

Volumen 24
Número 1

Año 2023

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

aamusicologia.ar



Asociación Argentina
de Musicología

Editorial

La mujer, como tema de estudio, continúa protagonizando escritos y discusiones en la musicología actual. En esta ocasión, Pilar Ramos López, de la Universidad de La Rioja (España), nos presenta un conjunto de cuatro artículos que, desde distintas perspectivas, tematiza trayectorias artísticas, concepciones compositivas, circunstancias históricas, decisiones personales y la idea de genio en las mujeres. Su introducción plantea una pregunta que, si bien recurrente, no ha perdido relevancia en la actualidad y ejerce su fuerza como eje temático de reflexión: ¿qué es diferente cuando se estudia a las mujeres? A partir de sus respuestas, que invito a leer a continuación, Ramos López cuestiona la categoría de género y las tan frecuentadas “narrativas comunes con perspectivas de género” por considerarlas insuficientes para los abordajes analíticos compilados aquí. La excepcionalidad de las individualidades —abordadas en los estudios musicológicos que siguen— posibilita examinarla desde enfoques alternativos al feminismo, por ejemplo, ya que este no alcanzaría a explicarlas. Es posible que la musicología y la perspicacia de los investigadores aporten ángulos de observación que amplíen las perspectivas de género para estudiar la presencia de la mujer en la cultura y en las convenciones sociales de todas las épocas.

Es así que Omar Corrado profundiza en el estudio de las elecciones compositivas de Graciela Paraskevaídis, posibilitadas por su erudición literaria y cultural, en general. El autor brinda una reunión inédita de textos seleccionados por la compositora y su mirada inquisidora de investigador a la relación de los mismos con mundos sonoros y sus modos de externación vocal. También, en menor medida, suele referir a intereses personales que llevaron a Paraskevaídis a incursionar en discursos verbales de muy diferente procedencia y universalidad. Por estos y otros rasgos de la artista, Corrado justifica su calificación de “cosmopolita latinoamericana”. También nos deja el análisis de este “universo textual” enriquecido por su conocimiento de la subjetividad de la

intelectual, debido a la amistad sostenida con ella durante décadas.

A continuación, Patricia Kleinman diversifica los enfoques para desvelar efectos antes no estudiados de la profesionalización, la creatividad y la docencia de la cantante lírica, maestra de canto y compositora Pauline Viardot, en la sociedad europea del siglo XIX y comienzos del XX. Kleinman enfatiza en las dotes de liderazgo ejercidas por la Viardot en los escenarios y en la calidad estética de sus composiciones, varias creadas en favor del debut de sus alumnas. Además señala que varios manuscritos dispersados luego de su muerte en 1910 hoy continúan inéditos y desconocidos para cantantes y públicos, así como su correspondencia epistolar con pensadores y músicos que son documentos inestimables para la historia cultural de la época.

Por su parte, Miriam Bastos Marzal trata la idea de genio en las mujeres, tema infrecuente en la historia y estética musicales. Sus reflexiones parten de la concepción del filósofo Denis Diderot del siglo XVIII y del inexcusable olvido historiográfico como antecedente de la idea de genio en el Romanticismo europeo. Diderot, todavía enmarcado en el protocolo racionalista de la Ilustración, fundamenta la igualdad de la razón humana entre hombres y mujeres, apoyado en franca relación y diálogo con mujeres intelectuales y artistas de su entorno, entre ellas su propia hija música. El filósofo realza que la supuesta inferioridad intelectual femenina está causada por la deficiente educación de las mujeres y no por las leyes de la naturaleza. Bastos Marzal subraya en tal pensamiento el esfuerzo por explicar la posibilidad de genialidad en las mujeres, su extravagancia para la sociedad por su asociación con el coraje y la fuerza de carácter, con la consecuente exclusión de la idea en el protocolo ético y estético hasta el siglo XIX. Se dejan hilos pendientes que desafían a seguir profundizando en el tema.

