiantes y docentes de escuelas de Nivel Primario y de Nivel Medio. Esta cuenta con cincuenta composiciones de géneros urbanos como rap y rock; algunos de sus títulos son: “Yo quiero que vuelva el agua”; “La Pampa reclama”; “Sangre ardiente: la sed sigue creciendo”; “Es tuyo, mío y de todos”; “Lágrimas de arena”; “Murga del agua”; “Es mentira que vuelve”. Estas producciones son parte del resultado de más de tres décadas de trabajo sobre esta problemática desde la educación escolar, lo que ha provocado que las nuevas generaciones muestren interés y compromiso social y cultural en el transcurso de su construcción identitaria a través de la música local. En las ediciones del cancionero, así como en su difusión, ha participado la Secretaría de Recursos Hídricos y la Fundación Banco de La Pampa, el Poder Legislativo, la Cámara de Diputados, la Secretaría de Cultura y el Ministerio de Educación, la Asociación Pampeana de Escritores y la Asociación Pampeana de Músicos. Esto muestra que toda la población pampeana se encuentra involucrada y comparte una preocupación, un reclamo y una práctica social colectiva, lo cual se vincula con lo que expone Frith: “la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva” y agrega que “la música popular es algo que se posee [...] la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001: 422-426). La frase que la pianista Dal Santo escribió en el libreto de su disco — “Me inspiró mi querida Pampa, sus ritmos, sus paisajes y su profunda melancolía [...] Me inspiró el río que no llega [...] la noche pampeana con su tranquilidad y sus tormentas repentinas y casi salvajes” — también se entrelaza con las palabras de Frith cuando esboza que “De manera inconsciente asociamos determinados sonidos con determinados sentimientos, paisajes y momentos” (2001:432).

La cantautora Zabzuk también se hace eco de esta realidad y destaca las diferentes realidades de ambas provincias: “Misiones es una lujuria exuberante por la cantidad de agua [...] aquí por contraste hay tan poca agua [...] hay que cavar hondo para poder traer agua a la superficie” (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 15 de marzo de 2021). Esto la llevó a indagar sobre la música pampeana y a posicionarse en una reflexión que refleja un deseo compartido por los habitantes de La Pampa. Sus palabras son: “entré a descubrir esta inmensidad de poetas tan talentosos que ha escrito a modo de reclamo a la hermana provincia de Mendoza por este río robado ¿no? La fuerza de un río que no está y que necesitamos que vuelva” (*Ibid.*, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021). Entre las canciones más emblemáticas del cancionero se encuentran poesías cuyas melodías descendentes y lineales/oscilantes se pueden comparar con los médanos, la llanura y los movimientos del viento. Estos rasgos se pueden observar en la canción “Viento nómada” de Zabzuk sobre la cual cuenta:

hay un decir de la música que acompaña al texto, yo al menos lo intenté con Viento Nómada. Es una melodía más difuminada. Por ejemplo, en el estribillo simplemente [canta]: ‘Viento, viento nómada...’. La melodía es más llana, más quieta. Sin embargo, en las estrofas tiene un movimiento que quiere reflejar este modo juguetón del viento [...] Rueda y sube mucho más con este intento de acompañar, de describir ese modo de ser del viento travieso, inesperado, que te sorprende. Incluso la construcción del tema propone eso, no es un tema que empieza lento y termina ahí arriba. Empieza lento, crece un poquito, después vuelve a bajar, de pronto vuelve a subir. Quise también con esa textura y con esa construcción, durante el desarrollo del tema, ir mostrando este modo inesperado de actuar del viento. (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021)

5. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA PAMPEANA EN PALABRAS DE ZABZUK Y DAL SANTO

Sylvia Zabzuk contempla una vinculación estrecha entre el paisaje y los pobladores al expresar que “el hombre es su paisaje. Hay una identificación del ser humano con el lugar donde vive que eso es así en el planeta entero. Somos parte de ese lugar en el que nacimos y nos desarrollamos”. Asegura que las personas llevan características del lugar donde viven del mismo modo que cargan con una genética por generaciones y considera que “el paisaje refleja el modo de ser humano, y uno termina siendo parte de eso [...] Hay como una simbiosis y una identidad profunda entre lo que nos rodea y cómo manifestamos nosotros nuestra expresión humana en ese contexto” (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021). Esta concepción se puede vincular con lo que escribe Blacking (1973: 47) sobre los estilos musicales que se basan en lo que un/a músico/a toma de la naturaleza al componer, no como una imposición de esa naturaleza, sino como una expresión cultural. Esta naturaleza no es externa al hombre, explica, sino que forma parte de sus capacidades psicofísicas, de la estructura de sus experiencias y de su interacción social en la que adquiere y procesa la cultura.

Dal Santo (2021) se refiere a características emotivas y psicológicas al describir la música pampeana: “la describiría como intimista, como introspectiva, profunda [...] se canta y se acompaña con la guitarra nada más [...] hay una cuestión de la esencia y de pensar la música que no está compartida con nadie más que con uno mismo” (V. Dal Santo, entrevista por *Zoom*, 4 de junio de 2021). También la concibe con un tempo más lento que las músicas folclóricas de otras regiones y añade que se utilizan pocos recursos musicales. Al referirse a sus composiciones expresa: “muchas de mis obras son paisajistas. Entonces en mis obras también estoy yo como pampeana”. Asegura que la gran mayoría de sus composiciones tiene relación con el paisaje y la forma de ser pampeana.

Ante el interrogante sobre una posible influencia entre concepciones y maneras de componer vinculadas al paisaje, clima, geografía, momento histórico, contexto socio-político y construcciones culturales, Dal Santo (2020: 7) afirma que son factores que influyen en la identidad musical y escribe que en medio de los conflictos provinciales y de una búsqueda para establecer “una identidad cultural pampeana, se ha ido desarrollando, a nuestro entender, un particular estilo musical ya gestado por los músicos criollos autodidactas, cantores y guitarristas”. Del mismo modo Zabzuk expresa que la música que compone tiene un lazo directo con la provincia donde nació y creció, y considera que los rasgos geográficos influyen en los compositores. En su caso, el agua es una temática continua de la cual destaca su profundidad y su fuerza sutil a la que compara con la femineidad. La cantautora relata que se sorprendió al conocer la existencia del *Cancionero de los ríos* en una provincia donde no los hay: “me acuerdo que al llegar aquí a La Pampa ya empecé a escuchar enseguida del *Cancionero de los ríos*, digo: - ¿Cómo puede ser? Este lugar donde no hay ríos, el río tiene tanta fuerza ¡y tiene un cancionero!”. Reflexiona sobre ambas provincias diciendo: “yo me siento muy misionera también, extraño mucho mi tierra, me siento parte del verdirrojo y de esa agua. Y casualmente y/o causalmente, La Pampa tiene el río como quimera” (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021). Manifiesta que hay rasgos geográficos que se trasladan a la música creada en diferentes regiones. Compara la imagen lineal de la llanura con sonidos sin grandes saltos mientras considera que las melodías con intervalos pronunciados se escuchan más en zonas con diversidad de alturas en su geografía: “creo que la música pampeana refleja claramente la inmensidad, la extensión, las líneas suaves, no hay líneas quebradas como puede ser en Salta o en Misiones, mi lugar de origen” y explica “escuchás una zamba salteña o una vidala, y claramente está llena de saltos. Lo mismo el chamamé. El chamamé tiene un canto que anda mucho entre las sextas, por ejemplo, típico ¿no?”, y concluye diciendo “En cambio en La Pampa son más lineales, más suaves. Los ritmos son también más lentos, más suaves. Como que tienen también más espacio. Y si hay algo que tiene La Pampa en su paisaje es espacialidad” (S. Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021).

Las concepciones expuestas aquí hablan de sonoridades musicales que presentan concordancia con geografías de regiones diferentes y en base a esto se puede sugerir que una construcción cultural se encuentra atravesada por el contexto en el que se consolidó. Hace referencia a esto el doctor Claudio Díaz (2009: 12-13)

quien afirma que “la producción discursiva es una práctica social que se da siempre bajo condiciones concretas, bajo coordenadas socio-históricas específicas, y en el marco de relaciones de disputas por el poder” y cita a Foucault (2002: 169) al indicar que un enunciado debe tener “una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha”.

Como rasgos particulares según el recorrido elaborado en este trabajo, es posible enunciar que en la música considerada ‘pampeana’ predominan: géneros de milonga, estilo, huella, cifra, triunfo; tempos lentos; modos menores; intensidades suaves; instrumentación con voz y guitarra; textura de melodía acompañada; formas con una o dos partes; temáticas referentes al clima, la llanura y paisaje, la ausencia del río Atuel y/o sus consecuencias; armonías con pocas elaboraciones donde predominan los grados I-IV-V y se suele recurrir a sustituciones por funciones tonales y a acordes relativos; melodías descendentes o lineales oscilantes e intervalos por grado conjunto, con algunas excepciones.

6. REFLEXIONES FINALES

La hipótesis acerca de las posibles influencias del territorio sobre los resultados compositivos de muchos músicos, así como los binomios ‘música e identidad’, ‘composición y contexto’, ‘música y paisaje’, ‘sonido y geografía’, ‘poesía y clima’, dieron inicio a una línea de investigación que no pretende arribar a conclusiones cerradas, sino que abre puertas al estudio de músicas y sonoridades construidas en una provincia que presentan rasgos propios y muestran diferencias con las que provienen de provincias con realidades y geografías diferentes. Pero es difícil afirmar que sólo el aspecto visual de un paisaje interpela al compositor para hacer música con determinadas características. ¿Cómo sería el proceso de decodificación de una geografía que un músico atravesaría al componer? ¿Qué sugerencias haría un paisaje acerca de los recursos sonoros a utilizar? ¿Cuáles serían las sonoridades rítmicas, melódicas y armónicas que reflejaría musicalmente a un paisaje y no a otro? Los interrogantes son muchos y las respuestas escasas y difíciles de argumentar. Por esto es que se dará más relevancia a la influencia que la ‘construcción cultural histórica y colectiva’ puede ejercer en un individuo, así como a la capacidad de interpretación y asimilación y las posibilidades de comprensión. La construcción cultural afecta a la población en mayor o en menor medida y a las percepciones de identidad que, al igual que las construcciones sociales, cambian con el tiempo. Las melodías, ritmos y armonías son construcciones que un/a músico/a incorpora durante su vida y su formación musical, y las características del contexto influyen directa o indirectamente.

En La Pampa el impacto ambiental, geográfico, económico y social provocado por la sequía del Oeste derivó en poesías que expresaban el anhelo de volver a ver el paisaje vivo y próspero que fue, y esto se complementó con melodías, armonías, ritmos y géneros que acompañaron esas tristezas y reflejaron la soledad en que quedaron unos pocos pobladores para cuidar lo poco que les quedó. Se puede hablar de aspectos esenciales, fundadores, de un conjunto de elementos que funcionaron como base de una música que los pampeanos adoptaron y desarrollaron durante los últimos setenta años y que tomó impulso gracias a la difusión del *Cancionero de los ríos*.

En la actualidad las redes sociales acercan la realidad del Oeste a jóvenes músicos que se muestran interesados en —y atravesados por— las problemáticas originadas por el corte del Río Atuel. Además, en el presente existe otra amenaza similar en La Pampa: la construcción del dique Portezuelo del viento, una obra hidroeléctrica también proyectada en Mendoza que regularía el caudal de agua del Río Colorado. Esto renueva las razones para que más generaciones se introduzcan en el reclamo a través de la música. De esta manera suman composiciones que, más allá de los géneros, las instrumentaciones y aspectos que se pueden relacionar más con música urbana que folclórica, presentan similitudes con las primeras canciones pampeanas en cuanto a las letras, las funciones, las intencionalidades y posiblemente la reafirmación de identidad.

Resuenan músicas teñidas de quietud ante la impotencia de perder la prosperidad de un pasado cercano; del silencio que queda en un territorio devastado; de observación a un espacio inmenso pero vacío de fauna y

flora; de viento y arena; de lejanía y nostalgia; de lentitud, por dejar los hogares, aunque se desee permanecer en ellos. Quedó sonando el canto solitario y pausado de una milonga, las melodías y armonías suaves y simples como los colores del horizonte y las líneas de la llanura, el anhelo por recuperar la propia agua junto con la vida que ésta genera a su alrededor. Permanece la esperanza en la canción pampeana y el reclamo pacífico en respuesta a la atrocidad. Crece el cancionero que une la población de toda la provincia junto con los músicos que, con su voz, su instrumento y su creatividad, escriben partes de nuestra historia en cada composición y anhelan soltar al viento su música para que sus ecos reflejen de manera inconmensurable a La Pampa que aguarda ser escuchada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACKING, John (1973): *How musical is man?*, Seattle-London, University of Washington Press (traducción inédita de la versión italiana: *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi/Unicopli, 1986- Capítulos 1 y 2 traducidos por Enrique Cámara de Landa – Capítulos 2 y 3 traducidos por María José Valles del Pozo).
- CARVALHO, José Jorge de (2003): “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas” en *TRANS Revista Transcultural de Música* 7. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200705> [Consultado: 1 de mayo de 2021]
- CHINDEMI, Julia y VILA, Pablo (2017, octubre): “La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango” en *Artcultura* 19, n° 34. pp. 9-26. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40075/20941> [Consultado: 7 de abril de 2021]
- CRUCES, Francisco. (2002): “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos” en *TRANS, Revista Transcultural de Música* 6. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [Consultado: 6 de abril 2021]
- DAL SANTO, Viviana (2020): *La influencia del paisaje en la Construcción del tema musical pampeano*, Santa Rosa, Fondo Editorial Pampeano.
- DAL SANTO, Viviana. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 12 de marzo de 2021.
- DAL SANTO, Viviana. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 4 de junio de 2021.
- DIAZ, Claudio (2009): *Variaciones sobre el "ser nacional": una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Córdoba, Recovecos.
- EVANGELISTA, Rubén (2017): *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa*, 2a Edición Revisada, Santa Rosa, Fondo Editorial Pampeano.
- EVANGELISTA, Rubén y CARPIO, Alberto (1997): *El folklore musical de La Pampa aplicado en las escuelas*, Santa Rosa, Subsecretaría de Coordinación del Ministerio de Educación de La Pampa.
- FALÚ, Juan (2011): *Cajita de música argentina*, Compilado por Ximena Martínez, coordinado por Marcela Mardones, 1ª edición, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
- FOUCAULT, Michel (2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI
- FRITH, Simon (2001): “Hacia una estética de la Música Popular” en CRUCES VILLALOBOS, Francisco (ed.) *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta. pp. 413-436.
- GODOY, Julieta. (2008): “El cuarteto cordobés como modo de conformación identitaria” en *Revista Borradores* (Universidad Nacional de Río Cuarto) VIII-IX. pp. 1-6.
- HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar (2012): “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 7, n° 1, pp. 39-77.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. (2007): “Musicología manual de usuario”. Texto didáctico. <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf> [Consultado: 28 de abril de 2020]
- PELINSKI, Ramón (2000): “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música” en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal. pp. 163-175.

- PELINSKI, Ramón. (1995): "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Arom" en *TRANS Revista Transcultural de Música* 1. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/298/relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia-los-modelos-de-j-blacking-y-s-arom> [Consultado: 7 de abril de 2021]
- PUMILLA, Juan C. y EVANGELISTA, Rubén R. L. (2015): *Cancionero de los ríos* Santa Rosa Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.
- REVILLA GÚTIEZ, Sara. (2011, enero): "Música e identidad: adaptación de un modelo teórico" en *Cuadernos de Etnomusicología SIBE* 1. pp. 5-28. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf> y en <https://www.researchgate.net/publication/266373748> [Consultado: 1 de mayo de 2021]
- SAMAJA, Juan Alfonso. (2004): *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*, 3^o ed., 4^o reimp., Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- SÁNCHEZ, Octavio. (2009 [2004]): *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo. http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2764/tesissanchez.pdf [Consultado: 29 de abril de 2021]
- SANTANA DE KIGUEL, Delia y otros (2000): "Ámbito pampeano y región patagónica" en *Música tradicional argentina. Aborigen – Criolla*. Buenos Aires. Magisterio del Río de la Plata. pp. 85-112. <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20cuarteto%20cordobes%20como%20modo%20de%20conformacion%20identitaria.pdf> [Consultado: 29 de abril 2021]
- SISTI, Roberto. (2004, noviembre): "Los caminos en el folklore del noroeste argentino: Geografía cultural" en *Invenio*, 7(13), pp. 55-62. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87713705> [Consultado: 29 de abril de 2021]
- TAGG, Philip (2009): *Musical learning: epistemic diffraction or Integration* (video con subtítulos en español por Laura Jordán). Universidad de Villa María-Córdoba. <http://www.youtube.com/watch?v=ITJwnh0zgVs> [Consultado: 18 diciembre de 2012]
- TAGG, Philip (22 de junio 2004): *¿Para qué sirve un musema? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia* [Conferencia]. V Congreso de IASPM-LA, Rio de Janeiro, Brasil. Traducido por Antonio Moreno. <https://www.tagg.org/articulos/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf> [Consultado: 18 diciembre de 2012]
- VILA, Pablo (1996): "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *TRANS Revista Transcultural de Música* <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consultado: 18 diciembre de 2012]
- ZABZUK, Sylvia. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 15 de marzo de 2021.
- ZABZUK, Sylvia. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 11 de junio de 2021.

NOTAS

- 1 Los textos citados por el autor son:
 - FRITH, Simon (1996): "Music and identity" en HALL, Stuart y DU GA, Paul, eds. Questions of cultural identity, Londres, Sage Publications, pp.108-127.
 - VILA, Pablo (2001): "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en OCHOA, Ana María y CRAGNOLINI, Alejandra, coords., *Cuadernos de Nación. Músicas en Transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura. pp. 15-44.
 - TAGG, Philip. "Introductory Notes to the Semiotics of Music". [En línea]. 1999. <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (Acceso: 15 de marzo de 2011).
- 2 Los textos citados por la autora son: MIDDLETON, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press; FRITH, Simon. 1990. "What is good music?" en *Canadian University Music Review* 10/2, *Alternative Musicologies* (SHEPHERD, John, ed.), pp. 92-102; SHEPHERD, John. 1994. "Music, Culture and interdisciplinarity: reflections on relationships" en *Popular Music* 13, pp. 127-141; STOKES, Martin. 1994. "Place Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland". En *Ethnicity, Identity and Music*. Martin Stokes: 97-115. Oxford: Berg; VILA, Pablo. 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2 [Consultado el 12 de mayo de 2010].

- 3 Zoom fue la alternativa tecnológica para poder efectuar las entrevistas, ya que al momento de realizarlas nos encontrábamos atravesando restricciones de circulación debido a la pandemia COVID-19, y ambas compositoras residen en la ciudad de Santa Rosa, mientras que la entrevistadora vive en General Pico.
- 4 Evangelista, R. (2020, mayo 10). "Cancionero de los ríos", una obra poética musical de La Pampa. Entrevista emitida por Radio Nacional. <https://www.radionacional.com.ar/cancionero-de-los-rios-una-obra-poetica-musical-de-la-pampa/>

Esplendor y ocaso: el tango en el cine argentino entre 1930 y 1960



Splendor and twilight: tango in the Argentine cinema between 1930 and 1960

Goyena, Héctor Luis

Héctor Luis Goyena *

hectorgoyena@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6453538004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0014>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Se realiza una aproximación a las distintas modalidades que desplegó el tango en el cine sonoro argentino entre los años 1930 y 1960, período en que el género musical tuvo su mayor auge en la cinematografía nacional. Se considera la trascendencia estética y artística de varias de las realizaciones para tratar de determinar en qué medida el tango contribuyó o no a potenciar la significación dramática y plástica de un film. Se examina parte de la obra de creadores como José Agustín Ferreyra y Manuel Romero que manejaron los resortes del tango haciendo que música y letras se fundieran en la trama y propendieran a incrementar las emociones que ambas producían en los espectadores. También se trata de brindar una perspectiva social, buscando delimitar cómo la música estudiada dentro de las producciones fílmicas fue recibida por el auditorio en un contexto determinado y tomando como fuentes principales de análisis, comentarios, artículos y críticas de diarios y revistas especializadas de la época.

Palabras clave: tango, cine argentino, danza, José Agustín Ferreyra, Manuel Romero.

Abstract: *An approximation is made to the different modalities displayed by the tango between the years 1930 and 1960, period in which this musical genre had its biggest peak in the national cinematography. The aesthetic and artistic transcendence of several of the realizations is considered to try to determine to what extent the tango contributed or not to enhance the dramatic and plastic values of a film. Part of the work of creators as José Agustín Ferreyra and Manuel Romero is examined, who handled the springs of tango, by making music and lyrics melted into the plot and tend to increase the emotions that both produced in the spectators. It also seeks to provide a social perspective, seeking to delimit how the music studied within the film productions was received by the audience in a specific context, taking as main sources of analysis, comments, articles and reviews of new papers and specialized magazines of the time.*

Keywords: *tango, Argentine cinema, dance, José Agustín Ferreyra, Manuel Romero.*

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por finalidad realizar una aproximación a las diferentes vertientes que desarrolló el tango en el cine sonoro argentino entre los años 1933 y 1960, etapa en que este género musical logró su mayor apogeo y éxito en la pantalla nacional.

Juan Pablo González y Claudio Rolle en la introducción de su libro *Historia Social de la Música Popular en Chile* expresan que una historia de la música popular puede efectuarse a través de un enfoque artístico, estético, económico, tecnológico, biográfico o social, pero privilegian el último pues “[...] sin renunciar a la dimensión estética y artística que posee la música [...] interesa descubrir cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales” (González y Rolle, 2005: 13).

En este trabajo, acotado a una etapa de la historia del tango en el cine argentino, se sigue, en parte, también un enfoque social, buscando determinar en lo posible cómo sus contemporáneos conceptualizaron la música estudiada dentro de las realizaciones fílmicas. Es decir, cómo la recibió el oyente en un entorno concreto, ya muy lejano, para lo cual se tomaron como fuentes principales de análisis comentarios, artículos y críticas de los diarios y de las revistas especializadas del período. Asimismo, se considera la magnitud estética y artística de diversas películas para analizar hasta qué punto el tango coadyuvó o no a potenciar sus valores dramáticos y plásticos. Se tienen también en cuenta algunos aspectos tecnológicos, pues la industria cinematográfica en la Argentina se inició, en la práctica, con el arribo del sonido óptico y es imposible desconocer la importancia de la radio y de la fonografía que aportaron al cine figuras que, en especial, interesaban por sus voces.

Dentro del período se registraron doscientos veinte películas conteniendo música de tango de las que pudieron visualizarse y estudiar noventa y ocho, pues muchas se encuentran perdidas o en copias de difícil acceso. En estos casos se recurrió a ediciones discográficas y de partituras para conocer sus particularidades musicales y se tuvo acceso a fotografías, críticas y testimonios que se hallan en los archivos del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de la Ciudad de Buenos Aires.

2. UN CINE POPULAR Y COMERCIAL

El inicio del cine sonoro argentino estuvo signado por la búsqueda de soluciones –en gran parte de manera intuitiva– a los nuevos planteamientos técnicos y estéticos. Los realizadores de ese momento, en su mayoría de formación anárquica, eran de extracción popular y de tal procedencia eran los temas y los tipos que reflejaban en la pantalla, destinados a un amplio sector del proletariado que se sentía identificado con sus héroes y heroínas de la ficción. Por lo tanto, es comprensible que la primera película argentina de largometraje con sonido óptico que se estrenó en 1933, *¡Tango!*¹ (Dirección de Luis Moglia Barth), buscara exaltar el género musical popular de mayor vigencia en el momento, a través de un prolongado desfile de cantantes, orquestas y bailarines.²

NOTAS DE AUTOR

* 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. Entre 2010 y 2017 fue Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, dependiente del Ministerio de Cultura y Director-editor de la Revista *Música e Investigación* de la institución. 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 y en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y actualmente lo es en la Maestría en Musicología en la Universidad Nacional de las Artes. Tiene publicados libros con autoría compartida, entre los que se encuentran *Cine en 2 x 4*; *El Tango, ayer y hoy*; *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*; *El repertorio payadoril en el Partido de Dolores y Música Tradicional Argentina*. Asimismo artículos en diccionarios y en revistas especializadas y participó como par evaluador y como jurado en distintas instancias académicas



IMAGEN 1.

Aviso publicitario de la película *Tango!* (1933) publicado en *Crítica* el 24 de abril de 1933.

Tampoco extraña que días después se presentara otra realización, *Los tres berretines* (Equipo Lumiton),³ cuya denominación y trama se referían a una de las pasiones más acendradas de los porteños: el tango (las otras dos a las que aludía el título eran el fútbol y el cine). La resonancia de ambas fue excepcional y determinó que el tango se transformara durante años en la base sobre la cual se estructuraron las más diversas producciones.



IMAGEN 2.

Afiche del estreno en el cine Astor, de la película *Los tres berretines* (1933).

Es de destacar que en *¡Tango!* surgen periódicamente, como resabios del cine mudo, intertítulos escritos por Carlos de la Púa⁴ que ubican o remarcan la acción. El primero, rotulado *Arrabal*, señala la tónica de toda la realización y el lugar que el tango ocupa en su desarrollo: “Callejas que se cruzan en un corte aprendido del paso de un malevo. Rincón porteño donde el tango reina y es, en el silencio de la noche, himno, caricia, llanto y oración.”

Abel Posadas y otros definen acertadamente el contorno del espectador de estas primeras películas sonoras argentinas cuando escriben:

El perfil del narratario (el espectador común, destinatario de la narración o relato cinematográfico) de *¡Tango!* Y *Los tres berretines* es el de alguien que recién se asoma al cine sonoro –cuando no al cine en general– y lo contempla, aunque no pasivamente: acepta o rechaza. La actividad discográfica y radial había preparado el camino para que el narratario se sintiera atraído por ese medio de reproducción mecánica que agregaba el sonido a las imágenes. Tanto el teatro como los sitios de diversión nocturna, donde se podía ver a los dueños de las voces, a los ejecutantes y bailarines, se encontraba fuera del alcance de los sectores de menor poder adquisitivo. Las copias de una película facilitaban el paseo simultáneo por varias ciudades y pueblos, tanto de Argentina como del exterior. Y, por sobre todo, ¿cómo lograr un primer plano sonoro en el teatro, cómo observar de cerca sintiéndose junto a quienes deleitaban con sus canciones? En ese aspecto el cine argentino, al menos en los años 30, no se diferencia mucho de las otras cinematografías. Lo que se vende es un producto conocido para ser gozado en la oscura intimidad de las salas, allí donde nadie impediría establecer lazos afectivos con cantantes, bailarines u orquestas altamente populares. (Posadas, 2005: 32-33)

Dos años antes, en 1931, Carlos Gardel había iniciado su carrera de astro cinematográfico, filmando en los estudios que la empresa **Paramount** tenía en la localidad de **Joinville-le-Pont**, a 40 kilómetros al sudoeste de París, *Las luces de Buenos Aires*, su primera película sonora de largo metraje. Participaron en ella, junto a algunos actores procedentes de diversos países hispanohablantes, los integrantes de la compañía de revistas del Teatro Sarmiento de Buenos Aires.

Gardel realizó tres películas más en los estudios franceses: *Espérame*, *La casa es seria* (mediometraje) y *Melodía de Arrabal*; y en Estados Unidos, otras cuatro: *Cuesta abajo*, *El tango en Broadway*, *El día que me quieras*. *Tango Bar* y una participación especial en *The big Broadcast of 1936*. Consideradas en su totalidad, las películas no son realizaciones perfectas. Gardel no era un buen actor, pero su prestancia de galán, su personalidad que derrochaba simpatía y en especial sus excepcionales dotes canoras permitieron propalar su

imagen a lo largo de toda Hispanoamérica. Domingo Di Núbila en su *Historia del cine argentino*, lo afirma con nitidez:

Un factor que contribuyó decisivamente a popularizar el cine sonoro argentino de los primeros tiempos fue la serie de películas animadas por Carlos Gardel en estudios norteamericanos y franceses; aunque rodadas en el extranjero, casi todas con directores y elencos extranjeros de apoyo, la mayoría de ellas fue coloridamente argentina a través del carácter, el lenguaje y las canciones de su protagonista, así como, a veces, de algunos personajes secundarios. (Di Núbila, 1959, I: 68)

En un trabajo anterior (Goyena, 1994) investigué cómo fue explotado el tango en la etapa silente del cine nacional y comprobé que se lo hizo dentro de dos modalidades. La primera como pintura descriptiva de ciertos ambientes o para que el género y sus intérpretes más exitosos, sin observar necesidades argumentales concretas, tuvieran una participación descolante, y la segunda, la que desplegó como ingrediente esencial en la configuración dramática del relato, buscando diseñar tipos y situaciones. En el período 1933-1960 verifiqué la persistencia de los dos enfoques, pero también algunos hallazgos en la utilización de la música de tango equiparada a la dialéctica de la imagen que contribuyeron al enriquecimiento de la sintaxis fílmica.

La primera pauta, es decir el empleo del tango por su popularidad, fue la que prevaleció. *¡Tango!* inició en el sonoro la senda que siguieron numerosas películas en las que se compensó su poca solidez argumental con una sucesión de cantantes y orquestas de segura atracción masiva.⁵ El público fue a admirar a los pilares de la canción, muy conocidos a través de la radio, el género chico teatral y el disco, sin importarle la calidad de los códigos cinematográficos que se utilizaron.⁶ Las estrellas y los astros de la canción ciudadana se transformaron en estrellas y astros de la pantalla.

En una larga lista de filmes en los que participaron cantantes como Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Amanda Ledesma, Charlo, Mercedes Simone, Azucena Maizani, Alberto Castillo o Tita Merello y orquestas como las de Francisco Canaro, Julio De Caro, Elvino Vardaro, Francisco Lomuto o Juan D'Arienzo, los tangos que se ejecutan aparecen, la mayoría de las veces, injertados de forma muy forzada como números musicales desligados de la acción. Su disociación con el desarrollo visual y dramático se evidencia al recurrir para determinadas escenas al complemento sonoro de la denominada música de fondo,⁷ a cargo generalmente de un compositor no relacionado con el tango que solía utilizar en la tarea los clichés musicales comunes en el cine del momento, ya que, como señala Claudia Gorbman (1987: 82), una de las funciones semióticas de la música en un film clásico fue la de subrayar los principios y finales de secuencia, las partes o actos de una película y asimismo realizar una "ilustración" de los pensamientos, diálogos y acciones.

Los críticos de la época señalaron las limitaciones y el escaso valor de las producciones realizadas con el único propósito de explotar la popularidad de determinados cantantes de tango. Con el título "Si hay tango, es mala", puede leerse en la revista *Cine Argentino* N° 107 de mayo de 1940, este breve comentario:

La comedia musical es un género que todavía está por explotarse entre nosotros. Elementos no faltan. Además del tango, contamos con la música folklórica. La cosa está en aprovecharlos bien, en vez de intercalar unas cuantas canciones en un argumento cualquiera, aunque sea trayéndolas de los pelos, como se ha hecho generalmente hasta ahora. El mercado local y todo el mercado sudamericano tienen interés en nuestras músicas.

Los siguientes datos estadísticos testimonian sobre la fuerza con que el tango arraigó en el cine nacional. De treinta películas filmadas en 1937, veinte contenían música de tango. En 1940 sobre un total de cuarenta y nueve películas, veintidós contaban con expresiones musicales tangueras. Al promediar la década del 40' su participación en la pantalla nacional disminuye. Algunos realizadores comenzaron a mostrar otras búsquedas, se alejaron en parte de lo popular e indagaron en temáticas más universales, para lo cual recurrieron muchas veces a adaptaciones de novelas de la literatura mundial.⁸

Abel Posadas y otros, escriben al respecto:

Al iniciarse la década del 40 se advierte un cambio en la banda de sonidos. Se percibe un intento por ampliar el espectro musical del narratorio, acostumbrado al tango, música popular por excelencia [...] Podrían arriesgarse varias hipótesis: en primer lugar se trata de imponer desde la pantalla una forma de vida de alta burguesía –con ingenua incluida– para captar

otro tipo de público, el mismo que había menospreciado las bandas de sonido de los años 30. En segundo término, debe recordarse que desde esferas gubernamentales se había lanzado una ofensiva contra lo que se consideraba la deformación del castellano. (Posadas, 2005: 73)

3. EL TANGO DANZA EN LA PANTALLA

Curiosamente, el tango como danza estuvo menos representado en la pantalla, pese a que la precisa sincronización entre imagen y sonido permitía suponer que se explotarían ampliamente sus posibilidades cinéticas y coreográficas. De todas maneras, merecen destacarse las apariciones de José Ovidio Bianquet “El Cachafaz” bailando con Carmencita Calderón en *¡Tango!* y con Sofía Bozán en *Carnaval de antaño* (1940, dirección de Manuel Romero), más una fugaz aparición en *Giácomo* (1939, Augusto C. Vatteone).



IMAGEN 3.

José Ovidio Bianchet y Sofía Bozán, bailando tango en la película *Carnaval de antaño* (1940).

También una escena antológica de *Así es el tango* (1937, Eduardo Morera), en la que Tita Merello y Tito Lusiardo ejemplifican de manera admirable las distintas maneras de bailar el tango, desde el orillero hasta el de salón. Lo inician con el “canyengue”, continúan con el de salón, en el que los torsos de la pareja se disponen de manera más erguida, realizando movimientos coreográficos de mayor simpleza, y prosiguen, junto con otras parejas, con un estilo internacional, con los bailarines siempre abrazados, pero con mayor soltura en la postura de los cuerpos. El número culmina con Lusiardo y Merello bailando nuevamente “canyengue”, pero cabeza a cabeza y conformando con los cuerpos un arco de medio punto.



IMAGEN 4.

Escena final de los distintos estilos de bailar el tango, en la película *Así es el tango* (1937).

También antológica es la escena en la que Elías Alippi, otro legendario bailarín de tango de la época, enseña a danzarlo a sus pudorosas sobrinas en *Así es la vida* (1939, Francisco Mujica). Pero además son numerosas las ocasiones en que la danza aparece de manera más breve en la pantalla ambientando distintos sitios, ya sean salones, cafetines, *boîtes* o conventillos o como número dentro de un espectáculo teatral. Algunas de las que sobresalen son las de *Noches de Buenos Aires* (1935, Manuel Romero), *El conventillo de la paloma* (1936, Leopoldo Torres Ríos), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), *La chismosa* (1938, Enrique Susini), *Carnaval de Antaño* (1940, Manuel Romero), *La cumparsita* (1947, Antonio Momplet), *Derecho viejo* (1950, Manuel Romero).

A comienzos de los años cuarenta los críticos manifestaron las falencias que se detectaban en las películas donde se bailaban tangos. En la revista *Cine Argentino* N° 105, de abril de 1940, el cronista Enrique Alvarado expresó:

El tango falla en uno de sus aspectos. No diremos el mejor, pero sí en uno de sus aspectos básicos. Es precisamente el tango que se baila en nuestras películas.

Abrimos un paréntesis tomando producciones donde el tango bailado prestó su coreografía mejor y fuerza es mencionar todas las películas que van desde *Los muchachos de antes no usaban gomina hasta Carnaval de antaño*. Y en todas—completamente en todas— salvo excepciones hechas por verdaderos artistas del “canyengue”, los que animan pasajes de tangos bailados, ¡no saben bailar! Parece increíble, pero fuerza es confesarlo: en la tierra donde se inventó el tango, el cine demuestra que no lo sabemos bailar [...] Hemos demostrado que solo sabemos dominar el tango “canyengue” o el “orillero”. Nunca en masa, como bien hubiera podido cuadrar en ciertos films y siempre en pareja sola. (Alvarado, 1940: 19)

La aseveración se comprueba visualizando las películas descriptas y otras contemporáneas. Los extras que participaban en escenas en las que se bailaba tangos se limitaban a hacer un paso básico o simplemente a caminar. Conformaban la pareja, en general, no dispuestos uno frente al otro, sino ubicados uno al lado del otro, colocándose flanco con flanco en el mismo frente y realizando un movimiento de traslación periférico en sentido contrario a las agujas del reloj.

Se percibe que a menudo se confinó a los números musicales elaborados en base al tango a las limitaciones de un escenario teatral real. Se los captó con una cámara que no exhibía movilidad. Recursos de barrido,

efectos de montaje o movimientos de cámara están casi ausentes en el desarrollo de los números coreográficos tangueros.

Tampoco se explotaron como en ciertos números musicales hollywoodenses, secuencias coreográficas que desarrollaran un hilo argumental, ya fuera para reflejar empáticamente el contenido de la letra si el tango era cantado o inspirándose en las melodías y los ritmos tangueros. Como excepción a lo expuesto, puedo señalar dos únicos ejemplos en los que se intentó concretar un despliegue kinésico más elaborado. Uno pertenece a la película *Yo quiero ser bataclana* que dirigiera Manuel Romero en 1941. Mercedes Quintana, bailarina de formación académica, coreografió un cuadro con música de Rodolfo Sciammarella en la que junto a su ballet buscó contrastar una milonga bailada en el suburbio con la danza de salón de estilo internacional. El otro ejemplo proviene del film *La doctora quiere tangos* (1949), que dirigió Alberto de Zavalía. Con coreografía de Beatriz y Víctor Ferrari, el cuerpo de baile desarrolló un número en el que confrontó el tango bailado en el arrabal con el de salón. Sus creadores, inspirados por la música de ribetes un tanto grandilocuentes de Mariano Mores, alternaron los pasos básicos del tango con pasajes en los que diseñaron figuras muy libres empleando códigos de la danza clásica.

La última película argentina del período que trato en la que el tango bailado tuvo cierta presencia fue *He nacido en Buenos Aires* (1959, Francisco Mujica). En una secuencia que transcurre en el café de Hansen, una pareja baila un tango en estilo “canyengue”.

4. JOSÉ AGUSTÍN FERREYRA Y MANUEL ROMERO: CINE Y SUSTANCIA TANGUERA

En la segunda modalidad en la que se explotó el tango en el cine nacional, es decir utilizándolo para tratar de producir una fusión orgánica con la imagen, destaca en primer lugar el realizador José Agustín Ferreyra, quien, desde la etapa muda, tomó la impronta popular del tango de la época inicial como componente esencial en la configuración de argumentos, tipos y actitudes. Señala Jorge Miguel Couselo:

No es el tango para Ferreyra una mera fórmula de éxito, que tal pudiera inferirse por su apelación a él en sus más comerciales películas sonoras, en el “dímelo cantando” [...] Hay que revisar los argumentos más imaginados que escritos por Ferreyra, en nada descuidar sus letras o los tangos de otros que lo imantaron e igualmente le sugirieron películas, para ejemplificar su identificación con el tango. (Couselo, 1969: 92-93)

Pionero en el empleo en nuestro país del sistema Vitaphone, es decir de sonorización con discos, Ferreyra lo empleó en su film de 1931 *Muñequitas porteñas*⁹ y en 1933 estrenó *Calles de Buenos Aires*, con sonido óptico. El relato se centra en dos muchachas, una que encandilada por una vida más fácil abandona su barrio y su novio, un honrado cantor de tangos, y la otra que acepta esa vida humilde y que finalmente obtiene el amor del joven cantor. Al margen de la simpleza de ese argumento, la verdadera protagonista del film es la ciudad, captada de manera espontánea en toda su animación callejera, en sus vehículos, en el ir y venir de sus tipos populares con una impronta casi documental y, por supuesto, con la presencia constante del tango en la banda de sonido. Algo similar transmite la película *Muchachos de la ciudad* de 1937, sobre la que Posadas y otros señalan que:

Muchachos de la ciudad es una de las pocas películas que, gracias a la banda de sonidos y casi a fines de los años 30, permite al narratorio emitir su propio juicio. De ahí el observador silencioso. La película no escapa a las convenciones del folletín en el caso del conventillo. Se rescata el uso de los códigos sonoros que no intentan transformar a este hábitat en un espectáculo anacrónico, emparentado con la revista o el género chico. (Posadas, 2005: 43)

La crítica marcó estos aciertos, pero también reprochó el débil hilo argumental: “Ferreyra no hizo caso de estas objeciones y siguió fiel a sus intuiciones de la realidad, ajenas al híbrido de desnaturalizado sainete, revista y radiotelefonía que era la fórmula de éxito desde *¡Tango!*” (Couselo, 1969:72).

En 1936 filmó *Ayúdame a vivir* e inició en el cine argentino una modalidad que Domingo Di Núbila calificó como “ópera tanguera” (1959-60, 1:81), ya que cada situación dramática está subrayada con la entonación de un tango a cargo de la protagonista, encarnada por Libertad Lamarque.¹⁰

El argumento de tintes melodramáticos, ideado por la propia Lamarque, presenta a Luisa que, luego de un casamiento feliz, cae enferma y parte al campo a reponerse. Al regresar descubre a su esposo que ingresa en su propia casa con una amante. El marido se avergüenza y huye, la amante sorprendida tropieza, rueda por las escaleras y queda agonizante. Luisa es considerada culpable y encarcelada. La amante, antes de morir, atestigua la inocencia de la heroína, quien recobra la libertad y perdona a su arrepentido marido.

En esta historia, el tango se transforma en el elemento clave para el desarrollo de la trama, al conducir a solucionarla o a hacerla más compleja. La irrupción de la música desempeña una función dramática y ayuda en cierto modo, como bien expresaran Adorno y Eisler, “a dominar indirectamente una situación que, tratada de forma inmediata, como acción principal, hubiera resultado imposible” (Adorno y Eisler, 1981: 47-48). Además contribuye a la unidad de la obra como una totalidad al crear una atmósfera de peculiar significación. Como ejemplo basta citar el momento en que Luisa encuentra al esposo con su amante y remata la dramática situación entonando el tango que da título a la película, compuesto por Atilio Supparo y Alfredo Malerba.

Las pautas pergeñadas por Ferreyra surtieron efecto y causaron impacto en el público. Los testimonios de la época son contundentes. En el periódico *Crítica*, Rolando Fustiñana (Roland) expresó sobre el estreno de *Ayúdame a vivir*:

La intercalación de tangos que en algunos momentos del drama puedan parecer ridículos en una ficción artística, no hacen más que acentuar el agrado de los espectadores [...] dan de súbito la impresión de que nos hallamos antes situaciones gráficas que ilustran a números del cancionero popular, impresión que se acentúa cuando la heroína, en el momento más dramático de la obra, interrumpe el diálogo para reprochar al marido desleal, con un tango, su perfidia y también su cobardía [...] La fuerza del temperamento dramático [de L. Lamarque] se evidencia admirablemente en la entonación de un tango que mereció una sincera, espontánea y calurosa ovación de la enorme concurrencia que llenaba la sala¹¹ a pesar de su inoportunidad desde el punto de vista descriptivo. (Fustiñana, 1936: 18)

Ferreyra volvió a repetir la fórmula con Libertad Lamarque en *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938). Con posterioridad en películas como *El ángel de trapo* y *Pájaros sin nido*, las dos de 1940, y *La mujer y la selva* (1941), reiteró el modelo en forma más o menos similar con las cancionistas Elena Lucena en las dos primeras y Fanny Loy en la última, pero sin obtener el suceso que había logrado con Libertad Lamarque.

Pero Ferreyra se reservó la realización paralela de otras obras en las que una vez más trató de reflejar temas y conflictos de su etapa muda describiendo la vida de los modestos habitantes de los suburbios de Buenos Aires. En particular, *Muchachos de la ciudad* (1937) contiene una escena que sintetiza la visión de Ferreyra del tango ligado al arrabal y su manera de integrarlo a la esencia dramática del film. Presenta la interpretación del tango “Noches de mi barrio”, de Rodolfo Sciammarella a cargo de un grupo de niños reunidos en un suburbio porteño, que contrasta en rápido montaje con imágenes cotidianas del barrio en un magnífico contrapunto sonoro y visual. Se produce en ella lo que Chion (1997: 233) denomina efecto empático “por el cual la música se adhiere o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena”.

En los últimos años de actividad de Ferreyra surgió otra figura emblemática para la relación del tango con el cine: Manuel Romero, que en muchos aspectos fue su continuador. Personaje del teatro y la revista porteña, pródigo letrista de tango, se inició en el cine como guionista realizando, junto a Luis Bayón Herrera, el de *Luces de Buenos Aires* (1931), la primera película que filmó Carlos Gardel en Francia. A partir de 1934, ya como director, construyó con su filmografía, y durante más de veinte años, un Buenos Aires arquetípico donde el tango reinó soberano.

En una de sus primeras realizaciones, *Noches de Buenos Aires* (1934-35), desde el inicio, con los títulos de presentación, el tango surge como rasgo musical definitorio. Ambientada en un teatro de revistas, la trama – una conjunción de elementos melodramáticos y policiales – gira en torno a un triángulo amoroso. Los tangos, todos con letras de Romero, surgen intercalados como números dentro de un espectáculo teatral o, como en

el caso de “Cogote”, tango con música de Alberto Soifer, entonado por Tita Merello al hacer clara referencia a uno de los protagonistas de la historia.

Radio Bar (1936) tiene como escenografía una radio conducida por un conjunto de camareras y mozos que también se desempeñan como artistas, lo que sirve de excusa para que se sucedan diversos géneros musicales en boga en el momento de la realización: foxtrot, rumba, *blues*, vals, aunque de todas formas el tango prevalece por sobre todos ellos interpretado por destacadas figuras como Alberto Vila, Carmen Lamas, Juan Carlos Torry y la Orquesta de Elvino Vardaro con Osvaldo Pugliese.

En otro de sus filmes, *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), Romero posa una mirada retrospectiva sobre el tango de la Guardia Vieja. La acción se inicia en 1906. Alberto (Santiago Arrieta), perteneciente a una familia aristocrática de Buenos Aires y su amigo Gervasio (Florencio Parravicini) concurren a escuchar y bailar tango en el restaurante “lo de Hansen”. Entre la heterogénea clientela de milongueras, compadritos y “niños bien” se encuentra la rubia Mireya (Mecha Ortiz), amante del guapo Rivera, de la que Alberto se enamora. Inician una relación hasta que Rivera consigue separarlos. Alberto contrae matrimonio con una joven de la sociedad porteña y Mireya retorna a su vida anterior. Pasan los años y en 1936 los dos amigos concurren a un cabaret donde vuelven a encontrar a Mireya, vieja y harapienta. De regreso a su hogar Alberto y Gervasio encienden la radio y escuchan el tango “Tiempos viejos”, entonado por Hugo del Carril. La letra resume los treinta años vividos por los dos amigos y que el film acaba de reseñar.

Cinegraf, año 6, N° 61, señaló en oportunidad de su estreno:

[...] Lo de Hansen, especie de santuario del tango de la guardia vieja, que allí se escuchó por Firpo, Ponzio y Aragón, entre otros [...] Excesivamente dialogado y de cierta complacencia sainetesca, capta con frescura y vivacidad aspectos costumbristas de Buenos Aires, contrastando a generaciones. Reverdece mitos del tango de la guardia vieja, simbolizados en la rubia Mireya. (*Cinegraf*, 1937: 43)

La vuelta de Rocha (1937) desarrolla un melodrama con trasfondo policial con escenario en un cafetín de La Boca y permite el lucimiento de dos destacados cantantes de tango del momento (Mercedes Simone y Hugo del Carril) y asimismo cuenta con la intervención de la orquesta de Miguel Caló.

Tres anclados en París (1938) retrata a tres porteños, encarnados por Florencio Parravicini, Hugo del Carril y Tito Lusiardo, que sobreviven a duras penas en la capital francesa y que buscan regresar a Buenos Aires. Por diversas causas sus deseos se verán frustrados, pero a lo largo de la película la ciudad anhelada se hará presente a través del tango “Buenos Aires”, de Manuel Jovés que desde los créditos entona Hugo del Carril y que a manera de leitmotiv vuelve a oírse en otros momentos de la historia. Raimundo Calcagno (Calki) en el periódico *El Mundo* manifestó:

[...] Hay en la película un solo tango. Y es viejo. Pero está colocado con tanta oportunidad y lo canta tan bien Hugo del Carril, que a cualquiera que se sienta porteño lo sacude hondamente. Ese tango y el elemento melodramático cercano al final, son las escenas cumbres del film. Dos columnas que van a sostener este éxito de público que será, sin duda, *Tres argentinos en París*. (Calcagno, 1938: 19)¹²

En *La vida es un tango* (1939), a través de los altibajos del romance de Julián (Hugo del Carril) y de Elisa (Sabina Olmos), intérpretes de tango, Romero diseña una evocación de diversas etapas del género: sus inicios asociados a la zarzuela criolla, su triunfo en París y su ingreso en los salones, los teatros y la radio porteños. Cada época surge subrayada por la música y la letra de los tangos más significativos del período.

El crítico Emilio Zolezzi en el periódico *El Diario*, a raíz del estreno de *La vida es un tango*, sintetizó la concepción fílmica de Romero y la aceptación que lograban sus películas en la platea de la época:

Hay películas musicales, cuyo aditamento melódico es el complemento de una acción que sirve para darle nexos. En *La vida es un tango*, Manuel Romero se ha preocupado de que las cosas sucedieran al revés. El tango, es el eje de la acción al mismo tiempo que primer actor de reparto. Lo que le sucede a los personajes no tiene, al lado del desfile de piezas popularizadas en sus diversas épocas, importancia alguna [...] puede decirse que no se suceden tres escenas sin que un tango haga irrupción y arrastre detrás de su melodía el recuerdo emocionado de la platea. (Zolezzi, 1939: 22)

Opinión compartida por el anónimo crítico del periódico *La Nación* el 9 de febrero de 1939:

El argumento, que está desarrollado con vivacidad, sobre todo después de promediar la película, se encuentra forzosamente en una relación de dependencia con respecto a la nutrida recopilación de tangos que ilustran el estreno que nos ocupa. Es una colección de diez y seis o diez y ocho tangos, más o menos, lo cual explica la satisfacción con que los más extendidos sectores del auditorio la acogieron [...].

Y por la crítica, también anónima, del periódico *La Prensa*, el 9 de febrero de 1939:

[...] en conjunto *La vida es un tango*, realizada su fábula como con letra de tango, queda como una película lograda. Cumple su propósito de ser popular, sin excesivas concesiones; pinta en síntesis convincente, la evolución del tango, hace reseña de las músicas mejores de cada época y está animada por un núcleo de artistas capaces, cada uno identificado con su responsabilidad.

Por último, Domingo Di Núbila lo condensa con acierto y escribe:

La vida es un tango cerró el primer ciclo de las películas representativas de Manuel Romero que sentía al pueblo a través del tango, se dejaba guiar en sus creaciones filmicas por ese sentimiento y obtenía respuesta en las lágrimas, risas y aplausos que sus películas despertaban en la multitud. (Di Núbila, 1959-60: 119)

El guión de *Carnaval de antaño* (1940) reitera situaciones de *Los muchachos de antes no usaban gomina* y de *La vida es un tango*. La acción se inicia en los carnavales de 1912 y cuenta con una minuciosa reconstrucción de la época y de locales como el Armenonville, el Pigall y el Petit Salón y en la que se luce en una breve escena el legendario bailarín de tango José Ovidio Bianquet “El Cachafaz”.

La crítica fue a menudo adversa a Romero, tal y como testimonia el siguiente párrafo extraído del diario *El Mundo*, en el que Raimundo Calcagno (Calki), reseña el estreno de *Carnaval de antaño*: “Film con el “sello de Romero”, sólidamente realizado, pero sin la menor calidad en el argumento, *Carnaval de antaño* está destinado, como los anteriores, a hacer blanco en los grandes sectores populares, con calculada eficacia. Constituye en ese sentido, un espectáculo logrado” (Calcagno, 1940: 24).

Andrés J. Rolando Fustiñana (Roland), en el periódico *Crítica*, y con el título “Tangos y una Feliz Evocación hay en *Carnaval de Antaño*”, señala:

Cada vez que se estrena una película de Manuel Romero se hace necesario observar y censurar el marcado desnivel que hay entre el Manuel Romero director y el Manuel Romero argumentista. *Carnaval de antaño*, film de realización superior al tema, nos vuelve a colocar en ese trance. La endebles del asunto, busca la compensación que generosamente le ofrecen la técnica y el oficio. [...] Manuel Romero, realizador capacitado en ese aspecto y con una experiencia de más de veinte películas, tiene que rehusar, por una vez siquiera, a la exaltación de lo popular y hacer una película de más refinada estructura y de más afinada puntería. Lo obliga su habilidad en el manejo de las situaciones, su sentido perfecto del ritmo y sobre todo, su magnífico alarde de director de muchedumbres en las escenas iniciales de *Carnaval de antaño*. Manuel Romero debe hacer una película de categoría superior. Aunque en seguida retorne a la senda más cómoda y eficaz de sus grandes éxitos populares. (Fustiñana, 1940: 22)

Tanto Calcagno como Fustiñana coincidieron en objetar a Romero la inconsistencia de sus argumentos, pero reconociendo que sus películas obtenían inmediata aceptación y éxito en “los grandes sectores populares” a los que iban destinadas.

También la noche porteña y su mundo del espectáculo, que Romero conocía muy bien, desfilan en películas como *Gente bien* (1939), *La calle Corrientes o la locura del tango* (1943) y *Adiós, Pampa mía* (1946) y sirven de marco a distintas expresiones tangueras. En producciones posteriores Romero reiteró temas y situaciones de muchas de sus primeras películas, pero mantuvo su óptica centrada en la canción ciudadana y en la fuerza que ejercía en la sensibilidad popular. Destacan *El tango vuelve a París* (1947), *La rubia Mireya* (1948), *La historia del tango* (1949), *Derecho viejo* (1950), donde esboza una biografía del compositor e intérprete de tangos Eduardo Arolas, y *Arriba el telón o El patio de la morocha* (1951).

