

**Para el “tránsito a la inmortalidad”: la *Sinfonía
'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici**

Omar Corrado

Para el “tránsito a la inmortalidad”: la *Sinfonía ‘In Memoriam’* (1953) de Luis Milici

La *Sinfonía ‘In Memoriam’* de Luis Milici, compuesta como homenaje a María Eva Duarte, fue estrenada en el Teatro Municipal de Santa Fe el 21 de agosto de 1954, dos años después de su muerte. La obra había obtenido el primer premio en un concurso para obras dedicadas a honrar su memoria organizado por la Universidad Nacional del Litoral en 1953. Los títulos de sus cinco movimientos remiten al propio vocabulario del peronismo e indican la trayectoria política y personal de Eva Perón: “El advenimiento”; “Los humildes”; “Los privilegiados”; “El pueblo feliz”; “El tránsito a la inmortalidad”. Milici escribió un programa para la pieza en el que explica detalladamente la intención y el significado de cada movimiento.

Compuesta para orquesta sinfónica, cuarteto de solistas vocales, coro mixto, coro de niños y un pequeño conjunto de guitarras, esta sinfonía constituye un verdadero inventario de ideologemas que el peronismo manufacturó para construir su aparato simbólico. A efectos de transponer los ideologemas a formas artísticas, el compositor emplea recursos retóricos o *topoi* musicales de representación. Aparecen aquí, articulados por la música, numerosos ideologemas centrales en el pensamiento peronista, entre ellos la idea palingenésica de una Nueva Argentina que transformó el pasado dramático en un presente luminoso y la idea del peronismo como religión política y secular.

Palabras clave: música argentina, peronismo, Luis Milici, Eva Perón.

For “The Passing to Immortality”: the *Sinfonía ‘In Memoriam’* (1953) by Luis Milici

Luis Milici’s *Symphony ‘In Memoriam’* written as an homage to María Eva Duarte, was premiered at the Teatro Municipal of Santa Fe on August 21, 1954, two years after her death. The work had been awarded the first prize in a competition for pieces honoring her memory organized by the Universidad Nacional del Litoral in 1953. The titles of its five movements stem from Peronism’s own vocabulary and indicate the political and personal trajectories of Eva Perón: “The Advent,” “The Poor,” “The Privileged,” “The Joyful People,” “The Passing to Immortality.” Milici himself wrote a “programme” for the piece, explaining in detail the intention and meaning of each movement.

Composed for symphonic orchestra, solo vocal quartet, mixed choir, children’s choir, and a small guitar ensemble, this symphony constitutes a veritable inventory of ideologemes that Peronism had manufactured to construct its symbolic apparatus. In order to transpose the ideologemes into artistic forms, the composer employs rhetorical devices or musical *topoi* of representation. Here, a number of ideologemes central to Peronist thought appear, articulated by music. Among them we find the palingenetic idea of a New Argentina that transformed the dramatic past into a luminous present, as well as the idea of Peronism as a secular and political religion.

Keywords: argentine music, peronism, Luis Milici, Eva Perón.

Comenzó el acto guardándose un minuto de silencio en memoria de la señora Eva Perón, luego de lo cual, instalada ya la orquesta sinfónica del Ministerio de Educación de la provincia de Entre Ríos, con sus 70 ejecutantes, el coro mixto de la Escuela Superior de Música de la Universidad integrado por 80 voces, y el coro de 50 niños de la Escuela “Domingo Faustino Sarmiento”, la batuta del maestro Roberto Locatelli dio comienzo a la sinfonía, que recordaba a través de todos sus movimientos las inquietudes de la mártir del trabajo por lograr la felicidad de su pueblo.¹

Así describía el cronista del diario *La Capital* el inicio del concierto en que se estrenó la *Sinfonía 'In Memoriam'*, de Luis Milici, en el Teatro Municipal de Santa Fe, el 21 de agosto de 1954, víspera del “Día del Renunciamento”, en el tercer aniversario de la fecha en que María Eva Duarte declinó compartir la fórmula presidencial con su esposo Juan Perón.²

El artículo consigna asimismo la participación de un conjunto de “15 guitarras, cajas nortenas y un bombo típico, dado el carácter eminentemente autóctono de la partitura”. No se menciona el cuarteto de solistas vocales –Norma Rettmeyer, Ángela Nascio, Pramasio Muñoz, Roberto Cuddé–, alumnos, al igual que los guitarristas, de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, cuyo director era Roberto Locatelli.³

La función, organizada por la Universidad Nacional del Litoral, contó con la colaboración del Comando Táctico Provincial del Movimiento Peronista.⁴ Cada organismo editó su propio programa de mano del concierto, los que comparten el escudo justicialista –en colores, en el caso del Comando Táctico– y la mención al homenaje por la fecha histórica del calendario peronista [Imagen 1]. Ambos incluyen también consignas gubernamentales: “El arte para el pueblo”; “En adhesión al Segundo Plan Quinquenal”. En el interior del programa de la universidad se reproducen las imágenes de Eva Perón,⁵ la del director de la orquesta y la del compositor de la obra [Imagen 2].

¹ *La Capital*, Rosario (22-08-1954).

² Aunque la decisión final se anunció por radio el 31 de agosto de 1951, el calendario de celebraciones retuvo el 22 de agosto de ese año como Día del Renunciamento, basado en la concentración realizada por la CGT en la Avenida 9 de Julio para proclamar la fórmula Perón-Eva Perón.

³ El programa de mano consigna además la participación de los preparadores: de solistas, Juan Guillermo Bosch; del coro mixto, Francisco Parreño y del coro de niños, María del Carmen M. de García Sarubbi. Por nota de Locatelli conservada en el archivo del compositor, en la que solicita la mayor colaboración al personal docente de la Escuela de Música afectado a la ejecución de la obra, sabemos que la supervisión del conjunto de guitarras se delegó a Jorge Martínez Zárate, titular de la cátedra de ese instrumento.

⁴ También del Partido Peronista de la Provincia de Santa Fe, de la Confederación General del Trabajo y de la Policía de la Capital, además de las instituciones a las que pertenecían los intérpretes, según se consigna en el programa.

⁵ La imagen es una de las más difundidas de la iconografía de la época. Corresponde al óleo del pintor franco argentino Numa Ayrinhac, realizado en 1950 y utilizado para la portada del libro *La razón de mi vida*, escrito por el periodista español Manuel Penella de Silva, firmado por Eva Perón, en su primera edición (Peuser, 1951) y convertido en libro de lectura escolar obligatorio en 1952, poco antes de su muerte.

Imagen 1. Programa del estreno, editado por el Comando Táctico del Movimiento Peronista. Fuente: Archivo Milici

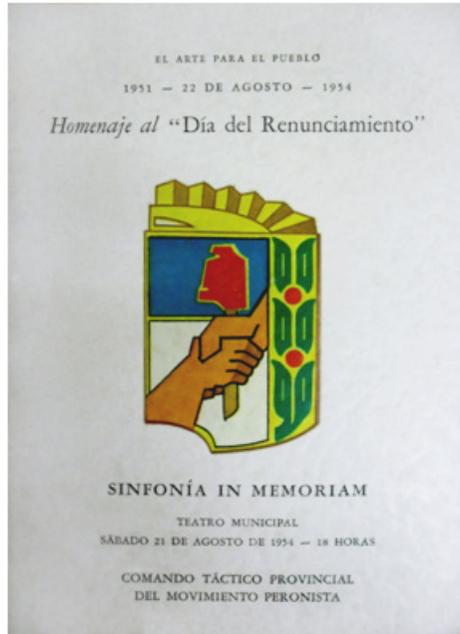
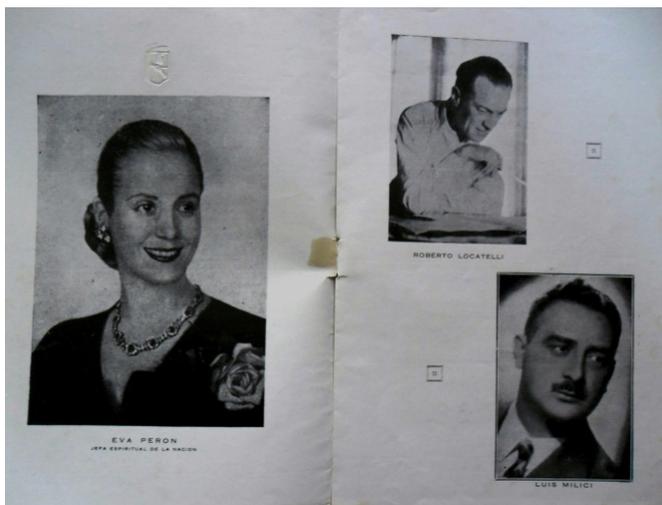


Imagen 2. Interior del programa de mano editado por la Universidad Nacional del Litoral. Fuente: Archivo Milici



La obra fue el resultado de un concurso organizado por la Universidad Nacional del Litoral, cuyo primer premio recayó sobre la sinfonía presentada por Luis Milici, bajo el seudónimo “Roanli”. La iniciativa provino del propio Director de la Escuela de Música, cargo en el que había sido designado en abril de 1951.⁶ El rector, Raúl Rapela,⁷ aprobó el proyecto mediante una resolución que declaró oficialmente abierto el concurso el 23 de febrero de 1953.⁸ Los tiempos se precipitaron: según la fecha inscripta en la página final del manuscrito, la pieza fue concluida 3 de junio de 1953. El 6 de junio había sido establecido como término para la presentación de trabajos en la resolución correspondiente. Ignoramos si concursaron otras obras. Sorprendentemente, el día siguiente mismo al del cierre de la convocatoria el jurado, reunido en Buenos Aires, en la sede del Conservatorio Nacional de Música, emitió el dictamen correspondiente. En el acta, firmada por Celia Torr , Pedro Mirassou, José Torre Bertucci, Carlos Pessina, Ernesto de la Guardia, Rafael González, Hernán Pinto, Ernesto Galeano y Roberto Locatelli, se considera que la obra “interpreta acabadamente los sentimientos que inspirara a la argentinidad, la figura sin par de la Jefa Espiritual de la Nación y su obra proyectada en los más intimo [sic] de nuestro pueblo”. Se aclara asimismo que la obra premiada es la primera dedicada a esa “epopeya popular” [Imagen 3].⁹ El monto establecido para el

⁶ Según aparece en el más importante diario del oficialismo, *Democracia* (08-04-1951), p. 5. Locatelli había dirigido ya otras obras de Milici, como el poema sinfónico *Aanyaay*, ejecutado con la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires el 30-12-1952 (*Democracia*, 30-12-1952, p. 4).

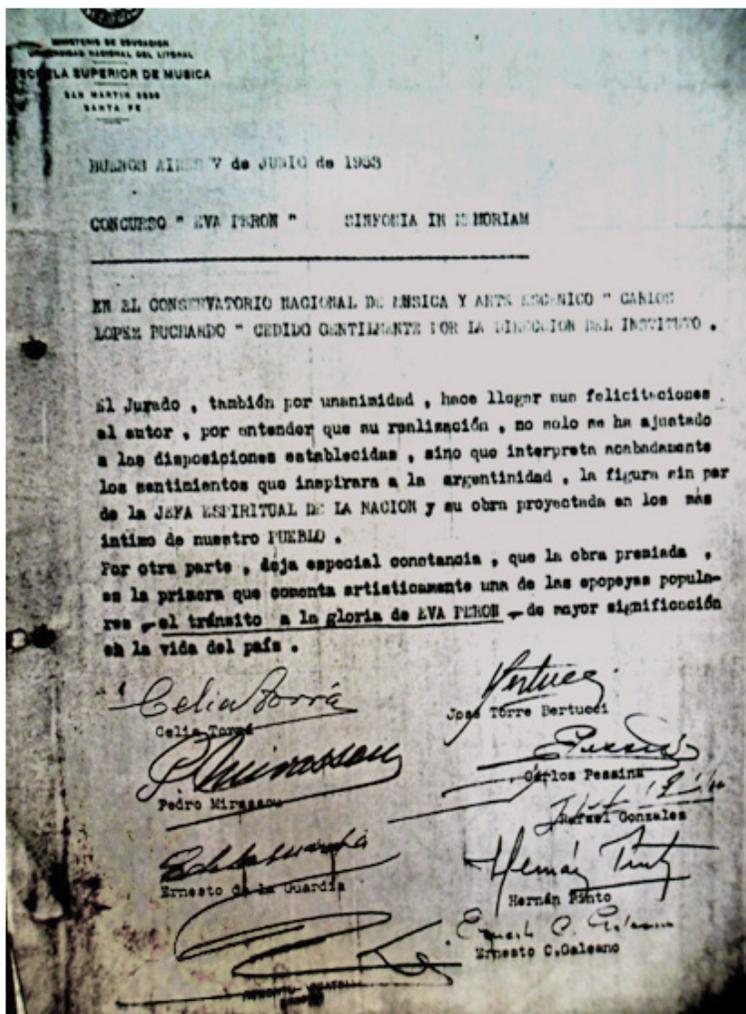
⁷ El abogado Raúl Rapela (1909-1989) ocup  desde 1943 diversos cargos en el gobierno de la provincia, entre ellos, el Ministerio de Justicia y Educación. Fue fundador del Partido Laborista. El Poder Ejecutivo Nacional lo designó Rector de la Universidad Nacional del Litoral en 1952, cargo en el cual permaneció hasta 1955. Información obtenida en Diario *El Litoral* (29-12-2009), versión electrónica, y en http://www.unl.edu.ar/categories/view/galeria_de_rectores# [ ltima consulta: 14-09-2014]

⁸ La información se consigna en el interior del programa del concierto editado por la universidad. Daniel Cozzi, autor del único texto que conocemos sobre la obra, indica que el proyecto mencionado establecía, además del género y la plantilla, el requisito de estar “inspirada preferentemente en música con contenido nacional, que sirviera para reflejar la trayectoria pública del Eva Perón”. Daniel Cozzi: “Luis Milici y la Sinfonía ‘In Memoriam’ de Eva Perón”, *Rosario, su Historia y su Región* 76 (07-2009), pp. 2-4. Nuestro agradecimiento al Profesor Cozzi por permitirnos el acceso a una copia del manuscrito de la partitura, así como a la única grabación conservada, de una ejecución ulterior a la del estreno.