Miren Izaguirre Etxebeste nos trae una exploración etnográfica, específicamente en orquestas sinfónicas españolas. Releva opiniones de intérpretes, mujeres y varones percusionistas, sobre la incorporación de mujeres al grupo de timbalistas orquestales. Su análisis de variables como la distribución de los sexos, los factores que intervienen en la decisión de las mujeres para elegir el timbal como instrumento musical, para encarar su estudio académico y la posterior carrera profesional, el problema de la (des)igualdad genérica en el ingreso a las orquestas, la calidad de la ejecución según el género en términos de fuerza corporal, ajustes rítmicos y de sensibilidad musical, entre otros, arrojan resultados de interés, tales como la discrepancia obtenida entre datos numéricos y percepciones de los músicos, en los aspectos antes mencionados.

La sección siguiente, dedicada a artículos libres, acoge el trabajo etnomusicológico de Adrián Besada sobre música celta y “galleguidad”. Nuevamente se examinan los dilemas en comunidades de inmigrantes, esta vez, de identidad y procesos de hibridación de la música tradicional con los efectos de la industria musical y la globalización sobre la música celta en Buenos Aires. Por último, se lee una reseña bibliográfica de Pedro Camerata sobre la reciente publicación de Vera Wolkowicz acerca de los discursos indigenistas en la música académica latinoamericana.

Fátima Graciela Musri

Lo genial y lo cotidiano: historias de mujeres que hacen música

Pilar Ramos López

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 4-9

ISSN 2618-3072 (en línea)

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

Los artículos que integran este dossier tratan temas de estudio asentados en la musicología: los procesos creativos, las carreras profesionales, y las ideas sobre el genio. Menos habitual es enfocar estos estudios en relación con las mujeres. Por tanto, una vez más, surgen las preguntas ¿qué es diferente cuando se estudia a las mujeres? ¿es necesario otro método? ¿otras fuentes? ¿otras perspectivas? Gran parte del trabajo ineludible al estudiar a las compositoras y a las intérpretes es el mismo que haríamos al estudiar a sus colegas masculinos. Otra parte de la investigación es distinta y se dirige a cuestiones específicas, que no serían pertinentes al estudiar a los varones. Y desde luego, para no perder de vista lo que siempre se ha considerado uno de los peores errores en el oficio de historiador, el anacronismo, conviene recordar que en diferentes cronologías y geografías casi nunca se ha esperado lo mismo de un hombre que de una mujer.

Así, para estudiar las composiciones de Pauline Viardot es necesario conocer los estilos en boga en el momento, las demandas musicales de las élites y las más populares, la imagen comercial desplegada por la artista, que se superponía a la leyenda de su padre, Manuel García y su hermana, la Malibrán, así como al prestigio de su hermano Manuel. No obstante, investigar sobre esta cantante también implica indagar sobre las expectativas particulares que despertaba la Viardot, las convenciones que le marcaron en vida y las que han determinado después la literatura sobre esta cantante, así como las posibilidades concretas de acción que le ofrecía su condición de mujer y que ella supo aprovechar. Pensemos por ejemplo que Pauline Viardot tuvo un envidiable acceso a los gobernantes de varios países, a través de la amistad de sus esposas. Ni siquiera Richard Wagner podía rivalizar con ella en este sentido.

La invitación de la Revista de la Asociación Argentina de Musicología pedía un dossier sobre música y género. Sin embargo, el género como categoría de análisis histórico, aunque necesaria, es insuficiente para estudiar los problemas abordados aquí.¹ Por otra parte, en este dossier hemos querido evitar los modelos frecuentes en las narrativas ‘con perspectiva de género’: por un lado, las épicas de heroínas victoriosas frente a las convenciones; por otro, las individualidades diluidas en unas condiciones históricas. Tampoco se trata de seguir una tercera posibilidad narrativa, la de los paralelismos biográficos, ni a la manera ejemplar de Plutarco, ni a la manera digamos más práctica, centrada en los momentos de cambio, cuando las restricciones asociadas

¹ Sobre el largo debate entre la Historia del género y la Historia de las mujeres, véase Inmaculada Blasco Herranz, “A vueltas con el género, críticas y debates actuales en la historiografía”, *Historia contemporánea* 62 (2020): 297-322, y Julie DesJardins, “Women’s and Gender History”, en *The Oxford History of Historical Writing*. Vol. 5 *Historical Writing since 1945*. (Oxford: Oxford University Press, 2011), 136-158.

al género suelen hacerse más evidentes. En muchas carreras musicales esos momentos se dan al inicio, al decidirse por la profesión, en el despegue o comienzo del éxito, en el de la reconversión o jubilación, obligada cuando una cantante pierde la voz, etc. Pero precisamente el estudio de las individualidades se concentra en lo peculiar, lo cual se suele acentuar cuando se tratan personas excepcionales. Y si algo tienen en común los protagonistas de estos artículos, Graciela Paraskevaídis, Pauline Viardot García y Denis Diderot, es su excepcionalidad. A otro nivel, las mujeres percusionistas de las orquestas españolas también se decidieron en su momento por caminos poco trillados, o al menos así lo consideraron sus familias y compañeros de estudios y de afiles, y así lo vive parte del público.