En el período tratado o en paralelo con Ferreyra y Romero hubo otros directores que de manera ocasional incursionaron en la temática tanguera. Pueden citarse entre ellos a Luis Saslavsky en el policial *La fuga* (1937), en el melodrama *Puerta cerrada* (1938) o en la comedia *Eclipse de sol* (1942), las dos últimas con protagonismo

de Libertad Lamarque; Luis César Amadori en *Madreselva* (1938); Antonio Momplet en *La Cumparsita* (1947); Hugo del Carril en *Historia del 900* (1949); Julio Saraceni en *Alma de bohemio* (1949) y *La barra de la esquina* (1950), ambas para lucimiento del cantor Alberto Castillo; Lucas Demare en *Mi noche triste* (1951); León Klimovsky en *La parda Flora* (1951) y Arturo S. Mom en *El tango en París* (1956), pero ninguno de ellos abrazó o buscó continuar la impronta de Ferreyra y Romero. Andrés Insaurralde sostiene al respecto: “Si Romero influyó en otros realizadores, es algo a discernir; pero resulta indudable que para éstos significó referencia obligada, cuando enfocaron temas del arrabal, melodramas tangueros, historias de principios de siglo, o del exilio en París” (Insaurralde, 1994: 43).

5. OTROS LOGROS EN LA AMALGAMA CELULOIDE- TANGO

Importa detenerme sobre algunos momentos de otros filmes en los que sus creadores, quizás de manera intuitiva, alcanzaron a conjugar el tango con el relato, obteniendo una correspondencia inusual entre música e imagen. Por ejemplo en *Monte criollo* (1935, Arturo S. Mom). Francisco Petrone y Florindo Ferrario encarnan a dos fulleros o “pequeros”, como se los denominaba entonces, que, gracias a su habilidad con los naipes y unidos al personaje que interpreta Nedda Francy, logran un rápido progreso económico. Una secuencia resume con asombroso poder de síntesis el ascenso desde el suburbio hasta su encumbramiento como dueños de un lujoso cabaret. Realizada mediante un montaje encadenado que incluye el caminar de sus piernas en las que se va advirtiendo el cambio de atuendo, que pasa progresivamente de sencillas prendas a otras más suntuosas, alterna con la visión de naipes y de una orquesta típica, mientras el ritmo del tango “Muchacho de cafetín” creado y ejecutado por Francisco Pracánico se ensambla con las imágenes. En una elipsis visual y sonora se percibe cómo la música en función no diegética o de fondo se transforma progresivamente en música de pantalla o diégetica cuando la escena culmina con la orquesta ubicada en el escenario del cabaret y frente a ella Ferrario entona los últimos versos del tango.

En uno de los primeros filmes sonoros, *Riachuelo* (1934, Luis Moglia Barth), se recurrió al tango para caracterizar a manera de *leitmotiv* a un personaje del suburbio, Berretín, que interpretaba Luis Sandrini. Desde su primera aparición se oye el tango compuesto por Edgardo Donato en su versión instrumental, que luego, en otra escena, canta María Esther Gamas definiendo al protagonista. En diversas situaciones que atraviesa Berretín se vuelve a oír la primera sesión del tango con leves variantes melo-rítmicas. Con posterioridad, este recurso del *leitmotiv* fue, al igual que en la cinematografía de otras latitudes, muy explotado. A modo de ejemplo puede nombrarse al tango “La morocha” de Saborido para distinguir al personaje del mismo nombre en la ya citada *La historia del tango* de Romero y también el tango “Tiempos viejos” de Canaro-Romero para definir musicalmente a la protagonista de *La rubia Mireya*, del mismo director. En *Los pulpos* (1948, Carlos Christensen), el compositor George Andreani utiliza, entre otros temas, una ingeniosa reelaboración del tango “Uno” de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo que se oye en el transcurso del filme para ir acentuando con concisión y contundencia la progresiva degradación del protagonista, apresado en su enfermiza pasión por una mujer. Por último, es de destacar el sutil manejo del tango “Arrabalera”. de Sebastián Piana, que hace el compositor Julio Rosemberg en la película del mismo nombre (1950, Tulio Demicheli) para reflejar, en precisa correspondencia con la dialéctica de la composición plástica, los distintos estados anímicos por los que atraviesa la protagonista y contribuye de esa manera a marcar los puntos culminantes de la evolución dramática. El recurso del *leitmotiv*, que por otra parte aún sigue vigente en la cinematografía, ha sido muy criticado, pero, como señala Chion: “encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro” (Chion, 1997: 22).

De igual forma, se hace necesario referirse brevemente al escaso grupo de compositores que posiblemente, por contar con mayor preparación académica, intentaron en el cine aquilatar las posibilidades melo-rítmicas del tango y reinsertarlo con nuevos atractivos sin por ello desvirtuar su carácter. Además de Piana en *He*

*nacido en Buenos Aires*¹³ (1959, Francisco Mujica) –que constituye prácticamente la última película del período en la que la temática del tango estuvo presente– sobresalen Isidro Maiztegui, en particular en *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici), Astor Piazzolla en *El cielo en las manos* (1950, Enrique de Thomas), en *Sucedió en Buenos Aires* (1954, Enrique Cahen Salaberry) y en *Marta Ferrari* (1956, Julio Saraceni) y Mariano Mores en *La voz de mi ciudad* (1953, Tulio Demicheli).

En las décadas del 30 y el 40, a través de numerosas producciones filmicas, se evidencia la fuerza con que el tango se imponía en la pantalla nacional. En los años 50 su presencia se hace más escasa y en los 60 el tango desaparece de la pantalla nacional, desplazado por nuevos géneros musicales de moda –rock, twist, surf– y por el protagonismo que toman los jóvenes intérpretes de la música pop.

6. A MANERA DE SÍNTESIS

Sintetizando lo expuesto, queda explicitado que una de las pautas que desarrolló el tango dentro del cine nacional desde los inicios del sonoro y hasta fines de la década del 50' fue ante todo el intento de explotar su vigencia como género musical de aceptación masiva en los ambientes populares. Pero también fue muy importante la vertiente que trató de integrarlo en estrecha fusión con los códigos cinematográficos y que estuvo representada por creadores como José Ferreyra y Manuel Romero, quienes manejaron los resortes del tango haciendo que música y letras se fundieran en la trama y propendieran a incrementar las emociones que producía en los espectadores. En algunos casos se lograron verdaderos hallazgos en la búsqueda de su uso ligado al acaecer visual. Lo que no puede negarse es que, en las diferentes modalidades, el tango configuró una manifestación que sustentó con bases sólidas un cine popular integrándose durante años al desarrollo de una imagen audible y visual fácilmente reconocible de la idiosincrasia porteña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns (1981[1944]): *El cine y la música*. Traducción de Fernando Montes. 2a. ed., Madrid, Fundamentos.
- ALVARADO, Enrique (1940): “El tango bailado en el cine argentino”. En *Cine Argentino* N°105, Buenos Aires, pp.19.
- CALCAGNO, Raimundo (Calki): “Tres anclados en París”. En *El Mundo*, Buenos Aires, 27/01/1938, pp.19.
- CALCAGNO, Raimundo (Calki): “Carnaval de antaño”. En *El Mundo*, Buenos Aires, 18/04/1940, pp. 24.
- CALCAGNO, Raimundo (Calki): “José Agustín Ferreyra”. En *El Hogar*, Buenos Aires, 05/1956, pp. 46.
- CINEGRAF*, 1937.
- CINE ARGENTINO*, 1940.
- COUSELO, Jorge Miguel (1969): *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires, Freeland.
- COUSELO, Jorge Miguel (1977): “El tango en el cine”. En *La historia del tango*. Vol. 8: 1291-1328, Buenos Aires, Corregidor.
- CHION, Michel (1997): *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.
- CRITICA*, 1933-36.
- DI NÚBILA, Domingo (1959-60): *Historia del cine argentino*. 2 vols., Buenos Ares, Cruz de Malta.
- EL DIARIO*, 1939.
- EL HOGAR*, 1956.
- EL MUNDO*, 1938.
- FUSTIÑANA, Rolando (Roland) (1936): “Ayúdame a vivir” En *Crítica*, Buenos Aires, 27/05/1936, pp.18.
- FUSTIÑANA, Rolando (Roland) (1940): “Carnaval de antaño”. En *Crítica*, Buenos Aires, 18/04/1940, pp.22.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio (2005): *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. 2 vols., Santiago/La Habana, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- GORBMAN, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Londres y Bloomington, British Film Institute/Indiana University Press.
- GOYENA, Héctor Luis (1994): "El tango en el cine argentino- período 1907-1933". En RUIZ, Irma y CRAGNOLINI, Alejandra, eds.: *Procedimientos analíticos en musicología: Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM, Mendoza*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". pp. 125-30. Reeditado en *Cine en 2 x 4*. (2006) VIEITES, María del C., ed., Buenos Aires, Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken". pp.19-23
- HAWKINS, Stand (2002): *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics*, Aldershot, Ashgate.
- INSAURRALDE, Andrés (1994): *Manuel Romero*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- LUSNICH, Ana María (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- POSADAS, Abel, LANDRO, Mónica y SPERONI, Marta (2005): *Cine Sonoro Argentino 1933-1943*. Tomos I y II, Buenos Aires, El Calafate Editores.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (1988): *Textos y manifiestos del cine*. 2a. ed., Buenos Aires, Corregidor.
- ZOLEZZI, Emilio (1939): "La vida es un tango". En *El Diario*, Buenos Aires, 9/02/1939, pp.22

NOTAS

- 1 Fecha de estreno: 27 de abril de 1933, en el cine Real de la ciudad de Buenos Aires.
- 2 Como antecedente deben nombrarse los diez cortometrajes (en rigor de verdad, fueron quince, pero cinco se dañaron en el laboratorio y fueron descartados) que Carlos Gardel filmó con sonido óptico (sistema Movietone) en 1930, dirigidos por Eduardo Morera. Cada corto comprende una canción del repertorio de Gardel y el conjunto conforma un antecedente de los que hoy se denomina videoclip. Los diez conservados son: "El carretero", "Añoranzas", "Rosas de otoño", "Mano a mano", "Yira, yira", "Tengo miedo", "Padrino pelao", "Enfundá la mandolina", "Canchero" y "Viejo smoking". En el último, un tango con letra de Celedonio Flores y música de Guillermo Barbieri, Gardel antes de cantar, protagoniza una breve escena dramática con los actores César Fiaschi e Inés Murray, desarrollando una temática relacionada con el desempleo, la pobreza y el desalojo. En "Yira, yira", "El carretero", "Mano a mano" y "Rosas de otoño", Gardel mantiene diálogos con sus autores, Enrique Santos Discépolo, el payador Arturo de Nava, Celedonio Flores y Francisco Canaro, respectivamente.
- 3 En los créditos del film no aparece el nombre de un Director, sino la leyenda: "Versión cinematográfica, fotografía, sonido y laboratorio, Lumiton", pero suele atribuirse la dirección a Enrique Susini, uno de los fundadores de los Estudios Lumiton. Fecha de estreno: 19 de mayo de 1933 en el cine Astor de la ciudad de Buenos Aires.
- 4 Seudónimo del escritor y periodista argentino Carlos Raúl Muñoz y Pérez (1898-1950).
- 5 Las películas que se nombran y analizan en este trabajo se encuentran disponibles en YouTube. La mayor parte de ellas están editadas comercialmente en DVD. Puede consultarse el catálogo de Arte Video. (www.artevideo.com.ar)
- 6 Stan Hawkins (2002: 12) expresa que la música se vende tanto en base a la identidad de la estrella como al aparato de *marketing* y producción vinculado a la industria de la grabación. Es evidente que esta aseveración ya es aplicable al cine argentino en el período que se trata.
- 7 Michel Chion (1997: 193) prefiere esta denominación, y no la de "música no diegética" que emplean otros investigadores, para designar a la música que el espectador identifica como proveniente de una orquesta imaginaria que acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos. Por el contrario, la "música diegética" o, de acuerdo con Chion, "música de pantalla" es la producida por una fuente presente o sugerida por la acción: radio, orquesta, cantante, equipo de audio, etc.
- 8 El cine argentino cultivó en esos años, progresivamente y en menor medida, otros géneros: histórico, biográfico, de denuncia social. Ana María Lusnich en la Introducción de su libro *El drama social-folclórico - El universo rural en el cine argentino*, señala: "Creemos que entre 1933 y 1957 fueron dos los modelos espectaculares hegemónicos en nuestro país. Uno lo constituye el estudiado en este libro; el otro, que denominamos *drama social urbano*, encuentra en los films *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth), *Dancing* (1933, Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton) los primeros títulos dedicados al gran público." (Lusnich, 2007:19).

- 9 También sonorizó con el sistema Vitaphone *Perdón viejita*, película muda que había filmado en 1927. La mayor parte de los números musicales de la banda sonora se conformaron con tangos.
- 10 El crítico Raimundo Calcagno (Calki) en revista *El Hogar*, señaló: sobre Ferreyra: “[...] Hasta en ese punto fue innovador; halló una receta que más tarde iba a explotar Hollywood en tantas comedias musicales, cortar un diálogo, en plena situación romántica o dramática y transformarlo en una canción; en nuestro caso un tango.”(Calcagno, 1956: 46).
- 11 Con referencia a la “sincera, espontánea y calurosa ovación de la enorme concurrencia que llenaba la sala” que cita el cronista, es destacable el fervor que provocaban la mayoría de los intérpretes de la pantalla nacional, en especial los cantantes de tango. Devoción que se ponía de manifiesto en el ritual convocante de multitudes las noches de estreno, fuera y dentro de la sala, para admirar a dichos astros. Las presentaciones se realizaban generalmente en el cine Monumental de la calle Lavalle, conocido en esos años con la denominación por demás elocuente de “catedral del cine argentino”.
- 12 El título originalmente pensado para la película era *Tres argentinos en París*, pero problemas de censura impuestos por el Instituto Cinematográfico del Estado obligaron a cambiarlo por *Tres anclados en París*.
- 13 Las críticas del estreno de esta película, en 1959, la calificaron de “anacrónico film del 1900” o de “estilo de un cine argentino de años atrás”, pues la cinematografía local estaba ya encaminada hacia otras búsquedas estilísticas. Pese a ello, la película tuvo extraordinario éxito y demostró que el público continuaba apoyando un cine popular. Además, dio origen, en 1961, a una secuela, *Mi Buenos Aires querido*, con el mismo conjunto de intérpretes y director.

Estilos, gestos y “yeites”. La huella (maestra) del tango tradicional en las propuestas contemporáneas¹



Styles, gestures and "yeites". The (master) imprint of traditional tango in contemporary proposals

Lencina, Teresita

Teresita Lencina *

tlencina2015@gmail.com

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM),
Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0015>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En la década de 1960 habitaba en ciertos sectores de la vida cultural porteña una preocupación por la suerte del tango: no sólo de los músicos, a quienes se les había reducido drásticamente el trabajo, sino también de otros artistas vinculados al género y de parte de la comunidad que ya no encontraba lugar para el desarrollo de prácticas relacionadas con el mismo. La movida musical de la Ciudad de Buenos Aires estaba dominada por otras músicas que habían generado una rebelión estética y de entretenimiento diferente en la ciudad. Simultáneamente a esta crisis de popularidad, sucedía en el tango un cambio estilístico sustancial, fenómeno atribuido convencionalmente a Astor Piazzolla, si bien este no ha sido el único innovador. El mismo Aníbal Troilo introdujo cambios en su propio estilo y otros no tan visibilizados como Eduardo Rovira irrumpieron con una propuesta sonora casi inaudita para esos tiempos. De este modo, el mosaico tanguero sesentista sumó al tango canónico o tradicional, que estaba resistiendo los embates de una nueva moda, el tango de Piazzolla y Rovira, así como el de una corriente no tan homogénea, también modernizadora aunque más sutil. Esta última fue promovida por una generación de músicos por entonces jóvenes que se habían iniciado en los 50 en las grandes orquestas. Son los que insistirán con el tango en las décadas más esquivas y que luego sostendrán el género hasta entrado el siglo XXI. Esta generación fundamental ha sido la “generación maestra” de los actuales músicos de tango en Buenos Aires. En este trabajo se busca identificar esas huellas que unen el tango contemporáneo con la de los músicos tradicionales, referentes, a través de la generación maestra, cuyos integrantes mediante sus trayectorias como músicos y su actividad como docente interconectan a las nuevas generaciones.

Palabras clave: Tango, identidad, historia cultural, prácticas de enseñanza, tango contemporáneo.

Abstract: *In the 1960s, certain sectors of Buenos Aires cultural life were concerned about the fate of tango. Not only the musicians, whose work had been drastically reduced, but also other artists linked to this genre and who were part of the community that could no longer find a place for the development of practices related to it. The music scene in the city of Buenos Aires was dominated by other music that had generated a different aesthetic and entertainment rebellion in the city. Simultaneously with this crisis of popularity, a substantial stylistic change was taking place in*

tango, a phenomenon conventionally attributed to Astor Piazzolla, even though he has not been the only innovator. Aníbal Troilo himself introduced changes in his own style, and others not as visible as Eduardo Rovira burst in with an almost unheard sound proposal for those times. Thus, the tango mosaic of the sixties added the tango of Piazzolla and Rovira to the canonical or traditional tango, which was already consecrated and resisting the onslaught of a new trend; and that of a not so homogeneous trend, also modernizing, but more subtle. The latter was promoted by a generation of young musicians who had started in the 1950s in the great orchestras. They are the ones who will insist on tango in the most elusive decades and who will then sustain the genre until well into the 21st century. This fundamental generation has been the "master generation" of contemporary tango musicians in Buenos Aires. This paper seeks to identify those traces that link contemporary tango with that of traditional, leading musicians, through the master generation, whose members, through their careers as musicians and their activity as teachers, interconnect the new generations.

Keywords: *Tango, identity, cultural history, teaching practices, contemporary tango.*

1. EL TANGO EN LOS AÑOS 60 Y LAS FORMAS DE HACER HISTORIA

En el ejercicio de análisis para comprender y dar cuenta del fenómeno del tango contemporáneo, ese que se puede experimentar ahora mismo en la Ciudad de Buenos Aires,² se pretende evitar aquí el lugar común de mencionar fechas específicas que han contribuido a su emergencia,³ para relacionar ese fenómeno con continuidades de hechos generados en la década del 60 y de esta manera distinguir algunos aspectos sobre ese periodo caracterizado como una etapa de opacidad y ocaso en el tango⁴ en Buenos Aires.

Al respecto cabe señalar que en los 60, junto a la retracción en el consumo y práctica del tango originada, entre otras cosas, por el cambio en las preferencias del público, también se verifica un fenómeno de creaciones en la música representadas en nuevos sonidos y estilos.⁵ El tango sigue vigente en la Ciudad de Buenos Aires durante ese período. Las grandes orquestas dirigidas por los músicos más reconocidos de la historia del tango continuaron trabajando, en un ámbito más reducido, pero la práctica de componer e interpretar tango nunca se discontinuó.

Un relevamiento de la actividad tanguística de esa época ha sido inventariado y publicado por Horacio Ferrer y Oscar del Priore (1999). El análisis de ese inventario da cuenta de un movimiento creativo intenso. Esta información refiere a la integración de nuevas formaciones orquestales y grupos más pequeños, la composición y estreno de centenares de tangos, la inauguración de lugares para conciertos -el tango se traslada de los barrios a las tanguerías y *café concert*- y también se evidencia el ingreso de jóvenes instrumentistas a las orquestas de los grandes directores y compositores de tango.

NOTAS DE AUTOR

* Teresita Lencina es Licenciada en Ciencia Política en la Universidad Nacional de Rosario y Especialista en Políticas Sociales de la Universidad de Buenos Aires, cursó la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la Universidad de San Martín, tiene un postgrado en Gestión y Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Universidad Nacional de Córdoba y una Diplomatura Superior en Tango de la Fundación Konex. Es especialista en formulación y ejecución de proyectos de desarrollo para organismos nacionales e internacionales; y desde el 2004, preside el Centro'fecca - Foro y Estudios Culturales Argentinos, que ha recibido del Gobbo de Oro de la Academia Nacional del Tango. Es docente del Centro Educativo del Tango de Buenos Aires y compiladora de los libros *Escritos sobre Tango. En el Río de la Plata y en la Diáspora*, (2009), *Escritos sobre tango*, Volumen 2: Cultura Rioplatense Patrimonio de la Humanidad (2011), y *Escritos sobre Tango, Volumen 3, Tango en tiempo presente* (2018) publicados por el Centro'fecca. Es Académica de Número de la Academia Porteña del Lunfardo.

Esa generación de jóvenes músicos que debutaron en las orquestas de los más afamados directores del tango en la década de los 60 fue la última que compartió actividad y aprendió de los músicos de la época de oro del tango. A ellos les fue legada una forma de interpretar –el uso de silencios, acentos, fraseo, gestos rítmicos, toda una concepción estética compleja de recursos fuertemente interrelacionados entre sí– y la importancia del compromiso espiritual y corporal del intérprete. En definitiva, todos esos recursos que le confieren al tango ese sonido con el que se lo identifica como tradicional porteño o rioplatense. Esos músicos iniciaron una actividad que prolongarían en las décadas siguientes (70 y 80) y desde los 80 han sido los maestros de muchos de los músicos de la generación contemporánea que hoy interpreta tango en Buenos Aires.

Sin embargo, la historia no ha visibilizado, al menos en forma correcta, esa situación entre los acontecimientos de la década del 60. Por el contrario, se sigue insistiendo en que fue el inicio de la decadencia del tango, cristalizando un discurso que lo sitúa como un género secundario (Kohan, 1999: 142) de poca actividad, neutralizado por otros géneros e ignorado por las clases populares. Más aún, al respecto hay errores muy evidentes en algunos discursos historizantes.⁶ El apego a los abordajes tradicionales o formas dominantes de la historia cultural (Burke, 2006: 69) ha impedido reconocer y estudiar las prácticas cotidianas y de este modo se han ignorado acontecimientos centrales de la historia del tango.

Por su parte, la crítica musical, que suele cubrir los vacíos que la historia rehúsa abordar, ha tenido algunas reacciones sobre este tema e intentó mostrar que artísticamente durante los 70 en el tango hubo movimiento. En el año 2007 se edita una colección discográfica denominada *La resistencia del tango*, una serie de nueve discos dirigida por los periodistas Mariano del Mazo y Andrés Casak y publicada bajo el sello Sony/BMG.⁷ Al respecto el crítico musical, Mauro Apicella (2007) señala que:

Lo cierto es que, en esa época, los años de oro eran motivo de añoranza y la "resistencia", sin ser un movimiento de gente e ideas, quedaba integrada por esos músicos que intentaron seguir trabajando y haciendo lo que sabían: tango.⁸

Pero estas reacciones de la crítica parecen surgir más bien del lado nostálgico tanguero, sin un propósito específico que problematice o relacione esa práctica musical en un periodo de retracción con la continuidad creativa, como forma de trascender el contexto sociocultural desfavorable y ¿por qué no? de resistir (Alabarces, 2008: 25) en términos de sujetos que les permiten pensarse y producir sin ataduras aun en la distancia y en la diferencia con lo dominante.

Por su parte, el musicólogo Omar García Brunelli (2012) en un trabajo sobre aspecto estético del tango de los 60 diferenció una corriente musical, que denomina intermedia, para denotar a un grupo de músicos jóvenes formados en la década de 1950 y 60 que en su posición estética incorporan rasgos de lo canónico y de la innovación del Nuevo Tango (representado por Piazzolla y Rovira). Pero no se ocupa de la función posterior de estos músicos como formadores, sino de su actividad como artistas partícipes de los sesenta.

Este proceso de emergencia, renovación y transferencia o “pase de posta” intergeneracional en el tango de los 60 invisibiliza un aspecto sustantivo en la continuidad de la práctica del tango en la ciudad de Buenos Aires y el sostenimiento de ese legado a transferir a las generaciones venideras. En cierto modo, esto sucede porque la información que revela estos procesos es posible que no se encuentre en los acontecimientos públicos (esos que muchos historiadores y estudiosos han elegido para relatar la historia del tango), sino que está en la escena de lo cotidiano, como en este caso el acto de enseñanza privada del género. Respecto a la importancia de lo cotidiano en la historia cultural, Ricardo Cicerchia (1998: 15) propone un cambio en las indagaciones y sugiere “contar la gesta de lo cotidiano, lo doméstico, lo interno”. En este caso lo cotidiano de la enseñanza privada del tango no solo consiste en clases, sino también en ensayos y en la integración de formaciones grupales u orquestales de músicos jóvenes, esos que se acercan al género para conocer estilos, “yeites”⁹ y formas de interpretar.

El tango contemporáneo en Buenos Aires da cuenta, en gran parte, de que su propuesta estética buscó el sonido en el tango tradicional y para ello recurrió a los maestros formados en los 60. El rol de éstos es catalizador; así lo admite Sergio Pujol (2018: 45) cuando afirma que “es un hecho importantísimo para la

continuidad del tango, que los viejos maestros hayan dedicado parte de su tiempo a la enseñanza”. Agregamos que ellos portan un saber que les fue legado en la experiencia de tocar junto a los músicos creadores de los estilos tradicionales.

Lo siguiente, en este texto, es el producto de un análisis de discursos y contrastación de fuentes que explora nuevos abordajes y busca identificar los maestros y las formaciones con las que se relacionaron músicos jóvenes en los años 60 y de las que éstos aprendieron estilos, gestos y “yeites” que legarían, saberes que transmitirían a la generación contemporánea de músicos.

2. ESPACIOS DE RELACIONES Y TRANSFERENCIA EN LOS 60 Y LA FORMACIÓN DE LA “GENERACIÓN MAESTRA” DE LOS MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS DEL TANGO

Integrar una orquesta como estrategia de aprendizaje

¿Qué condiciones oficiaron en la transferencia de saberes entre los músicos tradicionales, referentes, y los que ingresaban al género en los 60? La respuesta viene por el lado de los espacios¹⁰ compartidos, como el escenario, donde los jóvenes aprendían el género de escuchar y verlos tocar.¹¹ Fue fundamental para los músicos que se iniciaban en el género integrar las orquestas como estrategia de aprendizaje, es decir como forma de acceder a ese conjunto de códigos técnicos y gestuales propios de los distintos estilos. Es común escuchar en el ambiente tanguero que Aníbal Troilo fue el gran maestro. Lo fue por muchas razones, y sobre todo porque fue quien incorporó en sus orquestas¹² a varios de los músicos que hoy constituyen lo que denominamos “generación maestra”. Escribe Horacio Ferrer (2014: 299): “Troilo fue el creador de un estilo tanguístico abierto, que sembraba escuela, es decir, que permitió a los discípulos crear su propia idea del arte fundándose en el ejemplo del modelo”. Durante los 60 Troilo integraría en sus orquestas, entre otros, a Emilio Balcarce, Raúl Garelo, Daniel Binelli, Víctor Lavallen, Julián Plaza y José Colangelo; todos ellos, luego, activos transmisores del género (en los 80, 90 y entrado el siglo XXI).

Otras oportunidades de aprender en orquestas las brindaron las formaciones de Astor Piazzolla, quien es también un referente. En esa misma década, incorpora en sus orquestas a Atilio Stampone y Leopoldo Federico. Por su parte, también Osvaldo Pugliese integró en su orquesta a Rodolfo Mederos, Daniel Binelli y Roberto Álvarez.

Al respecto, Rodolfo Mederos, consultado sobre cómo recuerda su paso por la orquesta de Pugliese y cómo se formó como músico de tango, manifiesta:

Creo que no pensaría ni sería lo que soy, de no haber mediado en mi vida músicos como Osvaldo Pugliese y muchos otros, que por ahí no fueron famosos [...] Me fui haciendo al lado de los músicos con los que he tocado, por suerte, soy un privilegiado. Salgán, Pugliese, Astor y otros; como [también] músicos de cantina que me han enseñado cosas tocando, que yo capté, que apoderé y lo hice mío.¹³

Una referencia particular es el caso de Horacio Salgán, uno de los más admirados por sus colegas músicos, quien por esos tiempos incorpora en su formación a Ernesto Baffa y también a Rodolfo Mederos. Otro caso similar fue Leopoldo Federico, quien desarrolló una carrera de más de sesenta años, en los 60 integrando las formaciones de Carlos Di Sarli, Miguel Caló, Lucio Demare y Astor Piazzolla, y luego haciendo lo mismo con Julio Pane y toda una nueva generación de músicos que hoy interpretan tango en Buenos Aires.¹⁴

Tal vez hayan sido los años 70 y 80, cuando el contexto no era favorable, los de mayor resistencia para los músicos de tango. Sin embargo, los músicos mencionados siguieron ejerciendo su oficio; algunos realizaron giras internacionales, compusieron, también nutriéndose de otros géneros como el rock, el folklore y el jazz que han contribuido a la renovación del tango. Las tanguerías fueron un reducto fundamental para estos músicos, entre otras: El Viejo Almacén, por donde pasaron la orquesta de Carlos García, el Dúo Salgan De

Lío y el Cuarteto de Aníbal Troilo entre otros; Caño 14, donde junto con Héctor Stamponi se integrarán los bandoneones de Néstor Marconi y Walter Ríos; Chantecler, donde se pudo escuchar a Juan D’Arienzo y su orquesta. Esos espacios también fueron el lugar de encuentro entre músicos de tango consagrados y esta promoción que se estaba integrando al género. Tal vez sin que los nuevos músicos intuyeran el rol que en décadas posteriores ocuparían y por el cual serían buscados por las nuevas generaciones de intérpretes desde mediados de los 80.

La importancia de portar un saber y un estilo

¿Qué se reconoce de la experiencia de haber integrado orquesta con los grandes maestros? En cierto modo, los miembros de esta generación, además de ser distinguidos músicos del género, per se, son también maestros de un estilo, por haber integrado alguna de las orquestas de un músico de tango tradicional.

Uno de los documentales más importantes de los últimos tiempos sobre el tango es *El Café de los Maestros* (2008);¹⁵ este film es un homenaje a una generación de músicos que han sido catalogados como máximos exponentes del género y de los diferentes estilos del tango tradicional.

Uno de los objetivos del documental *Café de los Maestros* era reunir a esa comunidad de artistas del tango que habían conformado sus propias orquestas y/o acreditaban un pasado de integrantes en las formaciones orquestales más importantes de la historia del tango con el propósito de recrear los distintos estilos. Entrevistado por Irene Amuchastegui (2007), Gustavo Mozzi, productor de ese documental y músico de tango, expresaba al respecto:

Al definir la convocatoria y el repertorio, un eje fue la recreación de cuatro grandes estilos orquestales de los años 40, quizás los cuatro de mayor gravitación. Buscamos que estuviesen representados Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Juan D’Arienzo y Carlos Di Sarli, a través de quienes fueron sus músicos o de quienes compartieron con ellos una sensibilidad de época. Por eso convocamos a Osvaldo Berlinghieri, a Emilio Balcarce, a Carlitos García: cada uno tiene la llave de uno de estos estilos históricos y cada uno tiene una dimensión propia como compositor. Por eso sumamos a Carlos Lazzari, a quien D’Arienzo mismo nombró su heredero después de 25 años en su orquesta. Otro eje de la convocatoria de Café de los maestros es el 50: un corte en el que aparecen las personalidades musicales de Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Atilio Stampone, José Libertella. Otro criterio fue reunir a los grandes nombres conocidos en todo el mundo como Mariano Mores, sin dejar de lado a artistas que trascendieron en menor medida, fuera de los ambientes tangueros, pero que también escribieron la historia (Mozzi citado por Amuchástegui, 2007: 10).

La posibilidad para que estos músicos brindaran su testimonio discursivo y estético fue una experiencia única, y la última. Muchos de los homenajeados en ese documental son quienes han dedicado buena parte de su tiempo a transferir sus conocimientos, formas de ejecución y estilos del tango a las nuevas generaciones; y ese es el rol que en este trabajo se destaca de ellos: el de maestros.

La generación maestra, definición e integración

El concepto de “maestro” aplicado en el ámbito de la música refiere al profesor/músico que utiliza estrategias formales de enseñanza-aprendizaje para instruir sobre diferentes aspectos de la música y/o la ejecución de un instrumento. Sin embargo, en este trabajo se hace necesario enfatizar el rol del maestro en la enseñanza de la interpretación; en términos de Frith (2014: 360), éstas se materializan en una retórica de gestos, donde los movimientos y los signos corporales participan activamente del sonido que se busca. Es en la interpretación donde el maestro exhibe los recursos específicos (en el tango: los “yeites” o gestos instrumentales que marcarán los estilos).¹⁶

En el caso del concepto de maestro¹⁷ de tango, aplicado en este trabajo a la generación de los músicos que aprendieron el género en los 60, esta acepción refiere a que ellos son transmisores de un estilo, es decir, de un

método de interpretación creado por alguno de los directores de las grandes orquestas de tango en la época de oro de este género. La experiencia de haber integrado esas orquestas convierte a estos músicos en portadores del saber tanguero, recurso que transfieren en su quehacer cotidiano a las nuevas generaciones.

Acorde con la definición precedente, a modo enunciativo se menciona como parte integrante de esta “generación maestra” a Emilio Balcarce,¹⁸ Carlos García,¹⁹ Leopoldo Federico,²⁰ Horacio Salgán,²¹ Rodolfo Mederos, Néstor Marconi, Julio Pane, Víctor Lavallen, Walter Ríos, Ernesto Baffa, Roberto Álvarez, Daniel Binelli y Pascual Mamone. En la diáspora, Juan José Mosalini y César Stroschio,²² Gustavo Beytelman²³ y Alfredo Marcucci.²⁴ Otros músicos no tan conocidos pero muy importantes para los jóvenes interesados en el género han sido Pedro Aguilar, Marcos Madrigal y Enrique Seoane. Todos ellos grandes y consagrados maestros que han liderado un proceso de enseñanza y transferencia de recursos y métodos de interpretación del tango tradicional. Este proceso se inicia a mediados los 80 y sus formas de legado se abordan en el punto siguiente.

3. MODALIDADES DE TRANSFERENCIA DE SABERES APRENDIDOS EN LOS 60 A LAS GENERACIONES CONTEMPORÁNEAS DE TANGO

¿En qué forma estos maestros transfieren en la actualidad esos saberes a los músicos contemporáneos? Las formas de legar identificadas podrían centrarse básicamente en las siguientes modalidades: (i) las tradicionales clases particulares con los maestros que reciben alumnos en sus casas; (ii) la experiencia directa de tocar o de integrar aprendices a las orquestas consolidadas; y (iii) las que se realizan en las instituciones formales de enseñanza del tango, como las escuelas y conservatorios.

La experiencia de integrar una orquesta de un maestro es una de las modalidades más valoradas por los músicos. Una forma de enseñar y aprender, basada en la oralidad, que aún se sigue empleando. Un apoyo importante para esta forma de enseñanza-aprendizaje ha sido la creación y reactivación de orquestas públicas en la década de los 80; tal es el caso de la reactivación de la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto”²⁵ y la creación de la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, que debutó en 1980.²⁶

Un caso muy representativo de esta modalidad es la creación de la Orquesta Escuela de Tango, fundada en el 2000 y dirigida varios años por Emilio Balcarce. Ignacio Varchausky, mentor de la Orquesta, sobre los motivos para crear una orquesta con esas características, menciona:

Que los maestros nos digan cómo se toca lo que se toca. Que nos muestren físicamente, porque hay recursos que no se transmiten por partitura. Mirar, sacar la foto y decodificar, observar cómo toca y cuál es el gesto que genera el estilo para que suene como suena. Decodificar la información, lo acentuado y lo no acentuado. El acento le da el sabor tanguero... Aprender del maestro, es la manera de cómo se aprende a tocar tango. Emilio Balcarce dice que no se puede aprender de los libros; hay que aprender a tocar música desde el escenario... El maestro Emilio Balcarce es una figura casi única; es querido por todos sus colegas. Integró la Orquesta de Pugliese, dirigió las Orquestas de Marino, Castillo y el Sexteto Tango. Hizo arreglos para Pugliese, Troilo, Gobbi y Basso y le grabó a Piazzolla. Director, compositor, calidad de gente y con una paciencia infinita. (En la película *Si sos brujo*).

En algún punto, maestro y alumno coinciden. En la película *Si sos brujo*,²⁷ manifestará Emilio Balcarce que él acepta la dirección porque su deseo es “que la escuela garantice que el alma y sentimiento siga, y que la información no se pierda de una generación a otra”. El *film*, que más bien es un documental sobre la experiencia de la Orquesta Escuela, exhibe la historia de la transferencia de saberes delegados por Balcarce y otros maestros a músicos que año a año integran esa formación.²⁸ Esa transferencia de saberes no solo consta de los estilos tradicionales del tango, sino también de gestos, énfasis, acentos y una forma de interpretar a la que la generación contemporánea no podría acceder de otra manera. Es la forma en la que estos maestros actúan como un eslabón intergeneracional entre los músicos referentes de las orquestas y estilos tradicionales

y los músicos contemporáneos. La experiencia de haber pasado por la Orquesta Escuela ha sido muy valorada por los músicos contemporáneos que buscan los sonidos del tango tradicional.

Por último, cabe señalar que en los 80 surge la educación formal en tango. En 1986 se fundó la Escuela de Música Popular de Avellaneda y fueron sus docentes pioneros Rodolfo Mederos, Daniel Binelli, y otros (Cohen, 2011). Casi todos ellos han dado clases de tango en forma particular sobre los instrumentos que ejecutan, composición, armonía, arreglo, etc. Esto significa que, además del trabajo de composición, grabación y las presentaciones en vivo, surgió la necesidad de encarar un proyecto de formalización de los estudios musicales del tango.²⁹ Más adelante, entrados los 90, también algunos conservatorios, hasta entonces dedicados a la enseñanza de la música clásica, incluyeron programas de formación en tango o en música popular que también abarcaba a este género.

4. LA VOZ DE LOS MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS DE TANGO SOBRE SUS REFERENTES MUSICALES Y LOS MAESTROS DEL GÉNERO

¿Cómo es el tango contemporáneo y qué buscan los músicos de hoy en sus maestros? En la actualidad lo que suena como tango en Buenos Aires son propuestas que -más que en otros tiempos- dialogan y toman recursos de otros géneros. Eso hace que los planteos estéticos sean diferentes.³⁰ En su producción juegan los mensajes culturales con los que los músicos se identifican y que usan para expresar su identidad (Vila, 2000: 72). Dentro de ese universo están los músicos que indagan en las raíces, en la música de los referentes del género y, con el propósito de incorporarlo a sus propuestas, acuden al conocimiento compartido de códigos musicales que solo pueden traer los maestros de esa generación.

Consultados sobre sus preferencias de orquestas, estilos o formas de interpretación, algunos músicos contemporáneos, que han tenido la posibilidad de adentrarse en el género, sobre todo en el estudio de los estilos, expresan sus predilecciones por Troilo, Pugliese, D`Arienzo, Di Sarli, de Angelis, Fresedo, Gobbi, Salgán y muchos otros que se vinculan a Piazzolla. En ese sentido, Julián Peralta³¹ (2011), consultado por Guillermo Gasió expresará:

Me gustan los siete magníficos, Troilo, Salgán, Gobbi, Pugliese, Di Sarli D`Arienzo y Piazzolla. Todos por distintas razones. Me pegaron estas orquestas. También veo el valor, el poder revolucionario de De Caro... (Peralta citado por Gasió, 2011: 3902)

Hay quienes amplian sus referencias musicales tangueras, como sucede con Pablo Mainetti³² (2011), quien también fue entrevistado por Gasió y expresó:

Podría decir que no tengo uno solo, sino varias [referencias]. De los más representativos para mí, puedo citar el cuarteto de Roberto Firpo, en el cual el bandoneonista era Juan Cambareri. Las orquestas de (José) Basso, de Osvaldo Fresedo. Ese sonido masivo de la orquesta de tango me sedujo desde siempre [...] De los pioneros, me interesa la música de Eduardo Arolas: es simplemente fantástico, es uno de los que están en el principio de todo, de los que han descubierto el gen de la música, de los que han establecido reglas de estilos [...] También como referente tengo a Salgán, un verdadero innovador que combinó la más pura tradición de las guardias anteriores con un sofisticadísimo uso de las diferentes texturas orquestales, combinaciones rítmicas resultantes de un gran conocimiento del lenguaje. Es un gran músico que hizo evolucionar claramente al tango. Y por supuesto está Piazzolla. (Mainetti citado por Gasió, 2011: 4005-4006).

Gabriel Menéndez³³ reconoce que otros compositores y ejecutantes influyeron en su gusto por el tango, y lo explica de la siguiente manera:

Encuentro como distintos pilares. Por un lado, Agustín Bardi hace un gran aporte a los elementos del tango; es un melodista pionero. También Troilo, por esa particularidad de poner la obra delante de todo. En la obra cantada, priorizaba que la gente escuchara eso y el canto tenía que ser un susurro. Cuidaba la obra, la orquesta, y los cantores: todos los que cantaron con Troilo salieron mejorados. Otro distinto es Alfredo Gobbi, por la síntesis de elementos entre Troilo y Pugliese que alcanza y por la calidad interpretativa, instrumental, de su orquesta.³⁴

Surge también de las declaraciones citadas de los músicos contemporáneos una diferenciación entre sus referentes musicales y el rol que cumplen sus maestros. La música que les gusta es la de sus referentes, la que atraviesa la Ciudad de Buenos Aires como un sentimiento. Esa asociación del tango de los 40 o 50 y más antiguos aún con la ciudad está legitimada y naturalizada, sobre todo para los habitantes porteños. Casi como regla general, los habitantes de la ciudad de Buenos Aires han experimentado un proceso de asociación convencional de la experiencia de vida en la ciudad con los elementos musicales del tango tradicional. Esa huella (Rodríguez, 2008) identitaria, esa relación entre lo que se escucha y lo que siente (Frith, 2014: 198) ha inspirado e inspira aún a los músicos de tango.

Ahora bien: aquello que los músicos contemporáneos de tango admiran y estudian de sus referentes es lo que también reconocen haber aprendido de músicos que integran esa generación que denominamos “maestra”. Ese reconocimiento, íntimo tal vez, surge de los testimonios sobre cómo llegaron ellos al tango o cómo se encontraron en su carrera de músicos con el tango. Es bastante común en los músicos contemporáneos que, al hablar de ellos mismos, mencionen al maestro con el que aprendieron. Algunos de estos maestros son o fueron músicos reconocidos y otros no han tenido notoriedad pública. Al respecto el Tape (Alfredo) Rubín, también al ser entrevistado por Guillermo Gasió, manifestó:³⁵

Mi maestro fue Pedro Aguilar; él me abrió las puertas de un montón de cosas en la música. Yo antes era muy intuitivo, toda mi creatividad estaba limitada por mi carencia de elementos técnicos [...] él me enseñó el contrapunto [...] formas, ninguna la domino, pero tengo la base. Él admiraba mucho a Pugliese; Alfredo Gobbi hablaba mucho de Eduardo Rovira, quien fuera su alumno (...) También me nutrí de Enrique Seoane. Muy talentoso. Fue un tipo que me enseñó muchísimo, un tanguero de ley. Tenía un vasto conocimiento de lo tradicional y, al mismo tiempo, gran amplitud; apreciaba a Troilo y también a Piazzolla, y le encantaban Pugliese, Di Sarli y un largo etcétera. Seoane, un gran conocedor. (Rubín citado por Gasió, 2011: 3850-51).

Rodolfo Mederos encabeza la lista de los maestros más reconocidos por los músicos contemporáneos, ya sea en razón de los años dedicados a dictar clases particulares o gracias a su paso por la Escuela de Música Popular de Avellaneda en la creación y los comienzos de esta institución, donde además se le reconocen escritos pioneros sobre la técnica. Al respecto, sostiene Javier Cohen:³⁶

Es justo mencionar el trabajo, por aquel tiempo inexplorado, que elaboró el Maestro Rodolfo Mederos respecto a lo que él llamó los Modelos Rítmicos de Acompañamiento en el Tango, piedra fundacional de la metodología de trabajo utilizada en todos los demás instrumentos del género en nuestra institución. El aporte de Mederos no sólo contribuyó al entendimiento formal y sistemático de la comprensión morfológica del Tango, sino que también significó una decisión filosófica de una gran trascendencia. (Cohen, 2011: 164)

A Mederos también se le reconoce su maestría y el despliegue de estrategias para estimular la creación más allá del aprendizaje del instrumento, la técnica y los estilos. Sobre esto Pablo Mainetti (2011) en la entrevista que concede a Guillermo Gasió expresa.

Recuerdo escuchar una versión de Los Mareados cantada por Mercedes Sosa acompañada solo por Mederos. Era mi vieja la que escuchaba ese disco doble, los domingos por la mañana. A mí me gustó y mi vieja supo leer entre líneas mi interés. Contactamos y empecé a estudiar con Mederos [...] Rodolfo vio el deseo de ser músico que había en mí, lo regó, lo estimuló, lo propició. No solamente desde el hacer bandoneonístico, sino también desde un aspecto musical. Me hizo escuchar a Pugliese y otras músicas como el jazz, lo clásico. Así fue como transité amplios territorios musicales. Rodolfo no fue solamente maestro de instrumento: me inculcó el estudio de los parámetros de la música con la intención de poder reproducirlos. Ahí estuvo el germen de mi carrera como compositor. Debo reconocerlo y, por supuesto, agradecerle. (...) Un momento clave fue cuando, después de varios años, Mederos me dijo que habíamos cumplido un ciclo. Me llevó un tiempito comprender el mensaje: pensé que no me quería recibir, por alguna cosa mal hecha por mi parte. Pero el motivo era que, poco a poco, me estaba convirtiendo en un mederito, en un Rodolfo más pequeño. Él lo vio y puso un remedio. “Tu voz la tenés que buscar por tu lado”, me dio a entender... (Mainetti citado por Gasió, 2011:4008-4009).

Ideas, influencias y apropiaciones conforman el ida y vuelta que los músicos contemporáneos crean y sedimentan con sus maestros. Leandro Ragusa³⁷ (2016), reconoce esa circularidad que surge entre la experiencia del maestro y la necesidad creativa propia. Concretamente expresa:

Yo estudié varios años con (Néstor) Marconi, y muchas cosas de los arreglos que me hacía tocar él se me grabaron y a la hora de arreglar o de buscar sonoridades, me llegan ideas que me las ha transferido él. También tengo influencias de Julio Pane, con quien nunca estudié y me gusta mucho, tengo algunas cositas tomadas solo de verlo tocar, que me gustaron y empecé a probar... a decirme, a ver ¿cómo lo hace este tipo? Otro ejemplo es el de Marinero Montes, que no es un maestro muy conocido, pero es un tipo que tiene mucho gusto musical y hay cosas que me encantan y que se las escuché y las tomé... después las fui cambiando, pero vienen de ahí, o bien porque me las transfirieron directamente o porque se las escuché en vivo.

Es decir, los músicos contemporáneos buscan en los maestros quien les enseñe cómo tocaban los referentes clásicos del tango y también cómo lo hacen los propios maestros, es decir la técnica y las estrategias involucradas en el sonido. En ese espacio de diálogo musical sucede una circularidad de recursos y apropiación de éstos, que luego emergen en las composiciones de los músicos contemporáneos.

5. CODA

A modo de conclusión, se destacan algunos puntos o codas que surgen de esta lectura de la generación de músicos formada en los 60 y su influencia en el tango contemporáneo. Un elemento a considerar de tipo metodológico es el uso de la perspectiva histórica de esta expresión cultural centrada en el análisis de las prácticas. Esta estrategia, además de innovar en las formas clásicas de estudiar al género, podría realizar importantes aportes a la historia cultural tanguística.

Otro elemento importante es el reconocimiento de la continuidad de los procesos creativos musicales del tango en Buenos Aires durante toda su historia. En términos de continuidad productora, estos procesos han sido independientes de las dicotomías o enfoques cíclicos como el de apogeo/decadencia³⁸ usados en perspectivas enfocadas en el consumo. En ese sentido, las industrias culturales y los medios han utilizado ese tipo de categorización para diferenciar los distintos momentos del tango según su popularidad. Es por eso que, producto de esa visión mediatizada, el impacto de la integración de músicos jóvenes en las orquestas tradicionales en los años 60 ha sido in-visibilizado (Reguillo, 2008) y subsumido en un enfoque del tango como un todo, una sumatoria de hechos agregados y fijos,³⁹ ignorando procesos, acontecimientos, relaciones e hitos que en el futuro serían sustantivos en la transferencia intergeneracional del legado interpretativo.

En ese marco de procesos y continuidades, la generación formada en los 60, receptora de un saber tradicional originado en un momento de alta creatividad, reproducción y popularidad del tango, ha cumplido un rol trascendental. Ese saber fue transformado y puesto en valor durante la etapa de retracción en el consumo del tango; por un lado mediante la resistencia de los músicos que continuaron con la actividad de componer e interpretar; y por el otro a través de nuevas prácticas, como la enseñanza privada primero y luego institucional que esta generación se propuso como forma de legar ese saber. En términos de patrimonio cultural, fue una forma de mantener vivo el sonido tradicional del género que las nuevas generaciones incorporan en sus creaciones estéticas tangueras de hoy.

En la actualidad el proceso creativo del tango modula en una circularidad de flujo y reflujo de sonido tradicional; ese que se identifica con la ciudad de Buenos Aires, enraizado en el paisaje barrial, hábitos, lenguaje, rituales y sonidos. En esa circularidad se unen infinidad de matices que el tiempo y la agencia de los músicos del género van configurando en nuevos sonidos.

El tango tradicional, el renovador y el contemporáneo se unen en la producción de los músicos de tango de Buenos en el siglo XXI. Éstos, como sujetos de esta práctica, a la hora de producir, toman o citan diferentes elementos del género, o dialogan con ellos. Como agentes de todo ese saber, dirán que su música es tango por el gesto, el énfasis, el acento, o por una forma de hacer y de interpretarlo. La subjetividad, como base de la

agencia (Ortner, 2005) de los músicos, está presente en sus producciones y tiene que ver con las formas de sentir y pensar los significados, culturalmente contruidos y transferidos históricamente. A esas producciones la “generación maestra” formada en los 60 ha contribuido silenciosa y generosamente.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco los comentarios de Omar García Brunelli y a Gabriel Menéndez las largas conversaciones sobre datos y precisiones. Apreciaciones que han enriquecido este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABARCES, Pablo (2008): Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En Alabarces Pablo y Rodríguez María Graciela (comps.). *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós. pp 15-27
- AMUCHÁSTEGUI, Irene (2007): *Café de los Maestros*, Buenos Aires, Retina.
- APICELLA, Mauro (2007): Años de resistencia tanguera. Se editó la segunda y última parte de una colección de discos de los 60 y 70. En <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/anos-de-resistencia-tanguera-nid946197/> Consultado el 2 de abril de 2018.
- BOLASELL, Michel (2011): *La revolución del tango. La nueva Edad de Oro*, Buenos Aires, Corregidor.
- BURKE, Peter (2006): *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós Ibérica.
- CAROZZI, María Julia (2018): La revolución didáctica y la repoblación de las milongas porteñas. En *Lencina Teresita (comp.) Escritos sobre Tango*. Vol. 3: Tango en tiempo presente, Buenos Aires, Centro`feca. pp 89-119.
- CECCONI, Sofia (2009): Territorios del tango en Buenos Aires: Aportes para una historia de sus Formas de inscripción. *Iberoamericana IX*, Nueva época 33: 49-68.
- CICERCHIA, Ricardo (1998): *Historia de la vida privada en la Argentina. Volumen II. Desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930*, Buenos Aires, Troquel.
- COHEN, Javier (2011): La escuela de Música Popular de Avellaneda. En *Lencina, T (comp.) Escritos sobre Tango*. Vol. 2: Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad, Buenos Aires, Centro`feca. pp 159-168
- FERRER Horacio (2014): *El gran Troilo. Cien capítulos sobre su arte, persona y vida*, Buenos Aires, Ediciones JVE.
- FERRER Horacio y DEL PRIORE, Oscar (1999): *El inventario del tango*. Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- FERRER Horacio (1980): *El libro del tango. Arte Popular de Buenos Aires. Tomo III Diccionario*, Buenos Aires, Antonio Tersol Editor.
- FRITH, Simon (2014): *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2012): ¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Ponencia presentada en la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología.
- GASÍO, Guillermo (2011): *La Historia del Tango*. Nro. 20 y 21 - 1era parte, Buenos Aires, Corregidor.
- GASÍO, Guillermo (2011): *La Historia del Tango*. Nro. 21 - 2da. parte, Buenos Aires, Corregidor.
- KOHAN Miguel (Director)(2008): *El Café de los Maestros* (Documental). Gustavo Santaolalla y Lita Stantic.
- KOHAN Pablo, et al (1999): “Tango” en CASARES RODICIO (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. pp 142-154.
- MENÉNDEZ, Gabriel, entrevista concedida a esta autora. Buenos Aires 8 octubre de 2016
- NEAL Caroline (Director) (2007): *Si sos brujo* (Película). TangoVia Buenos Aires, The Hawthome Drivers.
- ORTNER, Sherry (2005): “Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna”, en *Etnografías contemporáneas*. Año 1, No 1. pp. 25-54. Buenos Aires: UNSAM.
- PELINSKI, Ramón (2000): *El Tango Nomade. Ensayo sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor.

- PLAZA, Gabriel (2014): *Leopoldo Federico: toda la Típica sonaba en su bandoneón*. En <https://www.lanacion.com.ar/1755928-leopoldo-federico-toda-la-tipica-sonaba-en-su-bandoneon>. Consultado el 16 de abril de 2018.
- PUJOL, Sergio (2018): Las edades del tango. Más allá de la brecha generacional. En *Escritos sobre Tango*. Vol. 3: Tango en tiempo presente, Buenos Aires: Centro 'feca. pp33-46.
- RAGUSA, Leandro, entrevista concedida a esta autora. Buenos Aires 11 de noviembre de 2016
- RANDEL, Don Michael (1999): *Diccionario Harvard de música*, México, Editorial Diana.
- REGUILLO, Roxana (2008): Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia, Buenos Aires: FLACSO.
- RODRÍGUEZ, María Graciela (2008): La pisada, la Huella y el pie. En Alabarces, Pablo y Rodríguez María Graciela (comps.). *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós. pp 307-335.
- ROMANO, Eduardo (2009): El tango y la literatura argentina. En Lencina, T, Garcia Brunelli, O y Salton R (coords) *Escritos sobre tango*. Vol 1, Buenos Aires, Ediciones Centro 'feca. pp 23-40.
- SADERMAN, Alejandro (Director) (2006): *El último bandoneón* (Película). ASP y MALKINA.
- VILA, Pablo (2000): El tango y las identidades étnicas en Argentina, en R. Pelinski, (Compilador) *El Tango Nomade. Ensayo sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor. pp 71-97.