⁹ Por el trabajo de Silvina Mansilla, uno de los escasos existentes sobre música académica en el primer peronismo, sabemos de la existencia de un concurso similar, auspiciado por la Municipalidad de Córdoba, en el cual fue premiada la sinfonía dramática *A una mujer...* de Elsa Calcagno, estrenada en 17 de agosto de 1953. Ver Silvina Mansilla: “A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la máquina propagandística del peronismo”, *Revista Argentina de Musicología* 2, (2001), pp. 97-113. Aunque desconocemos la fecha del acta de dicho jurado, es seguramente anterior a la del concurso promovido por la Universidad del Litoral, ya que los decretos que lo convocaron, según corroboramos en una publicación oficial, son de 1952: 2 de agosto (592, serie “A”) y 2 de setiembre (664, serie “A”), este último sumando al proyecto municipal inicial las adhesiones del gobierno de la provincia de Córdoba y de la Universidad Nacional de Córdoba, entre otras instituciones. Ver *El arte glorifica a Eva Perón* ([Córdoba]: Municipalidad de Córdoba, 1953), pp. 11-17. Iniciativas similares se produjeron en otros ámbitos artísticos y arquitectónicos, el más importante de los cuales fue el destinado a la construcción del Monumento a Eva Perón en 1952, frente a la entonces residencia presidencial, la Quinta Unzu , actual predio de la Biblioteca Nacional, no ejecutado.

premio fue de cinco mil pesos.¹⁰ Aparentemente las bases del concurso establecían que la obra se estrenaría el 26 de julio,¹¹ coincidente con el primer aniversario de la muerte de la homenajeada, lo que no ocurrió.

Imagen 3. Acta del Jurado que adjudicó el premio a la obra de Luis Milici.
Fuente: Archivo Milici



¹⁰ Nota de Roberto Locatelli a Luis Milici, Santa Fe, 24 de junio de 1953, archivo de Luis Milici conservado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Agradecemos a sus autoridades, en particular al Prof. Lucio Bruno Videla, el acceso a este fondo, que consultamos en lo referido a documentos oficiales, programas, recortes periodísticos y fotografías.

¹¹ Así lo informa *La Razón* (18-06-1953).

El reconocimiento al autor por el logro obtenido se manifestó en distintos ámbitos ni bien conocido el resultado del certamen. En la universidad, el rector Rapela se dirigió a Locatelli en los siguientes términos: “He recibido con profundo orgullo de argentino la nueva del éxito alcanzado, éxito por el cual me place en sumo agrado felicitar a usted, a su insigne autor y a cuantos colaboraron para que el inefable sentir fervoroso del magno Pueblo Argentino, hacia Quien todo lo diera en aras del bien, sin escatimar sacrificios ni ternuras, aflorara en notas musicales”.¹² También el campo sindical se hizo presente: la Agronomía del Docente Argentino felicita “al compañero Luis Milici” y le solicita una copia autografiada de la partitura cuando esta se edite, ya que “es orgullo legítimo para el gremio, contar con figuras como la suya, capaces de interpretar fielmente en la infinita gama del sonido, el sentimiento de gratitud y reconocimiento que nos une a la memoria eterna de la Mártir del Trabajo”.¹³ La prensa de Santa Fe y de Rosario registró inmediatamente este hecho; uno de los diarios que lo comentó elogiosamente, incluyó un fragmento manuscrito de la pieza, decisión excepcional en este ámbito. Se trata de la reducción para piano del comienzo del último movimiento, dedicado por el autor al periódico.¹⁴

Congratulaciones similares se registraron en ocasión del estreno de la sinfonía, al año siguiente. Los diarios destacaron “su riqueza descriptiva y musical. Expuesto el tema con claridad y fuerza emotiva, el autor ha sabido desarrollarlo con inspiración y vibración, en una serie de cuadros de comunicativa expresión popular y a veces multitudinaria”.¹⁵ A breves comentarios sobre cada movimiento se sumaron elogios a los intérpretes que intervinieron en el concierto, por “feliz interpretación que a cada uno le cupo en el éxito apoteósico alcanzado”.¹⁶

No era esta la primera vez que una obra de Luis Milici, nacido en Rosario el 23 de noviembre de 1910,¹⁷ era premiada en el espacio universitario: en 1952 consiguió la máxima distinción su *Himno de la Universidad Nacional del Litoral* en el concurso organizado por la institución y al año siguiente su himno *Nuestras Malvinas* fue “elegid(o) en la selección efectuada en la Escuela Superior de Música de la UNL”, según figura en su legajo como docente de la Universidad Nacional del Litoral.¹⁸ Allí se encuentra un detalle de sus antecedentes profesionales, escrito por el propio compositor, fechado en Rosario en enero de 1955, esto es, pocos meses después del estreno de su sinfonía. Se menciona su formación musical con

¹² Nota de Raúl Rapela a Roberto Locatelli, Santa Fe, 13 de julio de 1953, Legajo Personal del Prof. Luis Milici conservado en el Archivo del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

¹³ Nota firmada por M. Rafael Oronas y Alberto Lagomarsino, secretarios de la Agronomía del Docente Argentino, a Luis Milici, Buenos Aires, 18 de junio del 1953.

¹⁴ *La Tribuna*, Rosario (17-06-1953).

¹⁵ *El Litoral* (22-08-1954). *La Acción* (05-09-1954), reproduce extensos pasajes del mismo artículo. En la prensa nacional, en cambio, el estreno pasó prácticamente desapercibido.

¹⁶ Nota de Raúl Rapela a Roberto Locatelli, Santa Fe, 24-08-1954, Legajo Personal del Prof. Luis Milici, citado.

¹⁷ Falleció en la misma ciudad el 31 de enero de 1998.

¹⁸ Legajo Personal, citado.

Antonio Boreto y Alfonzo Ingo, proseguida luego con Juan Bautista Massa. Sus actividades como director de orquesta y de coro comprenden actuaciones al frente de las orquestas Filarmónica de Rosario (1943-51), Sinfónica de la Asociación del Profesorado Orquestal (1942-43), Sinfónica de la Sociedad de Músicos (1951-52), así como de los coros de la Sociedad Cultural Lírica (1935-37), de la Asociación Coral Argentina (1936-52), del Polifónico de Venado Tuerto (1945), de la Escuela Nacional Profesional de Mujeres (desde 1948) y del Coro General San Martín del Ateneo Peretz (1952-53).

En el ámbito de la docencia, se desempeñaba como Profesor titular por concurso de la Escuela Superior de Música de la UNL (1949), como Profesor de música en la Escuela Nacional Profesional de Mujeres y como Director interino del Instituto de Educación Musical dependiente de la UNL (1954). A la enseñanza dedicó asimismo la producción de materiales didácticos: revisiones de los “métodos de división musical” Bona y Menozzi, *16 danzas tradicionales argentinas* (1942-47), transcripciones facilitadas de obras célebres para piano a dos y cuatro manos (1943-50), publicadas todas por Ricordi, y de danzas tradicionales (Editorial Julio Korn, 1952). Su amplio campo de trabajo abarcó también la tarea de instrumentador de partituras en la Banda de Música de la Policía de Rosario (1948) y las colaboraciones en periódicos y publicaciones rosarinas en las que dio a conocer a partir de 1945 generalmente artículos sobre folclore musical: revista *Anales, Revista Cultural de la Asociación Guitarrística de Rosario, Democracia*.

Hasta ese momento su catálogo contenía un número considerable de obras, para distintas formaciones, muchas de ellas estrenadas poco después de su creación.¹⁹ Se destaca su producción para formaciones extensas, en las que transita el imaginario precolombino –*El inca triste*, para coro mixto, soprano y orquesta (1942, estrenada el mismo año); *Aanyyay*, poema incaico para orquesta (1940; estreno local 1943, ejecutado en Viena en 1947)– y el folclore nacional en obras orquestales –*Aire de gato* (1938, estrenada en 1941); *Impresiones nortenas*, suite de 1946 y *Malambo*, de 1948, ambas estrenadas al año siguiente de su composición–.

A este registro de la música nacional, en particular la folclórica del noroeste, adhieren las piezas para coro a *cappella* *Mi ñusta* (1939), *Pincelada jujeña* (1939), *Patria hermosa* (zamba, 1939), *A Corrientes* (gato popular, 1942), *Corumbá* (danza popular, 1944), su cuarteto de arcos y arpa, *Aire de bailecito* (1946), y las composiciones para piano *El tilcareño* (carnavalito, 1943), *Malambo* (1944, ejecutada en Nápoles en 1957) y *Danza de las ñustas* (1952, ejecutada en Moscú en 1954). El autor se coloca así en la descendencia directa del nacionalismo musical practicado por su maestro Juan Bautista Massa.

Las ejecuciones ulteriores de la *Sinfonía*, veinte años después de su composición y estreno, estuvieron ligadas a las gestiones peronistas y pueden entenderse, al menos parcialmente, como acción de militancia cultural por la recuperación de un

¹⁹ La enumeración que sigue, no exhaustiva, se basa en el legajo mencionado, así como documentación impresa con los antecedentes del compositor existente en su archivo.

repertorio histórico del justicialismo. De manera similar a lo ocurrido en el estreno de la obra, se observa la puesta a disposición del aparato estatal, público –la universidad, las orquestas, los espacios–, en función de la celebración de un calendario partidario. Fue interpretada en el Teatro “El Círculo” de Rosario el 22 de agosto de 1973, como Homenaje al Día del Renunciamento, por la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, el Coro de la Universidad Nacional de Rosario, dirigido por Héctor Nardi, el Coro Agrupación 70, dirigido por Elena Telesca de Sappia, el Coro de Niños de la Escuela 109 “Juan Chassaing”, preparado por la Prof. Rosa Carmen Milici de Croppi, hija del compositor. Los solistas fueron Gabriela Vidal, Clarita García Carreras, Fernando Tejeira y Hugo Lechini. Intervinieron alumnos de la cátedra de guitarra de la Universidad Nacional de Rosario, todo bajo la dirección de Luis Milici. El concierto fue repetido en el mismo sitio poco después, el 4 de octubre de 1973. El programa indica que “En la reconstrucción nacional, el pueblo festeja la Semana de Rosario 1973”, marco en el que se realiza un “Extraordinario concierto sinfónico-coral *Sinfonía 'In Memoriam'* que refleja la trayectoria de Eva Perón”. Al año siguiente, Milici dirigió nuevamente su obra en el Teatro Municipal de Santa Fe, el 18 de julio de 1974. Actuaron los solistas vocales Electra Giro, Adriana Acosta, Fernando Tejeira y Julio Somaschini, el Coro Polifónico de la Provincia, dirigido por Francisco Maragno, el Coro de Niños de Santa Fe, dirigido por Gladys de Frugoni Zabala, el Conjunto de Guitarras del Liceo Municipal de Santa Fe y el de la profesora Alcira Bello de Castelnuovo.²⁰

En el archivo del compositor se conserva asimismo un facsímil de esta misma partitura de la obra, pero titulada simplemente *Sinfonía en Do*, con la dedicatoria “A mi madre”, lo cual revela la intención de diluir los contenidos coyunturales originales. En el reverso de la página de títulos, sin embargo, se encuentra un impreso con información sobre el premio obtenido por la pieza en las circunstancias mencionadas. Queda en claro entonces que esta copia es posterior a la versión del concurso.

La obra

No he abordado la composición de esta obra a influjos de un insignificante prurito de aspirar a un premio, por muy honroso y enaltecedor que fuera, sino, particularmente, porque el tema me subyugó desde que se dieron a conocer las bases del concurso. La vida de Eva Perón, su obra y su sacrificio final, era algo demasiado atrayente como para desperdiciar la oportunidad de reflejarla musicalmente. Por otra parte, la forma requerida

²⁰ Programas en el archivo Milici. El único documento sonoro de la obra que existe, hasta donde sabemos, es el de esta ejecución, difundida por LR14 Radio Nacional de Santa Fe, cuya calidad de grabación y conservación es lamentablemente deficiente.

—sinfonía— significaba un atractivo más, puesto que ese era, precisamente, el género de obra que yo deseaba abordar, tarde o temprano.²¹

Así se expresa el autor sobre las motivaciones centrales para la composición de esta obra: las posibilidades musicales derivadas del argumento y el impulso para incursionar en una gran forma de la historia de la música que no había todavía intentado —ni lo hará en lo sucesivo, hasta donde sabemos—.

El estudio de las fuentes revela un proceso menos lineal en la composición de la pieza. El tiempo inicial de la Sinfonía, “El advenimiento”, reproduce casi textualmente el movimiento sinfónico “Patria”, primer número de la serie *Mi país*, fechado en 1952, mientras que el segundo número de esta serie, “Tierra caliente”, fechado en marzo de 1952, se incorpora como segundo movimiento de la Sinfonía, “Los humildes”.²² Sobre el tercer movimiento, “Los privilegiados”, la información existente resulta contradictoria. Daniel Cozzi afirma que, sin el coro de niños, se convirtió en 1958 en un *Scherzo sobre temas infantiles* para orquesta. En el archivo se encuentra la partitura de una pieza para quinteto de arcos, con contenido proveniente de “Los privilegiados”, fechada el 26 de mayo de 1983. El autor indica que se trata de una “versión reducida del Scherzo”, realizada a pedido del Quinteto de Arcos de la Municipalidad de Rosario y dedicada al recuerdo del Prof. Oscar Costa. Pero junto al título que preside la primera página se indica 1950 como fecha de composición de ese *Scherzo* del cual deriva esta transcripción. Queda entonces sin resolver si el tercer movimiento de la Sinfonía tiene o no su origen en una pieza previa, como los dos anteriores. Cabe señalar que el compositor no menciona, sin embargo, esos dos números de la serie *Mi país* en el catálogo que redactó en 1955. Podría conjeturarse que dejó de considerarlas obras autónomas, al subsumirlas en el marco de una realización nueva, reciente y de trascendencia pública. Los dos movimientos finales de la Sinfonía son entonces, hasta donde permiten establecerlo las fuentes existentes, los únicos que no dejan dudas sobre su composición específica para el concurso llamado en 1953. Volveremos sobre las repercusiones de este recorrido genético, que conmueve y relativiza la intencionalidad y la semántica de la obra.