En 1986, antes de que la musicología feminista publicara sus textos más conocidos, Graciela Paraskevaídis publicó su artículo “Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres, componen”.² Parafraseando ese título, los textos que componen este dossier tratan acerca de mujeres que componen o que interpretan. También incluimos un texto sobre la idea de genio en las mujeres, una idea bastante más antigua de lo que las historias de la estética presentan. Con esta paleta de ejemplos, que tanto la historia social como la cultural ubicarían en distintas épocas, esperamos mostrar algunos de los caminos tan diferentes que la musicología actual puede recorrer en sus estudios sobre las mujeres y el género.

La obra de Graciela Paraskevaídis es tratada en el primer artículo, a cargo del musicólogo Omar Corrado, experto conocedor de la música contemporánea. En lugar de acercarse al mundo emocional e intelectual de una compositora como suele ser habitual, a través de las vicisitudes biográficas, Corrado identifica los poemas que Graciela Paraskevaídis utilizó en sus composiciones como compañeros de viaje y comenta algunas relaciones entre el texto literario y el musical. En un juego de espejos, la autora se revela como lectora, y la lectora nos descubre a la compositora y a la oyente, pues ella eligió algunos textos sobre todo por sus cualidades sonoras. Aúna aquí Corrado erudición, memoria y testimonio, dada su larga amistad con Paraskevaídis. Sin esta relación personal, habrían pasado desapercibidos matices de estas “afinidades electivas” de Paraskevaídis, quien quizás hubiera preferido el término utilizado por J. Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*. En relación con la trayectoria de Paraskevaídis, hablar de “género” como las conductas que en cada momento se consideran apropiadas en un varón o en una mujer sería tan pertinente como explicar los estilos de composición musical

² Graciela Paraskevaídis, “Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres, componen”, *Pauta* V, nro. 17 (1986).

occidentales contemporáneos. Si bien esos estilos son unas condiciones de posibilidad, no explican todas las decisiones que esta compositora tomó ni todos los condicionantes.

Políglota y cosmopolita como Paraskevaïdis, Pauline Viardot García fue una mujer excepcional en casi todos los aspectos de su trayectoria profesional y vital. La extensísima lista de escritores, pintores, y músicos que en algún momento escribieran sobre ella no solo abarca distintas lenguas y países, sino dada su dilatada vida, casi podríamos decir que distintas “épocas”. Por señalar algunos ejemplos, diremos que trató con familiaridad a Fryderyck Chopin y a Reynaldo Hahn, a Eugène Delacroix y a Gabriel Fauré, a Gustave Flaubert y a Gioachino Rossini, a Charles Dickens y a Johannes Brahms. Es paradójico que una abundancia tal de fuentes no haya provocado aún una buena monografía. La extensa biografía de Kendall-Davies, patrocinada por la Fundación Viardot-Turgéniev, fracasa por su alarde *amateur*, patente en sus deficientes aparato crítico y redacción.³ Un detalle significativo de esta biografía es que da más espacio a las elucubraciones sobre la paternidad de los hijos de la Viardot que a la descripción de su estilo como cantante, o como compositora. Sería inaudito encontrar en monografías sobre compositores o intérpretes varones tantos párrafos dedicados a una curiosidad tan inútil. De igual modo, pese al éxito de ventas alcanzado y a la solvencia académica de su autor, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*⁴ no deja de ser un libro decepcionante para cualquier persona familiarizada con la trayectoria del matrimonio Viardot e Ivan Turgéniev. Sobre la masa madre de aquel triángulo genial, el aderezo de datos relativos a los ferrocarriles, o a las ventas de libros y cuadros da como resultado un libro tan fácil de digerir como falto de enjundia. Por ello parece especialmente necesario recordar que la musicología tiene aún mucho que decir sobre la Viardot. La contribución de Patricia Kleinman a la bibliografía sobre Pauline Viardot se centra en aspectos sorprendentes de sus composiciones tardías y poco conocidas. Como cantante, directora de coros y en ocasiones directora musical de óperas, Patricia Kleinman es una musicóloga que lleva tiempo persiguiendo a Pauline Viardot.