NOTAS

- 1 Una primera versión de este texto fue leída en el Congreso 2018 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), Barcelona, 23 al 26 de mayo de 2018. Sesión Tango y folklore en la Argentina: relaciones entre identidad, estilo e industria en el siglo XX Sat, May 26, 10:45 am to 12:15 pm, TBA.
- 2 Movimiento creativo significativo de los últimos treinta años. Un relevamiento elaborado por el Centro 'feca, tomando el periodo 1990-2015, da cuenta de más de 150 grupos en actividad, que están organizados en distintas formaciones, nuclean alrededor de unos 850 músicos y, en conjunto, han grabado más 350 discos, entre otros datos.
- 3 Tales como el tan mencionado estreno de *Tango Argentino* en Broadway en 1983, o más recientemente la crisis argentina del 2001, entre otros.
- 4 Con la excepción, del reconocimiento al tango de Astor Piazzolla, como la revolución del género y la propuesta de Eduardo Rovira, valorada en el mismo sentido sobre todo por los conocedores del ambiente musical tanguero.
- 5 Al respecto Omar García Brunelli encuentra que la producción tanguística de la década se puede diferenciar en tres estratos: El Canónico, el Nuevo Tango y el de la Corriente Intermedia; referida esta última a la producción de los por entonces músicos jóvenes tales como, en lo instrumental, Leopoldo Federico, Atilio Stampone, Ernesto Baffa y en el tango cantado Susana Rinaldi y Juan Cedrón.
- 6 La propia Editorial Corregidor, en su ya conocida *Historia del tango*, omite un periodo que ronda entre unos 20 y 30 años de historia. Del volumen 19, dedicado a los poetas del tango hasta autores reconocidos como los de la época de oro, los 40 y los 50, salta a los volúmenes 20 y 21 correspondientes al tango contemporáneo. Pareciera que en esos años no pasó nada importante o que la historia pende de un hecho mediático sobresaliente para poder ser reconocido y digno de historiar.
- 7 Los títulos reeditados en esa colección son: Floreal Ruiz *Buenos Aires conoce a Floreal Ruiz*, Antonio Agri *Antonio Agri y su conjunto de arcos*, Quinteto Real *Quinteto Real*, Horacio Molina *Por los amigos*, Roberto Rufino *La verdad del tango*, Osvaldo Piro *Octubre*, Leopoldo Federico *Tango puro* y Sexteto Tango *Presentación del Sexteto Tango*.
- 8 En una nota de presentación de la colección *La resistencia del tango*.
- 9 El vocablo “yeite” tiene varias acepciones. Como palabra lunfarda refiere a la facilidad o aptitud natural para algo; también para describir picardías, entre otros. En el tango, según Horacio Ferrer fue Aníbal Troilo quien siempre afirmaba que para poder expresar cabalmente la música de Buenos Aires era menester conocer ciertas “trampitas”, “los yeites”. Ferrer (1980:1097) lo define como “conjunto de recursos de ejecución, modismos rítmicos, maneras de acentuar o de arrastrar, tempos rubatos, inflexiones, matices y picardías musicales o vocales, que nutren el idioma privativo del tanguista”.
- 10 Se trata de un tipo particular de espacio, asimilado al concepto de territorio acuñado originalmente por Ramón Pelinski (2000) para mencionar al tango porteño como endocultural con territorio propio, siendo su lugar antropológico Buenos Aires, ciudad que simboliza sus referencias identitarias; luego Sofia Cecconi (2009) profundizará acerca de esos territorios. En este trabajo se usa esa idea para referir a los reductos musicales de tertulias tangueras, cargados de sentido y reconocidos por los músicos, como propios. Surgen en esta década varios de estos espacios, también denominados “tanguerías” (*café-concert*). Así se inauguran, en el año 1963 Café la Noche, en 1965 La tanguería de Lucio, de Lucio

de Mare y Caño 14, auspiciado por el mismo Troilo, en el 1967 La Casa del tango, que surge por iniciativa de Osvaldo Pugliese- destinada especialmente a que los artistas de tango tengan un lugar donde ensayar y experimentar sin depender de empresarios. También La Botica del Ángel, de Vergara Leumann, entre otros.

- 11 Así, en 1962, Néstor Marconi integra la orquesta de José Basso; en 1963, Raúl Garelo realiza arreglos para Aníbal Troilo y en ese mismo año Ernesto Baffa integra distintas formaciones (orquestas o grupos más pequeños) dirigidos por Horacio Salgan; en 1964, Daniel Binelli, Víctor Lavallen y Emilio Balcarce integran la orquesta de Osvaldo Pugliese; en 1965, Osvaldo Piro forma su primera orquesta; en 1968, Ernesto Baffa y Osvaldo Berlinghieri presentan también su primera orquesta y José Colangelo integra la Orquesta de Aníbal Troilo; en 1969, Rodolfo Mederos integra la orquesta de Pugliese y Julio Pane acompaña a Edmundo Rivero reemplazando a Ciriaco Ortiz; en el 70, Juan José Mosalini, Daniel Binelli y Walter Ríos forman sus respectivas orquestas (Ferrer y del Priore, 1999:332-373).
- 12 En los 60, la lista de nuevos músicos que ingresan a las orquestas es mucho más extensa; se mencionan algunos solo a modo de ejemplo. Ha habido muchos que integraron las orquestas tradicionales y que en las últimas décadas han desempeñado ese rol de maestros dictando clases privadas, como lo fue Marcos Madrigal, que enseñaba bandoneón en su casa, al igual que Pedro Aguilar, que era violinista y fue maestro de Rovira y de muchos otros músicos de tango. En otros casos, su rol de transmisor se desarrolló desde otro lugar: es el caso de Carlos García, quien integró la orquesta de Roberto Firpo y años después dirigió la Orquesta de Tango de la Ciudad, que ha sido integrada por numerosos músicos jóvenes.
- 13 Entrevista de Lalo Mir a Rodolfo Mederos, Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=gVmRQxzRiQU>.
- 14 Entre ellos, Horacio Romo, Carlos Corrales, Lautaro Greco, Sonia Possetti, Nicolás Ledesma, además de otros reconocidos músicos contemporáneos de tango.
- 15 *Café de los maestros* (Ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_de_los_maestros) es una película del género documental dirigida por Miguel Kohan que se estrenó el 26 de junio de 2008. Se trata de una coproducción de Argentina, Brasil y Estados Unidos. Gustavo Santaolalla, escribió el guion junto con el director y participó en la producción. El filme se basa en el back-stage de la grabación de un álbum musical del mismo nombre y está coprotagonizado por reconocidos músicos y cantantes. El staff completo se conformó con Aníbal Arias, Ernesto Baffa, Emilio Balcarce, Osvaldo Berlingieri, Gabriel Clausi, Emilio de la Peña, Ubaldo De Lio, Leopoldo Federico, Oscar Ferrari, Carlos García, Juan Carlos Godoy, Carlos Lazzari, José Libertella, Virginia Luque, Mariano Mores, Alberto Podestá, Osvaldo Requena, Lágrima Ríos, Horacio Salgán, Atilio Stampone y Fernando Suárez Paz.
- 16 Horacio Ferrer expresa que “cada estilo posee sus “yeites”, en particular: Alfredo Gobbi, Carlos Di Sarli, Julio De Caro, o Aníbal Troilo han tenido los suyos y otros son los de Astor Piazzolla, Horacio Salgan, o los de Raúl Berón, Edmundo Rivero o Roberto Goyeneche; y configuran en conjunto el verbo exclusivo en el ritual de los tangos ... (1980: 1097).
- 17 La otra acepción refiere a “maestro” como concepto usual en el mundo de la música; es el utilizado para referir a un compositor eminente, a un director reconocido (Randel, 1999: 285) que tiene mucho mérito o valor entre los de su clase, o al músico experto en un género que ha alcanzado una jerarquía notable.
- 18 Primer Director de la Orquesta Escuela de Tango.
- 19 Director de la Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires durante varias décadas. Esta ha sido integrada por varias generaciones de músicos que han aprendido el género en ese espacio.
- 20 Integró a muchos músicos jóvenes a su orquesta en los 90 y durante varios años del siglo XXI.
- 21 También integró a músicos jóvenes a su orquesta en los 80 y a comienzos del siglo XXI, y dictó clases particulares.
- 22 Docentes titulares de la cátedra de bandoneón en el Conservatoire Edgar-Varèse de Gennevilliers, Francia.
- 23 Director del Codarts Tango Department de Rotterdam.
- 24 Dictó clases privadas en Bélgica.
- 25 En 1932, el compositor Filiberto fundó la “Orquesta Porteña”. Luego, en el marco del gran patrocinio a las artes realizado por el gobierno del General Juan Domingo Perón (1948), esta formación pasó a la órbita del Estado Nacional, elevó su número de integrantes a cuarenta músicos y estableció su sede en el Teatro Nacional Cervantes (Ver: <https://www.octavado.com/index.php?menu=2&valor=750>). En 1973 cambió su nombre –por decreto presidencial- por el de Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto” (en homenaje al fundador, fallecido en 1964).
- 26 La Orquesta ha sido dirigida también por grandes músicos como Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Mariano Mores, Julián Plaza, Atilio Stampone, Osvaldo Piro, José Libertella, Mauricio Marcelli, Osvaldo Requena y Lisandro Adrover, entre otros. Actualmente la dirigen los maestros Néstor Marconi y Juan Carlos Cuacci.
- 27 Documental estrenado en 2006, que toma el título del tango cuya música fue compuesta por Emilio Balcarce, estrenado en 1952.
- 28 Al respecto Michel Bolasell (2011: 85-86) expresa: “La diferencia determinante entre la interpretación que se realiza a partir de una partitura y del *savoir-faire* que se trasmite de boca a boca (oralmente). En la Orquesta Escuela, los viejos enseñan sus recetas”.
- 29 Solo a modo de referencia contextual, cabe señalar que también la danza del tango en los 80 y 90 experimenta un renovado interés. Entre otros autores, María Julia Carozzi (2018) ha explicado este fenómeno en su artículo *La revolución didáctica y la repoblación de las milongas porteñas*.

- 30 De la escucha y del discurso de sus creadores se deduce que el tango contemporáneo se construye en diálogo con otros géneros. En su construcción se toman recursos de la llamada música rioplatense, por ejemplo, y se utilizan las claves rítmicas de la murga, la milonga o el candombe e instrumentos de percusión más afines a estos géneros. Por su amplitud, podría definirse al tango en un amplio concepto de “sonido urbano contemporáneo”, en tanto sus creadores admiten estar influenciados o atravesados por géneros diversos (rock, música criolla, vals, milongas, balada, folklore, jazz, música latinoamericana, música académica, litoraleña, candombe, camaristas, indígenas, africanas, música negra, bossa nova, electrónica, pop, chamamé, lírica punk, malambo, entre otros).
- 31 Pianista, compositor y director de tango.
- 32 Bandoneonista y compositor de tango.
- 33 Gabriel Menéndez es cantante, compositor y estudioso de la historia del tango.
- 34 Entrevista concedida a esta autora el 8 de octubre de 2016.
- 35 Alfredo “Tape” Rubín es cantante, compositor y uno de los letristas contemporáneos de tango más reconocido.
- 36 Guitarrista y compositor. Ex coordinador del Área de Tango de la Escuela Música Popular de Avellaneda.
- 37 Bandoneonista y compositor de tango.
- 38 La historia del tango, que ya tiene unos ciento cincuenta años, está atravesada por análisis dicotómicos: lo viejo/tradicional vs lo nuevo; la imagen cristalizada vs ruptura/mutación, residual/agotado vs. renovado/resurgido, apogeo vs decadencia, también por sentencias, frases hechas, que nos interpelan y demandan nuevos abordajes.
- 39 En ese sentido el concepto predominante de tango también postuló sistemas fijos que solo buscan coherencia, estabilidad y estructura; de ahí las discusiones acerca de la tan mentada “muerte del tango”, de lo que es y lo que no es tango, entre otras dicotomías. Sin dudas, los cambios en las preferencias populares abonaron esas posturas.

La dinámica de sentido en el ritual yaveño de la Cuaresma y el Viernes Santo



The dynamics of meaning in the Yaveño ritual of Lent and Good Friday

Restelli, Graciela Beatriz

Graciela Beatriz Restelli *

grlangreo@gmail.com

Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega,
Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0016>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Los cantos de Doctrinas del Dpto. de Yavi (en la provincia argentina de Jujuy) entonados durante la Cuaresma y el Viernes Santo constituyen una manifestación cultural reservada para el ritual de dicha época. La dinámica de este rito sigue siendo muy sensible a las coyunturas histórica y socioeconómica no solo de la región sino del país. Así, los cambios que se aprecian en lo sonoro están ligados al significado que otorgan las comunidades al ritual y se observan a medida que pasan las generaciones.

Palabras clave: cantos, Doctrinas, Yavi, significado, cambio.

Abstract: *The songs of Doctrinas of the Department of Yavi (Province of Jujuy, Argentina), during Lent and Good Friday, constitute a cultural manifestation reserved for that time. The dynamics of this rite continues to be very sensitive to the historical and socioeconomic situations, not only of the region but of the country. Thus, the changes that can be seen in the sound are linked to the meaning that the communities give to the ritual, and are observed as the generations pass.*

Keywords: *songs, Doctrinas, Yavi, meaning, change.*

1. Introducción¹

Los cantos de Doctrinas² del Departamento de Yavi (en la provincia argentina de Jujuy) durante la Cuaresma y el Viernes Santo, constituyen una manifestación cultural muy poco estudiada.³

Mi primer contacto con dicho tema fue en 1989, solo durante el Viernes Santo. Luego, las etapas de estudio fueron surgiendo de acuerdo con las necesidades para responder a los planteos surgidos en cada trabajo de campo, que fueron cuatro: el primero, octubre de 1992, viaje para contactar a los principales Maestros de

NOTAS DE AUTOR

* Graciela Beatriz Restelli es Licenciada en Artes Musicales por el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo" de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), y Profesora Superior de Etnomusicología por el Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla". Desde 1991 a 2018 estuvo encargada del Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Realizó investigaciones sobre aspectos sonoros en festividades del área que abarca la provincia de Jujuy y cordón occidental de Salta (Argentina), y sobre la música teatral de Buenos Aires (1919-1923) escrita para Narcisín (Narciso Ibáñez Menta). Colaboró en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Fue miembro de la Asociación Argentina de Musicología para la que participó en sus congresos, y ha publicado artículos sobre su especialidad en publicaciones científicas y de divulgación.

Doctrina (encargados de enseñar los cantos); el resto, en tres años no consecutivos (1993, 1995 y 2005) en los que realicé un estudio en cada comunidad durante la Cuaresma y el registro audiovisual completo de los tres Viernes Santo.

En las dos ponencias que dieron lugar a este artículo expuse los resultados de los trabajos de campo de la segunda etapa de investigación (1993-1995) y la tercera (2005), respectivamente.

Pese a los diez años que separaron una ponencia de la otra, ambas guardan íntima relación, ya que en ellas desarrollé las transformaciones del aspecto sonoro, resultado este de los cambios de significado que tiene el ritual para sus participantes.

2. UN RITUAL PARA SER MOSTRADO: CONSECUENCIAS DE LA RESEMANTIZACIÓN DE LA DOCTRINA⁴ EN EL RITUAL DEL VIERNES SANTO DE YAVI (1996)

Luego del trabajo *in situ* realizado en 1995, quise demostrar que en el Viernes Santo de Yavi, ritual y representación dramática se superponen, consecuencia de la resemantización que sufrió la Doctrina.⁵ Además, pude corroborar la importancia de las expresiones sonoras en esta manifestación cultural aún vigente. Hasta ese momento los estudios estaban centrados especialmente en el aspecto sonoro en sí y en la relación de este con las variantes de cambio y significado.

Para analizar la dinámica interna de cada grupo en cuanto al estatus de roles y juegos de poder y examinar las variantes de espacio y tiempo rituales, tanto en cada porción del ritual como en su totalidad, fue determinante mi participación intensa en cada ensayo, adhiriendo a la idea de que:

...la 'experiencia' ha servido como una garantía efectiva de la autoridad etnográfica [...] evoca una presencia participatoria, un contacto sensitivo con el mundo a comprender, un rapport con su gente, una tangibilidad de percepción. También sugiere un conocimiento acumulativo, en profundización constante. (Clifford, 1992: 155)

Este acontecimiento se enmarca en lo ritual por observarse en él “una conducta prescrita [...] y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas” (Turner, 1980[1967]: 21) que se desarrolla en forma cíclica dentro de un espacio y un tiempo. En este ritual entran en juego una serie de símbolos dominantes, sin los cuales este perdería su sentido, y otros secundarios, cuya ausencia no lo afectaría.

El concepto de representación dramática está expresado de acuerdo con Beeman (1993: 384), más cercano a su concepto de espectáculo: “una fiesta religiosa puede ser descripta como una forma teatral empleando actores humanos para ejecutar textos escritos ante una audiencia presencial”,⁶ “...una muestra pública de los elementos significativos centrales de una sociedad” (Ibid., p. 380).⁷

2.1 El comienzo del ritual

En el Viernes Santo el ritual alcanza el momento culminante; se realiza la *performance*, “la puesta en acto” (Kapferer, 1986: 191) del mito de la Pasión, pero su comienzo escapa a una observación simple. Pude determinar que los ensayos (o “ejercicios”, “prácticas”, etc.) realizados por las comunidades son una parte del ritual; podrían considerarse como sub-rituales con particularidades propias en cada una de aquellas. Especialmente, difieren en el día de citación a los participantes durante la Cuaresma y, por ende, en el inicio de los ensayos, lo que depende inclusive de la convocatoria que tenga el Maestro o Maestra, ya que la asistencia a la Doctrina no es obligatoria en la actualidad. O viceversa, si hay alguna persona disponible para cumplir ese rol. Por tal motivo consideré, en un principio, que hay tantos comienzos como comunidades con Doctrina.

Pero en 1995 presencié el inicio real del ritual. Una vez que todos los grupos habían llegado a Yavi, se realizó -como siempre- una reunión de Maestros con el presidente de la Comisión Municipal en el gran patio de la Casa del Marqués. En primer término, se recordó el orden en que avanzarían de las Doctrinas durante

las procesiones, agrupadas por “tonos”⁸ similares -dada la suma importancia de lo sonoro-, y confirmaron el grupo “cabezante” -aquel que debe dirigir los cantos y los rezos durante todas las procesiones transportando la Cruz-. Después, el presidente del comisionado anunció que comenzarían a programar el orden para el año siguiente.

Cuando revisé la grabación obtenida, llegué a esta conclusión: el comienzo del ritual del Viernes Santo yaveño se superpone, se concatena con la culminación del ritual anterior. Podría decirse que, luego de iniciado, entra en un letargo hasta el siguiente año, cuando reaparece en cada una de las comunidades que lo practican. ¿Podría inferirse de esto que así queda asegurada su continuidad, una especie de compromiso implícito para que el ritual se realice, haya o no personas para formar las Doctrinas, como una obligación -al igual que antes- pero con aspecto de participación voluntaria?

2.2 Lo sonoro como símbolo dominante

El interés común que todos los grupos de Doctrinas manifiestan, tanto en actitud como discursivamente, es la preparación óptima de los cantos y oraciones para el Viernes Santo, por lo cual lo sonoro pasó a ser el símbolo dominante de esas reuniones cuaresmales, y se impuso así al sentido religioso de antaño.

El concepto de resemantización que señalé en un comienzo, referido a este cambio, está expresado a partir de la siguiente afirmación de Segato: “...es posible que un cuerpo de símbolos emanados de un centro y adoptados por una localidad distante de aquél pueden mantenerse formalmente, pero, al mismo tiempo, ser resemantizados de acuerdo con contenidos propios de la localidad que los adopta” (Segato, 1991: 43).

Sabido es que estas manifestaciones son resabios de lo que la Conquista española ha traído a América. Tal como afirma la cita, el cuerpo de símbolos se mantiene -en este caso, las reuniones durante la Cuaresma, con sus símbolos secundarios, como las “novenitas”,⁹ las libretas de cantos y oraciones, el látigo- pero resemantizado.

Es posible asegurar motivos bastante recientes por los cuales se produjo esa resemantización. Las causas primordiales fueron externas, consecuencia de la nueva conquista ejercida por el capitalismo y la industria turística, sucesos que también tienen lugar en otros países latinoamericanos durante las mismas celebraciones, ya que “El régimen colonial primero y después las relaciones propiamente capitalistas han resignificado estas estructuras, que están en permanente recomposición” (Rodríguez, 1991: 92).

Hacia fines de los 70 estas manifestaciones parecían decaer. Como se las sabía atractivas para el turismo, un intendente creó una comisión en la Municipalidad yaveña, la que incentivó la celebración aportando vehículos para que los grupos asistieran sin sacrificios, además de brindarles cena, desayuno y almuerzo y la clave para el cambio de significación de las reuniones cuaresmales: el otorgamiento de premios a los grupos que mejor “entonaran”.¹⁰ Esto último -que ya no sucede-, sumado a la afluencia cada vez mayor de turistas (con cámaras fotográficas, de video y grabadores) ayudó a virar la importancia de lo religioso hacia el cuidado del aspecto sonoro, y a pensar en Yavi y el Viernes Santo como un lugar y un momento donde se vive un protagonismo escénico y social.

2.3 La resemantización y la concepción de espacio y tiempo del ritual

Durante mi experiencia en los ensayos de cada lugar llegué a percibir dos espacios: uno real -la capilla, dentro de la cual se disponen según sus roles-; y otro ideal, mucho más importante, aquél que sitúa a los actores permanentemente en Yavi, tanto dentro del templo como fuera -en las procesiones-. A ese espacio ideal ellos hacen referencia continuamente, por lo cual se experimenta que el espacio real es sólo el medio que permite comenzar a vivir en el lugar deseado.

Y lo sonoro está relacionado con lo antedicho, porque la práctica de los cantos y oraciones -únicas expresiones musicales de la *performance* del ritual- se proyecta hacia ese espacio donde serán exhibidos con lucimiento ante un público expectante. Lo sonoro, entonces, ejerce una doble acción: delimita el espacio real y transporta al ideal.

¿Qué sucede, entonces, con el tiempo? Íntimamente ligado con lo espacial, también se percibe uno real -cuando recuerdan el horario del próximo ensayo o en los saludos del cierre-, y otro ideal, dividido a su vez en tres instancias experimentadas simultáneamente: a) por el entorno sonoro -un repertorio muy antiguo- se vive un pasado; b) a la vez, por la ubicación mental en el Viernes Santo, un futuro; c) y una tercera instancia producida por la emisión vocal del Maestro/a o Contramaestro/a, por la cual traspassa la dimensión de la realidad. El *tempo* muy lento y la extensión de los cantos -que llegan a durar treinta minutos, aproximadamente-, proporcionan la vivencia de un tiempo estático, como suspendido, que no avanza, como si lo sonoro y lo temporal entraran en una misma frecuencia y nos mantuvieran flotando en sus ondas paralelas. Lo estático se manifiesta inclusive en la inmovilidad corporal de todo el grupo.

2.4 Viernes Santo. Doctrinas: ¡A escena!

2.4.1 Llegada de las Doctrinas

Las primeras Doctrinas llegan alrededor de las 16 horas. A los grupos de Inticancha, Suripujio y Quirquinchos el vehículo los deja a la entrada del pueblo, y desde allí bajan al templo como en las épocas en que iban a Yavi a pie, hecho que, a quien toma contacto con el ritual en ese momento -como yo en 1989- le crea la ilusión de que aún sucede así. Pero, cuando ya se ha vivido el ritual desde cada uno de los grupos, puede comprenderse que en la *performance* del mito de la Pasión en Yavi se entrelazan la representación dramática con el ritual en sí.

Ya se ven personas con videocámaras, cámaras fotográficas y grabadores. Generalmente, se trata de turistas, de los cuales hay dos tipos: los que concurren motivados por el evento y aquellos a quienes este los toma por sorpresa. Por último, los propios habitantes de Yavi. Aquí se va complejizando la situación y para analizarla debe tenerse en cuenta el mencionado proceso de resemantización.

En este momento comienza a observarse lo que podríamos considerar como una “competencia de símbolos”. Por un lado, se actualiza el mito de la Pasión, cuyos símbolos dominantes son la Dolorosa y Cristo -concebidos por los pobladores como seres reales- pero por otro, nuevamente drama y ritual se superponen. Las Doctrinas, además de dedicar sus cantos a esos símbolos, los exhiben ante el público; para este, el binomio Doctrinas-cantos pasa a ser el símbolo dominante, y para las Doctrinas, el binomio público-cámaras también se torna un símbolo dominante, en competencia con los otros, por cuanto significa la perpetuidad de sus expresiones, ser reconocidos, olvidarse momentáneamente de la marginalidad que viven dentro de su propia provincia y del país. Entonces,

...la celebración popular y su representación teatral es un acontecimiento en el que no sólo se depositan muchas miserias humanas como el desempleo, la enfermedad, las crisis personales de vida, sino que también es el espacio donde se busca retomar fuerzas, alegría de vivir y energía para continuar la lucha cotidiana. (Rodríguez, 1991: 169)

Es también el momento en que cada conjunto comienza a mantener bien el “tono” de cada lugar. Las Doctrinas son -y tienen conciencia de ello- las protagonistas del ritual, y en un análisis holístico, el público tiene también un rol dentro de él.

2.4.2 Ceremonia nocturna en el templo

Alrededor de las 20 horas, cada uno de los grupos va entrando al templo en el orden establecido. Aparecen roles nuevos. Rodeando a la Virgen de Dolores, están las “Piadosas”,¹¹ que la transportarán durante la Primera Procesión; luego, su rol finaliza.

Esa agrupación la conforman seis chicas adolescentes –“jóvenas”– descalzas, vestidas de blanco, con el cabello suelto y un tul, de tal modo que su rostro queda cubierto íntegramente, simulando las lágrimas.

Para quien observa ese momento por primera vez, sobre todo para el que llega ese día, sumado al clima que generan los cantos simultáneos de todos los grupos de Doctrinas, la imagen es sobrecogedora. Pero para quien sabe que las “jóvenas” se postulan como “Piadosas” alegremente, con gran entusiasmo, el efecto es totalmente distinto. Es entonces cuando vemos que estos personajes no son más que actores de la *performance* del mito de la Pasión, por lo cual nuevamente aparecen superpuestos representación y ritual.

Pero más allá de la resignificación de los hechos, la estructura de este ritual está protegida de los cambios. Todos necesitan escuchar la narrativa del mito –la Lectura de la Pasión– que transforma una vez más el tiempo presente en pasado; se actualiza ese pasado de la creencia común que recuerda el motivo original del rito, y esto parece entrar en competencia con la resemantización mencionada.

Sin embargo, no podemos comprender ese hecho como Pasión vs. Expresión Sonora, puesto que una es complemento de la otra, y ambas logran que se experimente el sentido de *communitas*, como lo expresara Turner (1974), en tanto experiencia ritual compartida, más allá de los roles y estatus, motivada por una misma convocatoria: la puesta en acto del mito.

2.4.3 Procesiones

Hay una gran diferencia entre la primera procesión y las otras dos, ya que, en aquella, las calles se vuelven casi intransitables, se avanza con dificultad. Por momentos se quiebra el orden establecido, y se observan grupos que quieren ganar espacios en los que pueden ser fotografiados o filmados con más facilidad. Hay un sentido de competencia que se percibe tanto en lo visual como en lo sonoro; en este caso, la representación, el espectáculo, se impone sobre el ritual cuya coreografía se torna caótica.

Lo más notorio es que en ese contexto se produce, entre una Estación y otra, un desfase entre el *tempo* de los cantos –lento– y el *tempo* de la marcha –acelerada e irregular–; mientras que, en las otras procesiones –Los Siete Dolores y Las Catorce Estaciones–, al participar solo los grupos de Doctrinas, con los rezos entre una y otra dentro del templo, recuperan el espacio, la coreografía se ordena. Los grupos forman, arrodillados, como un abanico bordeando cada Estación, y el sentido de competencia se diluye: no hay ante quién.

2.5 Conclusiones de 1996

En primer lugar, se evidencia la importancia del aspecto sonoro, con cuyo dominio las Doctrinas alcanzan un prestigio y poder no sólo extrínseco sino intrínseco, es decir, no sólo para el lucimiento ante los espectadores sino entre las mismas comunidades que realizan la *performance*. Lo sonoro como símbolo, a partir de la resemantización que sufrió el ritual, ascendió jerárquicamente con respecto a otros símbolos. Es un símbolo dominante, y, teniendo en cuenta las dimensiones a través de las cuales puede abordarse su significación, según Turner (1967:56), esa jerarquía la observo más desde las dimensiones posicional y operacional que desde la exegética, esto es:

1. porque lo sonoro ocupa un lugar privilegiado, pero sin anular al resto; es más, va dirigido a ellos (por ejemplo, hacia las personas materializadas en las imágenes, que conforman otros símbolos:

- Cristo y la Dolorosa); hasta podría hablarse de una sacralización de estas expresiones (sobre todo, teniendo en cuenta que son repertorios reservados exclusivamente a esta época);
2. porque hacia lo sonoro se centra la acción durante todo el ritual, y en este la competencia es constante;
 3. la jerarquía que se otorga a lo sonoro se puede abordar desde la dimensión exegética, porque los actores no expresan conscientemente la importancia que en realidad otorgan a este símbolo.

En segundo lugar, con el correr de los años, ritual y representación dramática han ido imbricándose de tal modo que sus límites están desdibujados en más de un momento. La intimidad con que se vivía antaño esta *performance* del mito de la Pasión –según los comentarios de los colaboradores durante las entrevistas– fue superada por el placer del exhibicionismo de cualidades sonoras; intimidad que hoy se deja penetrar adrede sobre todo por videocámaras. Se produce una convergencia cultural, una aceptación mutua irreversible, que confirma lo expresado por Turner: “...llegué a ver las celebraciones rituales como fases específicas de los procesos sociales por los que los grupos llegaban a ajustarse a sus cambios internos y a adaptarse al medio ambiente” (1967: 22). Todo esto podría relacionarse con los elementos que Kapferer analiza en el concepto de *performance*, entendido este como “la unidad del texto y su puesta en acto” (Kapferer, 1996: 192):

- a) direccionalidad: hacia quién o hacia dónde se dirige el ritual, tal como lo contempla el autor; el que se cumple durante el Viernes Santo yaveño, por lo que vinimos viendo, se dirige tanto a lo terrenal como a lo sagrado;
- b) medio: los cantos y las oraciones en primer término, y ciertos momentos de representación; y
- c) manera: en que la *performance* organiza el contexto, el cual es estructurado por los dos elementos anteriores que crean su significado y permiten su comunicación, creando a su vez el espacio donde público y actores comparten la misma experiencia más allá de sus diferencias culturales –el ritual genera la “*communitas*” de Turner–.

En síntesis, un ritual que permite a estas comunidades reforzar la identidad tanto comunitaria como intercomunitaria, y ser protagonistas sociales, una vez al año, para olvidarse momentáneamente de su marginalidad en la macro-sociedad argentina.

3. CANTOS DE DOCTRINAS EN YAVI: ESTRUCTURAS EN MOVIMIENTO VS. ANCLAJES DE IDENTIDAD (2006)

En marzo de 2005 regresé al departamento de Yavi con el supuesto de que un paréntesis de diez años –con acontecimientos clave como lo fueron el desarrollo de las comunicaciones y la debacle económica de 2001 –sería suficiente para encontrar cambios en varios aspectos, por los cuales el ritual yaveño y sus elementos constitutivos –inclusive los cantos– no permanecerían indemnes.

Además, había quedado pendiente efectuar la documentación en las comunidades de Sansana Sur y Corral Blanquito. En la primera realicé una entrevista a quien fuera Maestra de Doctrina entre 1995 y 2000. La segunda ya no existe; la Doctrina se forma desde 2000 en Cerro Colorado, donde pude registrar una reunión nocturna y mantener un diálogo informativo con el actual Maestro.

Desde un enfoque que contempla el cambio y el significado, y a su vez, el desplazamiento de significado de los símbolos rituales y su incidencia en el resultado sonoro, abordé en esta oportunidad el análisis de los registros obtenidos *in situ*.

3.1 Los cambios en el paisaje urbano y la identidad re-inventada

El reconocimiento por parte de la UNESCO de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio Cultural de la Humanidad tuvo incidencia en el desarrollo de La Quiaca y de Yavi aunque no perteneciesen a esa zona. Esta distinción incentivó la concreción del desvío de la ruta Nacional N° 9 por el borde del Río Grande, que antes continuaba desde Humahuaca por la pintoresca pero problemática Cuesta de Azul Pampa, por lo que se empleaban entre cuatro y cinco horas para llegar a la última localidad del noroeste argentino. En la actualidad se emplean apenas dos horas por camino asfaltado en lugar del anterior de tierra, lo cual ha propiciado un notable crecimiento de concurrencia turística hacia la Puna. Esto dio lugar a que se ampliara y mejorara la plaza hotelera en La Quiaca, y surgieran unas cinco hosterías en Yavi, donde hasta 1995 se debía recurrir a casas de familia para pernoctar.

Asimismo, al llegar a La Quiaca en 2005 pude apreciar un panorama urbano cambiado. En primer término, advertí nuevos grupos de viviendas, adquiridas por familias que vivían en diferentes localidades del departamento yaveño –algunas, integrantes de las Doctrinas que había contactado otros años–.

En segundo lugar, noté que en varias calles instalaron “cybers” –inclusive, en el mismo pueblo de Yavi–.

Otro hecho destacable fue observar el crecimiento del alumnado de enseñanza media en La Quiaca.

Las localidades de Sansana Sur, Suripujio, Inticancha y Cerro Colorado contaban ya con paneles solares para la energía eléctrica, cosa que sucedía en otros lugares donde estuve otros años –según se me informó–, que por entonces sólo tenían generadores o simplemente luz de faroles o velas. La escuela de Suripujio estaba recibiendo canales por Direct TV y había computadoras que las instalarían en breve.

A su vez, en Inticancha se implementó el nivel de educación inicial desde 1997, que benefició especialmente a la sociabilidad de los niños, entre ellos y con los adultos; además, allí se edificó otra capilla en lugar de la que había conocido –que pasó a ser templo evangélico– como también una sala de emergencias, y otras dos para el jardín de infantes.

Una diferencia en cuanto a lo identitario con respecto a 1995: desde el año 2000 las comunidades se califican con el adjetivo “aborígenes”, pero por una propuesta externa. Se les otorgó personería jurídica; eligieron a un representante de cada una con quienes tuve la oportunidad de conversar en Yavi. Sí confirmé que se ha gestado una identidad re-inventada, cuyo objetivo primordial era el reclamo por la posesión de la tierra. Percibí que, en la mayoría de los casos, el “ser aborígen” quedaba en un plano discursivo y no internalizado; esta percepción fue corroborada en las entrevistas.

Por lo tanto, y contrariamente a lo que sucede en otros lugares, observé que ellos no renegaban de la fe manifestada hasta el momento (católica o evangélica); es más, algunos grupos esperaban la reunión de su “comunidad aborígen” para determinar el día en que comenzaría a reunirse su Doctrina (la mayoría la llevaría a cabo el sábado previo al Domingo de Ramos).

Supuse que estas novedades, en su conjunto, constituían el síntoma de un proceso sociocultural-económico de acomodación regional en lo global por un lado y, paralelamente, un intento de intensificar los lazos de pertenencia a partir de la denominación de comunidades aborígenes con personería jurídica.

Quizás el lector esté pensando que llevo varios párrafos y aún no mencioné nada concreto sobre el aspecto sonoro; pues aclaro que está vivenciando lo mismo que yo *in situ*. Otros años, faltando dos días para el Domingo de Ramos, ya tenía registradas las prácticas o ensayos de casi todos los grupos de Doctrinas de las localidades visitadas –alrededor de seis–. En 2005, sólo uno –Cerro Colorado–.

3.2 Estructura social y Doctrina

Antes de comenzar a trabajar con los grupos previstos, me preguntaba cómo sería en 2005 la composición de las Doctrinas que llegaran a formarse. En primer lugar, describiré la estructura social de las comunidades de

acuerdo con el concepto *emic* de grupo etario y la relación de cada uno con la Doctrina en orden ascendente según su importancia para el ritual:

Niños (hasta los 12 años):¹² participan en la Doctrina, pero sin obligación, como parte de la catequesis implementada desde la escuela. Van generalmente con sus padres, abuelos o algún familiar cercano; repiten y/o leen los cantos y oraciones.

Ancianos, o abuelos (de 60 años en adelante): asisten a la Doctrina por lo que considero una inercia sociocultural; repiten –pocos leen– el repertorio tal como lo aprendieron *obligados* desde niños.

Veteranos (entre 45 y 60 años): se aplica esta denominación especialmente a la mujer que ya no puede procrear, pero también a los hombres. Colaboran en la Doctrina de su comunidad apoyando a los nuevos Maestros; un caso particular es el de Julián Calisaya, de Suripujio, quien durante varios años colaboraba en diferentes comunidades.

Jóvenes –“Jóvenes”– (entre los 13 y 18 años): los significantes adolescente o adolescencia no aparecen en el discurso cotidiano de los pobladores, ya que, de acuerdo con lo estudiado hasta aquí, los mayores no han vivido esa etapa, por lo que tales términos no tendrían sus significados correspondientes. Esta franja etaria es clave para asegurar la continuidad de cada comunidad y virtualmente ya no existe en ellas, dado que los jóvenes se trasladan a La Quiaca para recibir educación formal media –hasta hace unos diez años lo hacían sólo para trabajar, en especial en Buenos Aires–; y aunque se instalen allí con todo su grupo familiar, esta situación, además de incrementar su formación intelectual, favorece la relación con sus pares, que los lleva a experimentar la adolescencia que sus padres no vivieron. En tal circunstancia se identifican con bienes culturales lo más distantes posible de los elaborados y consumidos en sus lugares de origen, adonde seguramente no retornarán. No obstante, vi jóvenes que acompañaban o participaban todavía de la Doctrina de su comunidad el mismo Viernes Santo.

Mayores (entre 20 y 45 años): asisten y leen los cantos y oraciones de sus cuadernos o fotocopias; para ellos el Viernes Santo en Yavi significa su infancia y el vínculo con familiares fallecidos, además de un motivo de reencuentro con sus hijos. De hecho, es el grupo etario que está sosteniendo la tradición de la Doctrina. No está explícita sino implícita la necesidad de que las propias frustraciones no se reproduzcan en sus hijos. Esta idea aparece tácitamente: se infiere de actitudes tales como el enorme esfuerzo que les significa costear los estudios secundarios. Los actuales Maestros de Doctrina pertenecen a este grupo y desarrollan su actividad entre las añoranzas de los ancianos por el pasado y la indiferencia o negación de la mayoría de los jóvenes hacia el ritual. Los Maestros de Doctrina ancianos han fallecido todos; si bien hacia 1995 la mayoría ya no ejercía su rol directamente, aún podía documentarse su participación como supervisores de los grupos o consultores de los Maestros mayores. En la actualidad, éstos consideran de suma importancia el recurrir a las grabaciones que yo había dejado allí de algunos Maestros veteranos y ancianos –como las realizadas a don Julio Condorí de Inticancha o a don Inocencio Gutiérrez de Suripujio–.

3.3 Consecuencias de la movilidad de la estructura sociocultural en la estructura del ritual

Luego de analizar las entrevistas y la descripción de los sucesos, infero que las razones básicas de cambio son:

- a) Desinterés de los **jóvenes** por la Doctrina; inclusive, algunos manifestaban vergüenza de haber participado durante su niñez.
- b) Traslado de los **jóvenes** a La Quiaca, por lo que recién el lunes o casi sobre el mismo Viernes Santo, los que aún participan, tienen tiempo de reunirse. Algunos mayores se van directamente a Buenos Aires a trabajar, y es probable que aparezcan el Viernes Santo para cumplir con la promesa de participar en la Doctrina de su comunidad –tal el caso de la Maestra de Doctrina de Casti–.
- c) Conversión a la religión evangélica. Este hecho cierra definitivamente posibilidades de participación en la Doctrina. Como ejemplo, la familia¹³ que había levantado la capilla de Suripujio, y cuya

Doctrina constituyó por varios años un paradigma para el resto, se ha convertido al evangelismo desde la muerte de don Inocencio –ejemplo de Maestro de “Doctrina antigua”– y la iglesia pasó a ser templo evangélico, por lo que se ha construido otra católica a pocos metros de la escuela –con el aporte de la Universidad Austral de Rosario–. Algunos evangélicos¹⁴ me han explicado los motivos por los cuales se convirtieron: porque les enseñan la Biblia, y principalmente, porque “nos ponen límite como la iglesia de antes, y nuestros hombres dejan de macharse.”¹⁵ La iglesia católica de ahora, con sus libertades, no nos sirve. En esta religión encontramos un cambio.”¹⁶

- d) La relación con la iglesia oficial no es la misma desde el cambio del cura párroco de La Quiaca. En 2005 hacía un año y medio que el Padre Jesús Olmedo Rivero, quien vivía compenetrado con la cultura de la región y daba protagonismo a las Doctrinas durante la ceremonia del Viernes Santo, fue reemplazado por otro recién llegado de España, de postura conservadora pese a su juventud, con un discurso que propiciaba el antisemitismo popular, y además se mostraba autoritario con los feligreses, actitudes que van en contra del espíritu general de la Prelatura de Humahuaca. Se produjo una relación asimétrica, con un nuevo sometimiento al poder eclesiástico oficial. Como ejemplos: 1- contra la voluntad de los lugareños, este sacerdote obligó a cubrir la imagen articulada del Cristo; 2- en algunos momentos de la ceremonia nocturna del Viernes Santo en Yavi, cuando en otras épocas las Doctrinas cantaban, impuso él su propio canto; y 3- impidió que las Doctrinas rezaran el Padre Nuestro con su entonación especial.

Por lo tanto, noté que los grupos de Doctrinas no tenían dominio sobre la ceremonia como en años anteriores, y su participación ya no se incentivaba desde la Iglesia.

3.4 Comienzo y duración del ritual

Menos Inticancha, que había comenzado a reunirse desde quince días antes del Domingo de Ramos, como siempre,¹⁷ el resto de los grupos lo hizo sobre la Semana Santa, y algunos recién el día Jueves. Se sostiene, por ende, mi afirmación de 1995 en cuanto a que había y sigue habiendo tantos comienzos [del ritual] como comunidades con Doctrina. Pero la otra afirmación, que los ensayos eran una parte del ritual y que podían considerarse como sub-rituales con particularidades propias en cada comunidad, es una instancia que, por lo menos en 2005, casi no se cumplió, por las circunstancias expresadas en párrafos anteriores; o bien porque se realizaron sin la intensidad de otros años.

Tampoco se ha llevado a cabo la reunión de Maestros en la Casa del Marqués –como lo documenté la tarde del Viernes Santo de 1995– en la que se recordaba el orden de las procesiones teniéndose en cuenta el “tono” de cada grupo, dada la importancia de lo sonoro y, principalmente, se confirmaba el orden para el año siguiente. Yo había deducido entonces que el comienzo real del ritual se concatenaba con la culminación del ritual anterior, hecho que tal vez sirviera para comprometerse ante todos y asegurar su continuidad. A causa de los cambios señalados, tal compromiso ya no puede asumirse. En 2005 hubo un encuentro improvisado en la Comisión Municipal luego de la Segunda Procesión.

Con respecto a la duración del ritual, en comparación con las documentaciones anteriores, puede apreciarse una notable reducción, a excepción de Inticancha.

3.5 Vivencia del espacio-tiempo en 2005

Otros años se vivenciaban dos espacios en las reuniones nocturnas de la Cuaresma: uno real –la capilla o el salón, dentro de los cuales se disponían según sus roles–, y otro ideal, mucho más importante, aquél que situaba a los actores permanentemente en Yavi, tanto dentro del templo como fuera. En 2005, sólo se vivenció

el primero, puesto que muy poca mención se hacía a la ceremonia del Viernes. Esto sucedió porque al no estar seguros de si llegarían a Yavi el Viernes Santo, oficializaron la realización de un *via crucis* en sus localidades el Miércoles, lo que antes sólo se hacía como un ensayo para la ceremonia principal; entonces, no manifestaron el mismo interés por su participación allí.

Diez años antes también me planteaba qué sucedía con el tiempo. Íntimamente ligado a lo espacial, tanto en 1993 como en 1995 se percibía uno real y otro ideal. A su vez, por el *tempo* muy lento y la extensión de los cantos, se vivenciaba un tiempo estático que se manifestaba inclusive en la inmovilidad corporal de todo el grupo. En 2005 se vivió el tiempo real, y las instancias primera y tercera instancias del ideal.

3.6 Desplazamiento de significado de los símbolos rituales: una nueva resemantización de la Doctrina

En 1995, el análisis de la documentación había permitido constatar el desplazamiento del valor religioso de la Doctrina hacia el valor de lo sonoro. En 2005, la experiencia *in situ* y el análisis de la actual documentación dieron como resultado un nuevo desplazamiento de sentido, una segunda resemantización de la Doctrina: lo sonoro cedió el paso a la importancia de la función social del ritual, y éste pasó a ser, fundamentalmente para los mayores, el elemento vinculante con el pasado inmediato y, en algunos casos, con los jóvenes que aún acceden al rito. Para el público, cada vez más numeroso, el símbolo dominante del ritual continuaba siendo el binomio doctrinas-cantos. La recepción conmovía; seguía percibiéndose aquello que los grupos quisieron exhibir años atrás. Pero para las Doctrinas, el binomio público-cámaras quedó en un segundo plano; al no estar pendientes de ello perdió su estatus de símbolo dominante. Este hecho llevó inclusive a una modificación del aspecto exterior de las doctrinas, y no utilizaron ropas especiales para la ceremonia. Antes, la vestimenta para el Viernes Santo era consensuada en los ensayos, y se pedía a las mujeres que llevaran rebozos oscuros. En 2005, ya no exhibían el ritual como un espectáculo, y por lo tanto, las doctrinas aparecieron con su vestimenta cotidiana –generalmente, camperas y *jeans*–; no se percibió la necesidad de la *mise-en-scène*.

3.7 El repertorio como constante del ritual vs. las performances

En principio, quiero recordar que entendiéndolo como *performance* “la puesta en acto” (Kapferer, 1986: 191) del mito de la Pasión; empleo la expresión *performance general* para el desarrollo completo del rito, y *performance particular* a la ejecución del repertorio, basándome en explicaciones teóricas de Miguel Ángel García, a quien me uno en la idea de que “la práctica musical es una forma particular de performance” (García, 2005: 47).

El repertorio que se entona –cantos y oraciones– es lo único inalterable en este ritual a través de los años; permanece en el imaginario de estas comunidades sostenido por los mayores, quienes lo guardan con celo en los cuadernos que heredaron de sus padres, y más aún los Maestros de Doctrina –por lo menos, los que no se han convertido al protestantismo-. Además, este repertorio mantiene todavía un significado cargado de sacralidad, diferente de los cantos entonados en la iglesia el resto del año.

Por el contrario, la forma y la intencionalidad de ambas *performances* son afectadas por los cambios. En 2005, desde la ceremonia del Viernes en la iglesia, hubo desajustes que comenzaron a marcar el carácter improvisado de la *performance general*. Con prisa, se buscaron “jóvenes” para representar a las Piadosas, y estas aparecieron sólo tres minutos antes de comenzar, mientras que antes, y como ya se ha especificado, se postulaban hasta seis con varios días de antelación. Lo mismo sucedió con el rol de José de Arimatea que desciende al Cristo articulado.

Los efectos sobre la *performance particular* fueron notorios. Luego de la Primera Procesión, mientras volvían a la iglesia, cantaron *Dulce Jesús mío* con el tono de *Virgen de Copacabana*; no resultaba extraño

dado que el grupo “cabezante” era Chalgumayoc, el único que entona este canto y sobre el cual tiene mayor seguridad.

En la Segunda Procesión, “Los Siete Dolores” –ya sin público–, desde la narración cantada del Primer Dolor –con el tono de *Mi Jesús, mi dulce prenda*–, pasando por el canto empleado en el trayecto de un Dolor a otro –*Salve mar de penas*–, hubo momentos de dudas que conducían a silencios, y se confundían con otro canto –*¡Venid oh, cristianos!*–. Habían comenzado a relatar el Segundo Dolor y debieron interrumpirlo, pues no se ponían de acuerdo en cómo seguir. Pasaron varios minutos y –rencillas mediante–, otra Doctrina –sin ser guía– tomó la iniciativa de continuar. La entonación fluctuaba sin lograr la estabilidad que se percibe en los registros de los años anteriores.

3.8 Conclusión 2006

Los desajustes sonoros ocurridos durante las *performances* del Viernes Santo integran el conjunto de síntomas que remiten a los cambios socioculturales-económicos descritos en este trabajo. Durante la Fiesta de la Cruz,¹⁸ en Conima –Perú– los desajustes del conjunto de flautas comparados con otros registros, llamaron la atención al etnomusicólogo Thomas Turino, quien a partir de ello indagó los motivos. De modo inverso, aquí fui presentando, de acuerdo con mi experiencia, las causas que llevarían a lo que luego sucedió en la ceremonia principal; por lo tanto, el texto no produjo asombro pues el contexto fue anunciándolo anticipadamente.

Además, estos hechos, junto con lo expresado en entrevistas, daban la pauta de que no había una preocupación por el resultado estético de los cantos como en otras oportunidades.

En el intento de lograr un estado de equilibrio, tal vez de manera inconsciente, los integrantes de esta estructura social, tan móvil por las circunstancias expuestas, se aferran a aquello que fortalece su identidad, para no diluirse en el inevitable avance de la cultura globalizada. Y lo distintivo no se encuentra en una denominación, como podría ser “comunidad aborígen”, sino en hechos como la utilización de un repertorio sonoro específico que les ha dado prestigio y protagonismo durante largos años.

No obstante, un entrevistado me planteó que las Doctrinas estaban pasando por una nueva crisis, como había sucedido en los ’70. En el supuesto caso de que continúen formándose, aun improvisadamente, me pregunto:

1. ¿hasta cuándo los **mayores** seguirán sosteniendo la preparación de los grupos, si casi no cuentan con elemento humano más que con ellos mismos y unos pocos niños?
2. siendo los **jóvenes** la clave para pensar en la continuidad de estas expresiones, y quienes ya casi no participan en el ritual más que unos pocos durante el Viernes Santo, ¿seguirán con el mismo repertorio, dada su dificultad? Si así fuera ¿se podrán mantener los parámetros sonoros como hasta la actualidad, por los que aún se reconocen cantos y oraciones pese a los cambios de intención y de significado?

4. CONCLUSIÓN GENERAL

La dinámica de esta manifestación cultural sigue siendo muy sensible a las coyunturas histórica y socioeconómica.

Los factores comunes que se obtienen de las conclusiones anteriores, de ambos años, son:

- a) la preocupación por preservar la identidad: una vez, desde el logro de la mejor calidad sonora para imponerse y destacarse así cada comunidad; y otra, desde el mantenimiento del repertorio que los une con sus ancestros;

- b) ligado con lo anterior, los cambios de significado que en cada época se producen en el ritual. Si bien no tuve oportunidad de continuar con los trabajos de campo sobre este tema, constato que las Doctrinas siguen apareciendo durante el Viernes Santo en Yavi, tal como puede verse en videos subidos a YouTube por medios de comunicación y turistas. Pero no podemos saber cómo es la situación real, en su totalidad, y no solo lo que se observa, tal como lo analicé en los años anteriores a partir de mis trabajos *in situ*.

Debido a la pandemia del Covid19, en un video de 2021 se ve a las doctrinas cantar con barbijos. No dejaron de asistir al templo durante el Viernes Santo de ese año, pero no hay registros de lo sucedido en 2020 ni cómo afectó esta situación sanitaria al desarrollo de las Doctrinas en cada una de sus localidades.

Pude comprobar durante todos los años de abordaje del tema aquí tratado, que el trabajo de campo resulta arduo, dada la dispersión de las comunidades que forman Doctrinas, el clima y la altura de la Puna. Además, se torna lento, pues se requiere de mucho tiempo para trabajar con cada grupo, ya que hay que adaptarse al quehacer cotidiano de sus integrantes. No obstante, sería muy útil retomar la tarea a los efectos de lograr una continuidad en el estudio de esta tradición que continúa vigente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEEMAN, Willam O. (1993): "The anthropology of theater and spectacle", en *Annual Reviews Anthropology* 22, pp. 369-393.
- CLIFFORD, James (1992): "Sobre la autoridad etnográfica" en GEERTZ, Clifford y otros: *El surgimiento de la antropología posmoderna* (recopilación de Carlos Reynoso), Barcelona, Gedisa. pp. 141-170.
- GARCÍA, Miguel Angel (2005): "Introducción" en *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". pp. 15-22.
- HIDALGO, Cecilia, y TAMAGNO Liliana (comp) (1992): *Etnicidad e identidad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- KAPFERER, Bruce (1986): "Performance and The Structuring of Meaning. en TURNER, Victor, and BRUNER, Edward, eds.: *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press. pp. 188-202.
- KARASIK, Gabriela Alejandra (comp) (1994): *Cultura e identidad en el Noroeste Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- RESTELLI, Graciela B. (1995): "Los cantos de Doctrinas en Yavi: consideraciones metodológicas sobre dos trabajos de campo" en RUIZ, Irma y GARCÍA, Miguel Ángel, eds.: *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM* (Buenos Aires, 25 al 28/08/1993), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". pp. 290-295.
- RESTELLI, Graciela B. (1998): "El aspecto sonoro los cantos de Doctrinas yaveños: algunos conceptos y primeras conclusiones" en RUIZ, Irma, ROIG, Elisabeth y CRAGNOLINI, Alejandra, eds.: *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología- VIII Conferencia Anual de la AAM* (Mendoza, 25 al 28/08/1994), Buenos Aires, Asociación Amigos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" – Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". pp. 159-168.
- RESTELLI, Graciela B. (2001): "El ritual del Viernes Santo yaveño: estado actual de los cantos de doctrinas" en *Música e Investigación* 9, pp. 81-103. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
- RODRIGUEZ, Mariángela (1991): *Hacia la estrella con la pasión y la ciudad a cuestas. Semana Santa en Iztapalapa*, México D.F., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 91-184.
- SEGATO, Rita L. (1991): "Algunas propuestas para un estudio del cambio religioso: la expansión evangélica en la Quebrada y Puna jujeñas", en *Sociedad y Religión* 8, pp. 41-59.
- TURINO, Thomas. (1990): "Structure, context and strategy in musical ethnography" en *Ethnomusicology* 34/3, pp. 399-413.