Sigamos por ahora los propósitos declarados por el compositor. La forma, además de ser un requisito del concurso, le resulta el modelo adecuado para la ocasión: “esta sinfonía está encuadrada dentro de los moldes clásicos del género; lo augusto del tema requería la austeridad de la sinfonía clásica. Y por eso, además, el lenguaje escogido es claro y sencillo, concediendo una primacía a lo melódico,

²¹ Escrito mecanografiado del compositor, destinado a una conferencia radial sobre su Sinfonía, con ejemplos musicales interpretados por alumnos, fechado el 23 de noviembre de 1953, p. 1. Archivo Milici.

²² Esta filiación es brevemente indicada por Cozzi, quien la atribuye razonablemente a la urgencia por concretar la pieza en los estrechos plazos establecidos por el reglamento del concurso. Sin embargo, consigna 1950 como fecha de composición de la serie *Mi país*. La que mencionamos aquí, 1952, es la que figura en el facsímil de los manuscritos conservados en el archivo Milici.

que no excluye una armonización cuidada y la instrumentación bien meditada”.²³ No deja de llamar la atención la elección del género, en cuya evaluación como el más apropiado coinciden los organizadores del concurso –Locatelli– y el compositor. El vehículo más frecuente para la comunicación de contenidos políticos fue, durante el siglo XX, la cantata, más permeable, por la inclusión de textos cantados y declamados, que los esquemas abstractos de la “sinfonía clásica”. Es probable que el recurso a una forma consagrada por la tradición haya tenido la intención de catapultar el homenaje a una figura popular hacia uno de los territorios más prestigiosos y exigentes de la “alta cultura”, ocupado ahora con nuevos contenidos. O bien equiparar figura y forma: a una personalidad excepcional corresponde un género de similar relevancia.

En todo caso, lo de “sinfonía clásica” debería relativizarse, no solo por su evidente anacronismo y por las características específicas de su realización, sino también porque el autor redactó para ella un poderoso texto que resultó indisociable de la obra en el proceso de comunicación. Se trataría entonces, más bien, de una sinfonía programática, asociada, por la inclusión de coros, con su modelo histórico más paradigmático, la Novena beethoveniana.²⁴

En este molde general el compositor inscribe propósitos programáticos particulares y localizados:

Al plantear los grandes principios sobre los cuales habría de construir mi sinfonía, me hice algunas sencillas reflexiones. El pueblo –uno de los protagonistas de la obra–, es ante todo, idealista, simple, humilde, espontáneo, generoso, sincero, sin dobleces ni complejidades. Aquella mujer ejemplar, salida de ese mismo pueblo, poseía sus mismas virtudes. Luego, deduje, la sinfonía que pretendería interpretar sus ideales, sus inquietudes, sus luchas, sus alegrías y amarguras, debía concitar iguales atributos: la sencillez, la claridad, la espontaneidad, y, desde luego, inspirarse en las vibraciones populares: sus cantos y sus danzas.²⁵

Transitan aquí fragmentos núcleos ideológicos gubernamentales arraigados: la idealización del pueblo, la identidad entre sus valores y los de Eva Perón, la jerarquización de sus manifestaciones musicales como material de base. La invocación a la sencillez se enmarca en una doble dirección: *del* pueblo y *para* el pueblo, origen y destinatario. En consecuencia, debía ser evitado cualquier elemento susceptible de entorpecer esta comunión natural, sobre todo los provenientes del lenguaje: la mediación del significante debía ser igualmente invisible. Así, “debiendo ser música emanada del pueblo y destinada al pueblo, no correspondía,

²³ Escrito mecanografiado, cit.

²⁴ Desde este punto de vista, resulta coherente que el programa del estreno se haya completado con la inclusión de una obra de Beethoven, la obertura *Leonora N° 3*, con la que se relaciona también, de manera general, por el tono épico que Milici adopta en momentos del tiempo inicial de su sinfonía.

²⁵ Escrito mecanografiado, cit.

desde luego, especular con tendencias de moda, ni exagerados modernismos llenos de estridencias y cosas extravagantes”.²⁶

El diseño general de la obra observa, en líneas muy generales, las reglas del género. Consiste en los cuatro movimientos habituales –aquí, un *Allegro* precedido por una introducción lenta; un *Lento* apoyado en las técnicas de la variación; un *Scherzo* multiseccional y un *Allegro* que adopta, parcialmente, esquemas de rondó– a los que sigue un final *Lento*, encadenado sin interrupción al tiempo anterior. Su inclusión se justifica por razones programáticas: este movimiento recapitula contenidos musicales previos, concentra las situaciones más dramáticas y se proyecta hacia la apoteosis final. A esta estructura se le sobreimprime una red de temas recurrentes, asociados con significados determinados por el propio compositor, suerte de *Leitmotive* que guían la trayectoria narrativa.

Los apuntes mecanografiados en que se despliega el argumento de la obra,²⁷ reproducido en los programas de concierto y los artículos periodísticos, comienzan con una afirmación explícita y contundente, sobre todo teniendo en cuenta que ni en la obra musical misma ni en su título aparece nunca el nombre de la persona homenajeada: “El autor refleja en esta obra la luminosa trayectoria de la abnegada Jefa Espiritual de la Nación, la inolvidable Eva Perón. Música y texto de Luis Milici”.²⁸

Lo que sigue son breves descripciones analíticas sobre cada movimiento, precedidas por los párrafos completos correspondientes del programa.

Primer movimiento: “El advenimiento” (*Lento, Allegro, Andante moderato, Maestoso*)

En una breve Introducción (*Lento*), el corno inicia el tema de la Patria, al que suceden algunos compases de hondo patetismo, en que fluyen la inquietud, la pesadumbre y el ansia de liberación de un pueblo agobiado por la injusticia. Comienza el movimiento en el *Allegro*, donde el tema de la Patria, tomado al principio por violas y violoncelos, se desarrolla en forma de fugada [sic], en constante crescendo que culmina en un tutti. Aparece el tema del pueblo, en ritmo de tango, cuyo diseño, trazado por los violines, evoca una melodía muy popular. Sugiriendo el ambiente previo al surgimiento de la Nueva Argentina, este motivo se entrelaza con el de la Patria, cuyo desarrollo prevalece y prepara el advenimiento del tema de la Esperanza, que simboliza a la extraordinaria mujer que se

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Legajo Personal, cit.

²⁸ El título de “Jefa Espiritual de la Nación” le había sido otorgado oficialmente por el Congreso en fecha reciente, mediante un decreto votado en el 7 de mayo de 1952, derogado el 6 de diciembre de 1955. Lila Caimari: *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)* (Buenos Aires: Emecé, 2010 [1ª 1994]), p. 232; Marysa Navarro: *Evita* (Buenos Aires: Edhasa, 2009), pp. 307 y 326.

unió al Líder en su lucha por una patria libre [sin coma] justa y soberana. El violín solista expone este tema al que se une un pasaje marcadamente autóctono que identifica a la Dama de la Esperanza²⁹ con su pueblo. Vuelve a oírse [sic] el tema de ella, en otra tonalidad y esta vez en los violoncelos, como robusteciendo su voz de hondo contenido humano, que se va imponiendo paulatinamente. Resurge el tema de la Patria que, confundíendose [sic] con el del pueblo, prepara el maestoso final, que el tema de la Esperanza retorna revestido de grandiosidad, pues la Primera Dama reina ya en el corazón del pueblo.

En este primer movimiento, tal como lo explica el programa, aparecen los temas centrales de toda la sinfonía. El Tema de la Patria consiste en el comienzo del Himno Nacional,³⁰ en Do mayor, en el cual la sustitución de la quinta por una sexta menor abre el diseño hacia mayores posibilidades para un eventual desarrollo; lo sorpresivo del desvío crea a la vez considerable expectativa en los oyentes familiarizados con esa melodía. Un encadenamiento de acordes paralelos con novenas y una resolución cadencial sobre la dominante sostienen una secuencia melódica simple para representar el “hondo patetismo”. [Ejemplo 1].

Ejemplo 1. Milici: *Sinfonía ‘In Memoriam’*, primer movimiento, comienzo

Un breve desarrollo de este material conduce a la exposición del Allegro, un fugado sobre el tema del Himno, con un divertimento de considerable extensión [Ejemplo 2].

²⁹ Esta denominación, así como la de “Abanderada de los humildes” o “Mártir de los trabajadores” habría circulado ya desde 1947, según afirma Caimari (op. cit.). De hecho, en el ámbito musical encontramos en ese año una “marcha popular” con texto de José María Caffaro Rossi y música de Rodolfo Sciamarella, titulada *Dama de la Esperanza*, de amplia difusión en actos y por medios radiales. *Democracia* (04-06-1947), p. 3.

³⁰ Que había sido grabado recientemente, “en su versión oficializada”, por la Orquesta Sinfónica de la Radio del Estado, con la dirección de Bruno Bandini y la voz de Renato Cesari, en febrero de 1952, para el sello Odeon. *Democracia*, (12-02-1952), p. 4.

Ejemplo 2. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, cc. 46-52

Los diseños en semicorcheas que ornamentan luego las exposiciones del tema funcionan como antecedente del Tema del Pueblo, que comienza en c. 74 y funge como segundo tema de la sinfonía.³¹ La “melodía popular” que evoca, según el compositor, podría consistir en una referencia indirecta a la del tango *El choclo*, presentada a mayor velocidad, aunque su estructura se corresponde igualmente con configuraciones habituales en las variaciones bandoneonísticas del repertorio. La superposición de este material con el del Himno (c. 84) afirma la identidad de Pueblo y Patria. La doble barra indica el cierre de la zona expositiva, que se repite entonces textualmente.

El desarrollo se lleva a cabo mediante un recorrido modulador del tema principal y derivaciones melódicas a partir de su propio diseño rítmico, que anticipan el más importante de los materiales subsiguientes, que aparece fuera de la sección presentacional propiamente dicha del esquema sonatístico: el Tema de la Esperanza, en Sol Mayor, una prolongada melodía lírica, a la manera de aria, confiada al violín solista con un acompañamiento arpegiado en las cuerdas [Ejemplo 3]. Su segundo segmento (cc. 153-157) reproduce, en parte, una línea anticipada en la zona de la exposición (cc. 104-107).

³¹ Este es el único momento de la exposición que responde a lo que el programa denomina como Tema del Pueblo, aunque como configuración musical posee escaso o nulo carácter temático y no genera, además, ninguna consecuencia en el desarrollo.

Ejemplo 3. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, cc. 146-149

Andante Moderato ($\text{♩} = 63$)

Arpa
p
(Somido Natural)

VI Solista
Andante Moderato ($\text{♩} = 63$)

1ª VI
pp VI

2ª VI
pp

Vla
pp

V.C.
pp

C.B.
p [pizz]

Este tema alterna con un pasaje contrastante, en ritmo de zamba, en el que la orquestación se aproxima al instrumental folclórico: en lugar de aerófonos locales, flautas en terceras paralelas; arpa en arpegios guitarrísticos y la inclusión de un “bombo típico” [Ejemplo 4].

Ejemplo 4. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, primer movimiento, cc. 160-162

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl (Flute):** Treble clef, 12/8 time signature. Tempo marking: ♩ = 54. Features a melodic line with slurs and accents.
- Bombo Tipico:** Percussion staff with a 12/8 time signature. Includes the instruction "x golpear sobre el aro" (x = strike on the rim).
- Arpa (Harp):** Grand staff (treble and bass clefs). Features chordal accompaniment with slurs and accents.
- Solista (Soloist):** Treble clef, 12/8 time signature. Tempo marking: ♩ = 54. Features a melodic line with slurs and accents.
- 1° VI (1st Violin):** Treble clef, 12/8 time signature. Features a melodic line with slurs and accents.
- 2° VI (2nd Violin):** Treble clef, 12/8 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics: *mf*, *sfz*.
- Vla (Viola):** Alto clef, 12/8 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics: *mf*, *sfz*.
- V.C. (Violoncello):** Bass clef, 12/8 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics: *mf*.
- C.B. (Contrabajo):** Bass clef, 12/8 time signature. Features a rhythmic accompaniment. Dynamics: *mf*. Includes the instruction "PIZZ" (pizzicato).

La melodía folclórica aquí bosquejada se amplifica luego en las trompetas con sordina, con una base textural similar. Con excepción de una entrada incisiva del Himno, en Mi bemol mayor, sobre un trabajo motivico derivado del segundo tema, el Tema de la Esperanza ocupará el resto del movimiento. Se desliza progresivamente del registro expresivo inicial, más lírico e intimista, hacia un *tutti fortissimo* que afirma la tonalidad central –Do–, incorpora los compases del Himno y adopta acentos marciales traídos por cornos y trompetas en la coda. El triunfo anunciado por el programa se materializa revistiendo al tema que representa a la persona homenajeada con los atributos de la marcha, el cortejo, o la retórica sonora del ceremonial. El esquema de sonata que articularía el movimiento se ve entonces

erosionado por la intención argumental: no es el restablecimiento del equilibrio temático y tonal lo que cierra el movimiento, sino la prevalencia de lo narrativo por sobre lo estructural. Sin embargo, la construcción motívico-temática, con sus recurrencias rítmicas en los distintos materiales provee recursos de unificación, tales los sonidos largos en los extremos separados por una interpolación de valores menores en su centro, cuyo modelo es el motivo inicial del Himno, o el énfasis en grados descendidos que caracteriza tanto la melodía del Tema de la Esperanza como la cabeza de la canción nacional modificada (el séptimo –fa becuadro en Sol mayor– y el sexto –la bemol en Do mayor– respectivamente).

En síntesis, en este primer movimiento en el que se juega el paradigma formal más normativo de una supuesta sinfonía “clásica” a la que aspira explícitamente el compositor, se observan coexistencias y desplazamientos de diversa naturaleza. Por un lado, la heterogeneidad estructural de los materiales: un primer tema sometido al procedimiento fugado, remite a técnicas del barroco que se instalan como remanentes en el clasicismo, mientras que el tema de mayores consecuencias en la totalidad de la sinfonía, ubicado en el desarrollo y no en la exposición, responde a las propiedades del *singing style* o *aria-type* características del estilo.³² Este tema, a su vez, es intersectado por una zamba, lo que introduce una ardua discontinuidad difícilmente recuperable, en lo formal, por el argumento semántico. El plan armónico, por su parte, permanece adherido a los patrones tonales tradicionales del género. Por otro lado, y en relación con lo anterior, las redes tópicas, simbólicas, intertextuales, también fuertemente heterogéneas –esta vez en lo referencial– que se superponen a las sintácticas y estructurales crean acuerdos y fricciones significativas. El Himno Nacional, una referencia tanguística, un aire de zamba y una melodía lírica casi vocal, en sucesiones de débil regulación, insertan fuertes correlatos con un “afuera” que hacen retroceder lo estrictamente formal a un segundo plano en la consideración integral de la pieza.³³ Esta coexistencia, por otra parte, coincide con prácticas espectaculares habituales en el peronismo: las funciones artísticas en las que se suceden los repertorios populares y cultos, con la participación de figuras destacadas del tango o el folclore, las orquestas sinfónicas de reciente creación, ballets tradicionales y clásicos en el transcurso de un mismo evento.³⁴

³² Leonard Ratner: *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980), pp. 19-20.

³³ Ciertamente es que esta heterogeneidad es distintiva del clasicismo, en oposición al período anterior, pero en este caso conviene no perder de vista que se trata de aludir al estilo clásico desde una perspectiva externa, posterior, con una intencionalidad compositiva y expresiva incomparables, y sin la menor intención de distanciamiento modernizador o juego intertextual como el que se observa en la música argentina de corte neoclásico en los años 30.

³⁴ Este fenómeno, fácilmente constatable en la prensa de la época, es referido asimismo por Anahí Ballent: *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010, 2009), p. 265.

Segundo movimiento: “Los humildes” (Lento. Aire de vidala)

Describe la reivindicación de las masas populares, primera y constante preocupación de Eva Perón. Surge el tema de los humildes, primeramente en los violoncelos, en un tono sombrío que pinta la amargura del proletariado, y luego en los instrumentinos, como acentuando ese dolor, en tanto intermitentemente, violoncelos y contrabajos esbozan el dibujo rítmico de la vidala: son las voces débiles y aisladas de quienes protestan sin ser escuchados, hasta que aparece el tema de Eva Perón (tema de la Esperanza): ella los conduce a la victoria; su tema se une al de los humildes –en modo mayor– luego de un crescendo orquestal en que las voces populares van cobrando volumen hasta escucharse claras y vibrantes. El movimiento concluye suavemente, pues el pueblo, al que se ha hecho justicia, vive ahora en paz y en sosiego.

Una melodía pentatónica, ternaria, sobre la [Ejemplo 5], precede el “Aire de vidala” [Ejemplo 6], configuración central del movimiento, en el que una caja introduce el ritmo característico.

Ejemplo 5. Milici: *Sinfonía ‘In Memoriam’*, segundo movimiento, comienzo

Ejemplo 6. Milici: *Sinfonía ‘In Memoriam’*, segundo movimiento, cc. 19-22

Se basa en giros de reminiscencias modales sobre la misma tónica, con desvíos que introducen el cuarto grado mayor. Estos dos materiales complementarios son variados en registro, textura, instrumentación y combinaciones internas de sus elementos, hasta la aparición del Tema de la Esperanza (c. 112, Calmo), en Do,

ahora en tres tiempos, integrado así al contexto de la vidala. Regresa el *tempo* anterior (c. 139), en el cual cobra cada vez mayor relieve el comienzo de la melodía de apertura del movimiento, tratada como *ostinato* que va acumulando densidad y registro; sobre ella se superpone el segundo segmento del material temático, antes presentado en sucesión. El final se ilumina con la entrada en La mayor del Tema de la Esperanza en las maderas (c. 180), cuya cabeza se disuelve luego en el *pianissimo* sobre el cual concluye el movimiento.

Tercer movimiento: “Los privilegiados” (*Scherzo*)

La música define el espíritu despreocupado y alegre de la infancia, que halló en el corazón de la Jefa Espiritual un refugio de amor y felicidad. Luego de un breve desarrollo surge, como una visión, un amanecer en la Ciudad Infantil, oyéndose motivos infantiles. Bien pronto, ya en pleno día los pequeños juegan y cantan alegremente (coro de niños). Aparece el tema que simboliza a Eva Perón (tema de la Esperanza) a quien los niños privilegiados de la patria, deben su felicidad. Ponen término al *Scherzo* unos compases en ritmo de malambo, como afirmando que esos niños alegres y dichosos son los de la Nueva Argentina.

Sobre un extenso pedal de Do se expone un tema en terceras paralelas, cuya rítmica e interválica sencilla –nota repetida, segundas y terceras– se relacionan con canciones infantiles,³⁵ el que se somete a variaciones instrumentales, ornamentales y tonales de considerable extensión. Se establece así el ámbito expresivo y las características estructurales en que discurrirá el movimiento. Una sección liquidativa, de dispersión motívica, conduce al núcleo de este tiempo: las canciones infantiles tradicionales.

La primera de ellas es *La torre en guardia*, en Sol mayor, presentada en imitaciones, en su forma original, invertida y diversas alternancias de ambas, en diferentes distribuciones instrumentales, insertas en un tejido de *ostinati* y notas tenidas. Este material se reexpone en distintas tonalidades –algunas lejanas, encadenadas mediante relaciones de terceras–, a las que se arriba por ataque directo, sin mediar procesos modulatorios. El coro de niños ingresa entonando la línea melódica de la canción (c. 326), tratada luego a dos voces. Un detalle significativo ocurre poco después, cuando el diseño de acompañamiento, a cargo de los violines, expone los cuatro primeros sonidos del Tema de la Esperanza [Ejemplo 7].

³⁵ Daniel Cozzi (“Luis Milici y la Sinfonía”), indica que este tema proviene de la canción *Déjenla sola*, lo que se confirma en la mencionada versión para quinteto de arcos, en la cual el compositor escribe el texto “Yo la quiero ver bailar” debajo de la línea del primer violín. De todas maneras, la estructura es lo suficientemente anónima como para admitir su atribución parcial a diferentes ejemplos del cancionero infantil. Por otra parte, el diseño se relaciona también con el tema de vidala del movimiento anterior, con la misma indicación de compás, aunque drásticamente modificado en la percepción por la velocidad (aquí, blanca con puntillo = 80-84).

Ejemplo 7. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, tercer movimiento, cc. 334-337

The image shows a musical score for Example 7, titled 'Ejemplo 7. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, tercer movimiento, cc. 334-337'. The score is in 3/4 time and features a vocal line for a children's choir and instrumental parts for Violins I and II, Violoncello (Vc), and Double Bass (Vc).

The vocal line (Coro de niños (+ tptas)) is in treble clef and has the lyrics: "Pues no te - me - mos pues no te - me - mos ni La to - rre en - guar - dia la to - rre en - guar - dia la". The vocal line starts with a *mf* dynamic marking.

The Violin I (VI 1) and Violin II (VI 2) parts are in treble clef and play a melodic line with a *pp* dynamic marking. The Violoncello (VI 2) and Double Bass (Vc) parts are in bass clef and play a supporting line with a *pizz* (pizzicato) marking.

The score is divided into four measures. The first measure contains the vocal line and the instrumental accompaniment. The second measure continues the vocal line and the instrumental accompaniment. The third measure contains the vocal line and the instrumental accompaniment. The fourth measure contains the vocal line and the instrumental accompaniment.

El coro prosigue recorriendo el repertorio infantil más popular en el país: *Arroz con leche* (c. 362) –cuya cuarta inicial lo vincula a *La torre en guardia*–, *Yo la quiero ver bailar* (c. 370) y *Tengo una muñeca* (c. 402), tarareadas la primera y la última. En el interior de esta sección, irrumpe el Tema de la Esperanza (c. 389) en los violines, seguido del aire de zamba al que estuvo asociado en el primer movimiento de la sinfonía. Eva Perón, representada por su tema, planea entonces sobre el dispositivo, en distintos niveles: de manera más anónima, inserto en la textura, o al descubierto, enlazado en las rondas que cantan los niños. El movimiento discurre luego por la extensa recapitulación del tema inicial en distintas disposiciones. El malambo a que alude el programa se reduce a los compases cadenciales de la coda.

Cuarto movimiento: “El pueblo feliz” (*Allegro*)

El pueblo se divierte, danza jubilosamente y canta (coro y guitarras) motivos de honda raigambre autóctona: es el pueblo que se ha reencontrado consigo mismo, con su verdadero destino y ha recobrado su fervor patriótico a conjuro de la mística justicialista. Hacia el final, el pueblo, enterado de que su amada benefactora está gravemente enferma, cesa en us [sic] canciones y se sume en profunda ansiedad. Este movimiento se enlaza con el siguiente.

El movimiento se organiza en dos grandes secciones. La primera consiste en un desarrollo sinfónico sobre esquemas rítmico-melódicos comunes a distintas

especies del folclore argentino, con su alternancia y superposición de estructuras rítmicas en 6/8 y 3/4, melodías dobladas en terceras, por momentos con comienzos anacrúsicos típicos de la chacarera (número 6 de ensayo). La escritura orquestal adopta circunstancialmente disposiciones que intentan reproducir sonoridades y texturas de la música a la que refiere, lo que se refuerza con la entrada sucesiva del “bombo típico” y luego del conjunto de guitarras. El comportamiento armónico es solidario con el registrado en movimientos previos: los pilares tonales son claramente preservados y las variantes se producen por yuxtaposición de los materiales en distintas tonalidades y texturas, así como por desgajamiento y redistribución de sus incisos rítmicos en las familias instrumentales. Cerca del comienzo se incrusta sorpresivamente un material en los metales –cuyo *pivot* es el acorde reiterado de Fa mayor con séptima y novena– que no se desarrolla aquí pero anticipa en lo rítmico el que constituirá la base de la sección siguiente.

Esta comienza en el número 12 de ensayo y se encuentra íntegramente ocupada por la intervención del coro de adultos que entona el *Pala-pala*.³⁶ La partitura sugiere que lo ideal es la ejecución coral acompañada por las guitarras, aunque indica *pizzicati* en la cuerda como “guía coral” y acordes en el arpa “*in mancanza* de guitarra”. Proporciona asimismo instrucciones de ejecución para el conjunto de guitarras [Ejemplo 8]. Con distintas vocalizaciones primero, el texto aparece luego en los tenores, fragmentado y con progresiva entrada de los instrumentos hasta la presentación completa, homofónica, en las cuatro voces.

³⁶ En el archivo del compositor se encuentra un cuaderno con páginas dedicadas a la descripción coreográfica del *Pala-pala*, posiblemente destinada a las ediciones de danzas tradicionales –música, texto y coreografía– que Milici elaboró para Ricordi Americana en los primeros años 40, entre ellas, *Pericón*, *El escondido*, *Minué federal*, *El cuando*, *El palito*, *El triunfo*. No hemos encontrado una eventual edición del *Pala-pala*.

Ejemplo 8. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, cuarto movimiento, cc. 210-213

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl (Flute): *mf*, melodic line with slurs and accents.
- Ob (Oboe): *mf*, melodic line with slurs and accents.
- Cl (Clarinet): *mf*, melodic line with slurs and accents.
- Fg (Bassoon): *mf*, melodic line with slurs and accents.
- Timbales: Percussion part with a steady rhythmic pattern.
- Arpa (Harp): Arpeggiated accompaniment.
- Guitarra (Guitar): Chordal accompaniment with a note indicating a specific technique: « Los acordes así marcados deben ejecutarse apoyando la mano cerrada sobre las cuerdas para imitar el rasguído típico ».
- Coro (Chorus): Vocal line with lyrics: Pa - la pa - la pul - pe ro chu - ña sol - te - ro chu - ña sol - te - ro.
- Coro (Chorus): Chorus line with lyrics: ah ah ah ah.
- VI 1 (Violin I): *p*, melodic line with slurs.
- VI 2 (Violin II): *p*, melodic line with slurs.

Además de duplicar las líneas vocales en diferentes octavas, la orquesta va acompañando las sucesivas intervenciones del coro con breves diseños y notas repetidas tratados como *ostinati*. El final se estructura en un doble movimiento, consistente en vocalizaciones descendentes sobre sonidos tenidos en el coro, seguidos de un ascenso de la cuerda hasta alcanzar un largo acorde de dominante con quinta aumentada y novena que resuelve *pianissimo* en la tónica, Sol mayor.

Quinto movimiento: “Tránsito a la inmortalidad” (*Lento*)

Se inicia como el primer movimiento, con el tema de la Patria y del pueblo afligido. Ocho campanadas presagian el aciago fin. El pueblo (coro) ruega por la salvación de la Jefa Espiritual entonando una letanía, que es tomada luego por los cantantes solistas, separadamente, y luego por las cuerdas: el dolor llega a las masas (coro), pero también individualmente a cada uno de los argentinos (cantantes solistas) e instituciones (cuerdas). Se oye el tema de la patria –por aumentación– pero esta vez sus notas son largas y tristes, intercalándose el coro con la soprano y el violín solistas, continuando las rogativas. Pero Eva Perón pasa a la inmortalidad: los violines pintan brevemente el instante continuando el tema de la Esperanza. El tema de la Patria se oye, entonces, en registros graves, como sintetizando el dolor que embarga al país. Un hálito de grandeza cruza el ambiente, y ya no es dolor lo que desearan ayudar con sus plegarias a la ascensión de la Jefa Espiritual hacia los celestes reinos de Dios [redacción sic] El cuarteto vocal inicia un cántico de glorificación (coro), para culminar la obra en un imponente Final que es la apoteosis de la Dama de la Esperanza.

El comienzo del último movimiento recapitula el del primero, en la misma tonalidad de Do mayor: al Tema de la Patria le sigue la misma sucesión de acordes pero en aumentación, lo que le confiere características de coral. Las ocho lentas campanadas representan la hora de deceso de María Eva Duarte (las 20: 25). Le siguen tres exposiciones de un *Sancta Maria* fugado en su texto original en latín: la primera, en Sol mayor, a cargo del coro *a cappella*; la segunda en Do, con una breve expansión, por los solistas vocales doblados por las maderas y la última en la misma tonalidad por la cuerda sola.³⁷

En la sección siguiente se produce el punto de mayor concentración estructural y simbólica de la obra. Los cuatro compases del himno, armonizado, introducen

³⁷ En el manuscrito, luego de las campanadas aparece el mismo fugado en un cuarteto de metales, tachado y con indicaciones de que el movimiento debe proseguir directamente con el coro. El compositor había previsto entonces una versión instrumental de la letanía, pero la reformuló en su orquestación y la cambió de lugar.

la invocación *Sancta Maria*, homófona, en el coro, superpuesta a tres campanadas, luego de lo cual la soprano entona el mismo texto, pero sobre el comienzo del Tema de la Esperanza,³⁸ ahora en la tonalidad central de la sinfonía, Do mayor. El procedimiento se reitera; esta vez el texto del coro es la respuesta a la invocación previa, *Ora Pro Nobis*, sostenido por la expansión del Himno, seguido por un despojado *quodlibet* compuesto por la reafirmación del Tema de la Esperanza con el texto *Sancta Maria* superpuesto al comienzo de la canción patria.³⁹ Esta concurrencia estructural de los materiales centrales de la sinfonía cumple, por un lado, una importante función de afirmación y de clausura formal de la obra completa; por otro, presenta la encarnación musical culminante de los tópicos de representación que la obra pone en juego, como veremos más adelante.