- TURNER, Victor (1980): *La selva de los símbolos*, Madrid, S. XXI. Ed. Orig.: *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, Ithaca, N.Y - London, Cornell University Press, 1967.
- TURNER, Victor (1974): Social dramas and ritual metaphors”, en *Dramas, Fields and Methaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press. pp. 23-59.
- TURNER, Victor (1982): *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press.

NOTAS

- 1 Este artículo es el resultado reelaborado de la unión de dos ponencias; ambas fueron leídas durante las reuniones científicas organizadas por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega y la Asociación Argentina de Musicología: la primera, en 1996, en Santa Fe, y la segunda, en 2006, en La Plata.
- 2 He explicado la utilización de mayúscula o minúscula para referirme al término “doctrina” en Restelli, 1998.
- 3 Tres trabajos anteriores al presente pueden leerse en Restelli, 1995; 1998 y 2001 (ver Bibliografía).
- 4 “Reciben la denominación de ‘Doctrinas’ los grupos organizados de personas que en la actualidad llegan a Yavi desde las distintas localidades del departamento homónimo, durante la tarde del Viernes Santo, para participar del culto pertinente a ese día; dichos grupos se caracterizan primordialmente por los cantos que entonan. Cada grupo manifiesta peculiaridades expresivas”. (Restelli, 2001: 82)
- 5 En este caso, al escribir “Doctrina” me refero a lo que fue parte de la institución eclesiástica colonial.
- 6 *...a religious holiday might be described as a theater form employing human actors to perform scripted text before a witnessing audience.*
- 7 *...a public display of a society’s central meaningful elements.*
- 8 Concepto *emic* de melodía y peculiaridades expresivas de cada comunidad.
- 9 Cruz adornada con flores que portan los integrantes de cada grupo.
- 10 Término que se emplea más habitualmente que “cantar”, en relación con la importancia del “tono”.
- 11 Acompañantes de la Virgen del Dolor. Popularmente, a veces se las nombra como “lloronas”.
- 12 Las edades son aproximadas en todos los grupos etarios.
- 13 De don Inocencio Gutiérrez.
- 14 Se autodenominan “hermanos”.
- 15 Embriagarse; españolización del verbo quechua “machay” que se utiliza generalmente en la zona.
- 16 Sra. Alvarado, de Barrios.
- 17 De lo cual me enteré allí mismo el Domingo de Ramos, ya que la persona contacto que veía en Yavi, al ser “hermano”, se mostraba indiferente al tema y negaba saber si se reunían o no para la Doctrina.
- 18 Ver bibliografía.

Tanguito Montielero. Vínculos con el tango rioplatense de principios del Siglo XX

Tanguito Montielero. Links with rio plata's tango from the beginning of the 20th century

Franzoi Debarbora, Leonel



Leonel Franzoi Debarbora *
leonelfranzoi@gmail.com
Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad
Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 26 Febrero 2022
Aprobación: 04 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538008/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0017>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Durante los últimos años el tanguito montielero, una especie musical y coreográfica tradicional de la provincia de Entre Ríos (Argentina) captó la atención de varios realizadores audiovisuales, investigadores, intérpretes y compositores, quienes coinciden en que la especie no presenta rasgos en común con el tango porteño más allá de su denominación. A través del análisis Neutro y de la lectura crítica de documentos y entrevistas, el trabajo se propone demostrar la existencia de múltiples vínculos entre el tanguito montielero y el tango rioplatense que se interpretaba a principios del siglo XX. El objetivo es ofrecer un aporte a la fundamentación del uso del término “tanguito” y de sus características como especie musical. El presente artículo es el resultado de un trabajo realizado en el marco del seminario de postgrado: Metodología de la investigación en músicas tradicionales y populares a cargo del Doctor Enrique Cámara de Landa; dictado durante el ciclo 2021 en la Universidad Nacional del Litoral.

Palabras clave: tanguito, montielero, folklore.

Abstract: During the last years Tanguito montielero, a traditional musical and choreographical style from the Argentinean province of Entre Ríos, was object of attention by video makers, researchers, players and composers, who deny the existence of any relations between the tanguito montielero and the tango from the Río de la Plata in spite of its common name. Based on a structural analysis and critical readings of documents and interviews, the paper aims to posit the existence of musical relationships between tanguito montielero and tango from Río de la Plata played during the early 20th century. The purpose of this article is to offer a contribution, to the foundation of the use of the word “tanguito” and its characteristics as a music style. This work was produced in the framework of the graduate course: Methodology of research on traditional and popular musics, taught by Enrique Cámara de Landa in 2021 at the Universidad Nacional del Litoral in Argentina.

Keywords: tanguito, montielero, folklore.

1. INTRODUCCIÓN

El *tanguito montielero* es un género musical cuyo centro de producción y divulgación es la provincia de Entre Ríos, Argentina. Este género pertenecía al repertorio de danzas que se ejecutaban con el acordeón verdulera¹ en las “reuniones familiares o bailes de campo” (Alarcón, 2010: 258). La danza se ejecutaba desde mediados del siglo xx en la región norte de la provincia, especialmente la zona conocida como Selva de Montiel de donde proviene su denominación más común. También conocida como *tanguito liso*, *rastro ‘e leña*, *rastrillada de leña*, *rasgueadito montielero*, *tanguito de la madrugada*, *música de debajo de los carros* o solamente *tanguito*, el género mantiene vigencia en festivales especializados en el repertorio tradicional de la región del litoral argentino,² así como también en trabajos discográficos y performances de intérpretes que rescatan el folclore musical tradicional de esta región.

Los intérpretes y estudiosos que abordaron el análisis del *tanguito montielero* difieren con mínimos detalles sobre las características musicales del género pero coinciden ampliamente en dos aspectos; por un lado, que su música no posee rasgos compartidos con el *tango porteño* y por otro, que es una expresión musical originada en Entre Ríos (Alarcón, 2010; Müller, 2021; Casals, 2014; Russo, 2014).

Según Jorge Novati, coordinador de la *Antología del Tango Rioplatense*; la *habanera*, la *polca*, el *shotis* y la *mazurca*, a las que puede agregarse el *vals* según testimonios de intérpretes entrerrianos que estaban activos entre 1940 y 1970 (Russo, 2014; Casals, 2014), “formaban el repertorio tradicional atesorado en la memoria de los ancianos músicos rurales hasta no hace mucho” (Novati, 2018: 29). Durante las primeras décadas del 1900 el *tango* se había convertido en la danza de moda en Europa así como también en la región rioplatense; danza que paulatinamente se incorporó al repertorio antes descrito donde tomó preponderancia e incluso desplazó a otras.

Pese a la postura que asumen los autores consultados sobre el género *tanguito montielero*, se observan múltiples puntos de conexión intrínsecamente musicales con un tipo de *tango* que se ejecutaba en la zona del Río de la Plata a principios de 1900, no así con el género que se conoce en la actualidad. Además de la coincidencia en la denominación, el factor más relevante es la constancia de un ostinato rítmico muy similar que se mantiene casi sin variaciones de principio a fin en la guitarra que cumple la función de acompañamiento en la textura general. Otros factores incluyen: el empleo de determinados motivos rítmicos, las progresiones armónicas basadas en I y V grados de la escala mayor, la construcción microformal y el empleo de ciertos instrumentos musicales. El objetivo de este trabajo es demostrar estas semejanzas a través de un análisis inmanente sobre un determinado corpus de obras. De esta manera se espera brindar una posible respuesta ante la incertidumbre que se observa en los escritos y entrevistas consultadas, en relación con el origen de la denominación *tanguito*. Cabe aclarar que este trabajo no pretende realizar una descripción exhaustiva de las características musicales de las danzas abordadas ni su evolución en el tiempo; los aspectos armónicos y organológicos solo son mencionados y tampoco se ofrece un estudio de tipo diacrónico-lingüístico sobre el o los nombres con que se reconoce el género, pero se proponen ciertas consideraciones generales al respecto.

En los primeros apartados de este escrito se abordarán críticamente aspectos históricos basados en los testimonios de los intérpretes nacidos en Entre Ríos y tomados de la bibliografía especializada en relación con

NOTAS DE AUTOR

* Leonel Franzoi es Licenciado y Profesor en Música con Orientación en Composición Musical, graduado en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). Es compositor y arreglador, obtuvo becas y múltiples apoyos económicos para realizar proyectos artísticos y residencias de composición musical en Brasil y Buenos Aires; profesor de Lenguaje Musical y Audioperceptiva; miembro del equipo coordinador del Proyecto Somos Música de la Secretaría de Cultura y Educación del Gobierno de la ciudad de Santa Fe. Actualmente cursa el Doctorando en Humanidades con Mención en Música en la Universidad Nacional del Litoral.

el *tanguito montielero* y el *tango rioplatense*. E el apartado final se propone un análisis inmanente realizado sobre varias obras musicales de diferentes períodos y autores. Cabe destacar que el análisis propuesto para este trabajo solo abarca el texto musical; en tanto partituras escritas como grabaciones de los intérpretes. Dadas las dimensiones y objetivos de este escrito no se incluyen otros niveles del análisis que son propios de la música popular; como los que incluyen las diferentes etapas en el proceso de creación y difusión, aspectos que serán objeto de futuras investigaciones.

2. CONSIDERACIONES SOBRE EL TANGO LISCIO, EL TANGUITO MONTIELERO Y REPERTORIO ASOCIADO

Según Cámara de Landa (2000) el *tango rioplatense* ingresa a Italia en 1913 como una danza que estaba de moda en París y rápidamente se extiende por Europa como una danza exótica y de movimientos indecentes que llamó la atención de las principales instituciones europeas. Es interesante desatacar que después de la segunda guerra mundial y por iniciativa de Secondo Casadei, el tango se incorpora al grupo de danzas de pareja enlazada denominado *liscio*, inicialmente formado por *vals*, *polca* y *mazurca* (Cámara de Landa, 2000). Paulatinamente, en Italia se desarrolló un nuevo tipo de *tango* denominado *tango liscio* cuyos principales exponentes creativos e interpretativos fueron Secondo Casadei y Raoul Casadei. Los instrumentos musicales comúnmente usados son el saxofón y la fisarmónica (un tipo de acordeón de teclado); este instrumento reemplaza al bandoneón del *tango rioplatense* porque en Italia no era común encontrar este instrumento (Cámara de Landa, 1999).

En la región del Río de la Plata a fines del 1800 el término *tango liso* era de uso común para referirse a la manera de bailar. Inés Cuello expresa que cuando

el tango aparece, otras danzas constituyen el repertorio de los bailes de salón. Enumeramos las principales agrupadas por sus formas análogas que describimos más adelante: cuadrillas y lanceros; vals, polca y mazurca, Schottis y Boston; habanera, y el último grupo integrado por polca militar, skating, roman dance y pas de quatre (*itálicas de la autora*) (Cuello, 2018: 124).

La autora sostiene que entre 1905 y 1910 el tango se bailaba de dos maneras; una delineada por los concursos de tango con figuras complejas y otra denominada *liso*, “es decir con figuras simples y sin elásticos contoneos” (Cuello, 2018: 125). En base a lo antes escrito y a modo de síntesis preliminar se puede desatacar dos coincidencias; en primer lugar, se observa un repertorio de danzas muy similar en Italia y la zona rioplatense interpretado durante la primera parte del 1900 y conformado por *vals*, *polca*, *mazurca* a las que posteriormente se agregó el *tango*. En segundo lugar, se observa una coincidencia de tipo nominal en los usos del término *liso*. Como se mencionó más arriba, a principios del 1900 y en la zona rioplatense el término *liso* indicaba una manera de bailar el tango; a mediados de 1900 en Entre Ríos, *tango* o *tanguito liso* era una de las denominaciones que recibía el *tanguito montielero* y, finalmente en Italia aproximadamente en la misma época, el *tango liscio* identificaba a un nuevo tipo de tango con características diferentes a las que presentaba el *tango argentino*.

2.1 El tanguito montielero es entrerriano

A lo largo de todo el relevamiento bibliográfico se encontraron referencias constantes sobre la autenticidad entrerriana del *tanguito montielero*. La marcada defensa sobre la propiedad del género puede tener sus antecedentes en una concepción nacionalista que marcó los siglos XIX y XX, cuya finalidad era la definición de un folclore musical que reflejara una identidad unificada ante la gran variedad de culturas que convivían en el mismo territorio. Una de las primeras referencias fue hallada en una entrevista a Linares Cardozo; indiscutible representante de la música de Entre Ríos desde la década de 1950, que realiza una descripción de la música folclórica tradicional de la provincia en 1962:

La región del litoral argentino carece en el presente de repertorio musical autóctono, practicado en la forma en que lo dispuso el noroeste argentino y la zona comprendida por Santiago del Estero, Tucumán y parte de Córdoba y Catamarca (Borruat, 1962: 16).

En la siguiente cita podemos observar la misma preocupación “aplaudimos el aporte (en relación con un disco recién lanzado por Linares Cardoso) ya que estamos bastante huérfanos de buena música entrerriana o correntina” (paréntesis del autor). (Cosentino, 1962: 26). Las expresiones denotan una deuda que la provincia o la región litoral contrajera con el resto del país; probablemente esta es la razón que motivó y continúa motivando a los autores, periodistas e intérpretes entrerrianos a considerar el asunto de la genuinidad del *tanguito montielero* con tanto ímpetu.

Como ejemplo de estas ideas en el plano concreto del *tanguito montielero* en Entre Ríos, Casals manifiesta que “la expresión más genuina de Entre Ríos es el tanguito montielero” (Casals, 2014: 52). Se encuentra otra expresión en las palabras de Sebastián Canel, director de un documental reciente dedicado al tanguito liso: “nos habíamos propuesto recatar el único ritmo autóctono de Entre Ríos, el tanguito montielero”.³ Otro aporte a la historia del *tanguito montielero* y sus orígenes geográficos se observa en las letras de dos canciones compuestas a mediados de 1900; paradójicamente ninguna de las dos responde a las características del género estudiado, sino a otra muy similar llamada *rasguido doble*. Una de esas canciones lleva por título *El sobrepaso* y fue registrada en 1952 por Mario Millán Medina. En su letra se observa la siguiente descripción: “Correntinos entrerrianos/ paisanada a bailar/ *el tanguito montielero*/ rasguido del litoral” y más adelante continúa: “*El tanguito montielero*/ siempre nos sabe alegrar/ rapidito de los montes/ que bailamos al compás”.⁴ A partir de esta lectura se deduce que a mediados de siglo xx el *tanguito montielero* era una danza de uso popular en eventos sociales. La otra canción a la que se hizo referencia más arriba también fue compuesta por el mismo autor y se titula *El rancho ‘e la cambicha* (1948). A continuación se transcribe una de sus estrofas: “Esta noche que hay baile/ en el rancho ‘e la cambicha/ *chamamé de sobrepaso*/ tanguedito bailaré/ *Chamamé milongueado*/ al estilo oriental/ troteando despacito/ como bailan los tagüé”.⁵ Aquí se puede constatar la mixtura de términos provenientes del ambiente del *tango* y de las danzas tradicionales del litoral;⁶ observable en las expresiones “tanguedito” y “*chamamé milongueado* al estilo oriental” y “como bailan los tagüé”, mixtura que se puede considerar parte inherente y generadora de la música de estos géneros.

En la búsqueda de descripciones y narraciones sobre los primeros *tanguitos montieleros* se encontraron referencias en Néstor Cuestas (1996),⁷ quien da testimonio sobre las músicas que escuchaba ejecutar durante su infancia a fines de 1950 en la ciudad de Diamante, provincia de Entre Ríos, donde comenzó a gestar su proyecto con el dúo *Los Hermanos Cuestas*. El autor expresa: “Yo tomé este conocimiento (refiriéndose a la música tradicional de Entre Ríos) por mi abuelo, Augusto Rouge, que tocaba la acordeón verdulera y con su hermano, El Negro, el guitarrista, ejecutaban *tanguitos lisos, polcas, shotis y mazurcas*” (paréntesis del autor) (Cuestas, 1996:7).

2.2 ¿Tango o chamamé?

Otro importante antecedente (al menos en el uso del término tango) es posible de cotejar en las grabaciones que realizó Carlos Vega en trabajo de campo a principios de 1940, en Entre Ríos. Entre estas grabaciones se encuentran varias realizadas al intérprete Agustín Franco, de quien se consultaron cinco fonogramas titulados *tango*, correspondientes al viaje número 33 que realizó Vega. En el fonograma número 3249,⁸ Franco expresa: “tocaré un tango antiguo que hoy se titula *chamamé*”. Esta pieza presenta las características de un *chamamé* actual, con la consabida subdivisión ternaria del pulso percibido en el ritmo de la melodía, aunque no tiene su final tradicional y, en su segunda sección se observan difusas inclusiones en compás de división binaria (ver imagen 3 y 4). En otra grabación correspondiente al fonograma número 3244, el intérprete dice “soy Agustín Franco, voy a tocar un *tango* que aprendí en 1905”.⁹ En la primera sección de esta pieza también

se perciben las características del *chamamé* actual, aunque tampoco aparece su final característico. Al igual que en el ejemplo anterior, en la segunda sección se observan muchas notas repetidas en motivos de cuatro semicorcheas y también se perciben fragmentos en división binaria (ver imagen 1 y 2). El fonograma 3257¹⁰ también titulado *tango*, presenta sin margen de dudas, todas las características de un *tango rioplatense* de principios de 1900 (ver imagen 5).

Haciendo una lectura de estas grabaciones y sus transcripciones¹¹ se comprende el estado difuso en que se encontraban las denominaciones *chamamé* y *tango*. También se puede deducir el lugar preponderante que comenzaba a tener el *chamamé* en la década del '40; un género que según Sayuri Raigosa había comenzado a popularizarse desde 1930 (Raigosa, 2010). De manera análoga y como se mencionó más arriba, durante las primeras décadas del 1900 el tango rioplatense se incorporó al repertorio de danzas de salón que estaba de moda, y en muchos casos las desplazó. Llama la atención que si el *tanguito montielero* estaba instalado en el folclore musical de Entre Ríos alrededor de 1950 no aparezca una sola mención (con algunos de sus múltiples nombres) en los 47 registros consultados sobre el trabajo de campo que realizó Carlos Vega en aquella provincia. En dicho registro se observan varias grabaciones con el nombre tango que, en base a las cinco piezas estudiadas, presentan características misceláneas entre el *chamamé* y el *tango* de 1900 (u otra música muy similar). Algunas grabaciones presentan claras definiciones respecto a un género y otros mantienen sus límites difusos con respecto a una u otra. A continuación se exponen algunos fragmentos de las transcripciones mencionadas:



Imagen 1. *Tango: La marejada*. 1era frase. Agustín Franco.¹²



Imagen 2. *Tango: La marejada*. 1era frase, segunda sección. Agustín Franco.



Imagen 3. *Tango antiguo*. 1era frase. Agustín Franco.¹³

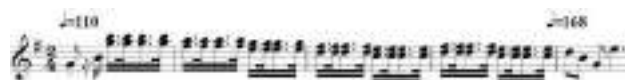


Imagen 4. *Tango antiguo*. Segunda sección, puente para retomar el tema A. Agustín Franco.



Imagen 5. *Tango*. 1era frase. Agustín Franco.¹⁴

Lo antes expresado permite conjeturar dos ideas. Por un lado, el *tanguito montielero* fue una danza que se desarrolló o adquirió sus características definitivas (incluyendo su nombre) después de 1942; probablemente esa sea la razón de que los registros de propiedad intelectual comenzaran a realizarse a partir de 1976.¹⁵ Por otro lado, y en la relación con los aportes realizados a través del análisis de las grabaciones de Vega, es importante considerar la fiabilidad de los informantes que el investigador eligió para sus grabaciones, como

representantes indiscutibles de un panorama de la música folclórica y popular que se ejecutaba en Entre Ríos en la época en cuestión.

A continuación se ofrece una serie de aspectos en común entre el *tanguito montielero* y el *tango* analizados sobre partituras y grabaciones realizadas sobre un importante número de obras.

3. ANÁLISIS DE CARACTERÍSTICAS EN COMÚN

3.1. Un ostinato rítmico en el acompañamiento

La siguiente imagen muestra el patrón rítmico que realiza la guitarra que acompaña la melodía principal en los *tanguitos montieleros* (La cruz señala el chasquido). Se puede apreciar un ejemplo concreto en la canción titulada *Arbolito de Montiel*¹⁶ (es importante aclarar que solo se ofrece una comparación de patrones rítmicos y no se abordan aspectos relacionados con la acentuación y la improvisación, elementos que se consideran fundamentales en el estudio de la música popular pero que serán objeto de próximos trabajos).



Imagen 6. Ostinato usado en el acompañamiento de los *tanguitos montieleros*.

Un ostinato muy similar aparece en el modelo de acompañamiento básico de los *tangos* de finales de siglo xix y primeras décadas del xx, basada en corchea con punto (o silencio de semicorchea) y semicorchea seguida de dos corcheas, “común en numerosas danzas de la época” (Novati, 2018: 18 y Vega, 1967). Una de las más famosas de fines del siglo xix fue la *habanera*. Se transcribe a continuación un fragmento extraído de Tango de la Budinera:

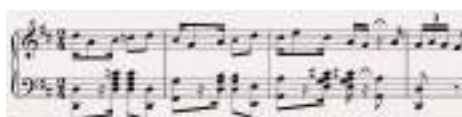


Imagen 7. *Tango de la Budinera*.

Cabe destacar que en las grabaciones de 1912 de la orquesta de Greco se observan alternancias del ostinato de acompañamiento antes representado con el que es característico del *tanguito montielero* que aparece en Imagen 6 (Novati, 2018: 69).

3.2. Aspectos comunes en el ritmo de ciertos motivos

El siguiente motivo rítmico se observa de manera recurrente en varios *tanguitos montieleros*, sobre todo en la cadencia de las frases. El motivo consta de un acorde desplegado de tónica, subdominante o dominante con el ritmo corchea y dos semicorcheas seguida de negra. La primera nota siempre es la fundamental del acorde y esta nota o su quinta, siempre se repiten al principio o al final del motivo. Aparece luego de un movimiento melódico descendente de terceras o grados conjuntos:



Imagen 8. *Tanguito de aquellos tiempos* (intérprete Alcides Müller, melodía en mano derecha del acordeón, Compás 6 y 7. (Transcripción del autor).¹⁷

Este motivo se observa en las cadencias de las frases de una habanera grabada por Carlos Vega en trabajo de campo, en su viaje por Santa Fe realizado en 1954.



Imagen 9. Fonograma 7615 del archivo del INM. Compases 17 y 18 de *Habanera*, colector, Carlos Vega, Informante Felipe Ríos (80 años) viaje del INM No. 59, San Lorenzo, Santa fe, 1954¹⁸

Otro motivo empleado en las cadencias es el tresillo de semicorcheas. Obsérvese los dos ejemplos siguientes:



Imagen 10. *El rancho del tío Pancho*, Ricardo Zandomeni, (Figuroa, 2018: 62).



Imagen 11. *Tango*, intérprete Agustín Franco segunda sección primera semifrase.¹⁹

Este motivo también se percibe en los *tangos rioplatenses* y *habaneras* en los finales de frases, pero usados siempre como bordadura y en tiempo fuerte (ver imagen 7), a diferencia de los *tanguitos montieleros* donde aparece en el tiempo débil y por grados conjuntos.

En ambas danzas se observa una tendencia a construir motivos de 3 tiempos de duración precedidos por una anacrusa. Nótese la imagen 10 y los ejemplos subsiguientes que corresponden a *Arbolito de Montiel*, *tanguito de aquellos tiempos* y *No crea rubio*.

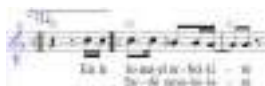


Imagen 12. *Arbolito de Montiel*, sección 1, Edmundo Pérez y Santos Tala. Transcripción del autor²⁰



Imagen 13. *Tanguito de Aquellos tiempos*, sección 2. Alcides Müller, 1976. Transcripción del autor.



Imagen 14. *No crea rubio*, J. L Roncallo. 1903, Motivo de la sección 3. (Novati, 2018: 85).

Como ya se mencionó, el motivo constituido por corchea y dos semicorcheas es característico en el *tanguito montielero* y, es usado de manera frecuente en el *tango* como se observa en los ejemplos siguientes:



Imagen 15. *Una sombra*, Firpo, c 1919, 1era sección, (Novati, 2018: 116)



Imagen 16. *Un chispazo del fogón*, Ricardo Zandomeni, (Figueroa, 2018: 64).

Otra coincidencia se observa en el motivo formado por silencio de semicorchea seguido de 3 semicorcheas. Nótese los siguientes ejemplos:



Imagen 17. *Arbolito de Montiel*, Edmundo Pérez y Santo Tala, Segunda sección, Melodía. Transcripción del autor.

Este motivo se observa en múltiples tangos como se puede ver en el siguiente fragmento extraído de *El choclo*:



Imagen 18. *El choclo*, Ángel Villoldo (1905), primera frase de melodía. (Novati y Cuello, 2018: 38).

Se observa una última coincidencia basada en un motivo antecedente y varios consecuentes que reiteran el ritmo y varían ligeramente su diseño melódico. Obsérvese los siguientes 3 ejemplos:



Imagen 19. *Derecho viejo*, E. Arolas, 1917, primera sección, primera frase.²¹



Imagen 20. *Tango*, A. Franco, 1942, Primera sección, primera frase.²²



Imagen 21. *Arbolito de Montiel*, Pérez y Tala, 1976. Primera sección. Melodía principal del acordeón. Transcripción del autor.

3.3. Otras consideraciones. tempo y forma

Todos los ejemplos abordados oscilan entre 70 y 80 negras por minuto aproximadamente. Cabe destacar que algunos tangos criollos grabados en 1911 por la Orquesta Greco, extienden un poco el rango del tempo hasta 92 negras por minuto. Por el contrario, las grabaciones de la orquesta Eduardo Arolas entre 1913 y 1918 interpretan sus *tangos* entre 54 y 78 negras por minuto (Novati, 2018: 67)

No se observan coincidencias a nivel macroformal ya que Según Ruiz y Ceñal la mayoría de los tangos de la época abordada presentan tres secciones, cada una basada en un motivo diferente (a los fines de reducir la extensión del escrito se obviaron las partituras pero a modo de ejemplo, se invita al lector a consultar *Joaquina* compuesto por Juan Bergamino en 1911)²³ (Ruiz y Ceñal, 2018: 77). *Los tanguitos montieleros* presentan por lo general dos secciones bien diferenciadas (se han abordado 9 obras, pero atendiendo a los fines antes expresados se sugiere escuchar la grabación de *Arbolito de Montiel*).²⁴ Cabe destacar que en la grabación

correspondiente al fonograma 3257 realizada por Carlos Vega a Agustín Franco,²⁵ dicha pieza presenta dos secciones diferentes que se repiten tres veces una a continuación de la otra como se observa en los tanguitos montieleros.

Es en el nivel microformal donde se observan aspectos en común. En todos los tanguitos montieleros se observa una construcción basada en motivos de dos compases con comienzo anacrúsico, que integran una frase de 4. A su vez esta frase forma otra de mayor jerarquía formada por 8 compases (Ver imagen 10). Es interesante destacar que en los tanguitos montieleros cantados suele exponerse al principio una unidad formal de menor o igual extensión a las secciones cantadas, ejecutadas por instrumentos. Dicha sección es seguida por las dos secciones cantadas que suelen repetirse dos veces. Se observa este planteo en *El rancho del tío Pancho*, de Ricardo Zandomeni, con una extensión de 24 compases (Figueroa, 2018: 62) y *Arbolito de Montiel*,²⁶ que presenta una sección inicial instrumental de 32 compases. Esta construcción formal también se aprecia en el tango *El flete*, de Vicente Greco grabado en 1914,²⁷ que expone una sección instrumental inicial de 48 compases de extensión.

3.4. Sobre el ritmo armónico y la instrumentación

En los *tangos* que se componían fuera del teatro (sainetes y circos criollos) se observan ciertas tendencias en común; entre ellas “la estructuración de la melodía sobre el acorde desplegado de tónica y dominante sobre una progresión armónica de I-V-V-I y la utilización de frases acéfalas”. (Novati y Cuello, 2018: 42). Ver imagen 19. Esta progresión básica también es muy frecuente en los tanguitos montieleros como se observa en las imágenes 17 y 18:



Imagen 22. *Tanguito de aquellos tiempos*, segunda sección, Alcides Müller, transcripción del autor.



Imagen 23. *El rancho del tío Pancho*, Música de Ricardo Zandomeni, introducción, Versión de Luis Bertolotti. Extraído de Figueroa M. (Coord. y Comp.) *Cancionero de Costa a Costa, el canto de los pueblos*, página 63.



Imagen 24. *No crea rubio*, J. L. Roncallo, 1903, 3era sección (Novati, 2018: 85)

En relación con la elección del orgánico, ambas danzas comparten el uso de la guitarra como instrumento básico de acompañamiento y el empleo del acordeón o bandoneón. Entre 1905 y 1910 se estandariza el conjunto típico de *tango* integrado por bandoneón, violín, flauta y guitarra, orgánico con el que comienzan a grabarse la mayoría de los tangos (Novati y Cuello, 2018). “Se admite que el bandoneón se conoció en Buenos Aires en la década del 1880, y que ejecutantes como Antonio Chiappe actuaron en forma ocasional o regular en conjuntos que interpretaban un repertorio variado (valeses, mazurcas, polcas y tal vez tangos)” (Novati y Cuello, 2018: 60). Es interesante destacar una publicación realizada por Javré Keram en la revista *Caras y Caretas*, el 15 de septiembre de 1906, citada en Novati y Cuello (2018), en donde se describe una escena en un bar: “la música, más que de gaita gallega o de guitarra sevillana, era de antipático acordeón, y en vez de la jota y

la muñeira, las parejas se movían al compás de vals de café concierto o de tangos orilleros” (Novati y Cuello, 2018: 59). Las afirmaciones precedentes permiten suponer que la ejecución de *tangos* en el acordeón pudo ser una práctica viable en Entre Ríos, en las regiones donde el bandoneón no estaba presente. Cabe destacar que, según Roberto Miglio, el bandoneón también integró los conjuntos de música tradicional del litoral alrededor de 1950, justamente por la fama que habían adquirido las orquestas típicas de *tango* y el amplio registro que ofrecía el instrumento. También es menester recordar que la inclusión de *tangos* y *chamamés* (entre otras danzas tradicionales del litoral) fue una práctica común observada en famosos intérpretes de uno u otro género (Miglio, 2007:21).

4. CONCLUSIONES

El análisis musical inmanente y la lectura de la bibliografía permitieron establecer múltiples puntos de conexión en un plano musical concreto, así como también generar una serie de abstracciones en un campo más conjetural, con respecto a las coincidencias observadas entre el *tanguito montielero* y un tipo de *tango* que se ejecutaba en la zona del Río de la Plata a principios de 1900. En relación con el plano musical neutral los factores más relevantes que se perciben son: en primer lugar el empleo de un motivo rítmico que se mantiene casi invariablemente a lo largo de cada pieza, constituido por corchea y dos semicorcheas en el *tanguito montielero* y corchea con punto y semicorchea en el *tango*, seguidas de dos corcheas. Este motivo aparece ejecutado en los instrumentos o partes texturales con función de acompañamiento. En segundo lugar, las progresiones armónicas basadas en la recurrencia de dos compases en I y dos compases sobre el V grado de la escala mayor, el empleo de compás binario de dos tiempos y la forma musical basada en motivos de cuatro tiempos en frases de cuatro compases constituyen características fácilmente reconocibles en ambos géneros. Otros factores en común incluyen el empleo del término *liso* y el uso de determinados instrumentos musicales. En relación con el primero se observa que el uso de la palabra *liso* es compartido por ambas danzas y con el mismo significado, concepto que según Inés Cuello se usaba en el Río de la Plata a principios de siglo XX para indicar una forma particular de bailar el *tango*. Sobre el segundo factor nombrado los instrumentos empleados incluyen el uso de la guitarra y el timbre similar del bandoneón y el acordeón.

En el plano conjetural se propone la hipótesis de que, además de la semejanza en el uso diminutivo del término *tanguito*, el *tango criollo* pudo haber sido tomado como punto de partida para la definición del *tanguito montielero* en Entre Ríos durante la primera mitad del siglo XX, e incorporado elementos de la variedad de géneros musicales que se practicaban en la época y en esa región como eran la *chamarrita*, el *rasguido doble*, el *shotis* y el *chamamé*. Así mismo se estima que, aproximadamente en 1950 el *tanguito montielero* había adquirido características definitivas que permitían reconocerlo entre los otros géneros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, Mario (2010): *Enterrerrianías*. Paraná, Editorial del autor.
- Borruat, Raul (1962): “Linares Cardoso en el folclore del litoral” en *Revista Folclore*, nº 17. pp. 16- 17. <https://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-17/> [consultado: 21/11/21]
- Cámara de Landa, Enrique (1996): “Recepción del tango rioplatense en Italia” en *Trans, revista transcultural de música*, nº 2, SIBE Sociedad de Etnomusicología, Versión digital <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/277/recepcion-del-tango-rioplatense-en-italia>. [Consultado 01/08/2021].
- Cámara de Landa, Enrique (2000): “Escándalos y condenas, el tango llega a Italia” en Pelinski, Ramón (Comp.): *El tango nómada, ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor. pp. 163-250.
- Cámara de Landa, Enrique (2010): “Tango italiano, del exotismo al folclore” en Lencina, Teresita, García Brunelli, Omar y Salton, Ricardo (Comp.): *Escritos sobre tango, en el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro Feca Ediciones. pp. 147-160.

- Cámara de Landa, Enrique (2002): “Hibridizations in the Tango, Objects, Process, and Considerations” en Steingress, Gerhard (Ed.): *Song of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, A comparative analysis of Revetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana and English urban folk, London, Lit. pp. 83-112.
- Cámara de Landa, Enrique (1999): *Passione argentina, tangos italianos de los años '30*, Ensayo introductorio del CD, Ministero per I Beni e le Attività Culturali, Discoteca di Stato, Roma, Universidad de Valladolid.
- Casals, Roque (2014): *Panorama de la música en Entre Ríos, Tradicional- folclórica- De las colonias – Popular*, Entre Ríos, Ediciones del CLE.
- Cardozo, Linares (1969): “Los trajines de doña chamarrita” en Revista Folklore, n° 177. pp. 49. <https://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-177/> [Consultado 22/11/2021].
- Cosentino, Ivan (1962): “Linares Cardoso evocando Entre Ríos” en *Revista Folklore*, n° 12. p. 26. Buenos Aires. <http://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-12/> [consultado: 21/11/2021].
- Cuello, Isabel [1980] (2018): “La coreografía del tango” en Novati, Jorge (Comp.): *Antología del tango rioplatense, desde sus comienzos hasta 1920*, Vol. 1, Bs. As, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Cuestas, Nestor (comp.) (1996): *Linares Cardozo y yo*, Bs. As, Editorial Iga. <http://revistafolklore.com.ar/wp-content/uploads/2019/03/Linares-Cardozo-y-yo.pdf> [consultado 21/09/2021].
- Figuroa, Maria. E. (coord. y comp.) (2018): *Cancionero de Costa a Costa, selección de música entrerriana*, Vol. 1, Paraná, Editorial De Costa a Costa.
- García, Claudia y Müller, Marcia (en prensa): “Tanguito montielero ritmo entrerriano” (texto preliminar cedido por la autora).
- Miglio Guitiérrez, Roberto (2007): *El tango, el Litoral y Paraguay, su relación con el chamamé, la polca paraguaya y la guarania*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Müller, Müller (2021): *Tanguito Montielero, la música de mi pueblo*, Corrientes, Moglia Ediciones.
- Novati, Jorge (Comp.) [1980] (2018): *Antología del tango rioplatense, desde sus comienzos hasta 1920, Vol. I*, Bs.As, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Raigosa, Sayuri, R. (2010): “El chamamé: construyendo un significado hoy en Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense” en *Revista Iluminuras*, Vol. 11, N° 25. pp. 1-14. <https://www.seer.ufgrs.br/iluminuras/article/view/15738> [consultado el 25/11/2021].
- Roman, Marcelino (1956): “La poesía trovadoresca en Entre Ríos” en *Revista Danzas nativas*, n° 2. pp. 11-12. <http://revistafolklore.com.ar/marcelino-m-roman-entrerrianos-2/> .Consultado el 2/10/2021]
- Russo, Diana (2014): *Ecos de Sapucay, Fragmentos sobre Tanguito Montielero*. Dirección: Diana Russo, Paraná, Voleo alto producciones.
- Ruiz, Irma y Ceñal, Nestor R. [1980] (2018): “Aspectos musicológicos” en Novati Jorge: *Antología del tango rioplatense, desde sus comienzos hasta 1920, Vol. I*, Bs.As, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vega, Carlos (1967): “Las especies homónimas y afines” en *Los orígenes del tango Argentino* (Inédito) en *Revista Musical Chilena, Volumen 21 n° 101*, pp. 49- 65. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14463/14776>. [Consultado 25/09/2021].

NOTAS

- 1 Acordeón de ocho bajos.
- 2 Festival Nacional del Mate (Paraná), Festival “De Costa a Costa” (Concepción del Uruguay).
- 3 Diario *El once*, Miércoles 20 de Enero de 2016, Extraído de <https://www.elonce.com/secciones/institucionales/448678-filman-en-nogoyna-un-documental-sobre-el-tanguito-montielero.htm>Diario (consultado el 20/11/2021).
- 4 *El sobrepaso* (1952) Sello Odeón, extraído de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/72/> [consultado el 8/12/2021].
- 5 *El rancho de la Cambicha* (1948) en LP En el Rancho ‘e la Cambicha, Sello ODEON, Buenos Aires. Extraído de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/72/> consultado el 8/12/2021
- 6 Sobrepaso: nombre con que se identifica un paso de baile de chamamé y también al género rasguido doble.

- 7 Néstor Cuestas fue un reconocido intérprete, gestor cultural y conductor radial de la provincia de Entre Ríos, miembro del dúo Los Hermanos Cuestas, que tuvo su mayor auge entre las décadas del 1970 y 1980.
- 8 Viaje 33. Tango antiguo, Fonograma 3249, soporte: 602, Sector; Archivo de músicas de tradición oral, Grabación obtenida en trabajo de campo por Carlos Vega en Santa Fe, Entre Ríos, noviembre de 1942, Músico Agustín Franco, Acordeón.
- 9 Viaje 33, *tango* “la marejada” 1905, Fonograma 3244, soporte: 601, Archivos de músicas de tradición oral, Grabación obtenida en trabajo de campo por Carlos Vega en Santa Fe, Entre Ríos, noviembre de 1942, Músico Agustín Franco, Guitarra
- 10 Viaje 33, *tango*, Fonograma 3257, soporte: 604, Archivos de músicas de tradición oral, Grabación obtenida en trabajo de campo por Carlos Vega en Santa Fe, Entre Ríos, noviembre de 1942, Músico Agustín Franco, Guitarra.
- 11 Todas las transcripciones de las interpretaciones de Agustín Franco fueron realizadas por el autor y revisadas por Luciano Grandi, Mariana Pretto y Alejandro Fissore.
- 12 Op. Cit. Nota al pie número 10.
- 13 Op. Cit. Nota al pie número 9.
- 14 Op. Cit. Nota al pie número 11.
- 15 Según Müller (2021) el primer registro en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores S.A.D.A.I.C bajo el subgénero (término acuñado por la misma institución) *tanguito montielero* fue *Arbolito de Montiel* (Müller, 2021: 86). En la base de datos de dicho organismo se observa el registro de la pieza realizado el 16 de junio de 1976 por Eduardo Lescano Carlos (cuyo nombre artístico era Santos Tala) como el autor de la letra y Edmundo Pérez como el compositor de la música. Cabe destacar que según Müller (2021) la canción fue compuesta en 1965 pero no pudo ser registrada en S.A.D.A.I.C por que no existían antecedentes del género (Müller, 2021: 82).
- 16 <https://www.chajarialdia.com.ar/?p=124506> (consultado el 25/01/2022)
- 17 <https://www.youtube.com/watch?v=6k90xFgqDG8> (consultado el 08/01/2022). Transcripción revisada por Marcia Müller y Mariana Pretto.
- 18 Extraído de Novati, 2018: 29.
- 19 Op. Cit en nota al pie número 11.
- 20 Transcripción revisada por Marcia Müller y Mariana Pretto. En esta imagen y en las imágenes 8, 10, 13,17 y 22 la cifra de compás es dos cuartos. Dicha cifra no se observa dado que es un fragmento recortado de la partitura que corresponde a un pasaje interno de la canción.
- 21 Extraído de (Novati, 2018: 79)
- 22 Op. Cit en nota al pie número 11.
- 23 <https://www.todotango.com/musica/tema/2587/Joaquina/> (Consultado el 26/12/2021)
- 24 https://youtu.be/hrkzMl0z2_8 (consultado el 26/12/2021)
- 25 Op. Cit en nota al pie número 11.
- 26 https://youtu.be/hrkzMl0z2_8 (consultado el 08/01/2022)
- 27 <https://www.youtube.com/watch?v=ZrIHKlOWDuY> (consultado el 08/01/2022)

El traje nuevo del soldado. Aproximaciones a una mirada actual de *La Historia de un Soldado*



The soldier's new outfit. Approaches to a current look at The Story of a Soldier

Molinari, Leticia

Leticia Molinari *
molinarileticia60@gmail.com
Universidad Nacional del Sur, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 15 Septiembre 2021
Aprobación: 20 Septiembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0018>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En octubre de 2019 se presentó en Bahía Blanca una adaptación contemporánea de *Historia de un Soldado*, ópera de cámara para ser leída, tocada y bailada (1918, Suiza) de Igor Stravinsky (Rusia, 1882-1971) con guion de Charles F. Ramuz (Suiza, 1878-1947) y a cargo del maestro Felipe Hirschfeldt en la dirección de escena. Nos proponemos abordar esta adaptación local desde aquellos aspectos escénicos e interpretativos que potencian la actualidad de la obra; para ello hemos realizado entrevistas a los actores y análisis de registros. Encontramos tensiones enriquecedoras entre la dramaturgia y la partitura que se evidencian en el tratamiento del texto, la construcción de los personajes y el uso del espacio escénico. Nos proponemos ahondar en el diálogo que la adaptación entabla entre estos elementos y en las significaciones que articulan la ambigüedad, la identidad y el humor. Se trata de una lectura que incorpora ciertas libertades escénicas con las que construye una denuncia artística y recupera en la obra viejas problemáticas humanas, presentes en nuestra sociedad y ocultas bajo el engaño de nuevas apariencias.

Palabras clave: adaptación, performance, denuncia.

Abstract: *A contemporary adaptation of the Soldier's Tale, chamber opera to be read, played and danced by Igor Stravinsky (Russia, 1889 - USA, 1971), scripted by Charles F. Ramuz (Switzerland, 1878 -1947) and Felipe Hirschfeldt, in charge of stage direction, was presented in Bahía Blanca, in October 2019. Our intention is to deal with such local adaptation of stage arts and interpretive aspects, which highlight the validity of the masterpiece; for this, we have conducted interviews with the actors and analysis of the records. We find enriching encounters, tension among dramaturgy and the score are shown all along the treatment of the score as well as the character building and the use of the stage. We intend to examine into the dialogue that the adaptation proposes between these elements and the meanings that articulate ambiguity, identity and humor. This new point of view incorporates certain scenic freedoms with which he builds an artistic denunciation and retrieves past human conflicts in the masterpiece and present in our society that are hidden under the guise of new appearances.*

Keywords: adaptation, performance, denunciation.

1. INTRODUCCIÓN

En 2019 se realizó en Bahía Blanca una adaptación de *Historia de un Soldado* de Igor Stravinsky a cargo de artistas y músicos locales coordinados por el maestro Felipe Hirshfeldt en la dirección de escena, y el maestro Ariel Mantiñan en la dirección musical; ambos directores habían trabajado en la primera audición de la obra en la ciudad (2013).¹ En esta ocasión, director y actores abordaron la interpretación desde un enfoque de denuncia, lo que despertó nuestro interés en la potencialidad de la obra para ser articulada con problemáticas sociales y ambientales actuales. La obra original contiene expresiones estéticas que ya ganaban presencia a principios del s.XX y hoy continúan vigentes, por caso el transformismo escénico y la música popular; como sucede con obras del pasado, la lectura contemporánea las acerca a nuevos públicos y las resignifica. El director y los intérpretes tienen una reconocida trayectoria en el ambiente musical y teatral local, por gestionar y participar en proyectos artísticos que, si bien diferentes, dialogan con el medio local; en esta oportunidad, trabajaron juntos por primera vez en lo que ellos denominan una *adaptación contemporánea*. Siguiendo las reflexiones de L. Pareyson (1987) y D. Taylor (2002), entendemos estos términos en relación con decisiones interpretativas comprometidas con su tiempo que tensionan los mecanismos del teatro musical y lo desplazan al límite con una realización de carácter performático. Nos interesa el problema que surge de incorporar cierta libertad escénica y musical que, si bien no está contemplada en la partitura, los intérpretes lograron realizar.

Con el recurso de un conjunto de conceptos elaborados por diferentes teóricos, textos del compositor y opiniones de los artistas, bosquejaremos unas líneas comparativas entre la obra original y su adaptación² y destacaremos los elementos de la dramaturgia más elaborados tanto en el tratamiento de los personajes como del espacio escénico que realizó el grupo de intérpretes.³ Sin embargo, nos detendremos solo en algunos momentos que consideramos relevantes del abordaje de los discursos narrativo y sonoro, que han permanecido casi inalterados.

2. MATERIALES Y MÉTODOS

A fin de proveernos del material necesario para reflexionar sobre esta propuesta, asistimos a la única función que se realizó y luego trabajamos con el material fílmico que nos facilitó BA_CIC,⁴ la institución organizadora. Todas las citas de los actores y del director de escena que utilizamos fueron recogidas en entrevistas presenciales semiestructuradas y grabadas individualmente; así analizamos la construcción de los personajes y el desarrollo de ideas interpretativas, el estudio de la partitura y la información contextual de la obra, las lecturas y audiciones que los nutrieron.

Para un acercamiento a los aspectos que caracterizan los componentes de esta ópera de cámara y sus relaciones, recurrimos a la diferenciación de elementos constitutivos de la dramaturgia que propone José Luiz Martínez (2008) en un agrupamiento de cuatro ejes: la música; los lenguajes corporales que incluyen gestos, escenificación, movimientos y danza; los lenguajes visuales referidos a la escenografía, vestuarios y maquillaje; y el lenguaje verbal.

NOTAS DE AUTOR

* Leticia Molinari es Profesora de Educación Musical y Magister en Psicología de la Música (UNLP); Especialista en producción de textos críticos y de difusión de las artes (UNA). Diplomada en Arte Sonoro (Colombia). Integrante del Proyecto Grupo de Investigación "Imagen y diseño: dilemas de la literatura y el arte del presente. Segunda parte" (UNS 2019-2021). Actividad Independiente: miembro del equipo de R Producciones Culturales a cargo de ciclos de divulgación musical, redacción de textos críticos y del blog Incidentes Musicales (<https://www.rproduccionesculturales.com/blog>).

3. MARCO TEÓRICO

Expondremos conceptos que nos ayudarán a pensar aquellos aspectos de la obra original recuperados y recreados por el grupo de artistas locales en su adaptación. Coincidimos en que se trata de una adaptación, es decir de “una nueva edición de la obra en la que la novedad viene determinada por la materia pero hecha posible por la interpretación” (Pareyson, 1987: 62), pues en este caso, si bien se conserva el género operístico original, está atravesado por la lectura innovadora de un trabajo interpretativo. La partitura y sus indicaciones originales apenas se modificaron y sostienen la identidad de esta obra donde la música, lejos de ser incidental, cobra protagonismo en un estrecho diálogo con el texto; en cambio, los materiales visuales y las expresiones corporales y verbales se orientaron hacia la construcción de otros sentidos.

Stravinsky se refiere a *Historia de un Soldado* como una ópera para leer, bailar y tocar, por consiguiente, se aleja de la ópera como teatro musical cantado. Además, dado que requiere en total de una oncenena de artistas en escena, se remonta a los inicios de la ópera en recintos pequeños de modo que podríamos referirnos a ella como una ópera de cámara. Siguiendo a Hernández y Marin (2019), entendemos por tal una obra de pocos cantantes y con un reducido grupo de músicos; a principios del s.XX hubo una marcada preferencia por los pequeños formatos y, si bien Stravinsky se vio constreñido por la escasez de la época, la idea de incorporar la obra a un teatro itinerante fue su principal interés.

El teórico J. L. Martínez (2008) sostiene que el conjunto de aportes de cada lenguaje expresivo potencia la obra y pone en juego toda la dramaturgia. Así, se refiere a esa energía que circula en términos de *intersemiosis*, “un proceso complejo de significación que incluye signos específicos de lenguajes distintos, cuya articulación es igualmente significativa” (p.102) y de *sinergia* o “fenómeno que ocurre por la acción de dos agentes, cuyo efecto es mayor que la suma de los efectos que cada agente es capaz de crear independientemente” (p.104). No sólo toma en cuenta esta energía en los puentes que obras como *Historia de un Soldado* tienden con su contexto y época, también se detiene en el interior de la obra: los vínculos en donde la tristeza del Soldado encuentra su correlato con la interválica de las dobles cuerdas del violín o en donde la plasticidad del Diablo se condice con el discurso melódico del clarinete.

La adaptación de Hirschfeldt toma al pie de la letra las instrucciones de la partitura, recupera el nexo entre música y personaje, logra la convivencia del libreto original con giros lingüísticos locales y expresiones enunciativas que refuerzan la caracterización escénica de cada personaje y, asimismo, construye una red de alusiones y opacidades que incluye formas del humor. G. Genette (1989) denomina *intertextualidad* a este tipo de tratamiento que articula dos (o más) planos, en el cual el texto puede contener otros sentidos en su puesta en acto; en realidad, toda adaptación es un juego de intertextualidades que profundiza las ya existentes y este concepto resulta significativo en nuestro análisis porque da lugar a una simultaneidad de lecturas que suman a discurso general un anclaje social.

Lusciani Petrini ubica al Stravinsky de ese entonces (1918) inmerso en un pensamiento moderno fragmentario que logra expresar por medio de entreveros y combinaciones culturales y estilísticas, “exacta confirmación de que su *perfecto desencanto* sólo podía realizarse en un variado juego de *máscaras*.” (2014: 52), de modo que reconoce a *Historia de un Soldado* como el trabajo más representativo de este período. La adaptación suma otra mescolanza: el *trash*. El ensayista venezolano Pedro Alzuru define al *trash* como un fenómeno cambiante que reúne lo vulgar y lo mediático, una suerte de mixtura ambigua que se presenta como contracara de la cultura dominante para terminar fagocitada por ella y renacer en una nueva forma, desfachatada y denunciante; “en la desvergüenza del *trash* hay un reconocimiento crudo y honesto de la dureza de los conflictos socio-económicos y una potencial desmitificación de las mentiras y de las imposturas. Hipocresía y *trash* son las dos caras de una misma moneda.” (2011: 10). También el crítico francés N. Bourriaud (2009) refiere a lo descartable, la transitoriedad y el nomadismo en tanto fenómenos que caracterizan el comienzo del s.XXI como “un nuevo ambiente inestable” (p.97) del cual el arte ha incluso llegado a sacar provecho e “instaura lo que podríamos llamar un régimen precario de la estética” (p.97). En

su variante menos glamorosa y más degradada, la *drag* forma parte de las expresiones de esta estética; se trata de una manifestación de travestismo que desborda, exagera los estereotipos binarios de género y se relaciona con la protesta, la marginalidad y la denuncia (Villanueva Jordán, 2017). El conflicto de identidad de los ignorados socialmente y de este colectivo tiene su parecido en el escurridizo Narrador de la adaptación y en el anonimato general de los personajes de la ópera, todos insertos en los problemas ambientales y signados por un tránsito constante.