Una aparición completa del Tema de la Esperanza –soprano solista, coro y primeros violines– y del Himno como *recitativo* de los chelos⁴⁰ desembocan en un nuevo coro fugado, *più mosso*, que glosa el texto del *Gloria* en castellano, con un tratamiento antifonal entre solistas y coro: “Eterna Gloria en el cielo. Te alabamos, te veneramos, te damos gracias por tu grande obra. Te damos gracias eternas. Gloria”. Una invocación de esta magnitud, en este momento culminante de la obra, no podía confiarse a una improbable comprensión del latín. La sección de cierre consiste en un *tutti* con todo el dispositivo, *fortissimo*, donde las voces se responden con el texto “Gloria eterna en el cielo” sobre el Tema de la Esperanza, hasta unificarse en una nueva y triunfal identificación [Ejemplo 9].⁴¹

³⁸ En la escritura aparece como en aumentación, pero al cambiar el compás (de 4/4 a 2/2) esta no se concreta en rigor, aunque la modificación del tempo para la unidad de pulsación la hace efectivamente más lenta (de negra=63 a blanca=50).

³⁹ Ver *infra*, Ejemplo 10.

⁴⁰ ¿Una nueva alusión a la beethoveniana *Sinfonía en re menor*, al comienzo de su cuarto movimiento en este caso?

⁴¹ La calculada grandilocuencia de este final se consigue con recursos bien conocidos: además del volumen instrumental y la dinámica, el *ritenuto* enfático antes de retomar la velocidad previa, un pasaje monódico cuya duplicación a varias octavas refuerza su carácter afirmativo, sucedido por la irrupción imponente del acorde de los metales, diseños veloces y trémolos de la cuerda, inflexión sobre el IV grado menor para realzar la resolución en la tónica mayor, ascenso vocal y apoyo cadencial de campanas y percusión.

Ejemplo 9. Milici: *Sinfonía 'In Memoriam'*, final

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fa), Cor, Trumpet (Tnp), Trombone (Tbn), and Timpani (Timp). The second system includes Cymbal (Camp) and the vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Cocco. The bottom system includes Violin I (VI1), Violin II (VI2), Viola, Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is marked with dynamics such as *ff* and *f*, and tempo markings including *Ritornato*, *in tempo*, and *marcato*. The vocal parts include the lyrics: "Gloria eterna en el cielo. In div...".

Ideologemas en busca de tópicos

La sinfonía de Milici constituye un verdadero inventario de ideologemas que el peronismo había ido fabricando desde sus comienzos para la construcción de su arquitectura simbólica: un “inmenso almacén de soluciones codificadas”.⁴² Esos núcleos se trasladan del universo discursivo público, periodístico, cotidiano y generalizado al de la obra, en los títulos de los movimientos, en las glosas del programa, en los recursos musicales.

Sin embargo, el estudio genético de los primeros movimientos de la obra obliga a reconsiderar la contundencia de las intenciones expresadas por el compositor en el programa que la acompaña. En efecto, como observáramos, al menos los dos movimientos iniciales –y quizás también el tercero– provienen directamente de piezas compuestas un año antes de la convocatoria al concurso, previas incluso a la muerte de Eva Duarte. Es probable que, sin ser explicitados entonces, los ámbitos de significación de estas piezas hayan coincidido, ya sea por un plan argumental similar aunque no verbalizado,⁴³ por afinidades ideológicas con el corpus textual del régimen o por una compartida “estructura de sensibilidad”, con los establecidos luego para la *Sinfonía*. O que, retrospectivamente, el compositor haya interpretado las estructuras musicales y les haya concedido significados adaptados a los requisitos prácticos del concurso.⁴⁴ A partir de lo ya hecho, los movimientos siguientes atraparían entonces los filamentos dispersos de una narrativa para conducirlos a su culminación. El programa final resultaría así de tres operaciones sucesivas: nombrar los significantes, hilvanarlos en una dramaturgia y blindar el sentido.

En todo caso, dado que el compositor mismo instala definitivamente el dispositivo final de su pieza en ese contexto, que sus propósitos declarados son los que presidieron la circulación social de la obra, que ni el jurado ni los públicos tenían conocimiento de los procesos previos al establecimiento del texto definitivo, que estos eran muy cercanos en el tiempo y que el movimiento que condensa la significación central de la composición fue inequívocamente compuesto según explicita el programa, el análisis del sentido que la obra despliega puede prescindir, sin desconocerlas, de las contingencias y fracturas observadas en el trayecto genético.

Amarrada al sistema del que forma parte, la textualidad integral de la obra –música, palabras, contexto– revela “la imagen asumida por un conjunto de creencias sociales, la imagen de un ideograma que se ha fundido con su propio dis-

⁴² Umberto Eco: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1986), p. 156 [1ª., en italiano, 1968].

⁴³ Recordemos que el primer movimiento deriva de la pieza titulada “Patria”, que en 1952 era ya, en el discurso y las prácticas hegemónicas del régimen, la Patria peronista, con lo cual el contexto no es ajeno al propuesto luego para la sinfonía. Por otra parte, el argumento para este movimiento, que trata de la llegada y triunfo de Eva, era perfectamente concebible en 1952.

⁴⁴ Esto parece ocurrir en la atribución del nombre “Tema del Pueblo” a las casi anónimas semicorcheas del primer movimiento.

curso, con su propio lenguaje”.⁴⁵ En la intersección de las prácticas sociales y del espacio estético, el ideologema cumple “esta función intertextual que puede leerse ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto, otorgándole sus coordenadas históricas y sociales”.⁴⁶ De este modo, según afirma Jameson, los ideogramas actúan como mediadores entre la ideología como opinión abstracta y los materiales narrativos con los que se expresa; son “formaciones anfibia cuya característica estructural esencial puede ser descrita como las posibilidades que posee para manifestarse tanto como pseudoidea –un sistema conceptual de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio– o una protonarrativa, una especie de máxima fantasía de clase acerca de los ‘personajes colectivos’ que son las clases en oposición”.⁴⁷ Metodológicamente, es preciso en primer término identificar y nombrar el ideologema, como concepto y como narración, ya que “puede ser elaborado en ambas direcciones, tomando la apariencia completa de un sistema filosófico por una parte, o la del texto cultural por otro”,⁴⁸ para demostrar luego la transformación de este material crudo en la obra concreta.

Para efectivizar esta transposición del ideologema en materia artística, la música dispone, entre otros recursos, de figuras retóricas propias, o *topoi* de representación,⁴⁹ configuraciones sonoras sedimentadas en la recepción dentro de un territorio cultural dado, que encarnan conceptos, “unidades culturales”;⁵⁰ los codifican en estructuras sonoras y los integran a procesos narrativos a través de los cuales la obra diseña campos de significaciones, construye su dimensión semántica, que, sin ser la única, permite identificar nodos en que se suelda la serie estética y la serie social. Así, “cada tópico puede significar un extenso mundo semántico, conectado con aspectos de la sociedad contemporánea, temas literarios y tradiciones más antiguas”.⁵¹ En este caso, contamos con un programa externo que aglutina diferentes roles: dedicatoria, manifiesto, agente narrativo, guión político. Excluido de la economía sonora intrínseca de la obra, oficia sin embargo como vaso comunicante entre el contexto y la realización musical misma.

⁴⁵ Michail Bakhtin: “Discourse in the Novel” (1934-35), en *The Dialogic Imagination. Four Essays* (Austin and London: University of Texas Press, 1981), pp. 270-422, 357. Todas las traducciones son nuestras.

⁴⁶ Julia Kristeva: “Le texte clos”, *Langages* 12 (1968), pp. 103-125, 104.

⁴⁷ Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (London and New York: Routledge, 2002 [1a. 1981]), pp. 72-73.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 73.

⁴⁹ No nos detenemos aquí en explicaciones sobre las teorías tópicas en música, muy difundidas en el ámbito semiótico y hermenéutico desde los años 80, a partir del estudio pionero de Leonard Ratner, proseguido por los de Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Raymond Monelle, Robert Hatten, Elaine Sisman, Esti Sheinberg, entre otros. Originados en un primer momento en el análisis de la música del clasicismo, el método se extendió luego hacia períodos posteriores hasta alcanzar el siglo XX y confluyó, en su intento interpretativo, con otras perspectivas como las provenientes de las teorías de la narratividad utilizadas por Marta Grabocz o Eero Tarasti.

⁵⁰ Eco: *La estructura ausente...*, pp. 60-62.

⁵¹ Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 2000), p. 79.

En la vasta usina de consignas y aforismos políticos, derivados casi siempre de los discursos mismos del presidente o su esposa y profusamente diseminados en la realidad de la época por el omnipresente aparato oficial de propaganda, se dibujan ideologemas centrales del peronismo. Entre los que el movimiento instaló como estrategias discursivas, pedagógicas y publicitarias, figuran dos que nos interesan particularmente para el estudio de la obra que nos ocupa: por un lado, la idea palingenésica de una Nueva Argentina que transformó el ayer aciago en un hoy luminoso; por otro, el peronismo como religión secular, política, que articula, en otra clave y con otras tecnologías, significantes potentes en la Argentina de mediados del siglo xx: Nación, Patria, Estado, Líder, Pueblo.

La “Nueva Argentina”

La expresión, que se reitera en el programa de esta sinfonía, circulaba a raudales por todos los canales posibles en esos años; su versión más espectacular se concretó en la gran exposición a cielo abierto que llevó ese título, diseñada por el arquitecto y escenógrafo Jorge Sabaté a lo largo de la calle Florida, entre Avenida de Mayo y Charcas, en noviembre de 1951.⁵² Este “hoy” forma sistema con un “ayer” antitético, el tiempo previo a la llegada del peronismo,⁵³ lo que genera una previsible cadena de oposiciones binarias en torno del eje antes/ahora: dolor/alegría; miseria/riqueza; tristeza/felicidad; carencia/abundancia; injusticia/justicia; desocupación/trabajo; sumisión/soberanía; derrota/victoria, etc. No hay ámbito en que esté ausente la reiteración de esta fórmula como instrumentalización doctrinaria. Además de la prensa y demás medios de difusión, se encuentra, por mencionar solo algunos ejemplos, en los monólogos radiales de Enrique Santos Discépolo y su personaje Mordisquito (1951); en el cine, con distintas formulaciones, en películas como *Suburbio* (1951) de León Klimovsky, *Deshonra* (1952) de Tynaire, *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril, *Barrio gris* (1954) de Mario Soffici y los documentales y docudramas producidos por la Secretaría de Información y Prensa;⁵⁴ en los libros de lectura escolares, en afiches, en textos teatrales programáticos,⁵⁵ en

⁵² Inaugurada, sin actos especiales debido a la internación hospitalaria de Eva Perón, el 4 de noviembre. *Democracia* (04-11-1951), p. 3. Un análisis esclarecedor de esta exposición en Ballent: *Las huellas de la política...*, pp. 260-262.

⁵³ Esta contraposición ha sido identificada por los estudiosos de diversos aspectos del peronismo desde hace tiempo; el consenso sobre ella llega hasta la actualidad.

⁵⁴ Las referencias en Domingo Di Núbila: *Historia del cine argentino*, II (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959); César Maranghelo: “Del proyecto conservador a la difusión peronista”, en Claudio España (dir.): *Cine argentino. Industria y clasicismo*, II (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 24-159; Clara Kriger: *Cine y peronismo. El estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

⁵⁵ Cátulo Castillo: *Un teatro argentino para la Nueva Argentina* (Buenos Aires: s.e., 1953): texto de una conferencia ofrecida el 09-11-1953 en la Unidad Básica Cultural Eva Perón de Buenos Aires.

noticieros.⁵⁶ Desborda en publicaciones oficiales como *La Nación Argentina Justa, Libre y Soberana*, editada por la Presidencia de la Nación en 1950, aplicada a diferentes situaciones, algunas de las cuales, por su impacto gráfico y su ubicación en el decurso narrativo, resultan paradigmáticas; así ocurre en las imágenes contrapuestas de dos familias –una paupérrima y desolada, la otra próspera y radiante– que abren y cierran, respectivamente, el grueso volumen.

La obra de Milici se hace cargo de esta construcción especular, la verbaliza en sus glosas y la transpone en las decisiones musicales específicas. Recurre para ello a un doble encaje de tópicos disfóricos y eufóricos⁵⁷ que duplican la estructura antes/después en relación con la trayectoria del peronismo por un lado, y por otro con la vida personal y política de Eva Perón, dimensiones que se intersectan o se complementan, según los casos.

El primer núcleo, el de las connotaciones disfóricas, se desarrolla en los movimientos iniciales y adopta configuraciones que podrían responder tanto a la categoría de tipos como de estilos, en las definiciones de Ratner.⁵⁸ Uno de los materiales asociados a él consiste en una configuración relativamente anónima, la que sigue al llamado inicial del corno, con su lento balanceo entre dos estructuras inestables de acordes con novenas sobre el segundo y primer grado de la tonalidad y una secuencia melódica detenida en la dominante, en la cual las tres voces intermedias realizan un descenso por grado conjunto, históricamente asociado a afectos penosos. Mediante este material el compositor dice representar un “hondo patetismo, en que fluyen la inquietud, la pesadumbre y el ansia de liberación de un pueblo agobiado por la injusticia”.⁵⁹ El otro se monta sobre especies populares. A la breve cita de “tango” que aparece en el primer movimiento se le otorga la capacidad de expresar “el ambiente previo al surgimiento de la Nueva Argentina”. La asociación del tango con esta constelación de la tristeza, y a pesar de que gran parte de sus autores e intérpretes eran peronistas y sus composiciones tuvieron amplia presencia en diversos medios y prácticas, se condice con el cuestionamiento de algunos sectores del movimiento, después de 1950, al pesimismo de sus letras, residuos de

⁵⁶ Un ámbito curioso para la expresión de esta dicotomía en la propaganda oficial es el de los carnavales: al carnaval “Triste, como Cuando Aún no Conocíamos a Perón...” (*Democracia*, 05-03-1946, p. 6) se opone el “Carnaval de un pueblo feliz” (*Democracia*, 02-03-1950, suplemento ilustrado, p. 1). Luego se extiende a otras celebraciones: “Nochebuena de un Pueblo Feliz” (*Democracia*, 24-12-1954, p. 2), etc.

⁵⁷ Denominaciones existentes ya en los escritos de Heinrich C. Koch, utilizadas con frecuencia en la semiología actual de la música. Véase en particular Monelle: *The Sense of Music...*, pp. 27, 45 y 62-63.

⁵⁸ Las figuras características de la música del siglo XVIII “son designadas aquí como tópicos –sujetos para el discurso musical. Los tópicos aparecen como piezas completamente elaboradas –tipos– o como figuras y progresiones dentro de una pieza –estilos–. La distinción entre tipos y estilos es flexible”, Ratner: *Classic Music: Expression...*, p. 9.

⁵⁹ Ver *supra*, Ejemplo 5. Entre la infinidad de textos del peronismo que describen la situación en términos similares, uno particularmente jerarquizado es el fragmento de escritos de Perón que introduce María Eva Duarte en *La razón de mi vida*: “El país estaba solo. Marchaba a la deriva sin conducción y sin rumbo. Todo había sido entregado al extranjero. El pueblo sin justicia, oprimido y negado”. Eva Perón: *La razón de mi vida* (Buenos Aires: Peuser, 1951), cap. XI, “Sobre mi elección”, p. 55. Véanse asimismo los capítulos XXV, XXVIII y XXIX.

ese “ayer” definitivamente superado, que no tiene ya cabida en la felicidad integral del presente.⁶⁰ La superposición que observáramos de este motivo con el del Himno (1er. movimiento, c. 84) y la posible identificación entre Pueblo y Patria se vería así historizada: se trata del pueblo de la patria pre-peronista. La vidala del segundo movimiento es el medio para representar el “tono sombrío que pinta la amargura del proletariado”.⁶¹ Desde el punto de vista estructural, contribuyen a ello el tempo lento, la pentatonía, la enunciación monódica, descendente y el registro grave. Desde la gestualidad tópica, están ligados con significados asociados a lo que Plesch identifica como *topos* de la pentatonía, que arrastra las connotaciones literarias del “indio triste” del noroeste, con sus imágenes de “tristeza, pérdida, dolor”.⁶² Sin embargo, en la partitura de “Tierra caliente” (1952) de la cual deriva este movimiento, figura como dedicatoria “Al noroeste argentino tierra de selva y de sol”, formulación más paisajística que emocional.

En oposición a este campo semántico aparecen los tópicos eufóricos de la Nueva Argentina, que ingresan a la obra, también, mediante danzas y canciones folclóricas y populares. En el tercer movimiento –cuyo título, “Los privilegiados”, proviene directamente de una frase de Perón según la cual “En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños”–⁶³ las canciones infantiles instalan el estereotipo de la infancia feliz, acentuado por la mención explícita en el programa a la Ciudad Infantil, inaugurada en 1949, uno de los emprendimientos promovidos por la protagonista. El cuarto movimiento, “El pueblo feliz”, incorpora una fórmula reiterada en el discurso oficialista, cuya expresión más autorizada figura en el Segundo Plan Quinquenal, donde se afirma que el “Justicialismo [...] tiene como finalidad suprema alcanzar la felicidad del Pueblo y la grandeza de la Nación”.⁶⁴ Milici recurre a un repertorio de danzas folclóricas como medio para su exteriorización: “El pueblo se divierte, danza jubilosamente y canta [...] motivos de honda

⁶⁰ Enrique Santos Discépolo: *Mordisquito: ¡a mí no me la vas a contar!* (Rosario: Pueblos del Sur, 2006), XI, pp. 53-55. Como observara lúcidamente De Ípola, “las básicas medidas de justicia social que el régimen peronista adoptó fueron implementadas en un clima de fiesta que el propio régimen fomentó y que casi todos aceptaron con la secreta ilusión de que fuera una fiesta permanente [...]. Naturalmente, en ese clima, no había lugar para las inoportunas aflicciones sobre las que insistía el tango”. Emilio de Ípola: “El tango en sus márgenes”, *Punto de Vista* 25 (12-1985), pp. 13-16, 16.

⁶¹ No deja de llamar la atención el uso de este término, de resonancias marxistas, en lugar de “trabajadores” u “obreros”, denominaciones casi excluyentes en el discurso justicialista.

⁶² Melanie Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Pablo Bardin et aál.: *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55-108, 95-96.

⁶³ Discurso pronunciado el 17 de octubre de 1950, luego difundido por distintos medios como *Las veinte verdades del justicialismo*. La frase aquí referida figura en el 12º lugar en el conjunto de esos aforismos.

⁶⁴ Ley 14.184, sancionada el 21-12-1952, promulgada el 29-12-1952. “Apruébase por ley el Segundo Plan Quinquenal de la Nación”, *Boletín Oficial de la República Argentina* N° 17.327, Buenos Aires (30-01-1953), p. 1. La expresión “Un pueblo feliz”, junto a una pintura estilizada de una pareja de bailes tradicionales, encabezó el gran afiche que publicitaba espectáculos en la ya mencionada exposición “La Nueva Argentina”, en la calle Florida (*Democracia*, 15-11-1951, 2ª. sección, p. 4) y tituló asimismo artículos que describían las manifestaciones musicales populares destinadas a celebrar el triunfo peronista en las elecciones de 1951 (*Ibidem*, 17-11-1951, p. 2).

raigambre autóctona”, dice el programa. En el *Pala-pala* que cantan los adultos se produce el momento culminante de la fiesta. Si bien esta danza es poco frecuente en el repertorio académico de orientación folclórica, junto a otras estructuras rítmico-melódicas comunes a diferentes especies rurales más utilizadas que transitan esa orientación estética traducen estados de alegría, de entusiasmo colectivo. El nacionalismo musical converge así, una vez más, con la intención política y patriótica. A cada especie se le otorga un valor semántico que las organiza en dos conjuntos que duplican los registros eufóricos y disfóricos en que se disponen los tópicos provenientes de la tradición académica europea.

Interesa señalar que esta *nueva* Argentina se expresa aquí a través de especies musicales tradicionales constituidas en siglos pasados, anónimas, que, aunque sometidas a un proceso voluntarista de recuperación impulsado por los influyentes sectores tradicionalistas del peronismo,⁶⁵ distaban de ser los géneros vivos, actuales, practicados espontánea y mayoritariamente por una sociedad que consumía, bailaba y se divertía entonces, más bien, con los promovidos por la industria discográfica: el jazz en sus distintas formas, los pasodobles y demás géneros tocados por “la característica”, los tropicales, el tango y los ritmos del litoral que traían consigo los migrantes del interior,⁶⁶ o incluso con una producción de canciones folclóricas recientes en las que éstos, urbanizados, empezaban a reconocerse⁶⁷. Así, en la refuncionalización de músicas populares para llenar los casilleros del “antes/ahora” no se intentó una sincronía entre especies musicales y tiempo histórico sino que aquellas fueron extraídas de un mismo fondo cristalizado, diferenciadas por sus cualidades expresivas. La “honda raigambre autóctona” que exalta el texto refiere al folclore rural, tradicional, en el que yacerían, vivas, las esencias nacionales según el persistente credo de los nacionalismos. Sinfonía “clásica”, folclore “antiguo”: el anacronismo como procedimiento paradójico para simbolizar el presente.

El folclore, “cuya enseñanza y difusión establece con especial cuidado el Plan de Gobierno 1946-1951” –Primer Plan Quinquenal–, compromete a sus responsables a “recobrar esos valores más olvidados que perdidos, y devolverles, en toda medida de lo posible, la vigencia popular que un día tuvieron y que pueden recobrar aún”.⁶⁸ Milici enfatiza la riqueza del folclore como material compositivo y lamen-

⁶⁵ Nos ocupamos de ello, en la música académica de comienzos del peronismo, en Omar Corrado: “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)”, *Música e Investigación* 21 (2013 [2014]), pp. 19-54.

⁶⁶ Sergio Pujol: *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011), especialmente cap. 7, pp. 187-207. Los nuevos ritmos internacionales fueron duramente censurados desde páginas oficialistas. Así, en su habitual columna “Entreactos”, Julio Escobar criticó las “epilépticas rumbas, mambos y buguis importados de la selva y el hampa”, que “recuerdan las contorsiones grotescas de las negras salvajes”. *Democracia* (21-01-1952), p. 4.

⁶⁷ Pablo Vila: “Peronismo y folclore: ¿un réquiem para el tango?”, *Punto de Vista* 26 (04-1986), pp. 45-48.

⁶⁸ Leopoldo Marechal: “Proyecciones Culturales del Momento Argentino”, *Argentina en Marcha*, tomo 1, s.f [1947], pp. 121-136, 136. Marechal era entonces Director General de Cultura de la Nación. Dos de los mecanismos que adoptó la implementación de este programa fueron las peñas promovidas en ámbitos urbanos y las transmisiones radiales, ambos profusamente registrados por la prensa. Cf., entre tantas menciones y en diferentes cortes temporales, *Democracia* (12-09-1947), p. 9; (01-10-1947), p. 10; (25-05-1950), sección ilustrada, p. 7; (11-12-1952), sección ilustrada, p. 2.

ta que compositores jóvenes, “atraídos por el espejismo de tendencias exóticas, [hayan] dado desaprensivamente las espaldas a todos estos problemas, desentendiéndose de ellos y prefiriendo bregar por un lucimiento personal –que nadie puede asegurar si ha de resultarles, o no, duradero– a bregar por la concreción de un arte representativo de la argentinidad”. Frente a ellos, “hay otros que, pese a ser hostigados por cierta crítica, dedican todos sus afanes a la búsqueda de su propia personalidad sin perder de vista el medio social al que pertenecen [...] hacen patria al palpar al unísono con su pueblo”. Su triunfo “ha de representar también el de la verdadera cultura argentina, para la cual se vislumbran perspectivas tan halagüeñas en los momentos actuales”.⁶⁹ A falta de un pasado de la música académica nacional conocido, valorado como prestigioso, compartido y subjetivizado, el folclore en tanto supuesto “presente eterno del pueblo” viene a llenar esa necesidad de un “pasado utilizable”⁷⁰ al que recurren las músicas ligadas explícitamente al universo político como apelación emotiva a un cemento identitario, a una unidad espiritual preexistente. A ello contribuye asimismo la cita de la canción patria.

Los giros de origen folclóricos, como observáramos, son tratados en esta obra con técnicas afines a las aplicadas por la primera generación de compositores nacionalistas más de medio siglo atrás, ya en su curva claramente descendente, sin registrar los procedimientos contemporáneos en el trabajo con estos materiales promovidos por autores del Grupo Renovación o por Ginastera. Claro que la implementación de esos procedimientos, más exigentes y disruptivos, hubiera empañado el propósito comunicativo: la elección de las técnicas resulta así funcional al proyecto. Pero es justo precisar que el compositor permanece aquí fiel a las convicciones estéticas en que se gestó su producción previa y no adopta soluciones ocasionales u oportunistas.

El Tema de la Esperanza oficia como articulador entre los campos disfóricos y eufóricos. Su construcción responde, como observáramos, al “estilo cantable” del clasicismo definido por Ratner, en base a los tratados de Koch y Daube: se expresa en una vena lírica, tempo moderado, una línea melódica con valores relativamente lentos y ámbito melódico reducido.⁷¹ Pleno, equilibrado, emotivo pero calmo, con leves inflexiones cromáticas en el interior de su armonía y con una textura “aérea”, diseña, con el apoyo de lo que verbaliza el programa, una imagen protectora y angelical de la persona homenajeada. El violín solista que lo entona es una voz individual, que habla en primera persona al destinatario. El tema se adapta a las distintas inflexiones que atraviesa en su trayectoria. Así, su vínculo con el pueblo se manifiesta en su alianza con una especie folclórica de características expre-

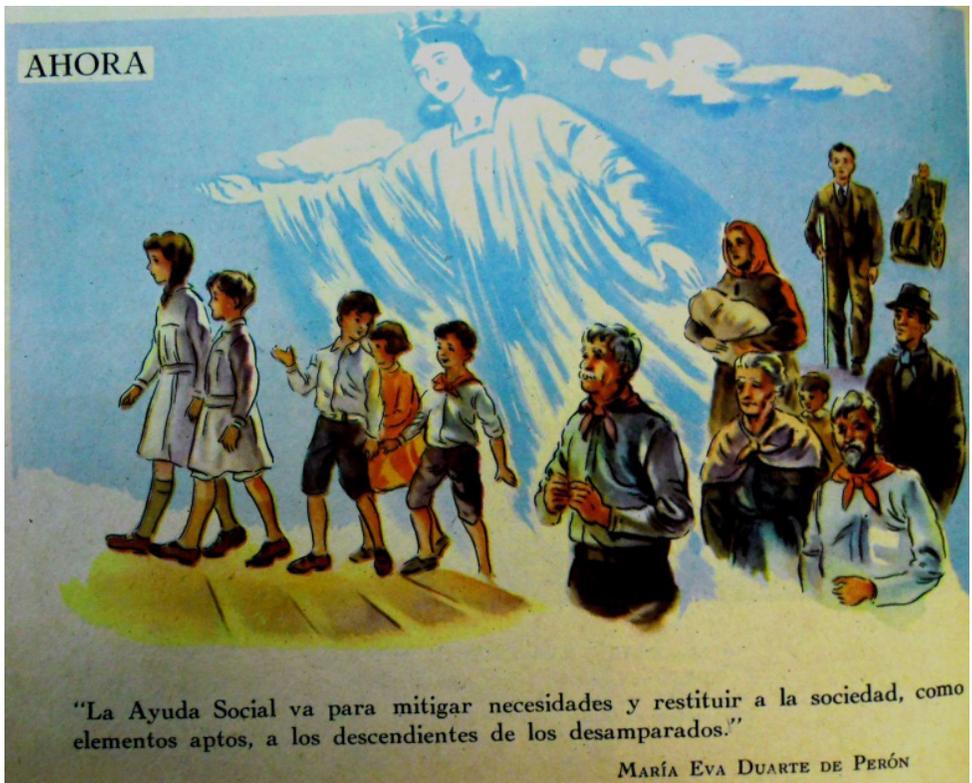
⁶⁹ Luis Milici: “Posibilidad de un arte musical argentino de raíz folklórica”, mecanografiado existente en su archivo, editado luego en *Democracia*, Rosario (19-11-1953). Cabe señalar que Milici había sido designado en 1950 “Jefe de folklore y artístico” por el Superior Gobierno de la Provincia en los actos conmemorativos del 137° aniversario de la Batalla de San Lorenzo. Legajo Personal.