Varios de los tópicos anteriores fueron abordados por el filósofo alemán T. Adorno desde su perspectiva de la música de Stravinsky en *Filosofía de la Nueva Música* (2003). Allí utiliza la imagen *tour de force*,⁵ relacionada con la magia circense, para referirse a la técnica compositiva y afirma que, cual equilibrista, “la armonía de Stravinsky se mantiene siempre en suspensión” (p.126) como se comprueba en las disonancias y enlaces sin resolución; además las repeticiones y reapariciones motivicas tienen algo del entrenamiento y el esfuerzo físico. Incluso esta idea le sirvió a Adorno para pensar en qué medida la interpretación hace o no justicia a la obra en el abordaje de los problemas que esta presenta: una dificultad es la multiplicidad de expresiones que conviven en escena pues en *Historia de un soldado* todo sucede a la vista del público y se exige a la atención con simultaneidades y yuxtaposiciones que no dan respiro. Como consecuencia de lo anterior, Adorno entiende que se pone en crisis “la identidad del mismo sujeto estético vehiculante” (p.152). El grupo de actores se apoya en estas características para construir la dramaturgia: movimiento continuo y múltiple, ausencia de reposo, repetición esclavizante en donde no hay escapatoria porque no hay solidaridad ni lugar a sentimentalismo; de igual modo, la música fluye alternando climas sin cortes abruptos ni contrastes sino con puentes que enlazan partes. Así como el circo es parecido a sí mismo en cualquier lugar que se presente, en esta ópera no hay datos identitarios en escena y la música contribuye a esto con breves piezas de aquí y allá, una suerte de fragmentación que “produce la impresión de algo descompuesto formulado con la más extrema maestría” (p.153). Adorno refiere a este procedimiento de echar mano a otras músicas y transformarlas como “música sobre música”, típico recurso del hacer compositivo de Stravinsky y que no es otra cosa que parodiar, es decir, utilizar la imitación para burlarse de algo.

Otras formas de humor tienen lugar en el género operístico, según sostienen Benet Casablancas (2000) y Pardo Salgado (2005), a saber, un humor musical que trata de romper una expectativa, salirse de lo establecido, lo cual supone una complicidad con quien escucha. El desvío y las alteraciones de la regularidad, la conjunción de lo diferente, los vínculos originales y la elusión, son algunos medios para la ironía y la parodia tanto al interior de la música como en su relación con otros lenguajes expresivos. Otra posibilidad se abre por vía de la construcción del doble sentido de un texto; según Kairo Claver, “al igual que en la ironía y en la parodia, de un sentido simple y determinado pasamos a un doble sentido donde el significado de la proposición queda suspendido y se abre a nuevas interpretaciones” (2007: 220). Los autores coinciden en que la ironía apela a la sensibilidad y la memoria y puede conjugar lo cruel o triste con la humorada para así lograr poner en duda las verdades, mientras que la parodia suele ser una imitación burlona de algo serio.⁶ En general, se trata de una forma de elaboración que podemos encontrar en el particular tratamiento que Stravinsky realiza a la armonización de los corales o a la rítmica y métrica de valeses y tango que nos vuelven a la memoria sin ser realmente tales.

Mientras que en la ópera original sólo el Narrador se dirige al público, en la adaptación, la escena desborda hacia todos los lugares de la sala, hay una permanente interacción de los actores con el público que lo sumerge en la acción y lo vuelve partícipe. Esto es, un laberinto escénico indiferenciado en el que inmersión y experiencias son algunos elementos de la performance donde las acciones y un cierto conocimiento se comparten y transmiten. De esta forma lo entiende D. Taylor y destaca la performance “como un fenómeno simultáneamente “real” y “construido”” (2002: 2), como un amplio campo de prácticas artísticas, del cual el teatro es solo parte, cuya dinámica siempre renovada recoge y expone saberes compartidos y formas de la memoria de la esfera pública. Hay acuerdo entre teóricos⁷ en relacionar la performance con artes de

representación en público, artes de acción, experimentación y práctica, una puesta en acto; siempre dentro del marco de la obra, la adaptación de Hirschfeldt da cuenta de esta libertad.

4. PERSONAJES Y DRAMATURGIA DE AYER A HOY

Historia de un Soldado (1918) es una obra breve en extensión y acotada en recursos pues el compositor la pensó para ser representada en una gira por poblaciones cercanas. Tiene una historia simple: al volver del frente, un soldado se encuentra con el diablo y le vende su alma, pero luego arrepentido, trata por todos los medios de librarse del maleficio sin lograrlo. En ella, Stravinsky se aleja de la herencia musical rusa y se desmarca del teatro wagneriano para nutrirse de formas y técnicas de la música antigua como son el concierto barroco, el melodrama del s.XVIII y los corales luteranos, a la vez que incorpora estilos que estaban de moda como el jazz, el pasodoble y el tango. La obra está compuesta para un septeto instrumental y cuatro actores en escena: contiene once piezas que se alternan con los parlamentos del libreto, en ocasiones ritmado, y se estructura en una introducción, seis escenas y dos intermedios.

De los cuatro personajes de la obra, el Diablo de Stravinsky-Ramuz es el único que se sabe victorioso, una figura multifacética que se muestra persistente, divertida, paciente y embustera, que cambia su aspecto de señor elegante a vendedor de baratijas y a violinista virtuoso. En la música, el clarinete en *sib* se destaca en las escenas controladas por el malvado con pasajes de melodías dilatadas y veloces; lo mismo sucede durante la *Marcha Real* cuando, con amplio y ágil giro melódico, el clarinete delata la presencia satánica bajo el disfraz de violinista en el momento que se levanta el telón. En el resto de sus intervenciones, este instrumento alterna con el modelo en *la* y se mantiene en el registro medio. Stravinsky dedica movimientos completos al Diablo: la veloz *Danza del Diablo* acompaña sus contorsiones de personaje momentáneamente vencido con la conjunción de timbres y cambios métricos, acentuales y articulatorios a lo largo del intrincado desarrollo rítmico-melódico, mientras violín y contrabajo marcan una pulsación constante; la *Canción del Diablo* se ubica entre ambos corales, no lleva clarinete y es la única participación ritmada del texto del Diablo en el cual revela el inevitable destino; finalmente, el último movimiento es la vertiginosa y sonora *Marcha triunfal* que cierra con la percusión sola. En la adaptación encontramos al Diablo, a cargo de la cantante Irene Abreu, sereno, de imponente presencia y dueño de la escena, quien manifiesta explícitamente el control que ejerce sobre el resto de los personajes, el director musical y los espectadores con sus órdenes de acción, distribución y participación.

El estrecho vínculo entre el Diablo y el Soldado guía el desarrollo argumental. El Soldado de Stravinsky que recorre en soledad el agotador camino a casa con grandes ilusiones, sin descanso ni techo, es ahora puesto bajo una lupa que lo sitúa en el presente porque, según afirma el director Hirschfeldt, “tenemos otras narraciones con respecto a los soldados” (2020); así construye un personaje que se encuentra en el eslabón más débil de la cadena laboral, un trabajador de entregas a domicilio que depende de sus propias fuerzas y recorre incansablemente, a cielo abierto, el entramado urbano. En la música, el violín del Soldado participa de todos los movimientos como un instrumento de sonoridad áspera; lejos de un discurso violinístico tradicional, ahora se acerca al contrabajo que se ubica en el registro agudo. Es importante destacar que el violín del Soldado, instrumento central y protagónico pero de simbología incierta, no es recuperado en la escena de la adaptación pues, como lo expresa el actor Patricio Lodeiro a cargo del personaje, “está el deseo y su apropiación pero no está materializado y eso da otro interrogante” (2020), sin importar demasiado lo que el instrumento represente;⁸ así, su ensordecedora ausencia dimensiona la situación generalizada de dominio y sometimiento.

La Princesa, interpretada por Felipe Hirschfeldt, era la gran conquista de aquel Soldado exhausto, el final de sus penurias y peregrinaje, la ternura merecida que, sin embargo, se le escabulló de las manos. En cambio, ahora se nos presenta como un personaje que carga con el peso de ser mujer en la sociedad del s.XXI y nos confronta

con la cosificación del cuerpo; completamente indecisa y subordinada, ni siquiera baila, solo sostiene el avance de una ininterrumpida y desorientada caminata hacia atrás, al margen de cuanto sucede en la escena.

Finalmente, en la dramaturgia original, el Narrador no se ajusta del todo a una tipología, pues si bien está al tanto de toda la información cual narrador omnisciente, su relato tiene un tono bien personal cuando explica la historia al público, incluso da, a veces, voz a los pensamientos del Soldado, lo ironiza e imita sin contaminarse de pasiones mientras entra, ocasionalmente, en la trama con el consejo que le brinda; sus parlamentos y recitados se alternan y se dirigen a unos y otros por igual, describe y sentencia, conoce al detalle los trucos de la historia pero manipula y dosifica la información. Poco queda de ese personaje en la adaptación, ya que nos encontramos con la complejidad de uno que entrelaza su parlamento con la fuerte presencia de elementos de la teatralidad (actuación, uso de la voz, interpolaciones en el texto y vestuario). La construcción del personaje, que realiza el actor y cantante Javier Jacobi, despliega un activo juego donde falsamente se muestra amigable con el Soldado cuando en verdad es cómplice del Diablo: con apariencia inofensiva, desnuda su estrategia entre el público, domina el espacio, recurre a la exageración y el histrionismo de una estética *drag* impactante pero de magro capital, envuelto en ropas plásticas de basural. Investido del rol de los medios de comunicación, pone en evidencia que nadie está a salvo de su influencia y nada vale para evadirse de su manipulación y sus engaños.

Por su parte, el maestro Hirschfeldt profundiza la tensión dramática de la propuesta original al proponer un Soldado esclavizado y una Princesa sin privilegios junto a la poderosa dupla de un Diablo invencible y un despectivo Narrador.

5. TRANSFORMACIONES, MOVIMIENTOS Y RITMOS

La adaptación de Hirschfeldt no solo transforma los elementos corporales y visuales, sino que reconstruye personajes capaces de provocar nuevos sentidos así como teje inéditas relaciones de significación entre la música y el texto. Su lectura presenta coincidencias y disonancias con un original en el cual Stravinsky desnuda la situación en escena y plantea una dramaturgia donde se superponen planos de lectura. A lo largo de la adaptación, la tensión narrativa es acompañada por mutaciones de los personajes. Así, el Diablo manifiesta un interés creciente en la Princesa quien, poco a poco, pasa a convertirse en un instrumento del poder diabólico mientras que el humor del Narrador es cada vez más despiadado y el Soldado alcanza los límites de la desesperación.

La propuesta de Stravinsky de una ópera sin canto, es ahora enriquecida por una enunciación ampliamente expresiva que pasa por la ironía, imitación, sentencia y consejo. Esto se plasma en los agudísimos chillidos y desesperados exabruptos del Soldado, en un Diablo que alterna su faceta de bondad con el escarnio y el habla de una niña, y en las desconcertantes entonaciones del Narrador quien, en palabras del actor Javier Jacobi, “tenía el objetivo de destruir los textos y que emergiera uno nuevo” (2020). En este contexto, se destaca una Princesa reducida casi a un cuerpo anónimo que ha perdido la voz y solo se manifiesta por medio de un complejo desarrollo gestual. Además, el libreto fue salpicado de expresiones que otorgan una ligazón contextual, evidente en el uso de insultos, giros idiomáticos y nombres propios; se agrega a esto una enunciación enriquecida por entonaciones foráneas, cambios de velocidad, interjecciones y comentarios al público que se interpolan en el relato.

Las inflexiones expresivas de las voces que enriquecen y desbordan cada personaje tienen un correlato en el uso registral de los instrumentos musicales dado que las intervenciones más representativas se desarrollan en zonas de su extensión poco frecuentes y caracterizan a algunas figuras. Así, el disonante violín del pobre Soldado anuncia y acompaña su presencia con una sonoridad donde prevalecen las cuerdas dobles con intervalos más bien disonantes y de poca extensión, mientras que el Diablo se reserva el virtuosismo del violín, la estridencia del clarinete en su registro agudo y las potentes intervenciones de la percusión.

Stravinsky concibió una partitura en estrecha relación con el libreto pero que a la vez pudiera interpretarse independientemente como suite de concierto.



IMAGEN 1.
Fragmento inicial de “Música de la escena 1” de Igor Stravinsky.

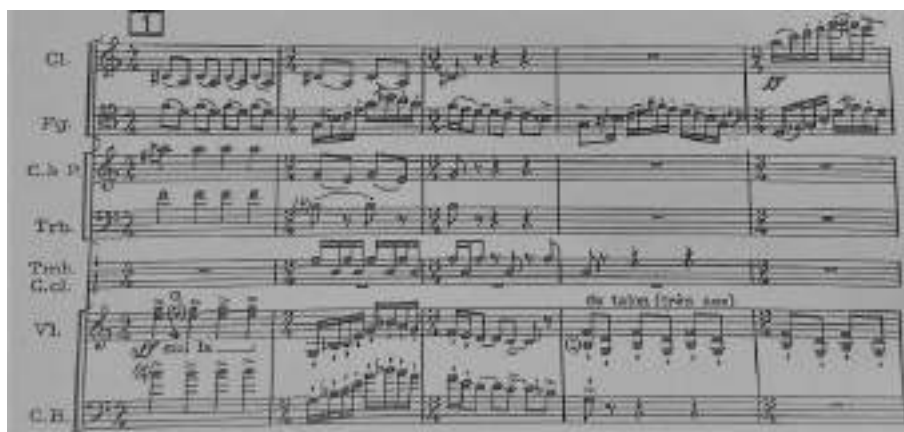


IMAGEN 2.
Compases 5 a 9 de “Danza del Diablo” de Igor Stravinsky.

Stravinsky fue muy cuidadoso en la organización de un limitado espacio de pequeño escenario pues, además del despliegue actoral, destina un lugar visible para los músicos con el propósito de incluir la gestualidad instrumental al discurso escénico: “En la mitad de la escena, y los actores a los flancos de la música por un lado y el recitante por el otro.” (1935: 149). En la adaptación, los músicos se ubicaron en una tarima, mientras los actores se desplazaban en una sala reducida. El tiempo parece suspenderse en la circularidad del movimiento escénico, en el manejo engañoso del argumento y en el intrincado diseño espacial urbano. En tal distribución y uso del espacio, no es sencillo encontrar la salida y el público queda atrapado en el laberinto de butacas así como los personajes lo están de su destino. Con todos en escena de principio a fin, las relaciones entre actores y espectadores se dan en la proximidad y la mixtura: se cruzan las miradas y los gestos, se comparten utilería y se enlazan los cuerpos en las danzas; constantemente se interrumpe la pasividad del público. La dramaturgia fortalece la idea de la obra como recorte de un devenir y sugiere que todo continuará igual que era antes de comenzar; la apertura del espacio teatral y la extensión del tiempo lo refuerzan dado que, al inicio, el Repartidor ya corría acorralado por la sala vacía cuando simultáneamente el Diablo daba inicio a la obra en el foyer y, finalizada la presentación, quedó juntando la basura a la vez que el Diablo ordenaba a los espectadores que aplaudieran y se retiraran.

Hay una fuerza que, en todo momento, impulsa la narrativa en espiral por obra del Diablo, quien implacable acecha y luego vence, y por obra del Soldado, quien es atrapado, se aleja y vuelve a caer en las diabólicas garras; es el mismo agotamiento y desazón del Repartidor quien corre en vano tras un mejor futuro. Ninguno de ellos tiene un lugar para estar, no es el frente de guerra ni son las calles de la ciudad, todo es

transitar. Entonces, la actividad se vuelve constante así como en la partitura fluyen pulsaciones, tal vez no tan audibles en la serenidad de la *Pastoral* y los *Corales*, mientras que las *Tres Danzas* se entrelazan por medio de compases de transición que suavizan el contraste.

Se evidencia la circularidad en la recurrencia, variada y literal, de secciones y temas musicales, en el uso de la forma tripartita de las piezas y en motivos que son recuperados sucesivamente. Stravinsky teje una apretada trama de recuerdos y semejanzas con pocos y selectos materiales muy elaborados y recuerda que “la similitud nace de una tendencia a la unidad... la similitud está escondida, hay que descubrirla y no la descubro más que en el límite de mi esfuerzo” (1940: 53, 54).

Los ritmos de desplazamiento y gestualidades son tan complejos como los de la partitura de momento que los personajes actúan simultáneamente y cada uno lo hace con una calidad y rítmica corporal propias, sin detenciones significativas o coincidencias con la música; como bien sintetiza el maestro Hirschfeldt: “empezó a haber cierta disonancia o contraposición entre lo musical y lo escénico y mucho liberado también a la improvisación” (2020). De hecho, no es posible anticipar un estilo o género musical a partir de la plantilla instrumental porque los criterios de selección fueron variados: los extremos registrales de cada familia, la fácil portabilidad del teatro itinerante para la percusión, la rusticidad de la corneta a pistón preferida al timbre de la trompeta y un fagot con posible transcripción a saxofón alto. Por otra parte, las marchas sostienen el tempo con provocadores corrimientos, la *Pastoral* evoca el abatimiento y las *Tres Danzas*, si bien no alcanzan a ser plenamente los géneros de baile que pregonan, poseen una caracterización formal y rítmica que permite evocarlos.

6. AMBIGÜEDAD, HUMOR Y JUEGOS DE SENTIDO

En la conjunción de una obra musicalmente diversa y una narrativa atemporal con personajes anónimos, el maestro Hirschfeldt ve la oportunidad de trasladar la escena a la vida urbana actual y sus problemáticas laborales, de contaminación y discriminación. Para ello, propone un juego ambivalente en el que nos ofrece, por un lado, el transformismo desprolijo en la Princesa e impactante en el Narrador y, por otro, la dominación presente en las diferentes formas que asume la relación entre el Diablo/Diabla y el sumiso jornalero. Esta lectura contemporánea encuentra una concordancia en los estilos musicales que perduran en el presente (por caso el tango, el vals o las marchas) y se amplía con el esbozo rítmico de una cumbia rioplatense a cargo de la percusión.

En dos momentos los intérpretes hicieron uso destacado de formas del humor: uno sucede cuando la alegre *Marcha del Soldado* que acompaña al personaje homónimo en su ilusión se transforma en cortina musical de la irónica gestualidad de un lector muy divertido mientras el Soldado/repartidor corre agotado. Otro sucede en el último parlamento cuando, atentos a la reproducción literal del texto, el sentido de cada palabra es extraído de la escena de retorno a la aldea y destinado con precisión a la potente escena del parto de plástico de la Princesa con el Diablo por comadrona; un doble sentido que se suma a las ironías del Diablo. La actriz Irene Abreu (2020) caracteriza al Diablo como un personaje que “todo el tiempo marca el sarcasmo”,⁹ con sonrisas socarronas, ademanes despectivos y miradas de connivencia hacia el público en cada una de sus intervenciones.

El Narrador aporta su cuota de humor mordaz que ridiculiza al otro con desafecto y actitud cómplice a la vez. Elaborada como una *drag-narradore*, en términos del propio actor (2020), es una figura bizarra, dinámica, evasiva, burlona y posee todos los atributos del transformismo exagerado que despliega en el uso de la voz, los gestos, el maquillaje y un vestuario de basurero, cual una *drag-ganga . drag-barata*.¹⁰

En este juego de sentidos, encontramos la síntesis música-texto en varias ocasiones: el poderío del Diablo triunfa acompañado, irónicamente, por el *Gran Coral*; la importante figura de un rey es evocada por una grotesca *Marcha Real*, una suerte de fanfarria que convierte en poco creíble su majestuosidad; el reclamo por

Santiago Maldonado¹¹ se produce mientras suena la apacible *Canción a orillas del arroyo*. También la música de Stravinsky resulta engañosa por sí misma, como sucede en las llevaderas marchas que son en verdad piezas de complejidad métrica y rítmica y en los tradicionales corales que suenan ahora con la aspereza propia de una armonización disonante.

7. DENUNCIA Y TRASH

Podríamos pensar la adaptación como una propuesta que, por medio del humor y con estrategias no convencionales, busca informar y denunciar; para ello, despliega en escena una parodia de la dominación fría y desconsiderada de la mano de la *drag*, una estética no solo ligada a la transgresión y lo grotesco, sino a lo provocador y oculto, lo que queda en los bordes, lo marginal. Al deshecho.

Mientras que en el original, la escenografía es despojada y está claramente delimitada, aquí la vemos atiborrada de basura plástica donde lo que se tira oficia de denuncia según expresa el maestro Hirschfeldt, dado que “el espacio-tiempo no está definido en la dramaturgia [original] se tiende a que lo que se cuenta en la obra o lo que se plantea en la obra...pueda ser asimilable a diferentes contextos” (2020). Por ello, la mirada interpretativa se vuelve hacia las preocupaciones de su propio medio y se enfoca en la contaminación, una problemática del contexto local debido a las industrias petroquímicas que rodean la ciudad; los actores traen a escena una inquietante situación de alarma con la que conviven como pobladores y contra la cual la comunidad no cesa de manifestarse. Por otra parte, se trata de una realidad que atraviesa geografías y comunidades, una de las miserias del s.XXI llevada a la escena teatral desde donde inunda a los espectadores cual “catarata plástico-denuncial-política de la actualidad” (Jacobi, 2020). Como aquel soldado de la obra que llegaba de algún lugar para advertir que era verdad el horror de la guerra, el plástico es testimonio del consumismo exacerbado y es una realidad que los actores comunican sin siquiera mirarse entre sí sino en una interpelación constante al público. En palabras de Stravinsky, “La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente” (1935: 113).

8. A MODO DE CIERRE

El cineasta alemán Alexander Kluge (2021) sostiene que la ópera continúa presente en la vida pública luego de un largo recorrido pues responde a una única ley, la renovación. Por ello es un género abrazado por la modernidad, un sentir que reconvierte lo ya hecho y acabado a su presente con preguntas, cuestiones y modos de decir actuales; tal la obra de Stravinsky-Ramuz y la propuesta de Hirschfeldt. Entendemos que en la lectura del director y los actores se conjuga la fidelidad a la obra y la imaginación creativa, se desprenden decisiones interpretativas orientadas hacia una vivencia compartida con el público, tanto en los parlamentos como durante la música en escena. De este modo la teatralidad de la obra se vuelve permeable, el artificio escénico se transforma real y pasa a ser parte de una manifestación performática. Esta manifestación se construye con la elaboración enunciativa del libreto y, principalmente, a partir de la estructura musical; al respecto, podría decirse que Stravinsky logra desplazar la emoción del vals, el sentimentalismo del tango, la frescura del ragtime o el regocijo espiritual de un coral en favor de un clima homogéneo que remite más a movimientos solitarios, introspectivos o mecánicos. La adaptación apoya la dramaturgia en ese estado y lo refuerza con la interpolación de un fragmento rítmico.

Stravinsky y Ramuz componen *Historia de un soldado* con elementos que recuperan de ese camino histórico y los ponen en relación con materiales de su presente. Ramuz recuperó una temática humana universal de aquellos cuentos rusos que lo inspiraron y Stravinsky compuso una ópera austera con la reunión de piezas de diferente procedencia a las que imprimió su sello compositivo. No solo la espacialidad se desdibuja sino también la temporalidad: personajes de siempre, problemáticas humanas, músicas de ayer y

hoy. La dramaturgia de Hirschfeldt aumenta la ambigüedad y el anonimato de los personajes sin nombre (¿a qué ejército pertenece el soldado? ¿Para qué empresa trabaja el repartidor?), asimismo aborda esos inciertos terrenos de identidad situándolos en el entramado urbano argentino, no exentos de guiños culturales, históricos y políticos dirigidos a la reflexión del espectador más que a su complacencia, ya que “El espectáculo necesita ante todo el juicio. No se acepta sino después de haber juzgado, aunque sea inconscientemente. El sentido crítico juega en él un papel esencial.” (Stravinsky, 1935: 89).

La precariedad está presente desde las mismas condiciones de producción y circulación de esta ópera, pensada como un espectáculo ambulante de bajo presupuesto por una Europa de la post guerra y la peste. Podemos imaginar un paralelismo con la actualidad dado que la escasez de apoyo económico es generalizada para la realización de este tipo de producciones y además el momento de la puesta fue próximo al inicio una situación pandémica similar a aquella. Por ello, la propuesta de Hirschfeldt sintoniza con el propósito inicial de Stravinsky-Ramuz, decide no ocultar estos condicionantes y construye una indisimulada escena de baja calidad y desprolija. En la adaptación de *Historia de un Soldado* están presentes la acumulación de deshechos, las fragmentaciones, el interés por problemáticas ciudadanas y, principalmente, el desplazamiento; en ella se recurre, entre otros, a la acción constante, el movimiento errante por un espacio abierto, el ritual religioso y a la calle en donde confluyen las músicas tanto rurales como urbanas, populares, sacras y militares.

Difíciles resultan las certezas en este mar de ambigüedades argumentales, escénicas y musicales pero tal vez sí podamos pensar que este viaje musical en tiempo y espacio da cuenta de una obra de arte que nos vuelve a confrontar con problemas de nuestro mundo bajo el disfraz de nuevos ropajes. Como sucede en aquel cuento danés,¹² el engaño es una estrategia poderosa que a veces recurre al malabar o al truco para ocultar su complejidad; sin embargo, nada escapa a la potencia reveladora del arte.



IMAGEN 3.

BA_CIC Bahía Actual. Centro de Interpretación y Creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Irene. Entrevista concedida a Leticia Molinari. Bahía Blanca, 26 de febrero de 2020.

- ADORNO, Theodor (2003[1975]): *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid, Akal.
- ALZURU, Pedro (2011): "El trash: la estética de la basura" en *Bordes. Revista de estudios culturales*, n°2. pp.8-21. <http://erevistas.saber.ula.ve/> [Consultado: 15 de marzo de 2021].
- BENET CASABLANCAS, Domingo (2000): *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Kassel, Edition Reichenberger.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- GENETTE, Gerard (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto y MARIN, Miguel Ángel (2019): "¿Qué es la ópera de cámara?: una mirada desde la historia" en *Scherzo*, n°351, pp. 81-84.
- HIRSCHFELDT, Felipe. Entrevista concedida a Leticia Molinari. Bahía Blanca, 14 de febrero de 2020.
- JACOBI, Javier. y LODEIRO, Patricio. Entrevista concedida a Leticia Molinari. Bahía Blanca, 20 de febrero de 2020.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa (2007): Tesis Doctoral, Creación Musical e Ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna. Departamento de Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5197> [Consultada: 20 de junio de 2014].
- KLUGE, Alexander. Entrevista concedida a Pablo Gianera. In *Futurum*, Primeras Jornadas de Ópera Experimental. UNTREF, Buenos Aires, 10 de diciembre de 2021. <http://www.untref.edu.ar/mundountref/1-jornada-en-opera-experimental-in-futurum>
- LUSCIANI PETRINI, Enrica (2014): *Tierra en blanco. Música y pensamiento en los inicios del siglo XX*. Barcelona, Ediciones Akal
- MARTÍNEZ, José L. (2008): "Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea" en *Tópicos del Seminario*, n°19. Brasil, Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo. pp.101-129.
- PARDO SALGADO, Carmen (2005): "La risa del Músico" en *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n°2-3, pp.178-193. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista> [Consultado: 13 de febrero de 2010].
- PAREYSON, Luigi (1987): *Conversaciones de estética*. Madrid, Edit Antonio Machado.
- STRAVINSKY, Igor (1935): *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires, Editorial Sur.
- STRAVINSKY, Igor (1940): *Poética Musical*. Buenos Aires, emecé editores.
- STRAVINSKY, Igor (1968): *The soldier's tale* [música impresa]. New York, Edwin F. Kalmus.
- TAYLOR, Diana (2002): Hacia una definición de performance. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> [Consultado: 20 de julio de 2022].
- VILLANUEVA JORDÁN, Iván (2017): "Yo soy una *drag queen*, no soy cualquier loco". Representaciones del *dragqueenismo* en Lima, Perú" en *Península*, n°2, pp.95-118.

NOTAS

- 1 Disponible en <https://youtu.be/1xgmnxOOqwg>
- 2 Disponible en <https://youtu.be/-Z006GAsbqY>
- 3 Agradecemos la buena disposición y el tiempo brindados generosamente por los artistas en esas conversaciones ya que resultaron un invaluable aporte a la redacción de este trabajo.
- 4 Bahía Actual_Centro de Interpretación y Creación. <https://bahiactual.org/>
- 5 Para un desarrollo más amplio del concepto ver ADORNO, T. (1983[1970]). *Teoría Estética*, Buenos Aires, Hispamérica Ediciones.
- 6 Por caso, el tratamiento de los corales luteranos como ejemplifica Benet Casablanca (p.125).
- 7 Marcelo Nusenovitch, Roselee Goldberg y Jorge Zuzulich entre otros.
- 8 Los actores comentan que no llegaron a un acuerdo acerca de qué representaba el violín y los debates rondaron en torno al alma, el tiempo, lo que apasiona o aquello por lo que alguien daría la vida.
- 9 El diccionario de la R.A.E define sarcasmo como "burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con se ofende o maltrata a alguien o algo".

- 10 El actor J. Jacobi nos aporta estos términos y aclara que su inspiración fue la *drag* Bartolina Xixa Drag Folk del artista y activista andino Max Mamani.
- 11 Joven que falleció ahogado a orillas del río Chubut, Argentina; su cuerpo fue hallado el 17 de octubre de 2017.
- 12 Hacemos alusión al cuento *El traje nuevo del emperador* de Hans Christian Andersen publicado en 1837.

Recurso compositivo recurrente en zambas en tonalidad mayor en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón



Recurring compositional resource in zambas in a major key in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón

Godoy Roger, Santiago

Santiago Godoy Roger *
tiagodoy@hotmail.com
Universidad Nacional de Salta (UNSa), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538010/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0019>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En este trabajo intentaremos exponer y explicar un recurso compositivo armónico melódico recurrente en casi la totalidad de las zambas en tono mayor de la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Empezaremos por exhibirlo en su forma prototípica y a continuación desarrollaremos las particularidades que el mismo presenta en sus distintas apariciones. Por su parte, cada ejemplo brindado nos descubrirá un uso distinto del recurso según en qué zona estructural de la zamba se encuentre. Seguidamente proporcionaremos un cuadro comparativo de todas las zambas que contiene dicho recurso y los lugares en que se ubican al interior de cada obra. Concluiremos con un sumario de los resultados obtenidos y expondremos las preguntas que estos nos dejan para ser consideradas en futuras investigaciones.

Palabras clave: Gustavo “Cuchi” Leguizamón, recurso compositivo, zambas en tonalidad mayor.

Abstract: *In this work we will try to expose and explain a recurring melodic harmonic compositional resource in almost all the zambas in a major key of the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón. We will begin by exhibiting it in its prototypical form and then we will develop the particularities that it presents in its different appearances. For its part, each example provided will reveal a different use of the resource depending on which structural zone of the zamba it is in. Next, we will provide a comparative table of all the zambas that this resource contains and the places where they are located within each work. We will conclude with a summary of the results obtained and we will expose the questions that these leave us to be considered in future research.*

Keywords: *Gustavo “Cuchi” Leguizamón, compositional resource, zambas in major key.*

NOTAS DE AUTOR

- * Santiago Godoy Roger es doctorando del “Doctorado en Música” de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires. Becario de la Beca Interna Doctoral CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Encargado del área de Musicología del Instituto de Investigación en Cultura y Arte (IICA). Integrante del Proyecto de Investigación de la Universidad Nacional de la Plata N° 11/B278 “Música popular en la Argentina: Análisis e Historia en el Folclore, Rock y Tango” a cargo del Dr. Diego Madoery (Profesor titular en la Facultad de Bellas Artes UNLP)

INTRODUCCIÓN Y VIGENCIA DE LA OBRA DE LEGUIZAMÓN

Es clara la unanimidad que existe a nivel nacional por parte de músicos académicos, músicos populares provenientes del ambiente del rock, músicos populares “folclóricos”, y el público en general (el oyente medio consumidor de música) respecto del valor de la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón; a su vez, existe una cantidad enorme de bibliografías sobre la figura (como personaje ilustre) del músico (libros y artículos de periódicos o revistas con anécdotas o entrevistas). Sin embargo, es reducido el número de escritos de carácter científicos que lo tengan a Leguizamón como protagonista (López [2013], Juárez Aldazábal [2009], Almeida [2018]). Por su parte, es aún más pequeña la cantidad de bibliografía abocada a los análisis técnico musicales de esta obra (los trabajos del Dr. Diego Madoery y su grupo de investigación [2012], el libro de Osvaldo Burucúa “Los Sonidos del Cuchi [2018], y el trabajo de transcripción de Leopoldo Deza y Diego Rolón “Corazón alegre” [2017]). Finalmente, existen investigadores y músicos que de manera privada y por intereses diversos han realizado estudios muy serios sobre la música del Cuchi, aunque no hayan elaborado o publicado, sobre ello, escrito científico académico alguno. En ese contexto, y aprovechando lo ganado hasta acá, creo necesario continuar en esta misma dirección sabiendo que un estudio sobre una obra que ha penetrado tan a fondo en nuestra idiosincrasia es el estudio sobre nosotros mismos como comunidad y no solo sobre un compositor particular.

CORPUS Y FUNDAMENTACIÓN

Según el catálogo de Almeida (2018) tenemos 47 zambas en la obra de Leguizamón; de estas, 20 están en tonalidad mayor; 2 son inexistentes (no poseemos de ellas partituras ni grabaciones solo referencias en artículos o entrevistas); de las restantes 18, encontramos en 14 el recurso compositivo que analizaremos.

Hemos usado como fuente de cada ejemplo: Las partituras editadas por Lagos, las grabaciones del propio Leguizamón al piano, las grabaciones del Dúo Salteño (sobre todo cuando se trata de la primera grabación de una obra y que lo tenga al mismo Leguizamón como arreglador) y las interpretaciones que realizan Diego Rolón y Leopoldo Deza en el libro “*Corazón Alegre*” (2017) que intentan traducir con la mayor fidelidad posible el pensamiento compositivo de Leguizamón a partir de las propias grabaciones del Cuchi, las partituras publicadas por Lagos, el testimonio de los allegados del compositor que pudieron guardar una memoria musical por estar presente en el momento de gestación de las obras (hijos y amigos) y de músicos estudiosos de la obra del compositor. De todas estas fuentes hemos intentado extraer un promedio que nos permite mantenernos en la seguridad de que la recurrencia compositiva que encontramos emana de las obras mismas y se mantiene fiel al pensamiento de Gustavo “Cuchi” Leguizamón.

El recurso que exponemos y analizamos a continuación es clave para la comprensión del estilo compositivo de Leguizamón; de alguna manera, con este recurso, asistimos a un percepto (núcleo perceptivo) reconocible por cualquier oído medio como propio del modo de hacer música folclórica del compositor. Hablamos de percepto, porque en cada incurrencia del mismo se exhiben iguales elementos con características idénticas y ordenados de manera análoga; y se suma a ello, el hecho de que aparezca en una gran cantidad de Zambas (14 en total); y en menor cantidad, en obras en tonalidad mayor de otros géneros; esto nos obliga a concebir al recurso como un fenómeno unitario y separado digno de consideración independiente.

Ahora bien, no es posible encontrar para dicho recurso una denominación que le sea favorable y que marque, sin cuestionamientos, su característica singular (no hay manera de nombrarlo sin caer en la arbitrariedad): en efecto, el recurso es un mixolidio en lo melódico (séptimo grado descendido [séptima menor]); pero armónicamente no tiene los acordes característicos del mixolidio que son el V menor y el VII bemol¹ (además del acorde de tónica) (el uso de estos grados armónicos son compartidos tanto por la música popular no folclórica como por la música del periodo de la práctica común cuando se trata de mixolidio). A

su vez, no existe antecedente de este recurso en el folclore; sería también erróneo decir que es una modulación al II grado por la corta duración del recurso (dos compases).

METODOLOGÍA DE ESTRUCTURACIÓN Y TÉRMINOS TÉCNICOS

Para el examen de nuestro recurso y su ubicación al interior de cada obra tomaremos la estructuración que Alejandro Martínez propone en “Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en dialogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical” (Martínez, 2017). Martínez, a su vez, recoge sus conceptos y procedimientos técnicos fundamentalmente de tres fuentes: La principal de ellas son los escritos de William E. Caplin sobre análisis de música perteneciente al clasicismo; (tiene preponderancia aquí el libro “Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven” [1998]; pero también “Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom” [2013] que aborda las mismas temáticas que el libro anterior, pero con un enfoque didáctico). Otras de las fuentes teóricas con las que trabaja Martínez son “Teoría Generativa de la música tonal” de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (2003); y, finalmente, “Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata” de Hopokoski y Darcy (2011).

TERMINOLOGÍA TÉCNICA

Martínez usa distintos términos para cada parte que segmenta de la zamba y que ira explicando pormenorizadamente en sus aspectos funcionales (es decir, teniendo en cuenta la lógica interna de la relación entre los elementos intervinientes):

Una zamba consta, en su aspecto formal más amplio (y sin consideración de las repeticiones), de tres grandes partes: *introducción, estrofa y estribillo* (así es como popularmente todos conocemos las unidades de una zamba). Martínez además se refiere a estrofa y estribillo como “primera sección” y “segunda sección”, respectivamente.

A su vez, cada sección consta de tres partes de 4 compases cada una; Martínez aclara que va a denominar a estas partes como Módulos; sin embargo, no vuelve a usar demasiado este término y ya las nombra según la función que cumplen. De esta manera, en la estrofa tenemos: *Exposición, Diferenciación y Conclusión*; y en el estribillo: *Contraste, Retorno, Conclusión*.

Ahora bien, Martínez (2017) también denomina a cada módulo de cuatro compases como frase: “El término ‘frase’ designa aquí una unidad de cuatro compases, muchas veces (aunque no siempre) divisible en dos unidades menores o ‘ideas musicales’ de dos compases” (nota al pie N° 23, p. 96)

Nosotros usaremos los términos de 1er 2do y 3er modulo cuando nombremos los tres segmentos de las secciones de la zamba; y aclararemos si se trata de estrofa o estribillo; por su parte, en la partitura denominaremos estos mismos segmentos de manera funcional como *Exposición, Diferenciación y Conclusión* (cuando se trata de la estrofa). y *Contraste, Retorno y Conclusión* (cuando se trate del estribillo). Hablaremos de “motivo” cuando nos refiramos a una frase de cuatro compases y, cuando un motivo este formado por dos partes aclararemos si se trata de principio de motivo o final de motivo (cadencia).

EXPOSICIÓN DEL RECURSO

1

De las 14 zambas donde aparece el recurso, 5 tienen una sola aparición, 8 de ellas exhiben dos apariciones; y solo en “*Zamba de Argamonte*”²² aparece 3 veces (en Introducción, estrofa y estribillo). Debió a que ésta

es la única zamba en que el recurso se da en cada una de sus secciones empezaremos por aquí nuestra exposición a modo de ejemplo concreto y prototípico, para, desde allí, desglosar características que luego veremos replicadas en otros casos que tendrán sus respectivas singularidades.

De esta zamba poseemos: una versión grabada en estudio por el Dúo Salteño para su tercer álbum “Dúo Salteño III”³ de 1974 con arreglo y dirección del mismo Leguizamón; la transcripción que sobre esta realizan Deza-Rolón en la sección “Dos voces” de su libro (2018, p146); La partitura de Lagos publicada en 1971. A su vez, Deza Rolón nos ofrece, en su libro, una segunda versión en la sección “Cancionero” (2018, p. 70) con melodía y cifrado para guitarra que parece estar hecha en base a la partitura de Lagos.

Veamos ahora el ejemplo del 3er módulo de la estrofa:

IMAGEN 1.

“Zamba de Argamonte”, 3er módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

Encontramos aquí, entonces, desde el punto de vista melódico, el séptimo grado de la escala mayor descendido (séptima menor) (re becuadro). Se trataría, entonces, de un viraje hacia el mixolidio en un contexto armónico de dominante del segundo grado, o, en todo caso, dominante de la relativa menor de la subdominante; o sea, mayorización del acorde de VI grado con una séptima mayor (C#7). Finalmente, la melodía y la armonía desembocan en F#m7 (segundo grado de la tonalidad general y primer grado de la tonalidad contextual de esta frase de dos compases). Ahora bien, desde un punto de vista más general, puede leerse todo este tercer módulo o Conclusión como una sucesión de dominantes cuyas respectivas tónicas resultan, a su vez, las dominantes del acorde que sigue: C#7 como dominante de F#; F#m7 como dominante de B; y B7 dominante de E que es la tonalidad principal.⁴

El factor o elemento decisivo va a ser el re becuadro (séptimo grado descendido o séptima menor) que, es importante remarcar, no se encuentra comprendido (en la versión del Dúo Salteño) en el acorde C#7 que lo armoniza (analizaremos la situación de cuando el acorde posee o no la novena bemol más abajo); esta relativa desvinculación entre melodía y armonía genera un cierre simultáneo melódico- armónico de motivo, pero, por caminos distintos: la armonía produce su propio cierre usando dominante-tónica (C#7- F#m) y la melodía, en paralelo, cierra con retardo (en tiempo débil) y termina coincidiendo con una de las notas del acorde de F#m.

Por su parte, en el 3er módulo del estribillo (final de motivo) la melodía del recurso es muy parecida al ejemplo anterior (cambia el ritmo sin que se modifique la sucesión de alturas o intervalos); la segunda parte del motivo sí resulta radicalmente distinta:



IMAGEN 2.

“Zamba de Argamonte”, 3er módulo estribillo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

Ahora bien, en ambas apariciones de la versión de Lagos (3er módulo de estrofa y 3er módulo de estribillo) sucede que el tercer grado (fa#) del acorde que mayoriza el dominante del II grado (D7) se encuentra en la melodía del canto del compás anterior (marcamos esta nota en verde)



IMAGEN 3.

“Zamba de Argamonte”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).



IMAGEN 4.

“Zamba de Argamonte”, 3er módulo estribillo (versión de Lagos).

Finalmente, En la partitura de Lagos de “Zamba de Argamonte” vamos a encontrar el recurso en el 2do módulo de la Introducción;⁵ la versión de Deza Rolón para la parte de “Cancionero” de su libro (p.70) respeta, en todo, la versión de la partitura:



IMAGEN 5.

“Zamba de Argamonte”. Introducción 2do módulo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En la versión de Deza Rolón de la primera parte del libro “Cancionero” (con formato e Songbooks) podemos ver, al comienzo del 2do módulo de la estrofa y en el 1er módulo del estribillo al recurso en su aspecto armónico sin que se ejecute (toque) el séptimo grado descendido.

ZAMBAS CON DOS APARICIONES DEL RECURSO

2

No existe una versión de “*La Mulanima*”⁶ ejecutada supervisada o dirigida por Leguizamón.

Encontramos el recurso en el 3er módulo de la estrofa y en el 3er modulo del estribillo con melodías distintas. En el caso de la estrofa vamos a notar que el séptimo descendido con el que comienza la melodía (en rojo) se encuentra al final del ascenso de la melodía una octava más arriba (en azul) pero ya de modo natural.⁷ Aquí el séptimo menor (séptimo descendido) perceptivamente no resulta un punto de llegada sino el comienzo de un recorrido melódico ascendente que va a desembocar en una novena menor más arriba. La versión de Deza-Rolón (p.54) que presentamos a continuación parece tomar, de la partitura de Lagos; pero corrige los errores enarmónicos de colocar las alteraciones incorrectas.

IMAGEN 6.

“La Mulanima”, 3er módulo estrofa (versión de Deza-Rolón).

En la versión de la partitura de Lagos vamos a notar que cuando aparece nuestro recurso por primera vez (principio del 3er módulo de la estrofa) la séptima de la escala (b9 del acorde) se encuentra mal escrita: se pone re# en lugar de mib sin justificación, en tanto no funciona aquí esta nota como sensible o bordoneo de la nota superior. Como vimos, en la transcripción de Deza- Rolón (2018), que respeta la tonalidad de la partitura de Lagos, esta nota se coloca correctamente (p.54).



IMAGEN 7.

“La Mulanima”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

En el caso del estribillo sucede que en el 2do módulo tonifica a la relativa mayor (Ab) del cambio de modo (Fm) (en azul); de esta manera ya desde ese módulo se encuentra presente el séptimo descendido de nuestro recurso. La séptima descendida aparece dos veces en la misma línea del canto donde está el recurso con la diferencia de una octava:

IMAGEN 8.

“La Mulanima”, 3er módulo estribillo (versión de Deza-Rolón).

Por su parte, en el estribillo (3er módulo) de la partitura de Lagos vamos a encontrar nuevamente nuestro recurso, pero con una melodía distinta (aquí se encuentra correctamente escrito el séptimo grado como mib). Escuchamos, en todo este compás a pesar de lo extraño del acorde al comienzo, un dominante que intenta resolver (como efectivamente lo hace) en el segundo grado. Esto se debe a que tenemos en el bajo un re y, más arriba, sonando en simultaneo un do; eso es una séptima menor; con estas dos notas en esa posición de alturas ya tenemos la sensación de un acorde re dominante aun faltando el tercero y el quinto del acorde; ahora bien, inmediatamente después, en el acorde siguiente del mismo compás aparece el tercero mayor (ejecutado en dos alturas) que nos faltaba; este se encuentra, también mal escrito en la partitura como solb cuando en realidad es un fa#. El mib que está también en la línea del canto funciona como novena bemol del acorde. Deza Rolón interpretan armónicamente de igual manera que nosotros este compás como D7(b9); y, melódicamente colocan fa# donde la partitura dice (erróneamente) solb. Acá en la melodía del estribillo de esta parte, la séptima descendida aparece dos veces en el mismo compás con una diferencia de una octava y su resolución al segundo grado (Gm) es más conclusiva. En cambio, en el ejemplo de la estrofa, aparece una sola vez en el compás y cuando el mi vuelve a aparecer en el compás siguiente una octava más arriba ya se trata de un mi natural (séptimo mayor) lo que diluye rápidamente la sensación de resolución al segundo grado que se había preparado en el compás anterior y consumado al comienzo del siguiente.



IMAGEN 9.

“La Mulanima”, 3er módulo estribillo (versión de Lagos).

Acá hacemos un paréntesis para explicar por qué al acorde dominante del recuso a veces se lo cifra solo como séptima y a veces se le coloca la novena bemol de la melodía: existen dos tipos de instrumentaciones en las partituras de la editorial Lagos de las obras de Leguizamón: o son para piano y canto, o son para piano solo. En el caso del formato de piano y canto, la melodía que ejecuta el canto esta imitada, idéntica, en la clave de sol de la parte del piano (con el añadido, por partes, de notas sonando en simultaneo con mayor armonización). Por su parte, en las partituras de piano solo, muchas veces la melodía correspondiente al canto presente en la clave de sol se ejecuta como díada por terceras paralelas (séptima y novena bemol conforman dicha díada); y muchas veces la novena bemol es solo ejecutada por el canto sin que se encuentre en otro lugar del pentagrama. En este caso (además de cuando se trate de la transcripción de una grabación del Dúo Salteño y la ejecución así lo requiera) Deza-Rolón interpretan este fragmento como un acorde mayor con séptima menor; y la novena bemol sólo se la adjudica al canto (no es parte de la armonía). Por el contrario, cuando esa novena bemol aparece (además de en el canto o voz más aguda) en el cuerpo del pentagrama, Deza Rolón cifra el acorde de ese compás como un dominante con séptima y novena bemol.

3

De “Zamba del Laurel”⁸ tenemos dos versiones grabadas por el Dúo Salteño: la primera de 1974 del disco “Dúo Salteño III” antes mencionado con Echenique y Fernández Valdéz como integrantes; la segunda de 1991 del disco “Vamos cambiando” ya con Echenique- Jiménez. Solo la primera versión lo tienen a Leguizamón de arreglador. La transcripción de Deza Rolón (2018) está hecha en base a la segunda grabación (p.150).



IMAGEN 10.

“Zamba del Laurel”, 1er y 3er módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En esta zamba el recurso aparece dos veces en la misma estrofa: la primera en el 1er módulo (comienzo de motivo) y la segunda en 3er módulo (comienzo de motivo). En el primer caso, el recurso se consume en una temporalidad menor a la de un compás (aun estando entre dos compases); en su segunda aparición, la melodía llega al re becuadro (séptimo grado descendido) por un ascenso de grado conjunto (si, do#, re becuadro). Por su parte, en el 2do módulo que le antecede, se ejecuta la nota re natural tres veces en total; esto permite que la aparición del recurso en el tercer modulo produzca con contundencia su efecto a pesar de que en el primer módulo ya se dio la presencia de este séptimo descendido. Podemos decir, entonces, que el 2do módulo funciona como elemento diferenciador colocado entre la primera y la tercera aparición del recurso.

En la estrofa de la partitura de Lagos vamos a notar, en el ejemplo del 1er módulo, que el primer compás comienza en Re menor (como dicta la armadura de clave), luego realiza un Re aumentado (mal cifrado ya que pone solb donde debería ir fa# y sib funciona acá como la# quedando re-fa#-la#) pero inmediatamente aparece, en el bajo, el la natural de un Re mayor; de esta manera es acertada la interpretación de Deza-Rolón de cifrar la totalidad del compás como D7(b9) (en coherencia con los otros lugares donde sucede análoga tonificación a la segunda). Sin embargo, hay que decir también que al obviar el la# (sib), se están desentendiendo del momento en que el acorde de Re se convierte en aumentado, siendo que este se encuentra en tiempo fuerte y con una nota larga.



.IMAGEN 11

“Zamba del Laurel”, 1er módulo estrofa (versión de Lagos).

En el 3er módulo de la estrofa de la partitura de Lagos vamos a encontrar un error; el re más agudo que continúa siendo sostenido en su segunda aparición debería ser becuadro (en marrón) según queda constancia en la versión grabada por el dúo (e incluso así lo interpreta Deza-Rolón en su sección de cancionero [p.82]) pero además según la lógica de repetición de tres notas ascendentes por grado conjunto cada repetición a una altura menor obliga a que este re este por debajo del anterior. Por su parte, el re sostenido debería ser un mi bemol:



IMAGEN 12.

“Zamba del Laurel”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

De “Zamba del imaginero” tenemos la versión del Dúo Salteño de su cuarto disco “El Canto de Salta” (1983) con Echenique- Jiménez y acompañamiento al piano del mismo Leguizamón. Nuevamente Deza Rolón (2018) nos ofrecen dos transcripciones en su libro: una en el apartado “Cancionero” (p. 80) y la otra es la transcripción de la grabación del Dúo Salteño antes mencionada en la sección “Dos voces” (p. 154).

El recurso aparece al principio del 2do y el 3er módulo de la estrofa. En lo melódico la séptima (re#) no se encuentra en el compás inmediatamente anterior a que aparezca el recurso con su séptimo descendido (re) pero si cuatro compases antes una octava más abajo y en el compás siguiente luego del II grado con el que culmina el recurso. Aun así, el efecto del recurso se logra con eficacia:



IMAGEN 13.

“Zamba del imaginero”, 2do y 3er módulo de estrofa (versión Deza Rolón).

En el 2do módulo de la estrofa de la partitura de Lagos sucede igual que vimos en ejemplos anteriores (establecimiento de tónica y séptima en clave de fa como síntesis de acorde de dominante del II grado y aparición gradual de los otros elementos del acorde [el tercero ascendido que mayoriza el acorde y el quinto]):



IMAGEN 14.

“Zamba del imaginero” 2do módulo estrofa (versión de Lagos).

En el caso del 3er módulo de la estrofa el acorde de dominante del II grado aparece completo (con su tercer y quinto grado) desde el comienzo del compás y lo que llega con retardo es su séptima y su novena bemol:



IMAGEN 15.

“Zamba del imaginero”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

5

“*Cartas de amor que se queman*”¹⁰ se encuentra grabado en el sexto disco del Dúo Salteño “*Madurando Sueño*” (1986) del que no tenemos evidencias claras que Leguizamón haya sido su arreglador.¹¹

El recurso aparece al comienzo del segundo módulo de la estrofa (Diferenciación) y al comienzo del tercer módulo de la estrofa (Conclusión); repite armonía y el re becuadro pero con una melodía completamente distinta:

The image shows a musical score for the song "Cartas de amor que se queman". It is divided into three sections: "Exposición", "Diferenciación", and "Conclusión". Each section contains a melody line and a bass line with chords. The chords are written in red and black ink. The first section (Exposición) has chords E6, C#m7, F#m7, A6, A6, and Ema7. The second section (Diferenciación) has chords C#7(b9), C#7/G#2, F#m11, B9(b9,11), and Ema7. The third section (Conclusión) has chords C#7(b9), F#m9, B9(b9,11), and E6. The score is in G major and 2/4 time.

IMAGEN 16.

“*Cartas de amor que se queman*”, 2do y 3er módulo estrofa (versión Deza Rolón).

Si bien la versión de Deza-Rolón evidentemente está realizada a partir de la partitura de Lagos, corrige el segundo módulo que en la partitura exhibe solo tres compases y no cuatro como es lo esperable en cada módulo de una zamba; en este punto creemos que Deza-Rolón se basan, para corregir este error, en la melodía de canto de la versión grabada del Dúo Salteño. La partitura además tiene otros errores: deja sin escritura un compás completo de la parte del canto en el 1er módulo y, (al igual que otros ejemplos que ya vimos) coloca lab donde debería ir sol#, y solb donde debería haber fa#: primer compás del 2do módulo (donde comienza nuestro recurso):



IMAGEN 17.

“Cartas de amor que se queman”, 2do y 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

6

De “Cantora de Yala”¹² existe una versión grabada por el Dúo Salteño en su primer disco: “Dúo Salteño” de 1969. No hemos podido dar con la partitura de la editorial Lagos. Especulamos que la versión ofrecida por Deza-Rolón en el apartado “Cancionero” de su libro se basa en la partitura ya que si bien las melodías del canto son idénticas a las de la grabación del Dúo Salteño (primera voz), difiere en lo rítmico en la introducción.



IMAGEN 18.

“Cantora de Yala”, 2do y 3er módulo (versión Deza Rolón).

Recordemos que uno de los aportes fundamentales de Leguizamón al género zamba se da en la forma y consiste en que ofrece, en el 3er módulo (tanto de estrofas como de estribillos) una melodía distinta a la presentada en el segundo módulo.¹³ En efecto, hasta Leguizamón las zambas repetían sus melodías de 3er módulo (el llamado bis). Sin embargo, es importante aclarar que en la clasificación que nos ofrece Madoery descrita en la nota al pie n° 23, “Cantora de Yala” estaría en el tercer grupo (sin repetición de 3er módulo) en

tanto el final de ambos motivos difiere aun siendo idéntico el principio de los mismos. Aun así, es importante señalar que esta junto a “Zamba de Argamonte” (que analizamos más arriba) son la única zamba donde las dos incurrencias del recurso en la Estrofa (2do y 3er módulo) son idénticas tanto en lo melódico como en lo armónico.