⁷⁰ Ambas expresiones en Annegret Fauser: *Sounds of War. Music in the United States during the World War II* (Oxford: Oxford University Press, 2013), pp. 155 y 138, respectivamente.

⁷¹ Ratner: *Classic Music: Expression...*, p. 19.

sivas compatibles –la zamba– o bien adopta acentos más afirmativos en el final del segundo movimiento, cuando lo conduce a la victoria, según el programa. Su aparición en el movimiento dedicado a los niños actualiza el componente maternal indisoluble de las representaciones sociales de Eva: allí, el tema, desmaterializado, sobrevuela la escena infantil [véase Ejemplo 7]), como lo hace, bajo la figura protectora del hada o del ángel, en la iconografía oficial [Imagen 4].

Imagen 4. *La Nación Argentina Justa Libre Soberana* (Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1950), p. 194



Y finalmente su aleación con el repertorio religioso en el último movimiento concreta el desplazamiento de la figura desde el lugar de la historia general, en la que es protagonista, al drama personal de su muerte. Sin embargo, no aparece aquí el *topos* del *pianto*, esa línea descendente por grado conjunto, generalmente cromático, identificable en la música europea de los últimos siglos para la expresión del lamento. Por un lado, el nombre mismo del tema –la Esperanza– hace retroceder los tópicos disfóricos; por otro, y fundamentalmente, en este caso no es el sufrimiento privado, el destino individual lo que prima, sino la dimensión política. Por eso, luego del duelo colectivo, la música no se demora en una “liturgia de la

congoja”;⁷² se apresura a reponer la heroína en un espacio triunfal, colectivo y trascendente, con la convocatoria a un paradigma eufórico por excelencia: el *Gloria* de la misa.⁷³

Música para una religión secular

El peronismo, como otros movimientos europeos del segundo cuarto del siglo XX con características parcialmente comparables, se constituyó progresivamente en religión política para sus seguidores. La idea de una religión externa a lo estrictamente confesional, desplazada al ámbito secular, tiene una larga historia y una marcada actualidad para el estudio de fenómenos políticos del siglo XX, a partir, sobre todo, de las obras de George Mosse y luego las de Emilio Gentile. En su desarrollo, el concepto admite matices y flexiones que introducen diferencias de peso sin atacar no obstante su núcleo semántico fundamental. Así, religión política, secular, civil, laica, patriótica, nacional, son denominaciones que indican una “transfusión de lo ‘sagrado’ desde las religiones tradicionales hacia los movimientos políticos de masa [...] a partir de la cual cobraron vida nuevas religiones seculares” desde finales del siglo XVIII y que adquirieron el siglo XX una notable capacidad para “construir universos simbólicos propios con carácter religioso [...]”. Entidades de la política de masas moderna –nación, raza, clase, estado, partido, líder– requirieron y provocaron actos de devoción total que eran típicos de la devoción religiosa tradicional.⁷⁴ El estudio del culto político, de la religión laica, de los modos “de considerar el mundo a través del mito y el símbolo, de manifestar las propias esperanzas y temores en formas ceremoniales y litúrgicas”,⁷⁵ de formalizarlas a través de una particular estética de la política⁷⁶ constituyó un nuevo y eficaz enfoque para la comprensión de fenómenos históricos y culturales a los que no daban acceso los métodos de la teoría política tradicional.⁷⁷

⁷² Emilio Gentile: *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia Fascista* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), p. 28 [1ª., en italiano, 1993].

⁷³ Los textos de la época verbalizan esta construcción: “No fue una lápida de sombra la que cayó sobre su ser yacente: la luz se levantó de ella y ahora la ve nuestro amor envuelta en resplandores. Porque fue la suya una muerte destinada a transformarse en sucesiva vida del recuerdo, destinada a convertirse en gloria”. *Presencia de Eva Perón* (Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, 1953), p. 71. No se consigan los autores de los textos allí incluidos.

⁷⁴ Gentile: *El culto del littorio...*, p. 244. Una revisión actualizada del concepto en Emilio Gentile: “Political Religion: A Concept and its Critics – A Critical Survey”, *Totalitarian Movements and Political Religions* Vol. 6, No. 1 (06-2005), pp. 19-32.

⁷⁵ Georg Mosse: *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna: Il Mulino, 1975), p. 302 [1ª., en inglés, 1974].

⁷⁶ *Ibidem*, cap. 2, pp. 49-80.

⁷⁷ En el caso del peronismo, estos aspectos fueron desarrollados recién a partir de los años 80, entre otros, en estudios seminales como el de Mariano Plotkin: *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)* (Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel, 1993).

Es indudable que Eva fue una figura central del culto peronista y los dispositivos estéticos de distinta naturaleza concurren a su cristalización: “la impronta estética fue un instrumento central en la construcción del mito político de Eva: ella misma se convirtió en el mayor ícono creado por el peronismo”⁷⁸. La *Sinfonía de Milici* contribuyó a este proceso desde lo musical, con apoyo del aparato textual. “El advenimiento”, título del primer movimiento, introduce ya resonancias asociadas a este ámbito: alude a “venida o llegada, especialmente si es esperada y solemne”, o “ascenso de un Sumo Pontífice o de un soberano al trono”⁷⁹. La Esperanza que identifica al tema de Eva es una de las virtudes teologales. La asociación de Eva con la santidad prolifera en la hipérbole generalizada que producen estos cultos de la personalidad. Al finalizar el acto del 17 de octubre de 1951, Perón anuncia que el día siguiente será feriado, dedicado a “Santa Evita”.⁸⁰

La asociación Eva-María –fortuitamente, los dos nombres bíblicos de la esposa del presidente– se había instalado desde tiempo antes; la encontramos, por ejemplo, en un poema de José María Castiñeira de Dios⁸¹ publicado por la Peña Eva Perón, basado en la identidad de los nombres:

Eva y María están juntas en la mujer que mi voz canta [...]
 Para que el hombre solitario alce su rostro hasta sus plantas
 Y vea en la luna y las estrellas, sobre la tierra de la patria
 A Eva y María, María Eva, transfigurada en la Esperanza.⁸²

Durante el prolongado proceso de su enfermedad y agonía, la religiosidad popular se puso de manifiesto en oraciones colectivas, misas, celebraciones incesantes y multitudinarias para implorar por su salvación.⁸³ Poco después del deceso, su confesor, el

⁷⁸ Ballent: *Las huellas de la política...*, p. 153.

⁷⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*. La expresión parece haber circulado en distintos ámbitos: “Advenimiento” es el título del poema que abre el conjunto con que Antonio Nella Castro obtuvo el tercer premio en el concurso convocado por la Municipalidad de Córdoba, señalado en nota 8. *El arte glorifica a Eva Perón*, p. 351.

⁸⁰ *Democracia* (18-10-1951), p. 2. En una sesión del Congreso del 7 de julio de 1952, Hilda Nélica Castañeira la comparó con Juana de Arco –personaje con un doble estatuto, político y religioso, ya que había sido canonizada en 1920–, junto a Catalina la Grande, Isabel la Católica e Isabel de Inglaterra, cuyas virtudes comparte y supera, ya que la esposa de Perón “las ha multiplicado, las ha elevado a la enésima potencia”. Navarro: *Evita...*, p. 308.

⁸¹ Designado Subsecretario de Cultura de la Nación en julio de 1950, Castiñeira de Dios era entonces un escritor de reconocida participación en el peronismo desde sus comienzos. En el ámbito literario había obtenido el Premio Municipal de Literatura y fundado en 1947, junto a otros autores peronistas, la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), creada para enfrentar a la más antigua Sociedad Argentina de Escritores (SADE), firmemente opositora. Colaboraba regularmente en el suplemento literario del diario oficialista *Democracia*. Cf. *Democracia* (05-07-1950), p. 3.

⁸² José María Castiñeira de Dios: *Alabanza* (sl [Buenos Aires]: Peña de Eva Perón, 1950). Una vez más, la invocación al nombre se liga a la esperanza.

⁸³ Las infinitas misas y peregrinaciones por la salud de Eva Perón comenzaron en octubre de 1951. En el área musical, algunas de las registradas incluyen la promovida por la Sociedad Argentina de Cantantes el 12-10 (*Democracia*, 02-10-1951, p. 2) y la de integrantes de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (*Ibid.*, 24-11-1951, p. 4). La Asociación Gremial de Artistas Líricos anuncia una misa el mismo día de su

jesuita Hernán Benítez, director de la revista de la intervenida Universidad de Buenos Aires y encendido orador en algunas de las misas mencionadas, expresó: “Esta gran samaritana del Cuerpo Místico de Cristo, como era de prever, había de caer herida en el ejercicio heroico de la caridad. Por eso la vemos aureolada con claros destellos de martirio”.⁸⁴ El autosacrificio se suma al conjunto de atributos ligados a la santidad. La devoción por Eva emergió en vastos estratos populares, al punto que el Sindicato de Obreros de la Alimentación reclamó al Papa Pio XII el 31 de agosto, solo días después de su muerte, la beatificación⁸⁵. Luego de los quince días de velatorio, los rituales fúnebres se prolongaron durante meses en todos los espacios imaginables, a los que asistían con sincero pesar sus fieles, y por implacable coerción los demás.

En esta contemporaneidad del texto estético y el texto social, la obra de Milici recoge significados vigentes en vastos sectores de la Argentina de la época y los transpone con los recursos de la retórica musical. Su sinfonía, en tanto correlato especular y dócil a las expectativas del público contemporáneo, proyecta los rituales del espacio público a la sala de concierto y propone una equivalencia entre las oraciones de las masas y las incluidas en el final de la obra. El autor contaba para eso con un entero aparato ya constituido, el *topos* de lo religioso, que traslada intacto de la esfera del catolicismo al nuevo culto político, concentrado en el movimiento final. No solo las letanías tradicionales a la Virgen María, como observáramos, se entonan sobre el tema de Eva,⁸⁶ sino que el dispositivo musical completo se apropia de recursos arcaizantes en relación con el estilo “clásico”, en fugados característicos de la música religiosa, al igual que la apoteosis sinfónico-coral conclusiva, con el texto del *Gloria* también vehiculado por el Tema de la Esperanza.⁸⁷ Este

muerte (Ibíd., 26-07-1952, p. 3). Los organismos musicales públicos fueron convocados para estos actos. Así, orquesta y coros del Teatro Colón ejecutaron música sacra, *Los muchachos peronistas* y *Evita Capitana* en una misa celebrada por el sacerdote y diputado peronista Virgilio Filippo, transmitida por radio, el 20 de julio (Ibíd., 20-07-1952, p. 3) y un mes después del deceso interpretaron repertorio religioso en el acto y procesión de antorchas realizado en la Plaza de la República (Ibíd., 27-08-1952, p. 1). La Orquesta Sinfónica del Estado incluyó la *Sinfonía Santo Sepulcro* de Vivaldi en memoria de Eva Perón en el concierto del Gran Rex el 3-9 (Ibíd., 04-09-1952, p. 4). En el primer aniversario del fallecimiento se multiplicaron eventos similares: los organismos del Colón tocaron piezas de Gluck, Franck, Grieg y Perossi, junto a la marcha fúnebre de Chopin en una misa en San Francisco, con asistencia de Perón, y más tarde fragmentos de la Misa de Beethoven y del Requiem de Mozart en el teatro (*Democracia*, 27-07-1953, pp. 1, 2 y 8). Pocas semanas antes Milici completaba su *Sinfonía* y se le otorgaba el premio en el concurso correspondiente.

⁸⁴ *Revista de la Universidad de Buenos Aires* IX, 1 (julio-septiembre 1952), p. 20.

⁸⁵ Sirvén: *Perón y los medios...*, p. 194 [1ª. 1984].

⁸⁶ Algunas de las perífrasis con que las letanías nombran a la Virgen María eran usadas habitualmente para referirse a María Eva Duarte, incluso en ámbitos inesperados: “Estrella de la mañana” –*Stella matutina*– era el nombre adoptado por un equipo de fútbol infantil que representaba a Santa Fe en los campeonatos argentinos “Evita”. *La Capital* (12-02-1953), p. 2.

⁸⁷ El compositor tenía, probablemente por su vinculación con la práctica coral, probada experiencia en el terreno de la música religiosa. En 1941 fue el director oficial del Coro Polifónico en la Coronación de la Santísima Virgen del Rosario. *Curriculum* impreso, s.f., archivo del compositor. Un decreto del Cardenal y obispo diocesano de Rosario, Dr. Antonio Caggiano, lo designó Miembro de la Comisión de Música Sagrada del Vº Congreso Eucarístico Nacional presidida por el Presbítero Luis Ángel Machado. Carta a Luis Milici, 23 de agosto de 1953, “Año Santo, Eucarístico y del Libertador General San Martín”, firmada por Jorge López, Secretario del Obispado. Archivo del compositor.

“tránsito a la inmortalidad”, según una expresión generalizada en la época⁸⁸ coloca definitivamente a la protagonista en una dimensión trascendente, religiosa. Si este movimiento representa la muerte y resurrección de Eva, el proceso de transustanciación, entonces su modelo simbólico es el de la misa, una misa secular que se expresa por la cooptación de símbolos y materiales de la liturgia católica.

A esta alianza se suma un componente decisivo: la imagen de Eva como sínecdoque de la Patria. El compositor se vale del Himno Nacional para hacerlo presente. Así, en el final de la obra, en uno de los momentos de menor densidad textural se produce el de mayor condensación simbólica. El tema “abstracto” de la Esperanza se encarna y verbaliza en el *Sancta Maria*, superpuesto al del Himno hasta fundirse en una misma nota [Ejemplo 10], con lo cual se suelda el *cluster* semántico Eva-Virgen María-Patria, cuyo correlato gráfico encontramos en la iconografía de la época: el retrato de Eva con los atributos de la Virgen y el claro predominio de los colores patrios con los que coincide la vestimenta [Imagen 5].