7

De “Zamba para la viuda”¹⁴ poseemos una versión grabada del Dúo Salteño en su disco “Madurando sueños” (1984). Por su parte, Deza-Rolón nos Ofrecen dos versiones de este tema: uno en “Cancioneros” (p.84) y la otra en “Dos Voces” (p.151) basado en la grabación del dúo. Y tenemos otra versión grabada por el mismo Leguizamón en el disco donde se recopila una actuación en vivo de 1983 junto con la música de la película “La Redada”.

En esta zamba aparece la armonía de nuestro recurso cuatro veces, pero solo dos con su melodía (séptimo descendido). Las armonías en las apariciones sin la nota mixolidia se encuentran al comienzo del 3er módulo de la estrofa y al comienzo del 2do módulo del estribillo; en tanto el recurso completo aparece, con melodías distinta, en el 1er y 3er módulo del estribillo (comienzo de motivo). Nos concentramos en estos dos últimos.

IMAGEN 19.

“Zamba para la viuda”, 1er y 3er módulo estribillo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En el 1er módulo del estribillo de la versión de Lagos el séptimo descendido de nuestro recurso aparece mal escrito como fa# en vez de solb:

IMAGEN 20.

“Zamba para la viuda”, 1er módulo estribillo (versión de Lagos).

Esto se corrige en el 3er módulo del mismo estribillo:



IMAGEN 21.
“Zamba para la viuda”, 3er módulo estribillo (versión de Lagos).

8

“La Pomeña”,¹⁵ (quizás una de las obras más versionadas y difundidas de Leguizamón), es el tema que aparece en primer lugar en el primer disco del Dúo Salteño “Duo Salteño” (1969); Deza Rolón como ya vimos en muchos casos anteriores, nos ofrece dos versiones de esta zamba: una es la transcripción de la grabación del dúo en “Dos Voces” (p.139) y la otra en “Cancionero” (p. 56). Las tres versiones son idénticas en lo melódico; la que se encuentra en “Cancionero” presenta un mayor ritmo de cambio armónico¹⁶ y por eso la elegimos para el análisis aquí junto con la versión de Lagos (que representa en lo armónico la versión grabada)

Al igual que en “Zamba para la viuda”, nuestro recurso aparece dos veces en el estribillo y de igual manera en 1er y 3er módulo. Su primera aparición sucede al final de motivo (son muy pocos los ejemplos de la aparición del recurso al final de un motivo):¹⁷ En su primera aparición encontramos, luego del acorde F#7, un sustituto de este que sería A#° (ambos funcionan como dominantes del segundo grado, dominante de Bm):

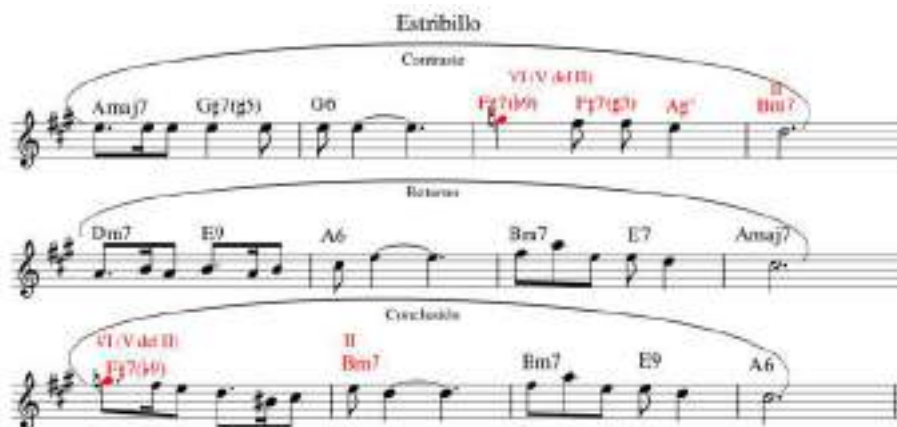


IMAGEN 22.
“La Pomeña”, 1er y 3er módulo estribillo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

A su vez, vamos a notar que en el segundo módulo de la estrofa (Diferenciación) se presenta el sol becuadro (séptimo grado descendido) de nuestro recurso, pero con una armonía distinta: en este caso se da en un contexto de quinto grado, pero sin función de dominante por estar en tono menor; el acorde que le sigue (A9) parece funcionar, no como tónica, sino como dominante del IV grado (Dmaj7) que aparece a continuación. De esta manera, las características son similares a las de nuestro recurso (ya que prevalece la melodía con el sol becuadro o séptimo grado descendido), pero en un contexto armónico distinto (advertamos, a su vez, que la nota sol natural está comprendida en el acorde Bm7); entonces se produce un viraje hacia la tonalidad del

cuarto grado (Dmaj7) en vez del segundo grado (Bm) como vimos en los otros ejemplos. Finalmente notemos que en la melodía cadencial que se encuentra a continuación se reestablece el sol de la tonalidad original (en verde: aparece dos veces) en un contexto armónico de dominante (E7).



IMAGEN 23.

“La Pomeña”, 2do módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En la versión de Lagos el recurso aparece con análogas características que en los otros ejemplos de las versiones en partitura: la tercera (la becuadro) que mayoriza (y da el modo) al acorde de dominante (V del II) aparece con retardo, casi al finalizar el compás (ultima negra) en el caso del 1er módulo del estribillo;



IMAGEN 24.

“La Pomeña”, 1er módulo estribillo (versión de Lagos).

Y, del mismo modo, en el 3er módulo del estribillo, el lab aparece con retardo, pero un poco más temprano que en el ejemplo anterior:



IMAGEN 25.

La Pomeña”, 1er módulo estribillo (versión de Lagos).

Con “Amores de la Vendimia”¹⁸ asistimos a una configuración estructural melódica atípica y sin precedentes en el género zamba; en efecto, aquí encontramos una mayor cantidad de motivos en introducción, estrofa y

estribillo; irregularidad entre ellos en cuanto a la duración, al contorno melódico y a la relación de alturas. Esto hace que nos sea difícil usar la nomenclatura que nos ofrece Martínez y que funciona tan bien en los casos habituales (módulo y al interior de estos: exposición-diferenciación-conclusión para estrofa y contraste-retorno-conclusión para estribillo). No poseemos de esta obra una versión que podamos adjudicar fehacientemente a Leguizamón; sin embargo, la versión de Fernando Chalabe (Ver https://www.youtube.com/watch?v=pc_nXl-W-4Q) de su disco LP “Cantata Cafayateña” es del mismo año que la publicación de la partitura de Lagos (1980) que además tiene escrito, arriba del nombre de la obra, la información “1º premio” aludiendo a que esta zamba obtuvo el 1º premio en el certamen la cantata de Cafayate. Este conjunto de coincidencias nos hace pensar que Leguizamón conocía la versión del cantante y hasta quizás este fue el encargado de representar a la obra en el certamen con el consentimiento de Leguizamón.¹⁹ Aun así, la versión de Chalabe se ajusta a la de la partitura de Lagos por lo que creemos adecuado tomar a esta de referencia.

De esta manera, a la introducción de esta zamba la podemos dividir en tres motivos, el primero y el último son muy pequeños (de un compás) con igual configuración de altura y ritmo entre ellos (movimiento de grado conjunto descendente primero una corchea y luego una negra con puntillo ligada a otra negra); en tanto, el motivo del medio es una melodía más larga de cuatro compases; en esta última se encuentra nuestro recurso:



IMAGEN 26.

“Amores de la vendimia”. Introducción (versión de Lagos).

La versión de Deza Rolón (2018) en el apartado “Cancionero” (p. 20) tiene idéntica configuración que la versión de la partitura de Lagos (aquella parece haberse basado en esta):

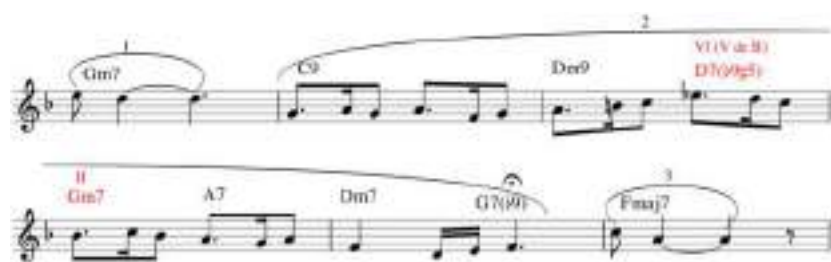


IMAGEN 27.

“Amores de la vendimia”. Introducción (versión de Deza-Rolón) (motivo 2).

En el caso del estribillo, que es donde aparece nuevamente nuestro recurso, nos encontramos con 5 motivos²⁰ irregulares (algunos más cortos construido como una unidad, y otros más largos de dos partes) repartidos en 15 compases (tres más que los de una zamba convencional); el recurso aparece al finalizar el quinto motivo y al comienzo del sexto. Lo extraño aquí es que la dominante del II (D7[b9#5]) aparece en un cierre melódico de motivo; y el II (Gm7) lo encontramos en al comienzo del siguiente motivo:



IMAGEN 28.

“Amores de la vendimia”. Estribillo (versión de Lagos) (motivo 3 y 4).

De igual manera sucede en la versión de Deza-Rolón:

IMAGEN 29.

“Amores de la vendimia”. Estribillo (versión de Deza-Rolón) (motivo 3 y 4).

10

En “Zamba de los 50 años”²¹ es el tercer y último caso donde el recurso aparece en la introducción²² y el segundo en el que este se da al final de un motivo. No existe versión grabada de esta zamba ni por Leguizamón ni por el Dúo Salteño²³ solo tenemos de ella la partitura de Lagos.

Vamos a ver que el acorde dominante que correspondería al VI grado mayorizado (V del II) se presenta, al comienzo del compás, sin modo; luego vemos aparecer la tercera mayor que da el modo al acorde pero mal escrito como reb en vez de do#. Aun así, de la misma manera que en los otros ejemplos que ya vimos similares de las versiones para piano, en el bajo (en la clave de fa) aparece la tónica y la séptima al unísono (funcionando perceptivamente como una síntesis de dominante que pide su resolución en II):



IMAGEN 30.
“Zamba de los 50 años”. Introducción 1er módulo (versión de Lagos).

11

De “Coplas del regreso”²⁴ tenemos una versión grabada por el Dúo Salteño en su segundo disco “Dúo Salteño II” de 1974 con arreglo y dirección del propio Leguizamón.

El recurso aparece en 1er módulo de la estrofa; es el tercer y último caso en que el recurso aparece en final de un motivo:²⁵



IMAGEN 31.
“Coplas del regreso”, 1er módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

Como ya vimos en otros ejemplos, el 5to grado del acorde (la) aparece con retardo en el bajo. El 3er grado (debiendo ser fa#) es el solb que, si bien podríamos suponer que se encuentra mal escrito, también está la posibilidad de que exista aquí la intención de enfatizar una cierta independencia del acorde de mib menor que se forma solo en la clave de sol. Aun así, en el contexto general, nunca dudamos que se trata de un acorde de Re y tampoco dudamos de que se trata de un dominante: primero porque hay un re en el bajo y segundo porque este re está acompañado por su séptima menor (do) generando sensación de dominante hasta que vayan apareciendo los otros elementos del acorde. En el compás siguiente: en la clave de sol se forma el acorde de re menor pero inmediatamente aparece en el bajo el Sol resignificando el contexto armónico y en el mismo orden de aparición que el compás anterior, primero aparece el 5to grado (re) y luego el 3ro (sib) como nota final que completa auditivamente un solm:



IMAGEN 32.

Notemos que en la versión del Dúo Salteño se simplifican ambos acordes del recurso presentando en el dominante (VI mayorizado) un acorde de séptima que no contiene la novena bemol (la séptima descendida mixolidia de nuestro recurso)

12

De “*La Salta de Antes*”²⁶ tenemos una versión del Dúo Salteño de su último disco “*Vamos Cambiando*” de 1991 sin intervención de Leguizamón. Transcribimos y analizamos la partitura de Lagos.

El recurso aparece en el 2do módulo del estribillo el primer acorde marca en simultáneo la tónica (en calve de fa); y tercera con 9na bemol (en calve de sol).



IMAGEN 33.

“*La Salta de Antes*”, 2do módulo estribillo (Versión Lagos).

13

De “*Me voy quedando*”²⁷ tenemos una grabación del mismo Leguizamón al piano en su disco en vivo de 1991 “*En vivo en Europa*”.

Al igual que con “*Amores de la vendimia*” esta zamba posee una estructuración motivica irregular y no convencional. Ahora bien, a diferencia de “*Amores de la vendimia*” que presentaba una diferencia más marcada entre motivos, esta zamba admite distintas interpretaciones de agrupación de motivos porque hay más elementos de relación entre sus partes. Nosotros, a partir de la versión de Deza Rolón que respeta la grabación en vivo del Cuchi, dividimos la estrofa en cinco motivos distribuidos en 11 compases y no en 12 como correspondería a la estrofa de una zamba convencional. Nuestro recurso se encuentra, por lo tanto, en el cuarto motivo:

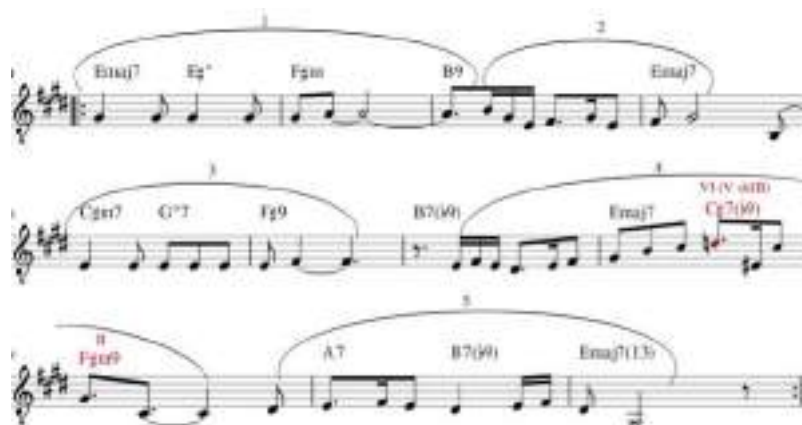


IMAGEN 34.

“Me voy quedando” (versión de Deza Rolón) (motivo 4).

En la partitura de Lagos hay 10 compases en la estrofa (uno menos que la versión grabada y la de Deza Rolón que expusimos recién); esto se debe a que la melodía que comienza en la mitad de lo que correspondería a un 2do módulo (compás 7) después del silencio de corchea con punto, aparece, en la partitura en el compás anterior. Esto hace también que los motivos 3 y 4 e incluso 5 puedan ser concebidos como uno solo; transcribimos aquí lo que correspondería al cuarto y quinto motivo que es donde está el recurso que nos interesa.

Nuevamente aquí hay errores de enarmonía: la 9b aparece como fa# cuando debería ser solb. El acorde empieza sonando con la tónica en el bajo y la 9b en lo agudo y luego van apareciendo los otros sonidos del acorde de dominante:



IMAGEN 35.

“Me voy quedando” (Versión Lagos).

“Bajo el Azote del Sol”²⁸ tenemos una versión de esta zamba del Dúo Salteño en su sexto disco “Madurando Sueños” (1986) pero aparece con el nombre “La de abajo”²⁹

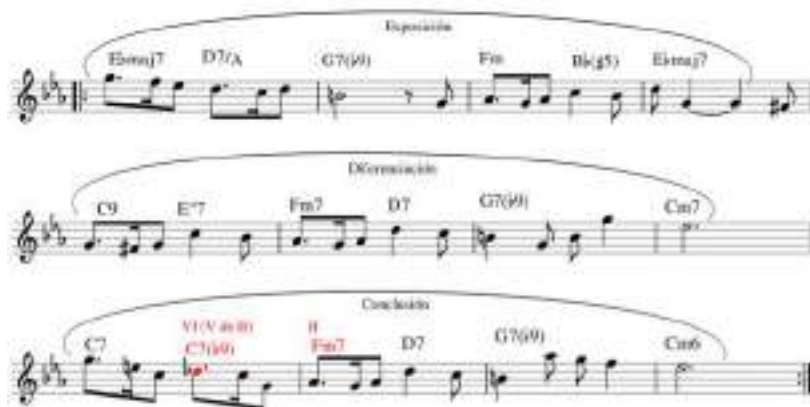


IMAGEN 36.

“Bajo el Azote del Sol”, 3er módulo estrofa (Versión de Lagos).

La partitura de Lagos concuerda con la versión de Deza-Rolón y presenta la misma configuración en su acorde de dominante de marcar tónica y séptima y aparición gradual de las restantes notas del acorde:



IMAGEN 37.

“Bajo el Azote del Sol”, 3er módulo estrofa (Versión de Lagos).

Presentamos aquí un cuadro comparativo con la ubicación del recurso en la estructura de cada zamba. La letra “P” significa principio de motivo, la letra “F” final de motivo; y la tilde lo usamos para marcar la ubicación del recurso en los dos casos donde la estructura de la zamba presenta más de 3 motivos en estrofa o estribillo y más de dos en introducción:

		Introducción		Estrofa			Estribillo		
		1ª	2ª	1ª	2ª	3ª	1ª	2ª	3ª
1	Zamba de argamonte		P			P			P
2	La mulánima					P			P
3	Zamba del laurel			P		P			
4	Zamba del imaginero				P	P			
5	Cartas de amor que se quemam				P	P			
6	Cantora de Yala				P	P			
7	Zamba para la viuda						P		P
8	La Pomeña						F		P
9	Amores de la Vendimia		*						*
10	Zamba de los 50 años	F							
11	Coplas del regreso			F					
12	La Salta de antes							P	
13	Me voy quedando					*			
14	Bajo el azote del sol					P			

IMAGEN 38.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión para futuras investigaciones podemos decir:

- Leguizamón hace uso de este recurso a lo largo de más de dos décadas de su carrera: desde 1964 con la composición de “*La Pomeña*” (primera aparición del recurso), hasta 1985 con la creación de “*Bajo el azote del sol*”.³⁰
- En el caso de la aparición del recurso en las partituras de Lagos, la configuración del acorde dominante del II grado se presenta de manera gradual mostrando en primer término la tónica (siempre en clave de fa) y la séptima (a veces en clave de fa a veces en clave de sol) y la novena bemol (siempre en la línea del canto); y posteriormente aparecen la tercera (que mayoriza el acorde) y la quinta.
- El recurso se presenta, mayormente (salvo en “*Coplas del regreso*”, en la primera aparición de “*La Pomeña*” y en “*Zamba de los 50 años*”),³¹ al principio de un motivo.
- El recurso se presenta, mayormente, en el tercer módulo de la estrofa y el estribillo (Conclusión); y le sigue en cantidad de apariciones el segundo módulo de la estrofa o Diferenciación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDWELL Edwars, SCHACHTER Carl, & CADWALLADER, Allen (2018): *Harmony and voice leading*. Cengage Learning.

- ALMEIDA, Roberto E. (2018): *"Catalogación de la obra de Gustavo "Cuchi" Leguizamón desde 1941 a 1990: Una sistematización y ampliación de la producción conocida"* (Tesis de licenciatura sin publicar). Buenos Aires, Instituto de Arte Mauricio Kagel, USAM (Universidad Nacional de San Martín).
- BURUCUÁ, Osvaldo: "Los Sonidos del Cuchi" (Un análisis sobre la music de Gustavo "Cuchi" Leguizamón. Buenos Aires. Editorial Tersites.
- CAPLIN, William E. (1998): *Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York, Oxford University Press.
- CAPLIN, William E. (2013): *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York, Oxford University Press.
- DEZA, Leopoldo y ROLÓN, Diego (2017): *Corazón Alegre (Obra de Gustavo "Cuchi" Leguizamón)*
- ECHACHURRE, Humberto (1995): "A solas con el "Cuchi" Leguizamón". Talleres de Arte graficas S.A: Salta, Argentina.
- HEPOKOSKI, James A. and DARCY, Warren (2011): *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.
- JUÁREZ ALDAZÁBAL, Carlos. (2009): *El aire estaba quieto: cultura popular y música folclórica*. Bs As: Argentina. Ediciones CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray (2003): *Teoría Generativa de la música tonal*. Traducción: Juan González-Castelao. Madrid (España), AKAL Ediciones
- LÓPEZ, Irene, Noemí; "Discursos Identitarios en el folklore en Salta. Las producciones de Gustavo "Cuchi" Leguizamón y José Juan Botelli" (2013): tesis doctoral.
- MADOERY, Diego, SORUCO, Daniel, RIVIDDÍ, Sebastián (2012): "El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore" en *"X Congreso de la Asociación Internacional de estudio de Música Popular"*. Córdoba.
- MARTÍNEZ, Alejandro (2017): *"Zamba y Formenlebre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical"*, en *Revista Argentina de Musicología* 17 pp. 89-121. Argentina
- PERSICHETTI, Vincent (1985): *Armonía del siglo XX*. Madrid. España: Real Musical Editores.
- PISTON, Wal (1998): *Armonía*. España: Spam Press Universitaria.

NOTAS

- 1 Persichetti (1985) explica la obtención de los acordes característicos de cada modo a partir de su nota de color (en el caso del mixolidio, como sabemos, sería el séptimo descendido o séptima menor): los acordes primarios estarán formados por la tónica y otros dos acordes que contengan la nota de color; a su vez, habrá un acorde disminuido a ser evitado porque propende a generar la necesidad de resolución en un acorde distinto al de la tónica del modo en cuestión. Los tres acordes restantes serán, entonces, los acordes secundarios: "En el modo Mixolidio con su característico séptimo grado (escala mayor con el séptimo grado descendido). Los acordes primarios son I, V y VII y los secundarios II, IV y VI. La triada disminuida es el III. El sonido característico del mixolidio es el VII grado." (p.31)
- 2 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1971; Registro SADAIC: 1971; primera referencia conocida: Los Fronterizos (PHILLIP) Festival de Cosquín 1971. (Almeida, 2018, pp. 58)
- 3 En este caso la agrupación del dúo se compone de Néstor "Chacho" Echenique y Alberto "Chango" Fernández Valdez (en remplazo de Patricio Jiménez).
- 4 Esta secuencia armónica es muy usada por Leguizamón.
- 5 Las introducciones de las Zambas de Leguizamón constan, por lo general, de dos módulos con idéntica características que los módulos de estrofas y estribillos (motivo de cuatro compases divisibles, por lo general, en dos partes de dos compases cada uno).
- 6 Letra: Hugo Alarcón; Edición Lagos: 1982; Registro SADAIC: 1982; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1982. (Almeida, 2018, pp. 66)
- 7 Es poco habitual encontrar en una melodía para el canto un ascenso por grado conjunto de ocho ataques seguidos.
- 8 Letra: Armando Tejada Gómez; Editorial Lagos: 1975; Registro SADAIC: 1975; primera referencia conocida: 1974 Dúo Salteño, 4°LP (PERODISA-TONODISC). (Almeida, 2018, pp. 62)

- 9 Letra: Armando Tejada Gómez; Edición Lagos: 1969; No registrada; primera referencia conocida: 1969 3° Festival Ibero-Americano de la Canción Luna Park- Buenos Aires. (Almeida, 2018, pp. 56)
- 10 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1981; Registro SADAIC: 1981; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1981. (Almeida, 2018, pp. 64)
- 11 En los créditos aparece como Dirección Musical: Ramón Navarro; y como Dirección Artística: Freddy Leutgebweger. Aldazábar no nos dice nada al respecto cuando presenta el disco en su libro (Juárez Aldazábal, 2009, pp. 73). Cinco de los doce temas son composiciones musicales de Leguizamón; de estas, tres con letra de Tejada Gómez, una con letra de Castilla y una con letra de Nella Castro. Acá ya aparecen composiciones de los propios integrantes del Dúo: cuatro del propio Echenique (dos con letras de Tejada Gómez y dos con letras propias); y dos temas con música de Giménez (una con letra de Castilla y otra con letra de Ovalle).
- 12 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1970; Registro SADAIC: 1970; primera referencia conocida: 1969 Grabación de Agustín Ernesto "Paito" Guerrero (ex integrante Quinteto Sombras) LP "Alto Voltaje en Folklore" (MUSICAMUNDO). (Almeida, 2018, pp. 56)
- 13 El estudio de Diego Madoery y su grupo de investigación (del cual formo parte) descubren 3 tipos de formas respecto alas zambas en las primeras composiciones de Leguizamón: a- *Zambas con un único consecuente en los 3 segmentos (paraestrofas y estribillo)* (Madoery, Soruco, Rividdí, 2012, p.7) (el consecuente sería lo que nosotros llamamos 3er módulo; y 3er segmento corresponde a estribillo): abb abb cbb. Este correspondería al formato de una zamba tradicional previaa Leguizamón b- *"Zambas con variación en el consecuente del tercer segmento (estribillo)"* (Madoery, Soruco, Rividdí, 2012, p.7) abb abb cdd (2.1) ó cdb (2.2) ó cbd (2.3) ó cde (2.4) (acá se presentan todas las variaciones de 2do y 3er módulo) y finalmente c-. *Zambas con variación en el grupo final de 4 compases en estrofas y estribillo* abc abc dee ó dec ó deb ó def (Madoery, Soruco, Rividdí, 2012, p.8) (nuestro recurso aparece, por lo general, en este formato respecto a la estrofa).
- 14 Letra: Miguel Ángel Pérez; Edición Lagos: 1983; Registro SADAIC: 1983; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1983. (Almeida, 2018, pp. 66)
- 15 Letra: Manuel J. Casilla; Edición Lagos: 1968; Registro SADAIC: 1969; Primera referencia conocida: Almeida nos advierte que en 1964 había evidencia de que se encontraba escrito el poema en homenaje a Eulogia Tapia, pero no nos da la fuente de esta información; transcribo el escrito de Almeida en su catálogo de modo literal: "La coplera Eulogia Tapia contaba 18 años (nacida en 1946) al escribirse el poema que fue musicalizado dos años después". (Almeida 2018, pp. 54)
- 16 No estamos seguros de donde se extrajo la fuente para esta versión; quizás de alguna grabación del mismo Cuchi que nosotros desconocemos.
- 17 Los otros ejemplos se encuentran en la Introducción de "Zamba de los 50 años" y en el 1er módulo de la estrofa de "Coplas del Regreso" que analizamos más abajo.
- 18 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1980; Registro SADAIC: 1981; primera referencia conocida: Fernando Chalabe LP *"Cantata Cafayateña"*. (Almeida, 2018, pp. 64)
- 19 Es curioso que aun habiéndole adjudicado esta obra un premio a Leguizamón, ha tenido poca acogida por parte de intérpretes cantantes (hay otra versión más libre de este tema interpretada por Miguel Rivaynera [guitarra] y Agustina Vidal [voz]: https://www.youtube.com/watch?v=_auNZV1ZwkQ); quizás su estructuración melódica tan singular sea difícil de asimilar para el canto siendo no obstante tan atractiva como pieza para piano.
- 20 El último motivo este compuesto con elementos musicales de la vidala o la baguala; este es un procedimiento habitual en las composiciones de Leguizamón; lo vamos a encontrar también en "El Silbador", "Zamba del Imaginero" entre otros.
- 21 Letra: Gustavo Leguizamón; Edición Lagos: 1970; Registro SADAIC: 1971; primera referencia conocida: Compuesta en ocasión de los 50 años del autor. (Almeida, 2018, pp. 54)
- 22 Recordemos que los otro dos fueron "Zamba de Argamonte" y "Zamba de la Vendimia".
- 23 De hecho, no hemos encontrado ninguna grabación de ningún intérprete.
- 24 Letra: Luis Franco; Edición Lagos 1971; primera referencia conocida: 1969 3° Premio Festival Ibero-Americano de la Canción; Luna Park- Buenos Aires.
- 25 Los otros dos son "La Pomeña" y "Zamba de los 50 años".
- 26 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1976; Registro SADAIC: 1976; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1976. (Almeida, 2018, pp. 62)
- 27 Letra: Gustavo Leguizamón; Edición Lagos: 1984; Registro SADAIC: 1985; primera referencia conocida: 1983 Cuchi en vivo en Rosario CD "La Redada" (MELOPEA.) (Almeida, 2018, pp. 66)
- 28 *"La de Abajo"* Letra: Antonio Nella Castro; Edición Lagos: 1986; Registro SADAIC: 1986; primera referencia conocida: 1985 Testimonio de Roberto Almeida referido directamente por Patricio Jiménez. (Almeida, 2018, pp. 68)
- 29 Hay otra grabación también del dúo de 2006 en vivo en el Auditorio Fundación Astengo en Rosario.
- 30 Tengamos en cuenta, además, que la primera década de la carrera compositiva de Leguizamón (desde 1946 hasta 1956) solo contiene zambas en tono menor (seis en total); en efecto, *"La Unitaria"* (1956) es la zamba más antigua en tono mayor de su obra conocida; y, dicho sea de paso, posee algunos rasgos que la acercan mucho más a tradiciones

compositivas salteñas pretéritas que al estilo que, hasta el día de hoy, se reconoce popularmente como propias del Cuchi y que vamos a encontrar en sus obras posteriores.

31 Y en *"Fiesta de guardar"* si la consideramos en el grupo de las zambas por su parecido en la estructuración.

Hilda Dianda: Redimensionando la obra y figura de una compositora argentina



Hilda Dianda: Resizing the work and figure of an Argentine composer

Perrone, Marcela Laura

Marcela Laura Perrone *

marcelalauraperrone@gmail.com

Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos
Aires, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 20 Agosto 2022

Aprobación: 20 Septiembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6453538011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0020>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Nuestro trabajo se propone reflexionar sobre la obra y la figura de Hilda Dianda revisando la documentación disponible y reconstruyendo la trama de sonidos de las nuevas músicas, vínculos entre personas y circunstancias. A la indispensable tarea de examinar las fuentes primarias y enmendar errores u omisiones, sumamos la invitación a considerarlas bajo una perspectiva decolonial y feminista actual.

Palabras clave: Dianda, compositoras, feminismo.

Abstract: *Our work aims to reflect on the work and the figure of Hilda Dianda, reviewing the available documentation and reconstructing a network of new music's sounds, links between people and circumstances. To the indispensable task of examining the primary sources and correcting errors or omissions, we add the invitation to consider them from a decolonial and updated feminist perspective.*

Keywords: *Dianda, female composers, feminism.*

1. DATOS BIOGRÁFICOS Y FORMACIÓN INICIAL

Hilda Fanny Dianda nació el 13 de abril de 1925 en Córdoba, Argentina. Según su propio currículum mecanografiado que se conserva en la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis (FAAP) fechado el 14 de Febrero de 1965, realizó sus primeros estudios musicales en Buenos Aires desde 1940 a 1948 con Honorio Siccardi. Realizó estudios superiores en composición musical con Gian Francesco Malipiero (quien, a su vez,

NOTAS DE AUTOR

- * Marcela Laura Perrone estudió composición musical en la Facultad de Artes de la UNLP y tomó clases con Coriún Aharonián. Trabajó componiendo música electroacústica y mixta en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM-CCR; 2000-2005) y EME-IVL de la UNIRIO (Río de Janeiro, Brasil; 2008) presentando sus obras en Argentina, Brasil y Uruguay. Estudió piano y percusión latinoamericana, participando en grupos de música popular como compositora, letrista, arreglista e instrumentista. Realizó su maestría Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguardia; (PPGM-UNIRIO, 2010) con la ayuda de la Agencia CAPES. Actualmente es doctoranda de la carrera de Teoría e Historia de las Artes (FFYL-UBA); ha recibido la beca de investigación científica de nivel inicial del FONCyT y participa en eventos académicos nacionales e internacionales presentando sus trabajos. Integra la Red de Compositoras Latinoamericanas (redcLa).

había sido maestro de Siccardi) entre 1949 y 1950. Durante esos dos años también se perfeccionó en dirección de orquesta y composición musical con Hermann Scherchen. El examen final – ante el público– fue en la sala “Ca’ Giustinian” de Venecia, donde presentó el *Concierto Brandenburgo número 1* de Juan Sebastián Bach, dirigiendo la orquesta del teatro “La Fenice” (FAAP, “Hilda Dianda: Carpetín para consulta”). Durante ese período se insertó en el medio musical de su país: compuso una serie de obras, algunas de las cuales fueron estrenadas y editadas; colaboró en revistas y emisiones radiofónicas y participó en conferencias y actividades de divulgación musical en Córdoba, Buenos Aires, Posadas, Concepción del Uruguay, Viedma, Carmen de Patagones, Resistencia, Rosario y en Santa Fe. Hacia finales de 1955, Dianda formaba parte de la Asociación Argentina de Compositores,¹ junto con Siccardi.

2. PRIMERAS EXPERIENCIAS

En octubre de 1954 la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó su “Música para arcos” (compuesta en 1952). Dianda le escribió luego a Malipiero: “... aunque el público no sabía con certeza si silbar, aplaudir o callar, las críticas reconocen [mis] grandes medios y reconocimientos técnicos” (Dianda, 1954 citada por Merrich, 2012).² La compositora explicaba que a comienzos de 1950 las orquestas oficiales estaban concentradas en la interpretación de un repertorio nacionalista o bien de “tango sinfónico” realizando una comparación: “Es como si se llevara a La Fenice, tocados por su orquesta o la de la Scala, una tarantella o una música similar” (Merrich, 2012: 5). Más allá de la posible subestimación hacia algunas músicas populares, la descripción apunta a la poca apertura a la diversidad de estéticas de las orquestas en la escena porteña de la época.

Las dificultades en torno a la aceptación de sus obras también se ven agravadas por cuestiones de género, ya que: “la solista - ella también forma parte de la orquesta sinfónica de Buenos Aires, es excelente como intérprete, como artista y como persona, pero ya que además de todos estos defectos también tiene que ser mujer, creo —por no decir que lo sé— que todo se vuelve más difícil”.³ La solista aludida es Emma Curti, su compañera en la música y en la vida, quien estrenó varias de sus obras y a la que Dianda también le dedicó.

En 1957 la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con dirección de Lorin Maazel interpretó en el Teatro Colón su *Concertante para violonchelo solista, instrumentos de viento, contrabajos y percusión* (compuesta en 1952). Maazel le sugirió aplicar para la beca de la Fundación Guggenheim, pero advirtiendo las pocas posibilidades de que le sea otorgada, Dianda planeó un nuevo viaje a Europa. Continuó componiendo a la vez que se dedicó a difundir regularmente la música contemporánea en conferencias y en ciclos de audiciones en Radio Nacional entre 1954 y 1958.

3. FRANCIA, ITALIA, ALEMANIA, ESPAÑA

No es fácil reconstruir algunas partes de la biografía de Dianda de aquellos años. Johann Merrich señala varios errores surgidos de imprecisiones como el de la entrada del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001), escrito por Raquel Cassinelli de Arias y la fecha de su primera estadía en París, establecida erróneamente en 1958 y repetida en otras fuentes como *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary* (2016), la cual enmienda consultando el abundante intercambio epistolar entre Dianda y Malipiero que se conserva en la Fundación Cini. Y observa

En ninguna de las cartas [entre Dianda y Malipiero] fechadas en 1958 aparece un interés de Dianda por la electroacústica o electrónica, mucho menos mención del nombre de Schaeffer o una invitación de algún funcionario del gobierno francés. La correspondencia ni siquiera menciona el progreso de la tecnología en el campo de la música latinoamericana o europea; ese es el periodo de nacimiento y difusión de la electrónica y la electroacústica en Argentina, de las primeras obras latinoamericanas de este tipo, como *Música para la Torre* de Mauricio Kagel, de viajes de compositores europeos y americanos a América

Latina con el objetivo de tejer las tramas que permitirán el desarrollo de la nueva música; entre estas últimas encontramos las visitas de Pierre Boulez [a Buenos Aires], frecuentado asiduamente por Francisco Kröpfl en el Hotel Claridge en 1954. Unos años más tarde, en 1958, Kröpfl fundará el *Laboratorio de Fonología Musical* con Fausto Maranca dentro de la facultad de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, primer centro de América Latina que lleva en su nombre un homenaje al estudio de Berio y Maderna, autores con los que Kröpfl estará en contacto regular. Por lo tanto, no tenemos signos de un interés previo de la compositora en el tema electroacústico (Merrich, 2012: 7; nuestra traducción).⁴

Es posible entender esa ausencia el contexto en que Dianda se desempeñaba: su maestro, Honorio Siccardi, era afín a las tendencias neoclasicistas de carácter cosmopolita. Siccardi había ingresado al Grupo Renovación (1929-1944) en los últimos meses de 1931 y permaneció en él hasta Junio de 1944 (Scarabino, 1999). Juan Carlos Paz, quien integraba el Grupo Renovación, comienza a utilizar el dodecafonismo en 1934. Luego abandonó el grupo y fundó la Agrupación Nueva Música en 1937 con la que realizó una intensa labor de difusión de las nuevas tendencias a través de ciclos de conciertos. Durante la década de 1940 se profundizó la distancia entre los grupos, llevada también en algunas ocasiones al plano personal, como ejemplifica Scarabino a través de las citas del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* de Juan Carlos Paz (Editorial Nueva Visión, 1955). Francisco Kröpfl, quien también se había formado en el Conservatorio Nacional, tomaba clases regulares de composición con Paz entre 1946 y 1952. Por lo tanto, en ese momento probablemente no estaban dadas aún las circunstancias para una conexión directa entre Dianda y Kröpfl. Durante la década siguiente, tanto los que habían sido discípulos de Paz (y/o estaban relacionados con la Agrupación Nueva Música) como de Ginastera, junto con las/os becarias/os latinoamericanas/os de tendencias estéticas muy diversas se encontrarán en el nuevo escenario, alrededor de las actividades del CLAEM-ITDT.

De manera que no podríamos determinar realmente si Dianda estaba al tanto en 1958 de los adelantos en materia de música electroacústica en su propio país, cuyas actividades estaban concentradas principalmente alrededor de la figura de Kröpfl (Monjeau, 2021), considerando que todo ello estaba fuera de su círculo social y artístico más inmediato. A partir de la lectura de la correspondencia entre Dianda y Malipiero inferimos que aún estaba enfocada en cuestiones básicas de supervivencia, tratando de que sus obras sean interpretadas, sobreponiéndose a la crítica y a los prejuicios de la sociedad de su tiempo.

Ante un medio que percibe como poco favorable, la compositora intentó por varios medios salir de Argentina y el primer destino fue París, proyectando desde allí un nuevo viaje a Italia. En 1958 recibió un patrocinio del Gobierno Francés.⁵ Hilda y Emma llegaron a París el 15 de Enero de 1959. Planeaban quedarse un mes pero finalmente se quedaron hasta finales de Junio. Durante su permanencia en París la correspondencia con Malipiero se interrumpe casi cinco meses, por lo que a Merrich le resulta difícil reconstruir los acontecimientos. Es probable que haya encontrado inesperadamente un medio estimulante y se haya ampliado la gama de intereses. Las experiencias de varios compositores de música instrumental –como Boulez, Messiaen, Stockhausen o Henry– en el estudio de música electroacústica ligado a la *Radiodiffusion-Télévision Française - RTF* y al *Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRMC)* (Palombini, 1999) proponían una nueva experiencia de escucha, lo cual llevaba a la concepción de la composición como un campo donde se estudian y experimentan libremente las posibilidades de los sonidos. Es decir, lo que ya venía experimentando Edgard Varèse (Varèse, E., & Wen-chung, C., 1966) y que se ve reflejado en un conocido texto que compila fragmentos de sus conferencias entre 1936 y 1962 llamado justamente “The liberation of sound”.

Posiblemente Dianda redefinió el itinerario, buscando continuar su formación y experiencia, ya no en Venecia sino en los lugares donde estaban surgiendo las nuevas tendencias: envió una carta para participar el *Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt* el 5 de Mayo (cuyo archivo está en línea para su consulta) y el 13 de Mayo envió la solicitud para la admisión al *Studio di Fonologia di Milano*.

En el currículo mecanografiado que se conserva en el archivo de la FAAP fechado en 16/2/1965, Dianda menciona la experiencia parisina bajo el ítem “Cursos de especialización y actuación profesional” y se describe como: “‘Música concreta’, en París (Francia) desde Enero hasta Abril de 1959 con el ‘Grupo

de Investigaciones musicales” de la Radiodifusión Francesa, con Pierre Schaeffer –creador de esa nueva experiencia musical– y Michel Philippot”.⁶

Fue aceptada en el *Studio di Fonologia* y, luego de pasar por Florencia, Roma y Venecia, Hilda y Emma llegaron a Milán a finales de octubre. Entre el 12 de noviembre y el 17 de Diciembre Hilda trabajó intensamente para terminar su primera obra electrónica, estirando el plazo original de quince días que le había sido otorgado como compositora invitada.

Pero la noticia de su admisión en el *Studio di Fonologia* asociada a su interés por la música electrónica fue muy mal recibida por Malipiero. Evidentemente, la electroacústica no era un asunto que a él le interesara personalmente e intenta influir a Dianda comunicando enfáticamente su desaprobación. El primer argumento esgrimido por el maestro fue que era una *diletante de la música electrónica*, que antes de componer música electrónica tenía que estudiar y componer música instrumental, que era lo se tenía entonces a disposición. Un argumento pobre si se comprueba que la compositora, de entonces 34 años, ya hacía tiempo que se había formado en composición, interpretación y dirección orquestal y seguía perfeccionándose a través de cursos internacionales mientras componía y estrenaba sus obras. Dianda respondió con una obviedad: habiendo tan pocos laboratorios, acceder a ellos es un privilegio, por lo que las personas que acceden a ellos están en igualdad de condiciones, haciendo sus primeras experiencias.⁷ En la carta, Dianda “no menciona su actividad con Pierre Schaeffer, que podría haber sido, de alguna manera, un arma de defensa de las acusaciones formuladas por Malipiero” (Merrich, 2012:10). Realmente Dianda no se defiende de una discusión de la que no le interesa participar. Malipiero intentó desalentarla con otro golpe bajo, escribiéndole que el *Studio di Fonologia* la había aceptado solamente por su condición de extranjera, "a cambio de la emigración italiana a Argentina". Dianda le respondió a Malipiero con ironía: "Como argentina podría interceder ante la RAI que sólo permite trabajar en el estudio electrónico a los extranjeros apoyados por sus respectivos representantes diplomáticos, lo que deja afuera muchos buenos músicos italianos jóvenes que no pueden obtener permiso porque ...son italianos " (Dianda en Merrich, 2012, nuestra traducción).⁸ Era frecuente la utilización como argumento de una supuesta falta de méritos suficientes para desestimar las obras de las compositoras, las cuales no tenían las mismas oportunidades de formación y de profesionalización que sus colegas en aquel momento, una situación que se repetía también en otras áreas.

4. UNA SUDAMERICANA EN EL ESTUDIO DE FONOLOGÍA DE LA RAI

En el estudio de la música de concierto de las compositoras argentinas observamos lo que sucede también en otras latitudes: figuras que se apoyan fuertemente en la interpretación de un instrumento, generalmente el piano o la voz, para luego incursionar en la composición de obras para piano, o voz y piano. Ya sea desde el rol de intérprete como de compositora, como señala Lucy Green en *Gender, musical meaning and education* (1994) las expectativas puestas en el imaginario patriarcal de feminidad se relacionan con la delicadeza y la sensibilidad. La dificultad de salir del ámbito doméstico de la pieza para piano o la canción para abordar la escritura para orquesta o la ópera van más allá de las cuestiones técnicas puesto que implican el aventurarse en los roles y espacios que hasta entrado el siglo XX eran considerados masculinos o poco apropiados para las feminidades. Romina Dezilio (2017) relevó y estudió los casos como los de María Isabel Curubeto Godoy (Fedra, 1925; Pablo y Virginia en 1945, entre otras); Celia Torr  (Rapsodia entrerriana, 1931); e Isabel Aretz (Puneñas, 1937), quienes, ya en la primera mitad del siglo, tienen una vasta producción que incluye música para orquesta. En varias publicaciones, Dezilio observó el contrapunto entre los discursos emanados desde la crítica o las instituciones que refuerzan el estereotipo de los roles de género tradicionales y los discursos de autorrepresentación de las protagonistas que se van apartando de los mismos. Las mujeres accedían a insertarse en ese mundo desde la enseñanza de la teoría y el solfeo o bien la interpretación de algunos instrumentos. La composición y la dirección orquestal eran consideradas actividades intelectuales,

y, por lo tanto, asociadas aún al imaginario del rol masculino en el modelo patriarcal. Por supuesto esto tiene resonancias en otras profesiones y trasciende el presente artículo.

Hacia la mitad del siglo XX las mujeres estaban redefiniendo su papel, conquistando nuevos derechos como el sufragio (concretado recién en 1947 en Argentina) y la participación en la vida pública, así como el acceso real a la formación profesional. Es en ese marco de lento reconocimiento de derechos que contextualizamos a las compositoras como Dianda que manifiestan un singular interés por dedicarse profesionalmente a esta actividad, no solamente a la interpretación vocal e instrumental o a la investigación musicológica ligada al folclore, e insisten en crear y en ser escuchadas a la par de sus colegas compositores. En ese sentido, es probable que no encontremos declaraciones explícitas o testimonios abiertamente feministas si son leídos en clave actual. Pero solamente su presencia y su persistencia son elocuentes de su voluntad y del coraje que implicaba desafiar a los roles preestablecidos en la sociedad de su tiempo. Las que se atrevían a incursionar en la composición eran puestas a prueba constantemente, desde los comentarios desvalorizantes o paternalistas de sus colegas y desde la crítica, cuando no eran rotundamente ignoradas, juzgando sus producciones a partir de un arbitrario estereotipo de feminidad asociado a la sinceridad, la honestidad, la ingenuidad y el recato (Dezilio, 2017).

De manera que *una sudamericana logró infiltrarse entre los compositores en residencia* y ser aceptada en 1959 para trabajar en uno de los pocos laboratorios que existían en la época. El sentido común diría que hubo un error: ese simple hecho resulta llamativo y/o sospechoso. Sólo para ejemplificar: ese mismo año la británica Delia Derbyshire, quien se había formado en música y matemáticas, solicita un puesto en el sello *Decca records* donde le respondieron que no contrataban mujeres para sus estudios de grabación (Barret, 2021). Algunas, como Beatriz Ferreyra (Córdoba, 1937), lograban ser aceptadas como asistentes de compositores que conocemos y que han sido consagrados dentro de la historia oficial de la música electroacústica (en su caso, P. Schaeffer). Mientras tanto, sobre la marcha, las compositoras iban aprendiendo las formas de utilizar las nuevas tecnologías (Riestra, 2020).

Contrariando esas creencias, hemos visto recientemente en documentales como *Sisters with transistors* (Rovner, Lisa; 2020) que rescatan la temprana presencia y trabajo sostenido en la escena electroacústica de figuras como Delia Derbyshire, Laurie Spiegel, Suzanne Ciani, Éliane Radigue, Pauline Oliveros o Wendy Carlos. En el film, la pregunta inicial formulada por Laurie Anderson, cómo exorcizar de misoginia el canon de la música clásica (o de concierto occidental) apunta para la libertad que pudo haber permitido en ese momento el trabajo en los laboratorios, saliendo a la vez de un ambiente excluyente como de lenguajes o estéticas que ya se percibían poco atractivas o agotadas. Sin embargo, en este caso la crítica al canon omite la autocritica que se evidencia en la ausencia de compositoras y disidencias provenientes de países “periféricos”. Es llamativo que no hayan surgido en la pesquisa previa a la realización del documental nombres como Ferreyra, Nelly Moretto, Graciela Castillo, Graciela Paraskevaídis, Jacqueline Nova, Susana Barón Supervielle o la misma Dianda, por nombrar solo algunas. La insistencia sobre los *pionerismos*⁹ pareciera desviar el foco nuevamente hacia los viejos discursos competitivos del canon blanco erudito occidental, cuando existe un potencial valioso en las diferentes maneras de hacer que se plantean actualmente los feminismos construidos a partir de la colaboración y las redes, fomentando lógicas no excluyentes. En el caso de Dianda y Malipiero, se presenta la cuestión en torno a los discursos misóginos vigentes en la época, sumado la cuestión de la ética docente entendida como dejar que las/os discípulas/os sigan su propio camino, respetando sus elecciones e inquietudes.¹⁰

Observamos cómo Dianda dejó pasar los exabruptos del maestro y salió del paso ante las provocaciones, en el marco de una relación intensa de varios años convertida en amistad, que incluye apodosos y el hospedaje de Hilda y Emma en la casa de Malipiero en los numerosos viajes de ida o de vuelta en sus vidas nómades. Dianda le escribió contándole acerca del resultado de su primera experiencia electroacústica, como si nada hubiera pasado: "A pesar del límite de tiempo impuesto, creo que trabajé bastante bien y logré hacer una obra que ha quedado en propiedad de la radio. Tiene una duración de 6'45" y, al construirla, tenía la intención

de aprovechar diferentes contrastes de sonido, timbres, etc.” (Dianda, 1959 citada por Merrich, 2012).¹¹ Dicha intención se materializa en el título: Dos estudios en oposición. Después de todo, sea a través de medios electrónicos o instrumentos convencionales, lo que parece importante es la claridad de las ideas y/o la intuición para aprovechar los resultados de la experimentación sonora que le pueda interesar a la persona que compone.

Al año siguiente, Dianda concurre a los cursos de verano en Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) organizados por el Kranichsteiner Musikinstitut, asistiendo a los siguientes cursos:¹²

- “Alta composición musical”: seminario a cargo de Bruno Maderna
- “Dirección orquestal”: seminario a cargo de Bruno Maderna.
- “Problema de la forma en la música de hoy”: seminario a cargo de Henri Pousseur.
- “Texto-música-palabra”: seminario de Luigi Nono.
- “Cómo pensamos la música de hoy”: seminario a cargo de Pierre Boulez.
- “El arpa en la nueva música”: seminario a cargo de Pierre Boulez.

En 1961 vuelve a Darmstadt, ya en calidad de becaria del Instituto, tomando los cursos

- “Música instrumental-composición-realización”: seminario a cargo de Karlheinz Stockhausen (seminario especial de diez clases exclusivamente para algunos compositores elegidos después de un concurso y selección de sus obras por un Jurado Internacional)
- “El ritmo”: seminario a cargo de Oliver Messiaen
- “Música electrónica”: seminario a cargo de Karlheinz Stockhausen
- “Música de cámara”: seminario a cargo de Bruno Maderna.

El entorno musical europeo comenzó a interesarse por sus obras: recibió solicitudes de sus partituras y/o grabaciones desde Bruselas, Madrid y Hamburgo. En esos años, compuso una numerosa cantidad de obras (ver en el anexo: Catálogo). Se presentaron en concierto en España durante un mes: Emma en el violonchelo e Hilda al piano. Recibió la Medalla al Mérito Cultural del Instituto de Música Kranichstein de Darmstadt por su participación en los *Cursos*. En 1962 participó en el Festival de Música Contemporánea en Florencia y, luego de un breve pasaje por París, volvió a Argentina.

5. REGRESO A CÓRDOBA. COMPOSICIÓN DE “A-7” PARA VIOLONCHELO Y BANDA MAGNÉTICA

Dianda regresó a su país el 30 de Julio de 1962, luego de haber obtenido no sólo formación y experiencia sino reconocimiento en varios círculos europeos de música contemporánea de la época. En 1964 fue honrada por el Gobierno de la República Italiana con la Medalla de Plata al Mérito Cultural por sus estudios y por la difusión de la música contemporánea italiana. Comenzó a relacionarse con el *Centro de Música Experimental* de la *Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba* y en 1965, en el marco del Congreso Latinoamericano de Acústica, participó en la

Mesa redonda “Problemas de composición electroacústica”, realizada el 21 de mayo en el salón de actos del Pabellón México, con la participación de los compositores Hilda Dianda y Francisco Kröpfl, de Buenos Aires “con los miembros del grupo de Música Experimental de esta Escuela” (Kitroser y Restiffo, 2009:4)

Notamos que su creciente participación en distintos eventos y conciertos a mediados de los años 60 da cuenta de una nueva relación con el medio musical e institucional, tanto en Córdoba como en Buenos Aires. Eso contribuirá para que posteriormente ocupe el cargo de Profesora de Composición e Instrumentación y Orquestación en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba entre 1967 y 1971.

A-7 es la primera obra que se conserva en la que Dianda experimentó la mezcla de sonidos grabados y un instrumento en vivo.¹³ En las notas mecanografiadas que preparó para un concierto,¹⁴ explica

“a-7” fue realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del San Fernando Valley State College de Northridge, California (U.S.A.), en el año 1966, para las “Primeras Jornadas de Música Experimental” que se desarrollaron durante la “3ª. Biental Americana de Arte” en Córdoba (Argentina) en el mes de Octubre de ese mismo año.

En esa oportunidad se estrenó esta obra que destiné a un violonchelo y 3 cintas magnéticas grabadas en 2 canales estereofónicos cada una. De este conjunto o conglomerado de fuentes sonoras (siete en total), deriva el título de la composición.

En su versión de concierto, “a-7” presenta al instrumentista en el escenario, interpretando su parte, mientras por diversos altoparlantes instalados en diferentes lugares de la sala, se difunden los sonidos que, grabados en las cintas, son el resultado de largos y minuciosos procesos de elaboración y transmutación de los (tachado) originalmente producidos por el violoncello, ya que la obra está íntegramente construida con y sobre un solo elemento: los sonidos de un violoncello, único instrumento que, en vivo o grabado, interviene en ella.

“a-7” plantea y propone solos, diálogos y colaboraciones simultáneas que podrían considerarse de carácter competitivo entre el violoncello en vivo y las partes grabadas. El instrumentista, estimulado por la atmósfera sonora que recibe a través de los altoparlantes, la enriquece, la completa o se opone a ella con diferentes aportes. La partitura –estrictamente escrita por momentos y de muy libre y amplia interpretación en otros–, contribuye en este sentido y ofrece al intérprete la necesaria flexibilidad de reacción como para que intervenga según su propio y personal impulso.

De la versión original de “a-7” –6 [3] canales en estéreo–, se efectuó otra a 2 canales que es la que existe grabada en el disco.¹⁵ Solista: Emma Curti.

La obra está dedicada nuevamente a Curti. Quizás sea apropiado mencionar que al año siguiente, la revista *Panorama* (Mujeres en las orquestas sinfónicas - Cuántas son y qué eficacia demuestran las instrumentistas de los conjuntos argentinos, 1967) destacó la creciente presencia de las mujeres en las orquestas, colocando la duda sobre si ellas tenían o no “condiciones” y mencionando que Curti accedió al comprometido cargo de violonchelo solista de la Orquesta Filarmónica Municipal a través de un concurso abierto.¹⁶ Al parecer, no bastaba con que se desempeñe idóneamente como intérprete, tenía que probar que lo podía hacer “a pesar de ser mujer”. La misma suerte corrían otras mujeres en el rubro dirección orquestal y composición; la nota del semanario no está firmada y se debate entre reconocer el cambio de paradigma o caer en los estereotipos de género tradicionales.

La investigación sonora alrededor de las músicas nuevas del siglo XX suele destacar el papel de las/os compositoras/es, dejando en un segundo plano u omitiendo el trabajo y los aportes de las/os intérpretes en el proceso de creación de las mismas. Como podemos ver en esta breve revisión de la vida y obra de Dianda, el papel de Emma Curti ocupa un lugar de importancia no sólo por la presencia de numerosas obras instrumentales para violonchelo en su catálogo, sino también en la realización puntual de esta obra mixta, en la que la intérprete, conocedora de nuevas técnicas instrumentales, interviene tomando decisiones que la podrían colocar en un lugar de coautoría. La apertura hacia el trabajo colaborativo entre compositoras/es e intérpretes empieza a ser un tema de interés en la época y Dianda exploró esa apertura en diferentes aspectos como la notación, lo que puede verse reflejado en la serie de obras titulada *Ludus*. En ellas se parte de la aplicación de la idea de “juego” al tratamiento instrumental, al rol del director y la estructura total de la composición. Utiliza diferentes tipos de grafía y se involucra en procesos de apertura y propuestas de improvisación.¹⁷

Dianda escribió el libro *La música en la Argentina de hoy*, por encargo de Ediciones Proartel, editado en mayo de 1966. A pesar del título, el texto no se centra en la música de concierto contemporánea; menciona muy brevemente la existencia del CLAEM-ITDT y de la Agrupación Nueva Música de manera elogiosa y contundente, pero le dedica sus mayores esfuerzos a enumerar las instituciones y ciclos de conciertos establecidos en las últimas décadas a lo largo del país, con el afán de instalar la imagen de una Argentina moderna que se encuentra a la par de cualquier otro país de Europa en materia de actividad musical. Una preocupación común en los años ‘60.

En 1968, la Escuela de Artes se preparaba para celebrar su vigésimo aniversario con las Segundas Jornadas Americanas de Música Experimental. Al perderse el patrocinio y no contar con los recursos para realizarse en su totalidad, se redujo considerablemente la programación culminando no obstante en la realización de un concierto en el que Dianda participó con su obra *Resonancias 3* (1965) para violonchelo y orquesta¹⁸ interpretada por la Orquesta Sinfónica de Córdoba con dirección de Simón Blech y como solista en violonchelo Emma Curti.¹⁹ La compositora siguió manteniendo vínculos en Europa, recibió encargos desde Alemania y se siguieron difundiendo sus obras en festivales especializados en música nueva, como el de Donaueschingen en 1969.²⁰

Los documentos conservados en la FAAP incluyen un folleto sobre un ciclo de conciertos de música electroacústica organizados por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en el Centro Cultural San Martín presentados por Dianda junto a Eduardo Bértola en julio de 1972. Esta interesante reunión de compositores cordobeses nos permite observar las obras que han elegido programar y cómo dialogan con sus propias obras: Schaeffer, Ferrari, Penderecki, Kröpfl, Maderna, Berio, Rudnik, Bayle en los conciertos presentados por Dianda, que aportó su *a-7*; Saint-Marcoux, Serra, Aharonián, Kauffmann, Stockhausen, Le Jeune, Neves, Savouret en los conciertos presentados por Bértola, que participó con su *Dynamus*, realizada en París en 1971 en un estudio propio.

6. AUTOEXILIO Y REGRESO A BUENOS AIRES: ...DESPUÉS EL SILENCIO... (1976, ELECTROACÚSTICA)

A finales de 1972 observamos un nuevo viaje de Dianda, que podría llamarse un exilio voluntario, en un contexto político difícil alrededor del regreso de Perón a Argentina. Participó en los *Rencontres Internationales d'Art Contemporain* en la villa de La Rochelle, presentando el estreno francés de *Ludus 3* en el concierto del 12 de Abril de 1973. Se trata de una pieza para órgano solo que había estrenado Adelma Gómez en Buenos Aires en 1969. Su interés por continuar la exploración de las sonoridades de este instrumento la llevó a participar en la Semana Internacional de la Música para Órgano de Düsseldorf, ciudad que fijará como residencia entre 1973 y finales de 1975. Participó de varios eventos relacionados con la música contemporánea y las nuevas grafías.

Dianda regresó a Buenos Aires a fines de 1975 y comenzó la composición de una nueva obra electroacústica en el laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT; 1972-1977): ...después, el silencio... El valioso trabajo de Miguel Garutti con el fondo personal de Fernando von Reichenbach en la UNQui, que puede consultarse en línea, permite reconstruir buena parte de las actividades de dicho centro que permanecían inaccesibles.

Entre 1971 y 1989 se desarrollaron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) por iniciativa de Coriún Aharonián (Paraskevaídís, 2013/2014), cursos libres de verano que se realizaron de manera itinerante y de manera extra-oficial. Coinciden con las dictaduras latinoamericanas, sosteniendo la actividad artística y docente junto a los ideales de resistencia en un clima de solidaridad. Dianda fue parte de la quinta y la sexta ediciones de los CLAMC realizadas en el Goethe Institut de Buenos Aires en 1976 y 1977. Primeramente participó como docente en talleres de composición y nuevas técnicas instrumentales junto a Aharonián, Bazán, Bértola, Biriotti, Curti, Kusnir, Paraskevaídís, Silva y De Pedro. En la sexta edición se escuchó en concierto *...después, el silencio...*; dicha ocasión puede tratarse del estreno, aunque no pudimos confirmarlo. Se conservan las notas escritas por la compositora:

(...) fue totalmente concebida y concretada respondiendo a una muy subjetiva y personal necesidad de expresión. Por esta razón –para quien la realizó, al menos– en esta composición son más importantes los sonidos en sí mismos; la estructura sonora; las combinaciones, mezclas o yuxtaposiciones tímbricas y, prevaleciendo sobre todo esto, el “clima” expresivo –emocional, si se quiere–, (tachado) que toda explicación o consideración técnica que de ella pueda hacerse (Dianda, 1977).²¹

Las palabras son pocas, quizás las estrictamente necesarias, en un contexto donde una palabra de más puede llevar a la desaparición y muerte. La parquedad o austeridad aquí no significan frialdad o indiferencia. El grupo de docentes de esa edición comparte muchas inquietudes y colocan constantemente la importancia de la experiencia con medios electroacústicos dentro de la formación de músicas/os, ya sea que luego se continúe en ese camino o no, como una manera de expandir el imaginario sonoro y las limitaciones de las propuestas institucionales convencionales.

Durante los años de dictadura cívico-militar en Argentina Dianda no compuso, pero ofreció cursos y participó en ciclos de audiciones musicales semanales en LRA Radio Nacional (1978).

7. EL REGRESO A LA DEMOCRACIA Y A LA COMPOSICIÓN

Entre diciembre de 1983 y el 10 de marzo de 1984, en coincidencia con el regreso a la democracia, escribió su *Réquiem* para bajo solista, coro mixto y orquesta, el cual lleva por dedicatoria “a nuestros muertos”. Se estrenó en el Teatro Colón el 13 de noviembre de 1986, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires con dirección de Simón Blech.²²

En 1984 volvió a la composición electroacústica con *Encantamientos*, realizada con un sintetizador digital Synclavier en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical de Buenos Aires (LIPM). Durante los años ‘80 y ‘90 Dianda continuó componiendo obras instrumentales. A partir del análisis de la documentación aportada por el FAAP reconstruimos en la confección de su catálogo al menos nueve obras posteriores a *Encantamientos*, muchas de ellas fruto de encargos de intérpretes u orquestas. En una entrevista para el diario La Nación cuando le preguntaron por su “calificación como compositora de música electrónica” sonrió y mencionó la necesidad de algunas personas de clasificar o rotularlo todo: “las clasificaciones son un intento vano de simplificar la realidad” (Dianda, 1986); comentó que sólo ha podido realizar pocas obras electroacústicas pero que le interesaba el tema y que aprovechará las futuras ocasiones para repetir la experiencia.

8. CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de que notamos que Hilda Dianda ha tenido una intensa actividad de creación, interpretación, docencia y divulgación dentro de las músicas en Argentina y en varios países a lo largo de 50 años, hoy prácticamente no se menciona su nombre, casi no se programan sus obras y no está presente en los programas de estudios locales de compositoras/es e intérpretes. Recientemente, en ocasión del ciclo *60 compositores x 60 años*, con el que el Fondo Nacional de las Artes celebró en 2018 sus seis décadas de existencia, se pudo escuchar nuevamente *Adagio-Allegro* (1952) para violonchelo y piano como una rara excepción que quebró el silencio. La iniciativa de Jorge Sad Levi incluía una serie de conciertos que pretendía relanzar la serie de discos “Panorama de la música argentina” pero hasta ahora no pudo concretarse.

Para muchas personas Dianda sigue siendo desconocida. Este bache en la formación profesional y en la programación de ciclos de música actual genera una discontinuidad que dificulta el diálogo de las nuevas generaciones con las y los que fueron parte importante de la historia de la creación sonora. Hemos mencionado su labor inicial como intérprete, ampliada luego hacia la composición instrumental, la dirección orquestal y más tarde a la composición electroacústica y mixta, adaptándose a los cambios tecnológicos. Se trata de un perfil alto para aquella expectativa de humildad y recato hacia una feminidad dedicada a la música. En el semanario *Brecha*, Aharonián escribió en 1986 un artículo llamado “El sexo femenino y la creación musical” en donde se preguntaba

(...) ¿Por qué, en algunas talentosas compositoras, esa inseguridad es exasperante? ¿Por qué Hilda Dianda, que es sin duda el más importante compositor de su generación en la Argentina (nació en 1925), se siente obligada a hablar siempre e incesantemente de sí misma, espantando así a todos sus admiradores? (Aharonián, 1986).

Estamos ante una encrucijada: tener poca seguridad era un problema, pero tener demasiada pareciera que también lo era. A su vez, a los compositores varones se les permite (o se les perdona) una cuota de autorreferencialidad y/o vanidad, mientras que las compositoras tienen que guardar humildad y perfil bajo para no despertar demasiada admiración, inclusive entre sus amistades. Obviando la utilización de la categoría “compositor” para referirse a Hilda, nos preguntamos cuál es el criterio que lleva a valorar tan positivamente su obra para considerarla la más importante de su generación. Nos preguntamos también acerca de los principios que sustentan este criterio que fomenta la competencia y la exclusión en el campo de las artes. En nuestra investigación doctoral en curso sobre el latinoamericanismo en la música de concierto argentina hemos notado una postergación histórica en cuanto a la poca importancia otorgada a las cuestiones de género. Los movimientos locales ligados al progresismo o al pensamiento de izquierda han puesto en primer plano la problemática en términos de dependencia económica y colonialismo cultural, minimizando el problema.

En términos generales, las compositoras latinoamericanas rara vez han sido segregadas debido a su género: sus obras se interpretan con la misma frecuencia o, mejor dicho, tan raramente como cualquier otro compositor hombre que estuviera en el mismo lugar. Como resultado de la situación colonial –claramente vista en los programas de conciertos de las instituciones musicales oficiales–, la nueva música de concierto contemporánea no es interpretada regularmente sino sólo de manera extraordinaria. De hecho, hay tan poco espacio disponible para los compositores contemporáneos latinoamericanos como para cualquier compositora latinoamericana. Difícilmente podemos decir que las mujeres compositoras en América Latina son subestimadas, poco interpretadas o mal pagadas o que les faltan estímulos y apoyos, porque todo esto afecta tanto a los hombres como a las mujeres en otros campos o actividades (Paraskevaídis, 2000) (nuestra traducción).

Estas declaraciones pueden haber reflejado la situación personal de Paraskevaídis o la de su entorno inmediato, pero no dan cuenta de otras realidades, aún veinte años después. Es posible estudiar cuantitativamente un festival o una institución para verificar a través del análisis estadístico con qué poca frecuencia se programan obras de compositoras (como lo hizo Eliana Monteiro da Silva en la presentación para la redcLa en 2020); la poca cantidad de ingresos y egresos de las compositoras en las carreras profesionales (Mesa, 2020), o bien las denuncias realizadas por las estudiantes, que en muchos casos deciden abandonar la carrera por las diferentes violencias sufridas (Primer seminario redcLa - Ponencia mesa Educación y Feminismo, 2020). “Woman is the Nigger of the World” dijo Yoko Ono en una conferencia en 1967 y así dice el estribillo de la canción homónima compuesta posteriormente por John Lennon y Yoko Ono (Apple Records, 1972), apuntando a las intersecciones menos favorecidas (Molinari, T., y Ginocchio, M., 2018). La canción fue prohibida en muchos radios de la época por el uso de la palabra *nigger*.

Los aspectos políticos, económicos, culturales y de géneros aparecen entrelazados en latinoamérica. Como señala la filósofa y coreógrafa Marie Bardet (2021) en nuestro contexto hay una continuidad entre materialidad e inmaterialidad: “(...) los problemas se sublevan cruzados de entrada (tal vez sea el sentido de la interseccionalidad: no es que hay que cruzar las perspectivas de estudio, es que surge ya todo cruzado)”. Además de conocer las publicaciones europeas sobre músicas y feminismos, consideramos necesaria su lectura crítica para verificar su pertinencia al estudiar a nuestrxs compositorxs, leyendo y escuchando también a nuestrxs investigadorxs y compositorxs. (Error 1: La referencia: 2021 está ligada a un elemento que ya no existe)

Actualmente existen varias colectivas en América latina cuyo propósito es realizar conciertos con obras de compositoras/xs y divulgar su producción. Realizan una labor importante y necesaria para tener más representación expresada concretamente en visibilidad y audibilidad. En 2019 se creó la Cátedra Libre de Músicas y Género desde una perspectiva Latinoamericana (MyGLA) en la UNLP, espacio integrado por musicólogas de varios países de Latinoamérica. Recientemente han surgido varias iniciativas como el Encuentro Virtual de Compositoras- EVC (Musuq-Goethe Institut de Perú, desde 2020); La Red Sonora-

músicas e feminismos (Brasil, desde 2015); el Simposio Internacional Mujeres en la Música de la Universidad de Costa Rica (UCR, desde 2019) o la presentación de la Gexlat con las redes sono-sororas propiciado por el Centro de arte sonoro (CASo, Ministerio de Cultura, Argentina, 2022), así como la red de compositoras latinoamericanas (redcLa, desde 2020) que articula muchas colectivas, donde no sólo se trata de divulgar las producciones de mujeres y disidencias sino que se advierte una voluntad de considerarlas desde un enfoque feminista interseccional.

Nuestro trabajo se propone volver a colocar la obra y figura de Hilda Dianda para que sean tomadas por nuevas investigaciones. Esperamos que su música vuelva a sonar, ya sea en las salas de concierto, en las instituciones musicales como también en las listas de reproducción de las plataformas y sitios que hoy permiten escuchar músicas en línea.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis (FAAP), Ana María Romano, Gabriela Yaya, Miguel Garutti, Agustín Domínguez Pesce, Jorge Sad y a la Red de compositoras latinoamericanas (redcLa).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, R. (2001): Dianda, Hilda. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07719>. [Consultado: 30/7/2011]
- AHARONIÁN, C.(1986): “El sexo femenino y la creación musical”. *Brecha*, Montevideo, 13 de Junio, p.24
- BARDET, Marie (2021): «El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto». Reportaje de Melina Alexia Varnavoglou para Filosofía & CO. Publicado el 5 de Febrero de 2021. Disponible en <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>.
- BARRET, Helen (2021): “Delia Derbyshire, Doctor Who and the forgotten heroines of electronica”. *Financial Times*, 12 de Mayo de 2021. Disponible en <https://www.ft.com/content/78aa7b69-3886-4a35-a040-4eae6466df51>. [Consultado: 8/8/2021]
- DEZILIO, Romina (2017): “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Santiago de Chile: Ibermúsicas.
- Canal redcLa. (20 de Septiembre de 2020) *Seminario redcLa. Ponencia Mesa de Educación y Feminismo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/CCEWTqOoKXs>. [Consultado: 8/8/2022]
- Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis (FAAP): Hilda Dianda: Carpetín para consulta.
- FURMAN SCHLEIFER, Martha; Galván, Gary (2016): *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary-Third edition*, p. 176.
- GREEN, Lucy (1994): Gender, musical meaning and education. *Philosophy of Music Education Review* 2(3), pp. 99-106.
- HERRERA, Isabelia (2021): *The Secret History of Women in Electronic Music Is Just Beginning to Be Told*. Disponible en <https://pitchfork.com/the-pitch/the-secret-history-of-women-in-electronic-music-is-just-beginning-to-be-told/>. [Consultado: 1/8/2021]
- “Hilda Dianda habla sobre el *Réquiem* que estrenará en el Colón” (1986). *La Nación*, Buenos Aires, 9 de Noviembre, s.p.
- Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD). Archivo en línea. Disponible en <https://www.imd-archiv.de/search?q=Dianda&d=&p=1&s=25&l=list&o%5Bscore%5D=desc>.

- KITROSER, Myriam. y RESTIFFO, Marisa (2009): “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, 1965–1970”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23(23), 145–173, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.
- MERRICH, Johann (2012): *Tracce per un'indagine. Genesi e dimenticanze dell'autorialità femminile nella musica elettronica italiana. Hilda Dianda*. Disponible en https://www.academia.edu/31107968/Tracce_per_unindagine_Genesi_e_dimenticanze_dell'autorialità_femminile_nella_musica_elettronica_italiana_Hilda_Dianda. [Consultado: 7/8/2020]
- MESA, Paula (2020): “La formación musical desde la perspectiva de género”. *XIV Congreso IASPM LA, Medellín 2020 - Simposio 15*. Disponible en <https://youtu.be/Bg-2CAE93eg>. [Consultado: 26/5/2022].
- MOLINARI, Tirso, y GINOCCHIO, María Isabel (2018): “Woman Is The Nigger Of The World. Una aproximación a la ruta contracultural de Lennon-Ono”. *En Líneas Generales*, (1), pp.191-198. Disponible en <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales/article/view/1848>. [Consultado: 10/8/2022]
- MONJEAU, Federico (2021): *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- MONTEIRO DA SILVA, Eliana (2020): *La presencia de las mujeres en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC): un análisis comparativo*. Disponible en <https://youtu.be/AfErrisKVfc>. [Consultado: 7/8/2022]
- “Mujeres en las orquestas sinfónicas Cuántas son y qué eficacia demuestran las instrumentistas de los conjuntos argentinos.” (1967). *Revista Panorama* N° 51, Buenos Aires, Agosto, p.90.
- PALOMBINI, Carlos (1999): “A música concreta revisitada”. *Revista eletrônica de musicologia*. Vol 4 / Junho de 1999. Departamento de artes da UFPR.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. “On Women and Composing in Latin America. An Approach”. Martina Homma, editor: *Frau Musica (nova), Komponieren heute / Composing today*. Studio-verlag, Sinzig.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2013/2014): *La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Montevideo. En línea: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-gp-CLAMC%20comparg.pdf
- RIESTRA, Agustín (2020): “‘Me piden muchísimos conciertos ahora desde que tengo 80 años’. Entrevista a Beatriz Ferreyra” realizada el 20 de Junio. *Centro de arte Sonoro*. Disponible en <https://centrodeartesonorocultura.gob.ar/noticia/me-piden-muchisimos-conciertos-ahora-desde-que-tengo-80-anos-entrevista-a-beatriz-ferreyra/>. [Consultado: 8/8/2021]
- SCARABINO, Guillermo (1999): *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Educa, Buenos Aires.
- VARÈSE, Edgar, & Wen-chung, Chou (1966): “The Liberation of Sound”. *Perspectives of New Music*, 5(1), pp.11-19.

Anexo

Catálogo actualizado en orden cronológico:

Música para flauta, clarinete, trompeta, contrabajo y piano (1947).

Andante-Allegro-Scherzo(1947) para quinteto de instrumentos de viento (¿Flautas dulces?) y cuarteto de cuerdas.

La Tarde (1947) para voz y piano, sobre poesía de Antonio de la Torre. EAM, 1951.

Cuarteto I (1948) Cuarteto de cuerdas.

Obertura para títeres (1948) para orquesta.

Scherzo-Adagio-Final (1950) para orquesta. Estrenada en Mar del Plata. Interpretada luego por OSN en el Cine Rex con dirección de Carlos F. Cilliario en 1953. También por la Orq. Sinfónica de Córdoba en el teatro Rivera Indarte con dirección de la compositora.

Música para arcos (1952). Orquesta de cuerdas. Interpretada por la OSN Dir. Rudolph Kempe en 1954; Orq. Sinfónica de Tucumán en la UNT Dir. C. Cilliario en 1954; Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, Dir. Heinrich Hollreiser en 1958. Primera audición europea: Bruselas, 1962.

Concertante para violonchelo solista, instrumentos de viento, contrabajos y percusión (1952). Primera audición europea: Bruselas, 1961.²³

Adagio-Allegro (1952) para violonchelo y piano. Ed. Ricordi Americana, 1959.

Trío (1953) para flauta, oboe y fagot.

Toccata (1953) para violín solo.

Concierto para violín solista y quinteto de arcos (1953). Primera audición en Europa: Estocolmo 1960.

De brumas y luces (1954) para coro y percusión (ballet sobre argumento propio).

Música para niños (1955) ballet en cinco escenas. Estreno: Ballet de Paulina Osson.

Oda a la nostalgia (1955) para barítono y orquesta, sobre poema de Ricardo E. Molinari.

Tres sonatas para piano (1955/1956). Editorial Ricordi Americana, 1958.

La rama dorada (1956) música para obra de teatro con texto de Tulio Carella.

Obertura concertante (1957) para violonchelo y orquesta. Se estrenó en el Teatro Colón bajo la dirección de Lorin Maazel.

Toccata (1957) para clave solo. Presentadas posteriormente en el IMD (Darmstadt).

Quinteto (1957) para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

Lilion (1958) música para obra de teatro con texto de Ferenc Molnár.

Dos estudios en oposición (1959). Música electrónica. *Studio di Fonologia* de la RAI, Milán. Presentado posteriormente en IMD

Cuarteto II (1959/60). Cuarteto de cuerdas. Presentado en el IMD.

La flauta de jade (1960). Cinco canciones sobre antiguos y anónimos textos chinos traducidos del francés por la misma compositora. Primera audición en Europa: París, 1960.

Poemas de amor desesperado (1960) para contralto, flauta, viola y violonchelo, sobre poemas de Silvina Ocampo. Primera audición en Europa: Bruselas, 1960. Presentado luego en el IMD.

ESTRUCTURAS I - II - III - (1960) para violonchelo y piano. Estrenada en Madrid y dedicada a Emma Curti. Ed. Pan American Union, Washington D.C. - Peer International Corporation, New York, USA. Presentada en el IMD.²⁴

Díptico (1962) para 6 instrumentos de viento, arpa, celesta, vibráfono, xilófono y 6 percusionistas.

Diedros (1962) para flauta sola. Editorial Argentina de Música. Estreno: Bahía, Brasil, 1964.

CANCIONES (1962) para soprano, guitarra, vibráfono y 3 percusionistas. Sobre textos extraídos del libro "Canciones del litoral" de Rafael Alberti.

Rituales (1962) para contralto y piano, ambas también tocan percusión. Primera audición en Europa: Madrid, 1962.

a-4 (1962) para violonchelo y banda magnética (no se tiene más información sobre la misma).

Figuras -3 (1962) para bandoneón solo.

Juan de las piedras (1963) música para obra de teatro con texto de Bonifacio Lastra.

Rimas (1963) para clarinete, trompeta, contrabajo, vibráfono, xilófono y percusión.

Cuarteto III (1963) para cuerdas. Ediciones Musicales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Nación, 1965. Premio a la mejor obra musical del año 1967 - '68 otorgado por la Universidad de Madrid

Núcleos (1963) para orquesta de cuerdas, 2 pianos, vibráfono, xilófono y 8 percusionistas. Editorial Argentina de Música.²⁵

Percusión - 11 (1963) para once percusionistas. Editorial Argentina de Música, 1964.

Resonancias 1 (1964) para cinco trompas.

Resonancias 2 (1964) para piano.

Ludus 1 (1965) para violonchelo y orquesta.

Resonancias 3 (1965) para violonchelo y orquesta.²⁶ Encargo de Proartel (Producciones Argentinas de Televisión).²⁷ Estreno en el 3er Festival de Música de Caracas (1966). Violonchelo: Emma Curti. Orq. Sinfónica Nacional de Venezuela con dirección de V. Tevah. Dedicada a E. Curti.

a - 7 (1965/66) violonchelo en vivo y banda magnética de seis canales (tres canales estéreo). Realizada en Laboratorio de Música Electrónica de *San Fernando Valley State College* en Northridge, California. Estrenada en las *Primeras Jornadas de Música Experimental*, realizadas en el Cine Centro República el 12, 15, 16 y 19 de octubre de 1966, dentro del marco de la III Bienal Americana de Arte, en Córdoba, Argentina. Dedicada a E. Curti.

Resonancias 5 (1967-1968) - 2 coros "a cappella" - Encargo de la Radio del Norte de Alemania, Hamburgo. Grabada por el Coro de Radio Francia con dirección de Guy Reibel.

Ludus 1 para orquesta (1969) - Encargo de la Radio del Sudoeste de Alemania, Baden-Baden bajo la dirección de Ernest Bour (Ed. Schott's Söhne Musikverlag - Mainz, Rep. Federal de Alemania) para ser estrenada en el Festival de Donaueschingen en ese mismo año.

Ludus 2 (1968/1969) para 11 instrumentistas. Obra seleccionada para el Segundo Festival de Música de Guanabara (RJ), Brasil, 1970.

Ludus 3 (1969) para órgano.²⁸ Estrenada por Adelma Gómez en Buenos Aires.

Ldá - Ndás (1969/1970) para tres percussionistas. Encargo de Siegfried Zehm. No se encuentran más informaciones: podría haber sido renombrada como Divertimento A6.

Divertimento A 6 (1969 - 1970) para 6 percussionistas. Encargo de Siegfried Zehm - Mainz, Rep. Federal de Alemania. Ed. Schott's Söhne.

Impromptu (1970) orquesta de cuerdas de cámara (16 instrumentistas). Encargo de la Saarländischer Rundfunk (Radio del Sarre), República Federal de Alemania -Ed. Schott's Söhne Musikverlag, Mainz. Estreno argentino: Orquesta de cámara Mayo, Auditorio de Belgrano, 8/4/1986.

Canto - (1972) para orquesta de cámara.

A Copérnico (1973) para orquesta.

Oda (1974) (también registrada como Oda a Heine) para 2 trompetas, 3 trombones y 3 percussionistas

Celebraciones (1974) violonchelo solo, que toca también percusión.

...después el silencio...(1975-76) Música electroacústica realizada en el CICMAT. #Réquiem (1983/4) para Bajo, Coro mixto y orquesta. Estrenada en el Teatro Colón el 13/11/1986.²⁹ En 1992 recibe el premio de música otorgado por la Municipalidad de Buenos Aires en la categoría obra sinfónico-coral.

Encantamientos (1984) electroacústica, realizada en el LIPM utilizando el sintetizador digital Synclavier.

Trío (1984) clarinete, violonchelo y piano.

Cadencias (1985) para instrumentos de viento y de percusión.

Cadencias 2 (1986) para violín y piano. Estrenada en el ciclo Doce creadores de la música argentina contemporánea Organizado por la Municipalidad de Buenos Aires con apoyo de la Fundación San Telmo y la Fundación Antorchas. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 10/8/1988.³⁰

Cántico (1988; según San Francisco de Asís) para Coro y Orquesta de cámara. Encargo de la Orquesta Mayo.

Concierto para viola y orquesta (1988). Encargo de Marcela Magín.

Paisaje (...sólo breves, fugaces colores...) (1992) para orquesta de cámara. Encargo de la Escuela Superior de Música de Freiburg.

Mitos (1993/4) para percusión y cuerdas. Encargo de la Orquesta de Cámara Mayo.

Rituales (1994) para Marimba. Hay otra versión de 1997 grabada en Panorama de la Música Argentina del Fondo Nacional de las Artes.

Trío (1995) para clarinete, violonchelo y piano. Presentada posteriormente en el IV Encuentro de intérpretes e compositores latino-americanos, Belo Horizonte (MG), 31/5/2002.

Sola-solo para viola (1997). Estreno por Marcela Magín en el ciclo de homenajes a grandes compositores argentinos de la Dirección general del Centro de Divulgación Musical, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (31/7/1997).³¹

NOTAS

- 1 La Asociación había sido fundada en 1915 por Felipe Boero, José André, Josué T. Wilkes y Ricardo Rodríguez bajo el nombre “Sociedad Nacional de Música” y en 1940 cambió a su nombre actual.
- 2 *...sebbene il pubblico non sapesse con certezza se fischiare, applaudire o restar zitto la critica mi riconosce grandi mezzi e riconoscimenti tecnici.* Carta del 9 de Febrero de 1954, F8. Fondazione Giorgio Cini, Archivio per la Musica, Fondo Gian Francesco Malipiero. En Merrich, Johann (2012): *Tracce per un'indagine. Genesi e dimenticanze dell'autorialità femminile nella musica elettronica italiana.* Hilda Dianda, p.5.
- 3 *"La solista - anche lei nell'orchestra sinfonica di Buenos Aires è eccellente come esecutrice, come artista e come persona, ma siccome oltre a tutti questi difetti ha anche quello di essere donna, penso - per non dire addirittura so - che tutto si fa più difficoltoso".* Carta de Dianda del 23 Diciembre de 1954, F11 (Merrich, 2012:5).
- 4 *In nessuna delle lettere di questo periodo compare un interesse della nostra verso l'elettroacustica o l'elettronica, tanto meno si fa parola del nome di Schaeffer o di un invito ufficiale del Governo Francese. Nella corrispondenza non si citano neppure i progressi della tecnologia nel campo della musica latinoamericana o europea; è quello il periodo della nascita e della diffusione dell'elettronica e dell'elettroacustica in Argentina, delle prime opere latinoamericane di questo genere, come Música para la Torre di Mauricio Kagel, dei viaggi dei compositori europei e americani nel continente latino finalizzati a tessere le trame e gli orditi che consentiranno lo sviluppo della nuova musica; tra questi ultimi vi ritroviamo ad esempio Pierre Boulez, frequentato assiduamente da Francisco Kröpfl all'Hotel Claridge di Buenos Aires durante il soggiorno sudamericano del 1954. Qualche anno dopo, nel 1958, Kröpfl fonderà con Fausto Maranca il Laboratorio de Fonología Musical all'interno della facoltà di architettura dell'Università della capitale, il primo centro dell'America Latina che reca nel nome un tributo allo Studio di Berio e Maderna, autori con cui Kröpfl sarà in contatto regolare. (Cita indiretta a Raúl Minsburg, Apuntes para una Historia de la Electroacústica Argentina, p. 5.) Non abbiamo dunque segnali di un preceente interesse della compositrice in materia di elettroacustica.*
- 5 Currículo mecanografiado de la compositora que se conserva en el archivo de la FAAP fechado en 16/2/1965.
- 6 Sin embargo, en varias reseñas biográficas se sigue repitiendo el error del año de su llegada a París, así como se registra de diversas maneras lo que allí sucedió. Por ejemplo, en el catálogo de los *Rencontres Internationales d'Art Contemporain* en la villa de La Rochelle de 1973 se lee que en 1958 ella llega a París y “trabaja” en el GRM de la ORTF. Disponible en http://cdmc-larochelle.musiquecontemporaine.fr/data/internet/Rochelle_RIAC-73.pdf. [Consultado: 3/8/2021]
- 7 *"Forse perché tutti gli altri sanno che disporre di uno studio elettronico (e naturalmente dei suoi apparecchi) è cosa di vero privilegio, giacché in Europa ne esistono solo due: uno a Koln e l'altro a Milano (a Varsavia in questi giorni ne hanno costruito uno piccolino); in Asia uno a metà. Lo iniziano adesso a Tokio. E in Nord America uno alla Columbia. In conclusione, tutti i compositori che chiedono di lavorare in uno studio di musica elettronica, sono persone che mai - per ragioni ovvie - hanno avuto esperienza diretta o pratiche in questo genere. E precisamente tanto essi come me domandiamo il permesso per "comporre" musica elettronica e sperimentale perché questo è quel che ci interessa. E nessuno è riuscito a trovare un'altra maniera di comporre musica elettronica che non sia negli studi".* Carta de Dianda a Malipiero del 12 noviembre 1959, F57 (Merrich, 2012:10).
- 8 *"Io come argentina potrei chiedere alla RAI che invece di permettere di lavorare allo studio elettronico soltanto agli stranieri appoggiati dai rispettivi rappresentanti diplomatici, lasciasse entrare tanti bravi giovani musicisti italiani che non riescono ad avere il permesso perché... sono italiani".* Dianda, carta del 12 de Noviembre de 1959, F57 (Merrich, 2012:10).
- 9 Según la RAE, Pionero/a: Persona que inicia la exploración de nuevas tierras; persona que realiza los primeros descubrimientos o los primeros trabajos en una actividad determinada; [biología] Grupo de organismos, animales o vegetales, que inicia la colonización de un nuevo territorio. Sin embargo, pionero/a aplicado livianamente al ámbito de la cultura, como si se pretendiera colonizar un territorio simbólico, puede ser problemático o tener un sesgo evolucionista. Es frecuente que varias personas en diferentes partes del planeta se encuentren experimentando con procedimientos o técnicas similares, pero no se registren las manifestaciones extraeuropeas con el mismo nivel de interés y reconocimiento que las que mencionan, en este caso, los textos canónicos sobre historia de la música electroacústica.
- 10 *"(...) tenías a los boulesitos, los alumnos de [Pierre] Boulez; tenías a los messianitos, alumnos de [Olivier] Messiaen y así... los profesores solían tener alumnos que los imitaban. Pero con Schaeffer no había nadie, todos intentábamos componer sin saber cómo hacerlo. ¿Quién iba a decirle a quién cómo componer? Nadie".* El énfasis es del original. Riestra (2021).
- 11 Carta de Dianda a Malipiero del 17 de Diciembre de 1959, F62 (Merrich, 2012:10).
- 12 Cita del currículo mecanografiado que se conserva en la FAAP.

- 13 En los documentos consultados del archivo de la FAAP se menciona una obra llamada *a-4* (1962) para violonchelo y banda magnética pero no se tiene más información sobre la misma que la mención en un catálogo.
- 14 Escrito mecanografiado firmado por la compositora que se conserva en la FAAP.
- 15 *Música Electroacústica* (1970). Dianda-Moretto-Serra. Hilda Dianda: *Dos estudios en oposición y a-7*; Nelly Moretto: *Composición 9b*; Luis María Serra: *Invocación*. Long Play editado por la Municipalidad De La Ciudad De Buenos Aires junto a la Secretaría De Cultura y Ls 1 Radio Municipal De La Ciudad De Buenos Aires.
- 16 “Luis Caracciolo (primer violín solista de la Filarmónica Municipal), concertino de la orquesta, afirma que existe una manera masculina y otra femenina de tocar. Las define como cuestión de ‘pulso’ y admite que el violín se adapta mejor a las características femeninas que el violonchelo, por ejemplo. Aunque agrega que, por cuestiones de idiosincrasia nacional, una mujer no podría desempeñarse como concertino de una orquesta. Sin embargo, el muy difícil cargo de violonchelo solista de la Filarmónica Municipal es de una mujer: Emma Curti, que se llevó el puesto en un concurso abierto y de esa manera hace poner en tela de duda la aseveración de Caracciolo”.
- 17 En Bélgica representó a América Latina en la Conferencia Internacional sobre Nueva Notación Musical, organizada por la Universidad de Gante (22 - 25 de octubre de 1974). Durante la conferencia se discuten más de 400 signos de notación seleccionados por Kurt Stone para el *Index Project*, confiando en la esperanza de crear un sistema estandarizado para mejorar la comunicación entre compositoras/es e intérpretes (Merrich, 2012:15).
- 18 Se trata de un encargo de Proartel (Producciones Argentinas de Televisión). Se había estrenado en el 3er Festival de Música de Caracas (1966). Violonchelo: Emma Curti. Orq. Sinfónica Nacional de Venezuela con dirección de Víctor Tevah. Dedicada a E. Curti.
- 19 Se conserva en la FAAP el Programa del concierto del 6/9/1968 en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, en el que comparte el programa con Tauriello, Vagionne, Bazán, Tosco y Franchisena. Ver Anexo.
- 20 En el programa del 19 de octubre de 1969 se incluyó *Ludus 1* para orquesta. Disponible en <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programm/1969/-/id=2136962/did=3459924/nid=2136962/1jzrza6/index.html>
- 21 El escrito mecanografiado que se conserva en la FAAP está fechado en 28/4/1977.
- 22 Se conserva el programa del estreno en la FAAP, el cual contiene las notas de Juan Pedro Franze.
- 23 En la FAAP se conserva el programa del concierto de la pieza interpretada por la orquesta de LRA Radio Nacional con dirección de Roberto Castro el 28/5/1965 en el Auditorio de la Facultad de Derecho.
- 24 La Revista Melos (Mainz, Alemania) publica en 1967 un artículo sobre Dianda y se conserva un fragmento mecanografiado y traducido al español en la FAAP.
- 25 Interpretada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en el Teatro Colón con dirección de Stanislaw Wislocki en octubre de 1969.
- 26 Se conserva en la FAAP el Programa de los conciertos del 20 y 21/4/1971 por La OSN Dir. Jaques Bodmer, Teatro Nacional Cervantes.
- 27 Se conserva en la FAAP el Programa del concierto del 6/9/1968 en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, en el que comparte el programa con Tauriello, Vagionne, Bazán, Tosco y Franchisena.
- 28 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno en Bs As.
- 29 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno.
- 30 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno.
- 31 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno.

Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina: el caso del Atlético



Sound and aural memories in concentration camp contexts from the experiences of survivors of the last civic-military dictatorship in Argentina: the case of Atlético

Polti, Victoria

Victoria Polti *

victoria.polti@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 18 Febrero 2022

Aprobación: 04 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538012/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0021>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente trabajo se propone retransitar teórica y etnográficamente la reconstrucción de algunos aspectos de la memoria social en relación al contexto concentracionario que tuvo lugar en Argentina durante la última dictadura cívico militar, partiendo de su dimensión sonora.¹

En los centros clandestinos de detención, el sonido y la escucha pasaron a ser dos aspectos fundamentales de comunicación y supervivencia. El oído se constituyó como el sentido que primaba y les permitía mantener una conexión con el entorno. Gran parte del relato de los sobrevivientes se construyó desde el sentido auditivo para describir los espacios de detención, las rutinas, la presencia de represores y de otros detenidos.

El abordaje acustemológico y centrado en los estudios sonoros ha permitido aportar algunos datos relevantes para la comprensión e interpretación tanto de las memorias que circulan como de las implicancias y consecuencias que el terrorismo de Estado en Argentina ha tenido en relación al cuerpo individual, social y político.

A partir de estos avances me interesa indagar aquí los sentidos y afectaciones que emergen de estas experiencias situadas, cómo se reconstruyen estos contextos a partir de una escucha aural y analizar las memorias no sólo a partir de sus significaciones particulares, materiales y geo-localizadas sino también en relación a sus resonancias contextuales y regímenes aurales.

Palabras clave: memoria sonora, memoria aural, centros clandestinos de detención.

Abstract: *The present work proposes to retransit theoretically and ethnographically the reconstruction of some aspects of social memory in relation to the concentration context that took place in Argentina during the last civic-military dictatorship, starting from its sound dimension.*²

In clandestine detention centers, sound and listening became two fundamental aspects of communication and survival. The ear was constituted as the sense that prevailed and allowed them to maintain a connection with the environment. Much of the story of the survivors was built from the auditory sense to describe the

detention spaces, the routines, the presence of repressors and other detainees.

The acustemological approach focused on sound studies has allowed us to provide some relevant data for the understanding and interpretation of both the memories that circulate and the implications and consequences that State terrorism in Argentina has had in relation to the individual, social and political body.

Based on these advances, I am interested in investigating here the meanings and affectations that emerge from these situated experiences, how these contexts are reconstructed from an aural listening and analyze memories not only from their particular, material and geo-located meanings, but also in relation to its contextual resonances and aural regimes.

Keywords: *sound memory, clandestine detention centers.*

¿POR QUÉ UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA ESCUCHA?

Buena parte de los dispositivos culturales que Occidente –y en particular la ciencia– ha desarrollado se han apoyado históricamente en el plano visual: “enfoques”, “miradas”, “perspectivas”, “planos”, “visibilidades”, “puntos de vista”, fueron y aún son parte de los conceptos a través de los cuales comprendemos, explicamos e interpretamos el mundo social. La importancia capital del texto tuvo su correlato también dentro de la disciplina antropológica: la “etnografía”, la “observación participante” y la cultura “como texto” son algunas de las expresiones que más han circulado. De esta manera, se construyeron y reconstruyen relatos escritos acerca de las voces, de las prácticas y las representaciones de lxs otrxs y de nosotrxs mismxs. Inclusive la musicología y la etnomusicología han elaborado numerosos documentos orientados a la transcripción de determinadas expresiones sonoras musicales para ser “leídas”, en tanto que los archivos sonoros (grabaciones) constituyeron durante mucho tiempo sólo un soporte taxonómico de validación y veracidad. Esta preponderancia sobrevino a la ruptura epistémica que Michel Foucault (1994: 43) destaca como acontecimiento fundamental hacia los comienzos del siglo XVII “cuando el ojo fue desde entonces destinado a ver y solamente a ver, y el oído a oír y solamente a oír”.

Al respecto considero de vital importancia orientar nuestra comprensión de determinados aspectos del mundo social hacia una epistemología del sonido y de la escucha. El sonido como producción de conocimiento y la escucha como percepción reflexiva se han constituido en los últimos años en materia de reflexión para numerosxs investigadorxs y autorxs provenientes de diversas disciplinas como la acústica, la antropología, la sociología, el arte sonoro, la filosofía y la pedagogía musical entre otras y que han confluído en el giro sonoro dentro de los estudios socioculturales (Feld, 1984; Augoyard, 1995; Earlmann, 2004; Drobnick, 2004; Domínguez, 2007; Samuels, Meintjes, Ochoa y Porcello, 2010; Sterne, 2012 y Voegelin, 2010 entre otros). En el terreno de la disciplina antropológica, James Clifford se preguntó por el “oído etnográfico” y ya denunciaba por los años ’80 la hegemonía del ojo sobre el oído en la mayoría de los estudios culturales (Clifford, 1986). Steven Feld, uno de lxs antropólogxs del sonido más destacadxs ha propuesto

NOTAS DE AUTOR

- * Victoria Polti es música y antropóloga. Doctoranda en Antropología Social (UBA). Docente en las carreras de Etnomusicología y Música Popular Argentina (Conservatorio Manuel De Falla). Dirigió los Proyectos PRI “Antropología del Sonido” y “Epistemologías de la Escucha” (UBA), participando de proyectos de investigación en la UBA, UNLa y IIET. Ha recibido la Beca del Fondo Nacional de las Artes, y apoyo del Fondo Metropolitano de las Artes y las Ciencias como directora del Proyecto *Patrimonio Sonoro en la Ciudad de Buenos Aires*. Ha coordinado simposios sobre música y sonido en congresos nacionales y ha participado en congresos internacionales en Suiza, Tailandia, Brasil, Chile, México, Colombia y Cuba entre otros. Sus temas de investigación giran en torno a la antropología del sonido, del cuerpo y estudios de género. Integra el Equipo de Antropología del cuerpo y la performance (UBA), la IASPM (Rama Latinoamericana), ICTM (LatCar) y LASA.

tempranamente la “acustemología” –la fusión de la epistemología con la acústica–, con el fin de posicionar la escucha como producción de conocimientos. *Según este autor la escucha y la producción de sonidos son competencias corporeizadas que sitúan a los actores sociales y su posibilidad de agencia en mundos históricos concretos* (Feld, 1984).

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA PERCEPCIÓN SONORA

Cuando decimos que los sonidos son *percibidos*, muchas veces nos referimos a los sentidos. Cada sentido aporta un marco de referencia distintivo a través del cual se *percibe* el mundo. De esta manera, los sentidos no sólo existen en tanto mecanismos fisiológicos generando *sensaciones*, sino que además poseen una cualidad cultural que es la que permite mediar entre la realidad y la experiencia (Merleau Ponty, 1975). Para la denominada antropología de los sentidos, la percepción está mediada por la cultura: la manera en que vemos, olemos o escuchamos no es una libre determinación sino producto de diversos factores que la condicionan (Hall, 1983; Candau, 1996; Classen, 1997; Pink, 2006; Howes, 2014; Domínguez, 2019; Sabido Ramos, 2019). Por lo tanto además del proceso fisiológico que implica la decodificación de la información recibida por parte del sistema auditivo, el hecho de oír involucra otros niveles de cognición como la selección y la interpretación de significados. Numerosos autores han propuesto diferentes niveles o tipos de escucha (Schaeffer 1966; Schafer, 1969; Chion, 1994; Cruces, 2002; Barthes, 2002; Pelinski, 2007 y Nancy, 2008 entre otros). A grandes rasgos, un primer nivel lo constituiría aquella escucha general de las propiedades físicas del sonido, mientras que en un segundo nivel podemos ubicar las relaciones socioculturales implicadas en el *espacio sonoro* (Atienza, 2008; Polti, 2011). Este carácter referencial que poseen los sonidos incide en la representación del espacio (Amphoux, 1991; Carlés, 1997), y en la conformación de las *biografías sonoras*³ de quienes practican estos espacios convirtiéndolos en lugares de memoria, identidad, relacionales e históricos. De esta manera, una determinada fuente sonora puede ser percibida de manera distinta por dos o más sujetos, o por un mismo sujeto en dos momentos distintos de su vida y esto dependerá no sólo de determinadas condiciones neurofisiológicas, sino fundamentalmente de la experiencia *vivida* (Merleau Ponty, 1975). Los sonidos así, adquieren significados diversos que dependerán de la situación biográfica y del *habitus* de cada sujeto (Bourdieu, 1987).

LA MEMORIA EN CLAVE PLURAL

Para abordar el campo de la memoria sonora, se vuelve necesario definir qué es lo que entendemos por *memoria* o *memorias*. En primer lugar tomaremos la noción de memoria como simultáneamente individual y social. Un sujeto no recuerda sólo, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares (Jelin, 2001).⁴ Estos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales (Ricoeur, 1999). De esta manera la “memoria colectiva” puede ser interpretada como “memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y relaciones de poder.”

De esta manera, podemos hablar de las *memorias* (Jelin, 2001) o la *memoria plural*: procesual, diversa, múltiple, y atravesada por relaciones de poder, y se vincula con los valores que cada sociedad tiene en relación a su concepción del tiempo y del espacio, las cuales son culturalmente variables e históricamente construidas.

En el artículo que he mencionado en la primera nota al pie del presente texto, y que tomo como base en este trabajo, he definido como *memoria sonora* al complejo experiencial fenoménico que cada sujeto construye para dar sentido a su pasado, a través de los sonidos que percibe, excediendo el hecho físico en sí mismo (Polti, 2012). Al respecto me gustaría retomar esta definición para proponer su distinción con respecto a

una memoria *aural*, y analizar las implicancias performativas y senso-corpo-afectivas de estas memorias en contextos concentracionarios.

MEMORIAS SONORAS, MEMORIAS AURALES

En los últimos años numerosxs autorxs se han centrado en el concepto de auralidad para dar cuenta de las formas activas y específicas en las que lxs sujetxs construimos nuestros entornos socioculturales y nuestras subjetividades (Sterne, 2003, 2012; Drobnick, 2004; Ochoa, 2009, 2014; Estévez Trujillo, 2016; Rivas, 2018, y Bieletto, 2019 entre otros).

Ana María Ochoa ha destacado la particular distinción entre espacio sonoro y espacio aural, entendiendo este último como aquel en el que se constituyen y vinculan los modos de sociabilidad, las redes de relaciones sociales y en general las esferas privadas y públicas (Ochoa, 2009).

A partir de esta diferenciación entre sonoridad y auralidad propongo denominar aquí como memoria aural a aquel complejo experiencial que parte de la dimensión sonora y que construye su evocación a partir de ciertas fuentes o marcas sonoras pero completa su significación a partir de su contexto social y cultural, y en relación a ciertas disponibilidades senso-corpo-afectivas.

De esta manera lx sujetx *performa* tanto su biografía sonora como subjetivamente aspectos significativos de la memoria plural.

A partir de estos conceptos propuestos analizaremos a continuación algunos de los sentidos y afectaciones que emergen de estas experiencias situadas, cómo se reconstruyen estos contextos a partir de una escucha aural y sus resonancias a partir de ciertos regímenes aurales a partir del caso del ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) “Club Atlético” que funcionó en el denominado “Bajo”, en pleno centro de la Ciudad de Buenos Aires.

EL ATLÉTICO



IMAGEN 1.
Frente del edificio donde funcionó el CCDTyE “El Atlético”
Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos

La dictadura cívico-militar de 1976 llevó adelante un plan sistemático que operó territorialmente por zonas y sub-zonas, utilizando como recursos logísticos los denominados “grupos de tareas”, los centros clandestinos de detención y el recurso del secuestro y desaparición forzada de personas. Los centros clandestinos de detención tuvieron distintas funciones: además de la aplicación de tormentos, fueron lugares de exterminio, maternidades clandestinas, lugar de acopio de bienes materiales de secuestrados y centros operativos de Inteligencia, entre otras.⁵

Llamado coloquialmente como “el Atlético”, este campo de concentración funcionó desde el mes de febrero al mes de diciembre de 1977 en un sótano acondicionado para ese fin. Se trató de un edificio de tres pisos ubicado en Avenida Colón entre San Juan y Cochabamba de la ciudad de Buenos Aires –a tan sólo diez cuadras de la casa de gobierno– perteneciente al Servicio de Aprovisionamiento y Talleres de División Administrativa de la Policía Federal. Al año fue demolido, y sobre sus escombros se construyó la autopista 25 de Mayo, una de las dos realizadas por la última dictadura cívico-militar. A partir de abril de 2002 comienzan las obras de excavación, constituyéndose en la primera iniciativa de arqueología urbana relacionada con la memoria de los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado en la Ciudad de Buenos Aires.



IMAGEN 2.

Tareas de excavación arqueológica en el CCDTyE “El Atlético”
Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos



IMAGEN 3.

Tareas de excavación arqueológica en el CCDTyE “El Atlético”
Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos

Se estima que durante el funcionamiento del “Club Atlético” pasaron por allí alrededor de 1.500 detenidxs, de los cuales la mayoría aún están desaparecidxs. Lxs detenidxs eran ingresadxs en vehículos particulares, tabicadx⁶ y luego llevadxs a una oficina donde se les retiraban los efectos personales. Allí lxs bajaban al sótano donde había 41 celdas separadas en dos sectores, tres salas de tortura (denominadas por los torturadores como *quirófanos*), baños, la enfermería, la sala de guardia, tres celdas individuales y la “leonera”.⁷

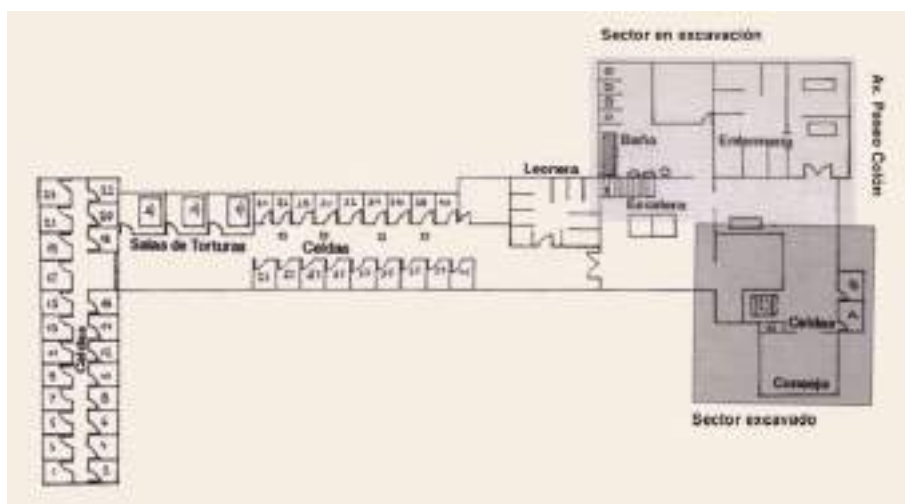


IMAGEN 4.
 Distribución interna del CCDTyE “El Atlético”
 Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos

La fuerza a cargo de este espacio era la Policía Federal, aunque había detenidos que dependían de otras fuerzas como la ESMA, Campo de Mayo y Vesubio. Cuando el “Club Atlético” fue demolido, lxs detenidxs fueron llevadxs provisoriamente al ex CCDTyE “El Banco” (Camino de Cintura y Autopista Ricchieri, Provincia de Buenos Aires), hasta que se terminó de acondicionar el ex CCDTyE “Olimpo”. Estos tres centros conformaron en adelante el “circuito ABO” (“Atlético”- “Banco”- “Olimpo”).