Ejemplo 10. Milici: *Sinfonía ‘In Memoriam’*, quinto movimiento, cc. 90-94

The image shows a musical score for three parts: Soprano Soloist, Violin I (VI), and Cello (Cr). The Soprano Soloist part is in treble clef with a common time signature (C). The lyrics 'San cta Ma - ri a' are written below the notes. The Violin I and Cello parts are in treble and bass clefs respectively, also in common time. The score consists of five measures. The Soprano Soloist part has a long note on 'a' in the fifth measure. The Violin I and Cello parts have sustained notes and chords throughout the measures.

88 El anuncio oficial de la muerte, el 26 de julio, fue en realidad más escueto: “Cumple la Secretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, el penosísimo deber de informar al pueblo de la República que a las 20:25 ha fallecido la señora Eva Perón, Jefa Espiritual de la Nación”. Los medios radiales y gráficos, sin embargo, difundieron rápidamente expresiones como “Entró a la inmortalidad la Sra. María Eva Duarte de Perón”. Entre los innumerables textos de la época que reiteran estas representaciones se encuentra *Canto para la Virgen Prometida*, de Rafael Jijena Sánchez, algunos de cuyos versos rezan: “En el cielo antiguo de la Hagiografía / asoma una estrella / una estrella nueva / como rosa abierta / para Santa Eva / la santa argentina / que entró ya en los mundos / de la Eternidad...”. Antonio Monti (ed.): *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1954), p. 84. En la misma colección (p. 69) se encuentra el poema *Eva Perón*, del compositor Juan Francisco Giacobbe, director entonces del Conservatorio Nacional.

Imagen 5. Retrato de Eva Perón, 1952⁸⁹



Este núcleo incandescente derrama sentido en todas direcciones: ilumina retrospectivamente el pasado de la obra e instala el mito hacia el futuro. Mediante este juego de superposiciones y desplazamientos metonímicos, la letanía –*Sancta Maria Ora pro nobis* que modela esta sección– adquiere así el peso de una doble oración: se ruega a la Virgen por la curación de Eva, y a la propia Eva por el pueblo argentino, igualados en la espera de una intervención salvadora.

El Himno establece el estatuto cívico, estatal de la Patria o de la Nación.⁹⁰ Las dimensiones, la ubicación como primer tema del Allegro inicial y el trata-

⁸⁹ Imagen ideada en 1952 por Napoleón Sollazo, realizada por Ermete Meliante, impresa y distribuida por el Sindicato de Vendedores de Diarios y Afines. Información e imagen en Gabriel Miremont: *La estética del peronismo 1945-1955* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas “Eva Perón”, 2013), pp. 56-57.

⁹⁰ Diferenciar estas categorías resulta difícil y de escasa utilidad, ya que su uso depende del contexto y sus referentes admiten con frecuencia relaciones de complementariedad. Ha sido señalado, en una primera aproximación, que “el patriotismo generalmente implica alguna especie de acción, mientras que el nacionalismo sugiere compromiso ideológico”. Barbara Kelly: “Introduction. The Roles of Music and Culture in National Identity Formation”, en Barbara Kelly (ed.): *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939* (Rochester: University of Rochester Press, 2008). La autora otorga créditos a Steven Huebner por esas distinciones.

miento que allí recibe ponen en evidencia la importancia acordada a ese material. Precedido por la incertidumbre de los compases previos, instala así el “tópico del tema glorioso”, que corresponde “a la enunciación de una temática mayor. Aparece luego de una espera prolongada que ofrece un optimismo estratégico”.⁹¹ Por otra parte, la Nación, en el sentido romántico y esencialista que planea en el discurso de la época, aparece, una vez más, por vía del folclore, que deviene así, en el contexto, “regionalismo politizado”.⁹² La música folclórica que impregna la obra oficia de nexo entre las significaciones ligadas a los dos ideogramas centrales que aquí analizamos: el de la Nueva Argentina y el del peronismo como religión secular. La estrategia artística se completa con la monumentalización de la escala: en el género, el estilo, la plantilla, la duración –unos tres cuartos de hora–, el aparato inter y paratextual, las situaciones de ejecución.⁹³

Íconos, índices, trayectorias

Además de los tópicos constituidos, otros materiales de la obra colaboran en tanto íconos e índices con la afirmación de los campos semánticos mediante otros mecanismos. Así, el doblar de las campanadas que replican la hora del deceso de Eva Perón, insertas en el clima sombrío de un tópico disfórico y seguidas de las letanías constituyen el momento clave de la liturgia de la muerte. El comienzo del Himno, que es también el de la obra, lo ejecuta el corno solo, con lo cual suma al referente patriótico su valor indicial de llamada o convocatoria,⁹⁴ con acentos

⁹¹ Joseph François Kremer-Marietti: *Les grandes topiques musicales. Panorama d'un parcours anthropologique* (Paris: L'Hartmann, 2012 [1ª. 1994]), p. 17.

⁹² Mark Antliff: *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939* (Durham and London: Duke University Press, 2007), p. 43.

⁹³ Podría decirse que la obra, en este sentido, se corresponde con “la monumentalización a la que el Régimen peronista sometió al cuerpo de Eva después de su muerte, [que] tendría dos soportes principales: la sacralización de su imagen, de acuerdo a la narrativa cristiana [...] y el trabajo de estetización de su cadáver, en el proceso de embalsamamiento”. Susana Rosano: *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación* (Rosario: Viterbo, 2006), p. 201.

⁹⁴ Interesa constatar la insistencia en la canción patria inserta en otras obras del mismo período. Aparecen fragmentos de la misma en la *Marcha de la Constitución y de la Libertad* (1945) de Juan José Castro y Cupertino del Campo; en el *Canto a San Martín* (1950) de Julio Perceval y Leopoldo Marechal; en el poema sinfónico *1950* de Joaquín Clemente, dedicado a Perón. El Himno, por otra parte, se incluyó en la batalla simbólica pública entre diferentes sectores en los comienzos mismos del peronismo. Nos ocupamos de estas cuestiones en: “Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo”, en Pilar Ramos López (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970), España, Argentina, Cuba, México* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), pp. 301-316; “Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950)”, en Maria Alice Volpe (org.): *Teoria, crítica e música na atualidade* (Rio de Janeiro: Escola de Música, 2012), pp. 91-115; “Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946”, *Afuera. Revista de Crítica Cultural* 8 (2010). Disponible en: www.revistaafuera.com; “La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos del peronismo”, *Boletín Música* 30 (2011), pp. 28-44; “Los sonidos del 45. Música e identidades

épicos, confirmados al final de primer movimiento por la adición del resto de los metales en una fanfarria triunfal. La pieza edifica entonces capas de sentido sucesivas o superpuestas que requieren la complicidad del oyente para desentrañarlo. Van desde un naturalismo icónico (campanadas) a la retórica patriótica (himno), nacionalista (folclore) y católica (letanías finales), junto a materiales más neutros, asociados en todo caso afectivamente a su referente (diseño del Tema de la Esperanza), en un montaje de las tecnologías de representación sobre una de las formas más prestigiosas de la tradición culta, la sinfonía, sus códigos y jerarquías.

Otros modos de significación son suscitados no solo por la configuración específica de los materiales sino también por su localización en el devenir de la obra, el desarrollo al que son sometidos, la temporalidad que diseñan y sus consecuencias en la agencia narrativa.⁹⁵ En la obra que nos ocupa, los tres movimientos centrales instalan tópicos paradigmáticos que contribuyen a la construcción general de sentido pero resultan relativamente estáticos, homogéneos en sí mismos, en relación con un eventual conflicto interno.⁹⁶ A los movimientos externos, en cambio, le son confiadas las funciones narrativas fundamentales, la evolución argumental y se convierten así en los pilares dramáticos de la acción.

Uno de los motores centrales responsables de la discursividad de la pieza es el Tema de la Esperanza. Previsiblemente, este material que representa a Eva Perón, destinataria del homenaje, aparece ampliamente jerarquizado mediante múltiples recursos. El primero de ellos reside en lo estructural, por la extensión y pregnancia del gesto melódico y por su apelación emotiva en los códigos estilísticos y expresivos preexistentes, en su primera aparición. En ella, además, la disrupción ocasionada por la inserción de una idea contrastante que quiebra la orientación general del material, proveniente de otro registro –el folclórico, en este caso–, enfatiza su

en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo”, *Revista del Instituto Superior de Música UNL* 15, en prensa (2016). La partitura de Clemente fue consultada en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

⁹⁵ “Agential narrative” es el concepto propuesto por Almén y Hatten para definir las obras marcadas por actores y estrategias que generan procesos narrativos, diferenciadas de aquellas que carecen de ellos (*non-agential narratives*). Byron Almén y Robert Hatten: “Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits”, en Michel Klein y Nicholas Reyland (ed.): *Music and Narrative since 1900* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), pp. 59-85, esp. 60. Esta consideración de los códigos estilísticos temporales y sus consecuencias retóricas fueron anticipados por Kofi Agawu ya en 1991. Seguimos aquí las consideraciones generales sobre la economía entre materiales, localización en los esquemas formales y temporalidad de los tropos propuestas por Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1994), cap. V, especialmente pp. 120 y ssgg.; Robert Hatten: “The Troping of Temporality in Music”, en Byron Almén y Edward Pearsall (eds.): *Approaches to Meaning in Music* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 2006), pp. 62-75 y William A. Caplin: “On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function”, *Eighteenth-Century Music* 2/1 (2005), pp. 113-124.

⁹⁶ Aunque la idea de ascenso al triunfo de los humildes, manifestado por la breve aparición del Tema de la Esperanza, incluya un elemento que moviliza internamente el contenido general del segundo movimiento, su incorporación fluida y sin quiebres en el tejido de la pieza hacen que esta se integre con mayor pertinencia a este conjunto que al de los movimientos extremos.

importancia.⁹⁷ En segundo término, recordemos que este tema se presenta después del cierre de la exposición en el primer movimiento. La “irregularidad”, marca generadora de una impronta diferencial –*markedness*, en términos de Hatten tomado de la lingüística—⁹⁸ de colocar un tema de esta envergadura en el desarrollo acrecienta su peso semántico y actúa al mismo tiempo como compensación: situado en la dominante, opuesto en carácter y textura al primer tema, funciona como verdadero segundo tema de la lógica sonatística, pero relocalizado y en reemplazo del debilitado segmento que ocupa ese lugar en el interior de la exposición, el llamado Tema del Pueblo. Luego, su relevancia se consolida por insistencia; actúa en cuatro de los cinco movimientos de la obra y afirma así los lazos cíclicos que los vinculan. Si bien su identidad se mantiene siempre reconocible, es el material temático que más se desarrolla en la escala general de la pieza, en la cual asume distintas coloraciones expresivas. Y finalmente su jerarquía se revela a pleno cuando carga con un texto religioso en el movimiento final – único material temático al que se le sobreimprime voz y palabra–, primero en latín y luego en castellano, completando así el desplazamiento de configuración temática estructural a contenido semántico explícito. El pasaje hacia la mayor transparencia de la intención culmina el proyecto didáctico y espectacular. Además de reforzar la trascendencia del tema en sí, estos procedimientos compensan su ausencia de iconicidad, su carácter más convencional, para facilitar así su comprensión e inteligibilidad en la situación comunicativa y de identificación.

Los movimientos extremos, decíamos, son los más complejos, dinámicos y evolutivos tanto en lo gramatical como en lo semántico, los más comprometidos al mismo tiempo con la historicidad interna de la obra y la externa de sus correlatos. Ambos movimientos duplican de manera especular las dos trayectorias paralelas y complementarias que resumen el nudo argumental de la pieza. Se trata del lento ascenso hacia el triunfo político y social de la heroína en el primero, y su travesía de la enfermedad y la muerte hacia la gloria en el último, lo cual se resuelve mediante una doble economía, estructural y simbólica: los mismos tópicos disfóricos/eufóricos se aplican a la historia política, en el primer tiempo, y a la historia personal en el último. Comparten la llamada del Himno que cobija ambos registros, a la que suceden sendos episodios fugados, una apelación a la “venerable autoridad” de los “estilos doctos derivados del barroco” (*Baroque-derived learned styles*):⁹⁹ uno, orquestal, sobre el motivo de la canción nacional, en representación de la Patria; el otro, vocal, sobre una letanía, en representación de la Religión. La culminación

⁹⁷ Comportamiento general estudiado en Edward Pearsall y Byron Almén: “The Divining Rod: On Imagination, Interpretation, and Analysis”, en Almén y Pearsall (eds.): *Approaches to Meaning in Music...*, pp. 1-10, 7.

⁹⁸ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven...*

⁹⁹ Hatten: “The Troping of Temporality in Music...”, p. 66. Ratner, siguiendo a Koch, opone el estilo estricto y docto (*strict and learned style*), asociado con la música religiosa, basado en el contrapunto imitativo, el canon o la fuga, al estilo galante o libre (*galant, or free style*). Ratner: *Classic Music: Expression...*, pp. 23-24.

de cada uno de ellos se consuma a través del Tema de la Esperanza, que enfrenta y vence los obstáculos contingentes en el comienzo y trasciende a la muerte en la glorificación final, en un proceso que conduce de la historia al mito.

Se perfila de esta manera un arco dramático clásico provisto por la historia misma y su absorción en el relato: situación conflictiva, aparición del protagonista, triunfo y caída por el destino trágico, apoteosis en otra dimensión. Como la marca de agua en un papel, emerge el periplo arquetípico del héroe estudiado por Joseph Campbell, representado aquí solo por algunas estaciones paradigmáticas; otras no son imprescindibles para el cumplimiento del ciclo o no necesitan exponerse porque están implícitas, tácitas, en la memoria colectiva de los hechos, más aún aquellos tan cercanos para los primeros públicos de la pieza.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces* (New York: Modian Books, 1956). Campbell previene, sin embargo, sobre los riesgos de transponer mecánicamente los grandes ciclos míticos de la cultura universal a la actualidad en su capítulo final, aunque sugiere posibles reinterpretaciones. *Ibidem*, “The Hero Today”, pp. 387-391.