IMAGEN 5.
 Circuito “ABO”
 Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos

EL ATLÉTICO: UN SILENCIO A GRITOS



IMAGEN 6.
CCDTyE “El Atlético” en la actualidad
Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos



IMAGEN 7.
CCDTyE “El Atlético” en la actualidad

Según el relato de sobrevivientes de los campos de concentración en entrevistas que hemos realizado con el equipo de investigación bajo la dirección de Raúl Minsburg,⁸ otras publicadas en diferentes medios y archivos correspondientes a las declaraciones en los juicios contra los represores, podemos destacar el uso del tabique y el aislamiento como condición generalizada. Por lo tanto como hemos señalado, el sentido de la audición se convirtió en la principal manera en la que podía establecerse una conexión con el entorno.

A partir de la evocación de algunas fuentes sonoras se han podido trazar relaciones entre la ubicación espacial, la presencia de otros detenidos-desaparecidos, y datos contextuales que aportaban características propias de este ámbito: “Cuando llegué me impresionó la cosa subterránea (...) se escuchaban interrogatorios, máquinas de escribir, gritos de gente... era una pesadilla”.⁹ Una de las entrevistas, M. A. relata:

*“...en el campo de concentración estaba prohibido todo: hablar, reírse, llorar (...) Todo tenía que no tener sonido, porque el sonido que hiciéramos nosotros los llamaban a ellos... por ejemplo una vez se habló durante la noche y al día siguiente sacaron a todos de las celdas porque arriba de la puerta de la celda había un ventiluz y la gente había hablado x ahí... ellos habían escuchado, se enteraron...”*¹⁰

En relación a estos y otros datos significativos presentes en estas entrevistas podemos distinguir un primer nivel que vincularemos a la memoria sonora propiamente, constituido por aquellas marcas sonoras a partir de las cuales se establecen relaciones con la experiencia vivida y otros dispositivos perceptuales presentes en la conformación de estos recuerdos y a partir de los cuales podemos realizar interpretaciones. Podemos citar entre otros el sonido de “mirillas”, “candados”, “puertas de metal de la celda”, “gritos”, “golpes”, “rejas” y “pisadas” entre otros.

En un segundo nivel de análisis podemos ubicar aquellas relaciones implicadas en estas marcas y que las vincularemos con la memoria aural, a partir de su carácter relacional, situado, temporal y evocativo.

CARÁCTER RELACIONAL

Una de las particularidades de la memoria aural es su carácter relacional, dado que vincula no sólo a lxs sujetxs entre sí y a sus producciones, sino también con temporalidades, espacialidades y con sus propias biografías, trayectorias, sensibilidades, percepciones y materialidades.

A partir de las siguientes fuentes sonoras varixs entrevistadxs han podido relacionar de manera general el espacio, la ubicación, la referencia del paso de otrxs detenidxs desaparecidxs y algunas de las dinámicas de funcionamiento interno.

Las dos primeras son unos cassettes que pasaban “a todo volumen” con los discursos de Hitler y el sonido de una pelotita de *ping-pong* rebotando contra una mesa y las voces que acompañaban el contexto de juego que pertenecían a los mismos torturadores. Según M. A.:

... los cassettes de Hitler a todo lo que daba... ellos ponían discursos de Hitler a todo volumen, y el juego de ellos de la pelotita de ping pong... Era de mucho contraste ese mundo interno donde se burlaban, jugaban, se divertían... y había una agonía... Y afuera todo seguía su curso...



IMAGEN 8.

Imágenes de materiales (a la derecha una pelotita de ping pong) hallados en las excavaciones arqueológicas, CCDTyE “El Atlético”

Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos

La tercera fuente sonora clave se trata de los gritos de una hinchada de fútbol pasando por la calle. Según una de las entrevistadas:

En enfermería yo escuchaba el ruido de los vehículos y una vez escuché también la hinchada de Boca,¹¹ eso es algo muy fuerte, que hay otros testimonios que también lo cuentan, que aparentemente algunos dicen que fue por un partido que hubo entre Boca y un equipo de Alemania, y bueno... evidentemente se escuchaban los camiones con la hinchada de Boca pasando por Paseo Colón...

Estas fuentes sonoras han permitido vincular el espacio con ciertas acciones (como el juego de ping pong), hechos como el partido de fútbol (desde el reconocimiento de “la hinchada de Boca”, hasta el vínculo posterior de un partido con un equipo de Alemania, y por lo tanto reconocer temporalidades), timbres (como la voz de Hitler), y emociones y percepciones como la burla, el juego o la sensación de agonía.

CARÁCTER TEMPORAL

Dentro de las relaciones que podemos establecer a partir de determinados sonidos se encuentran las de orden temporal: nos relacionamos y percibimos en relación a tiempos y espacios. Esto permite vincular nuestras prácticas, representaciones y materialidades de nuestras acciones en momentos temporales o etapas de nuestras vidas.

En “el Atlético” algunos eventos estaban asociados a distintos momentos del día: el sonido de un carro donde transportaban lo que era el “desayuno”, los jarritos de metal y las cucharas, las cadenas del propio detenido desaparecido o las de otros, que podían indicar la hora del traslado al baño, y el sonido de llaves y candados, entre otros. Como expresa M. T.: “... después del ruidito del carrito venía la comida”.¹²

En otros casos la ubicación temporal estaba dada por la presencia de una radio: “... los domingos los reconocía por el fútbol... en ese entonces el fútbol era los domingos”.¹³

La temporalidad también estaba marcada por aquellos sonidos asociados a “llegadas” y a “partidas”: el sonido del coche donde era trasladado en una primera instancia al detenido y el sonido de coches trasladando a otros.

Estas relaciones temporales permitieron distinguir o prever situaciones diarias, vincular las rutinas y momentos de mayor tensión (si el sonido de cadenas y celdas era por la mañana indicaba que venía el desayuno, si era por la noche, tortura), así como reconocer aquellas sonoridades provenientes de rutinas propias de la vida cotidiana de la ciudad (como los cantos de las hinchadas de fútbol vinculados a los días domingo).

CARÁCTER SITUADO

El carácter situado de la memoria aural se vincula a cierta referencialidad geo-localizada, a locus territoriales a partir de los cuales se produce una condensación de sentidos, hechos y símbolos de relevancia tanto personal como social.

Lo que parece constituir una caracterización común en “el Atlético” es la distinción entre los sonidos de un espacio interno y un espacio externo. Los sonidos “internos” eran todos aquellos que formaban parte del espacio sonoro cotidiano y aquellas huellas y eventos ocasionales provenientes de la dinámica del lugar. Los sonidos “externos” eran aquellos que provenían del “afuera”, “de la calle”, y que generaban la sensación de estar viviendo una dimensión “paralela”. Según M. A.:

Prácticamente iba todos los días a la enfermería y estuve dos veces internada bastante tiempo, entonces el tema del sonido externo en mi recuerdo, como memoria sonora es muy importante. Yo creo que igual es muy importante en general para cualquier que lo haya escuchado porque eso significaba la diferencia entre afuera y el adentro. Significaba la sensación de que estábamos tan cerca de la “civilización” – entre comillas – y era como si te hubiera tragado la tierra literalmente, porque además estábamos en un subsuelo, y además nadie sabía dónde estabas...¹⁴

Por último se registran algunas acciones de comunicación, resistencia y/o disrupción frente a estos regímenes aurales basados en el silencio y el sometimiento aural, como los susurros y el uso de un código tipo morse, de golpes contra la pared para comunicarse con detenidxs en celdas contiguas.

CARÁCTER EVOCATIVO

Por último, destaco aquí el carácter evocativo que tiene la memoria aural y que permite la comprensión y actualización de las memorias que circulan y que forman parte del posicionamiento de lxs sujetxs en sus diferentes campos, así como de sus trayectorias, emociones y agencialidades presentes en sus universos de significación. B. M. dice: “...cuando me estaban torturando físicamente lo escuchaba llorar a mi hijo”.

Este carácter evocativo puede estar presente y tener un carácter “perdurable” en el tiempo. Según T. M. “... los primeros días que estaba en mi casa... sí... escuchaba de nuevo ruidos... de puertas que se abrían y las cadenas...”

Otro evento sonoro recurrente que, dependiendo del caso y el contexto, ha adquirido diversos significados, es la voz humana, tanto de los represores como de otrxs detenidxs desaparecidxs. Muchxs sobrevivientes recuerdan *timbres* de voces singulares por algún tipo de característica, por alguna experiencia traumática o porque se trataba de personas conocidas.

CONSIDERACIONES FINALES

Los contextos concentracionarios han sido espacios de experiencias traumáticas, de sometimiento y vulneración de la integridad física, psicológica y emocional de quienes pasaron por allí. Los regímenes aurales que impuso la dictadura en estos espacios encuentran en “el silencio es salud”¹⁶ no sólo un eufemismo sino también la expresión de una lógica institucionalizada de manera panóptica: en estos espacios la gestión del sonido, el ruido y el silencio estaba depositado en un único radar emisor y a la vez capaz de escucharlo todo. De esta manera el estado de vigilancia y censura asumió la administración de lo que se debe decir, del momento para hacerlo, de la imposición de silencios y gritos.

Sin embargo, la escucha también se constituyó para lxs detenidxs desaparecidxs en una manera intersticial de relacionar espacios, lugares, la presencia de otras personas, las ausencias, tiempos, situaciones, recuerdos, imposiciones, actos de supervivencia, ruidos, estados de ánimo, sensaciones, etc. Esta posibilidad de reconstruir a través de la memoria sonora y aural estos espacios nos permite pensar a la vez en una matriz de subjetividad que nos ubica frente a la tensión entre lo singular y lo plural, una época y un lugar, como de las implicancias y consecuencias que el terrorismo de Estado en Argentina ha tenido en relación al cuerpo individual, social y político.

El análisis de las memorias sonoras y aurales –a través de su carácter relacional, situado, temporal, y evocativo– nos permite describir e interpretar sentidos y afectaciones que emergen de estas experiencias situadas y analizar de manera reflexiva cómo se reconstruyen estos espacios a partir de una escucha aural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2009): *Memorias en la ciudad. Señales del terrorismo de Estado en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. EUDEBA.
- AMPHOUX, Pascal et. al. (1991): *Aux écoutes de la ville*, Lausana, IREC/EPFL.
- ATIENZA, Ricardo (2008): “Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano” en *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08: Paysage Culturel*, 16-19, Madrid.
- AUGOYARD, Jean F. (1995): “La sonorización antropológica del lugar”, en *Hacia una antropología arquitectónica*. Amerlinck, M. J. (comp.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- BARTHES, Roland (2002): *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires, Paidós.

- BIELETTTO, Natalia (2019): "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI", en *El oído pensante*, vol. 7 (consultado el 20/06/20).
- BOURDIEU, Pierre (1987): *La práctica de la antropología reflexiva*, en *Respuestas por una antropología reflexiva*, Buenos Aires, Editorial Grijalbo.
- CANDAU, Joel (2011): *Memoria e identidad*, Sao Paulo: Ed. Contexto.
- CANDAU, Joel (2006): *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión [1996]
- CAREAGA, Ana María (2012): "Prólogo", en *Revista Espacios para la Verdad, la Justicia y la Memoria*, Año 4, N° 4, Buenos Aires, EVJM.
- CAREAGA, Ana María (2008): "Archivo Documental: Recuperación, organización y conservación de documentos para la Memoria", *Cuadernos de la Memoria N°2*, Instituto Espacio para la Memoria, Buenos Aires IEM.
- CARLÉS, José L. (1997): "El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido", Madrid, Centro Virtual Cervantes [consultada el 12/03/2009].
- CHION, Michel (1994): *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia Univ. Press.
- CLASSEN, Constance (1997): "Foundations for an Anthropology of the Senses", in *International Social Sciences Journal*, 49 (153).
- CLIFFORD, James (1991) [1986]: "Introducción. Verdades parciales", en Clifford, James y Marcus, Georges, *Retóricas de la antropología*, Madrid, Jucar Universidad.
- CRUCES, Francisco (2002): "El sonido de la cultura", en *Revista Transcultural de Música* N°6. [consultada el 20/10/2010].
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana L. (2019): "El oído: un sentido, múltiples escuchas", dossier "Modos de escucha", en *El oído pensante*, vol.7, N° 2 (consultado el 20/06/20).
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana L. (2015): "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro", en *Alteridades*, año 25, N° 50, pp. 95-104.
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana L. (2007): *La sonoridad de la ciudad de Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*, México, UDLA-Porrúa.
- DROBNICK, Jim (2004): *Aural cultures*, Toronto, YYK Books.
- ERLMANN, Veit (2004): "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, sound, and the senses", en *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Londres, Oxford University Press, ed. Publishers Berg.
- ESTÉVEZ TRUJILLO, Mayra (2016): "Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación" [tesis doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos] Quito, Univ. Andina Simón Bolívar.
- FELD, Steven (1984): "Communication, Music and Speech about Music", en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16.
- FORTE, Gustavo et. al. (2010): *El cuerpo, territorio del poder*, Buenos Aires, Ediciones PI.CA.SO.
- FOUCAULT, Michel (2010): *Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*, Sao Paulo, WMF Ed.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Las Palabras y Las Cosas*. México, Ed. Siglo XXI [1968]
- GARCÍA, Raúl (2000): *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*, Colección Latitud Sur, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- HALBWACHS, Maurice (2011): *A memoria colectiva*, Sao Paulo, Centauro Ed.
- HALL, Stuart (2017): *Estudios culturales 1983: una historia teórica*, Buenos Aires: Ed. Paidós [1983]
- HERRERO, Alejandro y Lutowicz, Ana (2010): "La memoria sonora. Una nueva mirada para la historia argentina reciente", en *Audiovisión*, Libro N° 4, Buenos Aires, Ed. UNLa.
- HOWES, David (2014): "El creciente campo de los estudios sensoriales" *Relaces* N° 15.
- JELIN, Elizabeth (2001): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Ed.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Península.
- MINSBURG, Raúl (2015): "El recuerdo del que escucha", en *Revista Afuera* N° 15, [consultado el 17/10/2016].

- NANCY Jean L. (2008): *A la escucha*. Madrid, Amorrortu.
- NARDI, Silvia et al. (2009): *Los lugares de la memoria*, Buenos Aires, Ed. Madreselva.
- OCHOA GAUTIER, Ana M. (2014): *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham and London, Duke University Press.
- OCHOA GAUTIER, Ana M. (2009): "Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro", en *Revista Acontratiempo. Revista de música en la cultura* / N° 13, Bogotá, Universidad Distrital "Francisco José de Caldas".
- PELINSKI, Ramón (2007): *El oído alerta*, Madrid, Centro Virtual Cervantes [consultado el 23/5/2010].
- PINK, Sarah (2006): *Doing Sensory Ethnography*, SAGE.
- POLTI, Victoria (2021): "Escucha performativa y activismo (trans)feminista: Lastesis y sus resonancias sono-corporales", en *Revista de Estudios Curatoriales*, Año 8, N° 13, Buenos Aires, UNTREF, pp. 61-72.
- POLTI, Victoria (2020): "Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido", *Revista Sulponticello* N° 70, Epoca III, Sección Mundos Sonoros, abril. Madrid, edición on line.
- POLTI, Victoria (2012): "Epistemologías de la escucha: la memoria sonora en contextos concentracionarios", en Actas del III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, Santiago de Chile.
- POLTI, Victoria (2011): *Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro*, ponencia presentada en el X CAAS, Buenos Aires.
- RICOEUR, Paul (1999): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- RIVAS, Francisco (2018): "Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural", en Pau Alsina, Ana Rodríguez y Vanina Y. Hofman (coords.). «*Arqueología de los medios*». *Artnodes*. N.º 21: 136-145. UOC [consultado el 16/02/20].
- SABIDO RAMOS, Olga (coord.) (2019): "Introducción. El sentido de los sentidos del cuerpo", en *Los sentidos del cuerpo. El giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. Mexico, LIBRUNAM.
- SABIDO RAMOS, Olga (coord.) (2019): *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- SAMUELS, David et. al. (2010): *Soundscape: Toward a Sounded Anthropology*, en *Ann. Rev. Anthropology* 39:329–45, New York.
- SCHAEFFER, Pierre (1993): *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHAFER, R. Murray (1969): *El nuevo paisaje sonoro*, Buenos Aires, Ricordi.
- SCHAEFFER, Pierre (1988): *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial [1966]
- STERNE, Jonathan (ed.) (2012): *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge.
- STERNE, Jonathan (2003): *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Duke University Press.
- VOEGELIN, Salomé (2010): *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, Nueva York, Continuum.

NOTAS

- 1 El presente artículo es una versión revisada y ampliada de una ponencia publicada en las Actas del III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología (Santiago de Chile, 2012) bajo el título "Epistemologías de la escucha: la memoria sonora en contextos concentracionarios". He retomado ese texto preliminar para repensar ciertas categorías como la *escucha aural* y profundizar en el análisis en torno a las *memorias sonoras y aurales*.
- 2 This article is a revised and expanded version of a paper published in the Proceedings of the III Congress of the Latin American Association of Anthropology (Santiago de Chile, 2012) under the title "Epistemologies of listening: sound memory in concentration contexts". I have taken up this preliminary text to rethink certain categories such as aural listening and deepen the analysis on sound and aural memories.

- 3 Denomino aquí *biografía sonora* al repertorio de sonidos producidos, escuchados y practicados por un sujeto a lo largo de su trayectoria de vida. Se ha llegado a esta definición a partir de la perspectiva de Steven Feld (1984) para quien pocas veces nos enfrentamos a sonidos totalmente nuevos, sin anclaje en nuestra experiencia (cada experiencia auditiva debe connotar una escucha pasada, presente y futura).
- 4 Según Halbwachs (2011: 1950) la memoria individual está siempre enmarcada socialmente y estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Cuando desaparecen estos marcos, sobreviene el *olvido*.
- 5 Para ampliar información en relación al contexto concentracionario y a su funcionamiento logístico ver María Rosa Gómez, "Videla en tres actos", en Revista *Espacios*, N° 3, octubre 2010, IEM, Buenos Aires.
- 6 Con los ojos vendados. Se le llamó "tabique" al tipo particular de venda que utilizaban en estos CCDTyE.
- 7 Lugar donde se concentraba a lxs detenidxs
- 8 PICT UNLa (Programación 2012-2014), proyecto radicado en el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús.
- 9 Archivo Oral de la Memoria Abierta (AO 0337)
- 10 Entrevista personal a M. A.
- 11 Seguidores del equipo de fútbol argentino "Boca Juniors".
- 12 Entrevista personal M. T
- 13 Idem
- 14 Entrevista personal M. A.
- 15 Idem.
- 16 Se trató de un slogan implementado en 1975, en las vísperas del golpe de Estado del '76, como campaña publicitaria federal destinada supuestamente a combatir la polución sonora, pero que dado el contexto de violencia creciente por parte del Estado y grupos paramilitares (como la Triple A) se sobreentendía su relación con el silenciamiento de la oposición política.

Música, representación, política y estética. Dos acontecimientos entre Pandolfo y Las Manos de Filippi



Music, representation, politics and aesthetics. Two events between Pandolfo and Las Manos de Filippi

Accattoli, Cristian; Rosal, Mauro

Cristian Accattoli *

pampacristian@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Mauro Rosal *

maurorosal@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 28 Febrero 2022

Aprobación: 04 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6453538013/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0022>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente trabajo apunta a reponer dos acontecimientos que formaron parte de los sucesos ocurridos en diciembre de 2001. A partir del análisis de las marcas sonoras y textuales de las canciones “Argentina 2002” de Palo Pandolfo y “Los métodos piqueteros” de Las Manos de Filippi, observamos cómo la música, lejos de insertarse en el mundo como una narradora de eventos, constituye una forma o línea de fuerza para la configuración y la comprensión que podemos hacer de la realidad.

A tal fin, tomamos como disparador el concepto de “quilombo” que aporta Gemán Pérez (2008), y meditamos sobre conceptos tales como territorio (Deleuze-Guattari-2002), representación, y por-venir (Derrida y Roudinesco -2009), intentando dar cuenta de la inseparabilidad de lo estético y lo político.

Partiendo de la escucha, reflexionamos sobre cuál es el límite de la representación, si podemos rastrear formas en que lo inanticipable la convierten en la presentación de algo novedoso y si las marcas iteradas de un territorio pueden desandarse a sí mismas configurando nuevos modos de acción política.

Palabras clave: música, política, estética.

Abstract: *The present work aims to replace two events, which were part of the events that occurred in December 2001. From the analysis of the sound and textual marks of the songs “Argentina 2002” by Palo Pandolfo and Los Métodos Piqueteros of Las Manos de Filippi, we observe how music, far from inserting itself in the world as a narrator of events, constitutes a form or line of force for the configuration and understanding that we can make of reality.*

To this end, we take the concept of “quilombo” provided by Gemán Pérez (2008), and we meditate on concepts such as territory (Deleuze-Guattari-2002), representation, and to-come (Derrida and Roudinesco -2009), trying to account for the inseparability of aesthetic and politics.

Starting from listening, we reflect on what is the limit of representation, if we can trace ways in which the unanticipated turn it into the presentation of something new and if the iterated marks of a territory can retrace themselves configuring new modes of political action.

Keywords: *music, politics, aesthetics.*

1. ACONTECIMIENTO 2001, EMERGENCIA DE LAS CANCIONES, BOSQUEJO DE LOS MÚSICOS

En 2001 no solo colapsó la economía y el bienestar social de gran parte del pueblo argentino, sino que también colapsó el sistema político de representación; se destruyeron los soportes de la construcción de ciudadanía en sus múltiples dimensiones: derechos políticos, económicos y sociales. Por este motivo, para nosotros es esencial reflexionar sobre el concepto de representación. En líneas generales, podemos encontrar dos sentidos: de un lado, el que se utiliza en el arte y en la filosofía (ocupar el lugar de algo, traer a la presencia); del otro, el que se utiliza en la política (ser la voz del otro, su apoderado).

Preferimos pensar a la representación entre ambos sentidos: como un simulacro; y como todo simulacro, siendo una medida de lo productivo y nunca de lo reproductivo. Nunca es ocupar el lugar del otro en un modo pleno. Siempre es una producción de sentido que se disemina en la forma de su propio acontecimiento. Y como cada acontecimiento es un agenciamiento de individuaciones que tienden a romperse, a fugarse, creemos junto a Nietzsche que debemos poner la atención en los hechos menores. En eso reside la elección de estas dos canciones: “Argentina 2002” de Palo Pandolfo y “Los métodos piqueteros” de Las Manos de Filippi.

La historia reciente del 2001 tiene una característica central: está situada en un espacio-tiempo que también es propio para nosotros. Hoy, intentando mantener una distancia prudente, no podemos olvidar cómo nos afectó y cuál fue nuestra participación. Tomamos posición en ese espacio-tiempo y actualmente reflexionamos con los espectros de esos posicionamientos y experiencias. La crisis que tuvo epicentro en el 2001 nos atravesó a todos y todas, y coincidimos con muchos pensadores en que aún sigue vigente y nos sigue interpelando como sociedad. En estas circunstancias resulta evidente leer memoriales del acontecimiento en estas canciones, y perder de vista que las mismas emergen como parte del agenciamiento, como líneas de fuerza, como acción participante. Pandolfo y Las Manos de Filippi producen re-presentando, están insertos en los hechos históricos, no tienen valor testimonial, ni memorial, sino que participan de los acontecimientos.¹

A tal fin pensamos el “territorio”,² con sus desterritorializaciones y simultáneas reterritorializaciones, como el concepto que nos permite dar cuenta y reflexionar sobre los procesos y las diversas líneas de fuerza espacio-temporales del acontecimiento 2001 para, desde allí, volver sobre la cuestión de la representación.

La canción “Argentina 2002” de Palo Pandolfo, es explícita desde su nombre sobre la temática que desarrolla, al menos en su situacionalidad territorial y temporal. Grabada en una maqueta de pre-producción con la banda La Fuerza Suave durante ese año, se integró a un stock de dieciséis canciones, que conformarían *Intuición*, único disco completo del artista que quedó inédito. No obstante la decisión de DBN³ de no publicar el material, la discográfica colocó el mismo en internet, circulando así entre los seguidores de Pandolfo. Hablamos de una canción escrita y grabada en el momento inmediatamente posterior al estallido

NOTAS DE AUTOR

- * Cristian Accattoli es músico, docente e investigador. Cursó estudios en la Asociación Argentina de Músicos (SadeM) –Intérprete en Música Popular-especialización piano. Licenciado en Composición con Medios Electroacústicos por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Actualmente es doctorando en Ciencias Sociales y Humanidades por la UNQ y participa como investigador en el proyecto “Construcción del Conocimiento Público en Cs. Soc. y Humanidades – Instituto de Investigación en Educación Superior – Universidad de Buenos Aires (IIES- UBA).
- * Mauro Rosal es magister en Filosofía. Licenciado y Profesor Superior en Composición con Medios Electroacústicos. Doctorando en Filosofía por la UBA. Dictó clases en la Universidad Nacional de Quilmes en las asignaturas: Audiovisión, Sonido en la Producción Audiovisual, Filosofía, Semiótica de la Música e Introducción al Conocimiento de las Ciencias Sociales, en la Fundación Universidad del Cine en la cátedra de Movimientos Estéticos de la Música y en el Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” en las materias Arreglos I y II, Audiovisión, Corrientes y Estéticas Contemporáneas, y Texto-Temporalidad-Sentido. Estudió con Carmelo Saitta, Marcelo Delgado, Pablo Ledesma y Leonel Kaplan entre otros. Como músico participó de distintas formaciones con presentaciones en importantes teatros de Buenos Aires. Expositor en congresos en Catamarca-Arg., CABA-Arg., San Pablo-Br.

de diciembre del 2001, con una letra que se pregunta una y otra vez “De qué te sirve...” y termina diciendo “si todo cae”.⁴ La canción será incluida por el artista y publicada así legalmente en el disco *Ritual Criollo* de 2008.⁵

Palo Pandolfo es considerado por la crítica y prensa especializada un artista de culto,⁶ en su biografía tiene una especie de camino inverso desde el centro porteño hacia la periferia conurbana, desde el *mainstream* argento con Don Cornelio y la Zona en los 80’, la masividad de Los Visitantes en los 90’, hacia la figura de cantautor que se sube a colectivos y recorre los poblados solo con su guitarra a inicios del 2000. Se pueden encontrar marcaciones de estos procesos y líneas de fuga en sus producciones.

Por otra parte, en el mismo año (2002) Las manos de Filippi editan el disco *Hasta las manos* coincidiendo con la primera conmemoración anual de la caída del gobierno de Fernando de la Rúa.⁷ El segundo corte se titula “Los métodos piqueteros”.⁸ Es una canción potente que reivindica la lucha a través de un método que no necesita mediación, que se manifiesta inmediatamente en el cuerpo de cada individuo; en simultáneo, cada individuo forma un cuerpo mayor que se caracteriza por ser inorgánico, por formar una máquina que presiona desde la impotencia del sufrir de cada singularidad. El grupo ya se encontraba plenamente vinculado a los movimientos de izquierda, participando activamente en festivales y con un disco previo (*Arriba las manos, esto es el Estado*, 1998) con un alto contenido político.⁹

2. “ARGENTINA 2002”: EL ESPECTRO DEL QUILOMBO

La etimología del concepto de “quilombo” que ofrece Germán Pérez resulta útil para tamizar la letra de “Argentina 2002”:

Se sabe que el vocablo procede del lunfardo donde su uso remite a un cierto *ethos* prostibulario dominado por el caos y la contaminación, el desorden y la consiguiente transmutación de las personalidades y las jerarquías, el efecto carnavalesco de la risa irónica en el vacío de la regulación social establecida. Porque hay algo irremisiblemente festivo en la experiencia del quilombo, una liberación instantánea y pagana, un gasto improductivo, una sucesión infinita de máscaras que carcomen la esencia de una identidad consolidada. El quilombo, más que una transformación o una revolución, configura una suspensión en vacío, destituye, no instituye ni constituye. Es más ruido que sentido, más síntoma que motivo. (Pérez, 2008: 4)

Encontramos así una referencia inmediata a que la vida es un “circo que se debe sostener”, como “el efecto carnavalesco de la risa irónica en el vacío de la regulación social establecida.” (Pérez, 2008: 4) La insistente pregunta “de qué te sirve...” por prepotencia termina aseverando la metáfora de que nada sirve. Criar a tus hijos, levantarte a la mañana, cacerolear, broncearse en la arena, drogarse con pastillas, los gobiernos civiles y militares, las diversas músicas, el invierno, el verano, cantar, festejar, enfiestarse: son descripciones de la existencia de “algo irremisiblemente festivo en la experiencia del quilombo, una liberación instantánea y pagana...” (*Ibidem*) que nos describe la canción “Argentina 2002”, desde su letra, pero también es expresada a través del cuarteto cordobés y el imaginario de la cumbia,¹⁰ de los habitantes del Conurbano del que forma parte Pandolfo. Asociado a esto se encuentra la corta duración temporal de la canción y el hecho de no repetir estrofas, no tener la necesidad de fijar lo enunciado en un estribillo. De qué te sirve... “un gasto improductivo, una sucesión infinita de máscaras que carcomen la esencia de una identidad consolidada” (*Ibidem*). En cierta forma parece presentarse una escena bajtiana,¹¹ en donde podemos apreciar como indica García (2013) el aspecto jocoso de lo que se trata, se relativizan las afirmaciones por medio de las continuas preguntas, se sugiere una alegría en la festividad de la sonoridad cuartertera, pero es muy potente el sarcasmo que niega o la burla provocadora. Podemos afirmar que nos encontramos frente a una canción explícitamente política, que toma posiciones sobre hechos sucedidos de enorme trascendencia, pero una canción que manifiesta un descontento político, no un plan de acción, sino una catarsis sobre el quilombo, que, “más que una transformación o una revolución, configura una suspensión en vacío, destituye, no instituye ni constituye” (*Ibidem*). En este sentido García nos indica que el diálogo carnavalizado se orienta por un principio vital-material-corporal [...]. Se trata pues de “una condición estética de la interacción y de la interlocución, que evita el ensimismamiento y que

se conecta necesariamente con las realidades materiales y actuantes del entorno social” (García Rodríguez, 2013: 126). La canción misma como dispositivo cultural es una carnavalización del acontecimiento 2001.

No obstante cuando se advierten ciertos parámetros en la construcción musical, se observan características contrapuestas a la letra. La canción se construye sobre un ritmo de cuarteto cordobés, con una estructura formal basada en una melodía y armonía que se despliega en ocho compases, la cual se repetirá cinco veces. Planteada sobre la tonalidad de Sol Menor, la melodía se edifica a partir de una célula rítmico-melódica y sus variaciones, las cuales se relacionan con la armonía en una frase antecedente de cuatro compases sobre una progresión de acordes de una cadencia compuesta, y una frase consecuyente sobre la región de la subdominante que conduce a una semicadencia. Es decir, mantiene todas las características estructurales y formales del sistema tonal, de la jerarquización de una tónica (Sol) y las formas relacionales que surgen en términos rítmicos, melódicos y armónicos.

Nos parece importante mostrar cómo la noción de quilombo no es ajena a las dos cuestiones que mencionamos más arriba. Por un lado, la configuración de un acontecimiento, es decir el agenciamiento de líneas y de series intensivas, es un producto abierto de sentidos que nace del caos. Este caos no es un hecho anárquico e imposible de circunscribir sino que es la condición de posibilidad desde el cual se advierte el vacío. Por otro lado, el quilombo expone la territorialidad, es decir, en él se presentan las condiciones que determinan las singularidades de la escucha. La repetición como marca de la diferencia, la ex-posición de materiales que ya no advierten sino que empujan hacia el vacío.

3. “LOS MÉTODOS PIQUETEROS”: DESDE UN PREFIJO

Desde el inicio, los vientos se imponen con un gesto recurrente: melodías que pueden reconocerse fácilmente y que son cantables. Sólo dos acordes sin tensiones. La menor y mi menor: la, do, mi; mi, sol, si. Los vientos cantan entre las notas la, si, do, sol; intempestivamente la frase cierra en un re. Nota extranjera a los acordes y anfitriona de la tonalidad. Aquí ya se nos presenta una aporía, el encuentro con una línea que no puede afirmarse sin negarse, ni negarse sin afirmarse: anfitrión y huésped al mismo tiempo. Tampoco podemos dejar pasar el modo en que se articula la armonía: ¿se trata de un IV grado que se dirige a un I grado, descentrando la función tonal o, por el contrario, se trata de un I grado que se dirige a un V grado incapaz de dominar? ¿Hay, en este caso, una política de la armonía cuyas tensiones se diluyen mostrando la horizontalidad de quienes ponen en marcha el método piquetero? Por otra parte, y en la misma senda, la pulsación rítmica marcha regularmente como los pasos que se dirigen al punto de encuentro en un sector de la vida pública; marcha en un tempo con pies seguros que permiten cantar un estribillo que en cada repetición toma más fuerza. Las guitarras producen una arritmia sosteniendo un contratiempo que puede entenderse como el tiempo que se separa de sí mismo, anticipando un acontecimiento que marcará el inicio de una nueva etapa política nacional. Un acontecimiento que se inscribe en la frontera entre el futuro y el porvenir, entre lo anticipable y lo inesperado.¹² No hay solos, no hay ningún liderazgo. Las voces cantan juntas; y en los pocos compases que se escucha una sola voz, rápidamente llega un apoyo. El modo de cantar es propio del grupo en otras canciones; se trata de unísonos en donde se destacan los timbres de cada uno ubicándose en un límite entre potentes monodías y homofonías espectralmente complejas. Además, la textura también alterna dos instancias importantes. Si la organización general de la canción se mueve en una relación de figura y fondo, no por ello debemos olvidar dos ocasiones fundamentales: las polifonías entre la melodía del inicio de los vientos y las voces cantando “los mejores, los únicos, los métodos piqueteros” y entre las frases “piqueteros carajo” y “se les quema el pantalón, todos se van a quemar, Cavallo, de la Rúa y empiezan a desfilan, la burocracia tira agua, y no nombran a la carpita, la herramienta piquetera, no quiere que se repita”. En estos pasajes, los planos sonoros mantienen relaciones jerárquicas que se alternan, produciendo relevamientos que no permiten identificar como primario a ninguno de ellos. Del mismo modo, debemos destacar el canto antifonal que se presenta en el pasaje “corte de ruta y asamblea, que en todos lados se vea el poder de la clase

obrero”. Modo de cantar que con sus orígenes religiosos implica una teleología, en este caso, de la lucha de los trabajadores a través de esa maquinaria cuyo método se revela sin pasos o lineamientos precisos.

Las manos de Filippi funcionan, aparentemente, como los representantes de un sector popular cuya intensidad se torna, en muchos casos, incontenible. Las líneas de fuerza producen, allí mismo, encuentros que se componen en el fervor de lo desbordante. 2001 ya nos había dado esas imágenes impactantes. Caminar por Avenida de Mayo podía ser una experiencia de lo sublime; una foto de un paisaje sin forma y sin objeto. La ruptura del continuo de lo cotidiano, la imposibilidad de oír las voces, los gestos mudos y, en ese instante, los tambores ensordeciendo. Como en un estadio de fútbol, “piqueteros carajo” es una llamada cargada de sentido. La potencia de esa voz no busca la resonancia de un sector sino que, por el contrario, busca hacer presente y forzar la fuerza, busca la intensidad de ese instante; que como todo instante se compone de múltiples azares. Por eso es que ya no nos conviene sostener una lógica de la reproducción sino, antes, una lógica de la producción. Pero esa producción es una medida dada en la presentación disfrazada de representación en una sucesión de alturas, ritmos y palabras. La iterabilidad, la puesta en juego de un mecanismo de repetición, también se encuentra atravesada por la diferencia.¹³ Lo diferencial como una muestra de la no realización de un presente, de la imposibilidad de asir lo que siempre se desvanece. Mientras que ese desvanecerse nunca se juega en la linealidad del tiempo; se compone de un nudo de retenciones y protenciones que marcan una ruptura de la sucesión de presentes como instantes inaprensibles.

Será preciso volver un minuto a esa nota (musical) de final de frase: re ¿Acaso no se encuentra en el punto, o quizás en la línea, de una presentación mientras juega a la re-presentación? Aparece como una altura definida cuyo significante echa luz sobre la multiplicidad. El avance de las marchas de aquellos días no puede identificarse con un nosotros. La carga diferencial de cada golpe sobre un tambor o una cacerola muestra brutalmente la imposibilidad de pensar a la sociedad como una yuxtaposición o superposición de sujetos; antes bien, parecería que aparece una hostilidad marcada por una hospitalidad incondicionada que sólo encuentra una salida en lo jurídico. Todos ciudadanos, todos tan distintos como iguales, todos singulares. La potencia de Las Manos de Filippi es una fuerza intensiva que no cesa de fugarse. La resonancia como mediadora entre los cuerpos que buscan una comunión estremeciéndose y la obra se convierte en una incitación, en un llamado a la acción, en una identificación, en un clamor gritado. Pero ese re, ese prefijo en forma de nota, esa nota en forma de punto de fuga, ese detalle mínimo constituye el marco, el parergon, el saber que se sabe, saber que se sabe que lo imposible siempre está por-venir, el saber disyunto del saber como el tiempo lo está de sí mismo. Los métodos piqueteros son de todos aquellos que sepan que saben, de todos aquellos que quieran saber que la intensidad se despliega en lo diferencial. Aquí, el método ya no parece poder reducirse a un conjunto o procedimiento calculado, anticipado, pensable, cuyos efectos de aplicación resultan de la mediatez de esos pasos. Por el contrario, en este caso, el método es pura inmediatez, liberación de afectos en un estado anterior al lenguaje; afectos que se conjugan formando un cuerpo intenso cuyos órganos no dejan de tocar al otro y salirse de sí mismos para agenciar nuevos acontecimientos. Ese cuerpo intenso es un territorio que siempre tiende a desarmarse, a perderse y fugarse, a presentarse.

4. RELACIÓN CON EL TERRITORIO GEOGRÁFICO Y SIMBÓLICO

Cuando decimos que “Argentina 2002” es un “cuarteto”, hacemos referencia a un ritmo popular cordobés. Músicos porteños como Pandolfo se apropian y resignifican esa sonoridad y rítmica surgida de otro conurbano: el cordobés. En la versión primera de la canción, las sonoridades, tímbricas, instrumentaciones y arreglos se enmarcan en las características del *tunga-tunga*,¹⁴ propia de los 80’ y 90’, siendo al final de esta década cuando fue tomada por los músicos de rock. Pero resalta la sonoridad de la guitarra en la introducción de la canción, que puede rastrearse en el *Tex-Mex*,¹⁵ ingresando en el nicho de la Cumbia y Música Tropical del Área Metropolitana de Buenos Aires,¹⁶ y siendo luego apropiada por músicos de rock, pero ya constituida

como marcación plebeya y popular. No obstante este recorrido simbólico-geográfico de la sonoridad de la guitarra, la misma se encuentra sumamente incorporada a través del cine,¹⁷ como un tópico de materialidad sonora que implica ciertos estereotipos culturales: el Western como un espacio anárquico, vasto, inabarcable, tierra de nadie, donde cada cual hace su propia ley. Este tópico musical del cine se consolida tal vez, de la mano de Enio Morricone, en la pieza central del film *El bueno, el malo y el feo*.¹⁸ La versión de la canción de Pandolfo del año 2008 mantiene esa sonoridad de la guitarra, pero se presenta con una instrumentación y arreglo adaptados a lo que el cuarteto cordobés mostraba desde inicios de los años 2000 en casi todos sus exponentes. Esto es: hibridación de la cuerda percusiva con el ritmo de “merengue”¹⁹ e integración de instrumentos históricamente ligados a las músicas tropicales y caribeñas como el acordeón y el violín. A medida que avanza la pieza, desde lo perceptivo encontramos un incremento de los movimientos de los componentes instrumentales, mayor densidad sonora, y hasta cierto aceleramiento del tempo que conduce indefectiblemente al final. En cierta forma el tipo de instrumentación, el pulso temporal y rítmico llevado adelante por la percusión, y el lirismo que van cobrando instrumentos como el violín y el acordeón (los cuales terminan compitiendo directamente con la voz líder), recuerdan a la construcción y sonoridad de la música balcánica de Emir Kusturica o Goran Bregovic, muy escuchada en la Ciudad de Buenos Aires en la primera década del 2000.²⁰

Observamos que el plano político y el estético se encuentran en continuo diálogo, imbricados. La música no relata, es una instancia de participación en donde lo estético-político forma parte del acontecimiento. Los creadores de las canciones no se encuentran reflexionando sobre estas características sonoras, simplemente utilizan las marcaciones simbólicas estéticas y políticas en la acción que fuerza lo que denominamos “canción”.

En el caso de Las Manos de Filippi también encontramos ciertos componentes que hacen de la canción un hecho complejo. En ella confluyen formas de hacer música que trazan una analogía o, mejor aún, exponen las condiciones de un conurbano que (se) desborda. Una pulsación y un paso de ska, una armonía simple pero imposible de determinar en cuanto a las relaciones tonales, modos de cantar que aúnan fuerzas y componen timbres que resisten la armonización en pos de una sonoridad determinada, alternancia entre melodías acompañadas y contrapuntos, estrofas de cancha, insultos, propuestas metodológicas, juicios de valor.

Lo incontenible del territorio implica como relación de causa-efecto una generalización y simplificación de relatos sobre el conurbano bonaerense. De hecho, en los últimos tiempos escuchamos que haya sido calificado como una “africanización”. Esto tiene un doble efecto: por un lado, la pretendida búsqueda de denostación pero, por el otro, la generalización simplificada de lo que constituye el territorio africano. Lo incontenible fuerza la falta de respuestas, el solo síntoma. “De qué te sirve...” o “Los únicos, los métodos piqueteros”, no explican nada, tensan la relación y la imposibilidad de contención. Ambos saltan al vacío. El territorio está en continuo movimiento, se fuga en sí mismo y se vuelve nuevamente carne. En ese recorrido, aflora lo impersonal. Nadie puede responder más que con vacío a ninguna de las preguntas de Pandolfo y nadie es el dueño/hacedor de un método sino que el método es la única respuesta al vacío. El sentido de un territorio es imposible, sin embargo el arte hace política cuando escucha ese vacío. La otredad, los rostros pidiendo ser vistos, la necesidad a flor de piel, que piden ser expuestas. En ese sentido, lo estético, en nuestro caso estas canciones, ni recogen una mirada y la cuentan al mundo, ni se disocian de la realidad política. Por el contrario, parten de un territorio, participan de él (¿acaso hay algo que sea más participativo que el sonido, que el impacto que este produce en los cuerpos, que la afección que se refleja, refracta y absorbe?).²¹ Así, estas músicas desterritorializan el agenciamiento que se produce desde el caos, desde el quilombo. Incitan al devenir. Hacen la historia.

Sin detenernos demasiado en un asunto clave, podríamos llegar a confundir el sentido de las letras con las músicas. Sin embargo, en este análisis intentamos mostrar que el significante cobra un estatuto central a

través de la elección de los materiales sonoros de la totalidad de las canciones. Este modo de abordar el sonido nos hace pensar que el efecto del significado es mayor, dado que parte de marcas territoriales.

De manera similar, tal como vemos en el desglose de la sonoridad de guitarra o las hibridaciones rítmicas e instrumentales en “Argentina 2002”, observamos la inseparabilidad de lo geográfico y lo simbólico. Estas dos canciones nacen en el Conurbano Bonaerense, pero reclutan marcaciones simbólicas populares y plebeyas de diversos orígenes geográficos y simbólicos: el Western, las relaciones Texas-México, Córdoba-Gran Córdoba, CABA-Conurbano, etc.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: LO INANTICIPABLE COMO POSIBILITADOR DE LO NOVEDOSO; MARCAS ITERADAS DE UN TERRITORIO COMO NUEVAS FORMAS DE ACCIÓN POLÍTICA

Sostenemos que lo estético es inseparable de lo político. Observamos estas músicas como emergencia del contexto, en una relación directa con el por-venir, entendiéndolo como la apertura al otro. Cuando hablamos de por-venir pretendemos deconstruir dos formas de futuro, es decir, ubicarnos entre lo anticipable (que posibilita el concepto) y lo inanticipable (que abre el concepto hacia cierto vacío).

Cuando Las Manos de Filippi o Pandolfo salen a interpretar estas canciones, hay un futuro anticipable, saben lo que van a tocar, saben que accionan políticamente, pero también que hay un otro que es inanticipable. En este sentido lo metéxico como orden de la participación no es sólo sonoro, sino que también es simbólico y político. Lo anticipable es el efecto de esas marcas iteradas de un territorio, que al mismo tiempo, producen lo incalculable. Insistimos con la cuestión del otro porque es allí donde se reúnen lo estético con lo político en el marco de lo inanticipable. Los escenarios y los medios de difusión de Palo Pandolfo y de Las Manos de Filippi están íntimamente vinculados con el contexto de producción por fuera del circuito centralizado y, en muchas ocasiones, en apoyo a alguna causa social. Este venir-de-afuera está claro en ambos casos; pero es ese afuera sostenido en el tiempo lo que permite que haya un adentro que es, finalmente, el objeto de la crítica al que están dirigidas ambas canciones. Allí se encuentran con un público que forma parte de la territorialidad que dio origen a las canciones pero que, sin embargo, es también en cada caso singular. Esto quiere decir que cada una de esas singularidades es tanto un cuerpo cuya materia hace de la música que suena algo siempre distinto, como un corpus de experiencias que se ve afectado por lo que oye y que afecta, de ese modo, la constitución del territorio. La aparición del otro es la posibilidad de la desterritorialización de las músicas y de sus continuas reterritorializaciones.

A través de estas páginas nos propusimos mostrar que la emergencia de estas músicas no tiene, en el momento de su génesis, un valor testimonial. Muy por el contrario, son el punto de encuentro de líneas intensivas que, en medio de un caos/quilombo, salen a la superficie. Pero como todo lo que se compone, también se descompone, se pierde fugándose de sí mismo. Estas canciones forman parte, participan, se entrelazan, con la historia del 2001 y los años siguientes. Y, en cada repetición, vuelven a lanzar el territorio al vacío y lo vuelven a componer. Lo iterado produce siempre la diferencia, el territorio está marcado por la aporía: es siempre el mismo y es siempre distinto. Hoy, a veinte años, podría parecer que son una pieza de museo que guarda una memoria necesaria. Sin embargo, siempre que abran sus brazos hacia lo otro, el riesgo del vacío sobreviene y más que sostener una memoria, podemos pensar que la inventan: un oyente que a distancia forma un territorio donde el otro no permite que la memoria se cierre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Accattoli, Cristian (2021): “« Argentina 2002 » (2002-2008) de Palo Pandolfo. Cantar cuando todo cae” en LIUT, Martín (comp) *2001 Una crisis cantanda*. (pp.51-55) Buenos Aires. Gourmet Musical. Ebook.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M. (2008): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires. Paidós.

- Bajtín, Mijail ([1941]2003): *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. (Julio Forcat y Cesar Conroid) (3ed.) Madrid. Alianza Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre -textos.
- Derrida, J. y Roudinesco, E. (2009): *Y mañana, que...* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, Jacques (1994): *Márgenes de la Filosofía*. Madrid. Cátedras. Trad. Carmen González Marín.
- Díaz-Santana Garza, Luís (2021): *Between Norteño and Tejano Conjunto. Music, Tradition and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Londres. Lexington Books. (pp. 172.)
- García Rodríguez, Raúl Ernesto (2013): “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción, política y subjetividad en la vida social y el habla” en *Athenea digital*. 13(2). pp121-130.
- Herner, María Teresa. (2009): “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en *Huellas (13)UNLPam*. pp 158-171.
- Nancy, J-L (2007): *A la escucha*. (Trad.: Horacio Pons.). Bs. As. Amorrortu.
- Pérez, Germán. J. (2008): “Genealogía del quilombo. Una exploración profana sobre algunos significados del 2001” en *Cuadernos de investigación a.d.u.m* N°5. IEC. (pp.4-10)
- Rosal, Mauro. (2019): “Señor Cobranza, Las Manos de Filippi” en GILBERT, A. y LIUT, M. (2019) *Las mil y una vida de las canciones* (pp 224-234). Buenos Aires. Gourmet musical.
- Semán, P. y Vila, P. (2008): “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*. núm. 12. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona.

NOTAS

- 1 Es importante señalar que este momento histórico está atravesado por una enorme cantidad de actores que pertenecen al mundo del arte –especialmente, y con mayor relevancia para nosotros, en el rock-. Entre 1998 y 2002 aparecen muchas canciones que dan cuenta del modo en que la música produce agencia con el humor social. Algunos casos son: *Canción para luchar* en “Bandidos rurales” [2001] de León Gieco, *Sr. Cobranza* en “Arriba las manos, esto es el Estado” [1998] de *Las manos de Filippi*, *Roban y nadie grita* en “Operación rebenque” [2000] de Kapanga. También podemos acceder a una lista de canciones en: <https://silencio.com.ar/play/playlists/playlist-las-canciones-reflejaron-la-crisis-2001-14378/> que da cuenta de la diversidad de grupos que se hicieron eco de la crisis. En este sentido, la situación política y económica sirvió como punto de encuentro entre una paleta amplia de bandas de rock. De hecho, ese encuentro queda sellado con la realización de la primera edición del Cosquín Rock en 2001 –evento que permitió el cruce entre públicos diversos. Para un abordaje social de la música en Argentina, podemos consultar: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/72033>.
- 2 Ver Herner (2009). En términos de Deleuze y Guattari, “más que una cosa u objeto, un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control.”
- 3 Distribuidora Belgrano Norte, discográfica que encargó el disco a Pandolfo y que tomó la decisión de no publicarlo.
- 4 Se recomienda escuchar la canción, la misma tiene un minuto y medio de duración aproximadamente. Se deja a continuación link . Drive: https://drive.google.com/drive/folders/1AI9WYMZuFW5kgJHrZuiDoTbNIII7E_?usp=sharing (maqueta inicial) Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fE3tCGJQ5YM> (versión grabada y publicada en “Ritual Criollo” (2008).
- 5 Se puede profundizar en Accattoli, Cristian. (2021)
- 6 Una definición podría ser: un artista al cual la crítica valora su obra, pero que no corta tickets ni logra masividad.
- 7 Es importante destacar que el grupo ya tenía editado algunas grabaciones anteriormente y todas ellas tienen un alto contenido político: “Arriba las manos, esto es el Estado” en 1998, el ep “Las manos santas van a misa” en 2000 y el disco “Reír por no llorar” en 1996 de Agrupación Mamanis (grupo formado por los mismos integrantes de Las manos de Filippi y que se presenta como el lado B del mismo).
- 8 El álbum completo se compone del siguiente modo: 1. Ali-Esper y Choi, 2. Los métodos piqueteros, 3. Organización, 4. I.P.H.G., 5. Materialismo, 6. La puntera rosa, 7. Yuta, 8. Skansancio, 9. Whats Colors?, 10. Muerte A.T.P., 11. Anthrax.
- 9 Puede consultarse: Rosal, M. (2019)
- 10 Ver Alabarces (2008) Semán (2012).
- 11 Ver Bajtín, Mijail (2003).

- 12 Aquí es importante reponer la idea derrideana que sostiene que hay dos formas para el futuro: uno esperable y anticipable que hace posible la vida cotidiana; y otro que no puede anticiparse y que produce el encuentro con lo absoluto y radicalmente otro.
- 13 La palabra iterabilidad proviene de *itara*, término que en sánscrito significa “otro”. Esto implica que la repetición siempre está ligada a la alteridad. Y, en este sentido, es esa alteridad la que marca la diferencia. (Cf. Derrida, 1994: 347-372)
- 14 El cuarteto cordobés fue bautizado en sus inicios como *Tunga-tunga* precisamente por la rítmica periódica originada entre el bajo (tocando figuras de negras intercalando tónicas y quintas) y el acompañamiento del instrumento armónico tocando corcheas a contratiempo de las negras.
- 15 Ver para mayor información sobre el subgénero nombrado: Díaz-Santana Garza, Luis (2021).
- 16 El Tex-Mex realizó utilización de esta sonoridad particular de la guitarra y luego incorporó los sintetizadores como sonoridad característica para las líneas melódicas instrumentales, estas dos características sonoras fueron adoptadas de modo similar en la Cumbia - Música Tropical del AMBA a fines de los 90' e inicios del 2000.
- 17 En los años 60' surge el subgénero del Western Spaghetti con epicentro en Italia, y una estética muy singular.
- 18 Traducción del título: *The good, the bad, and the ugly*, famosa película de 1966 de *Western spaghetti* del director Sergio Leone, protagonizada por Clint Eastwood, con musicalización y sonorización de Enio Morricone.
- 19 Ritmoailable de origen Dominicano, que en su formación instrumental tradicional cuenta con el acordeón, la tambora y la Güira, instrumentos que se integraron a las formaciones de cuarteto cordobés.
- 20 Emir Kusturica lanza en 2008 (mismo año que se edita *Ritual Criollo*) desde Argentina el documental *Maradona by Kusturica*, y el disco en vivo *Live Is a Miracle in Buenos Aires*, DVD que contiene las presentaciones realizadas en el Luna Park en el 2005.
- 21 Jean-Luc Nancy sostiene que el sonido pertenece al orden de lo metéxico, es decir, de la participación. El sonido es siempre contemporáneo de los cuerpos, los moviliza, los afecta (Ver Nancy, 2007).