Retrocediendo aún más en el tiempo, el artículo sobre Denis Diderot nos enfrenta a la peculiar deriva historiográfica que ha dejado de lado las aportaciones feministas, ya fueran escritas por mujeres o por hombres. Resulta al menos chocante que las ideas acerca del genio de las mujeres, expresadas por este filósofo de una

³ Barbara Kendall-Davies, *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia*. Vol. I *The years of fame, 1836-1863*. Vol. II *The years of grace 1863-1910* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2004 y 2012).

⁴ Orlando Figes, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita* (Madrid: Taurus, 2020).

manera tan rotunda, no hayan tenido eco en tantas historias de estética musical.⁵ Es justamente la subversión de las expectativas de género lo que define la revolución planteada por el radicalismo de Diderot, como podemos ver en el artículo de la pianista y musicóloga Miriam Bastos Marzal.

Diderot conoció a mujeres que no solo eran hábiles interlocutoras en discusiones filosóficas o literarias, sino mujeres de genio. Y a diferencia de otros pensadores de su tiempo, supo dejar los prejuicios a un lado y reconocer el genio de las mujeres. Debido a su implicación en la educación de su hija, Diderot pudo estar atento a la explosión del talento musical de la niña Angélique, del cual dejó constancia nada menos que Charles Burney.⁶ Esta experiencia vital de Diderot era bastante distinta a la de otros filósofos de su tiempo, como Rousseau o Kant, por citar a extremos opuestos respecto a la competencia musical. Rousseau escribió composiciones de cierta envergadura, incluyendo una ópera, en ocasiones trabajó como copista de música y participó en los debates públicos sobre la teoría y la estética musicales. Por el contrario, no parece probable que Kant tuviera no ya formación musical, sino ni siquiera acceso a intérpretes o compositores de primera en Königsberg. Aunque el jardín de las conjeturas está vedado para los historiadores, ciertas preguntas resultan inevitables ¿y si Kant hubiera hecho algún viaje a Varsovia, en donde sí había buenos músicos, o a las no tan lejanas Moscú, San Petersburgo o Viena?⁷ ¿Y si Rousseau hubiera educado con su compañera Thérèse Levasseur alguno de sus cinco hijos en lugar de entregarlos al hospicio público? ¿Hubiera sido tan relevante para la Historia de la música E.T.A. Hoffmann si, como su paisano Kant, tampoco hubiera salido de su Königsberg natal? Ni lo sabemos ni podemos saberlo. Sin embargo, estas preguntas nos sirven para recordarnos la contundencia de las condiciones de posibilidad.

El artículo que cierra el dossier nos lleva a un terreno muy lejano a las conjeturas o a las preguntas retóricas, pues trata de las “timbaleras”, las percussionistas actuales en las orquestas españolas. Miren Izaguirre conjuga entrevistas e historia oral para trazar una

⁵ Resulta oportuno aquí recordar a otro filósofo ilustrado, Antonio Eximeno, que sería quizás el primero en proponer la composición de una mujer, la princesa sajona Antonia de Walpurgis, como modelo en la antología que acompañaba la edición original de su libro *Dell'Origine e delle Regole della Musica colla istoria del suo progresso, decadenza e rinovazione* (Roma: Michel Angelo Barbiellini, 1774). Véase Pilar Ramos, “Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 2000). Vol. II (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), 1061-1076.

⁶ “*Mademoiselle Diderot, his daughter, is one of the finest harpsichord-player in Paris, and, for a lady, possessed of an uncommon portion of knowledge in modulation*”, en *The Present State of Music in France and Italy*, Charles Burney (London: T. Becket & Co. Strand, 1773). Citado en Miriam Bastos Marzal, “Retrato de familia a contraluz: el aprendizaje musical de Angélique Diderot y la educación ilustrada de las mujeres”, *Historia de la educación* 28 (2019): 223-238, 225.

⁷ Es esta una pregunta que oí muchas veces a Ramón Pelinski.

imagen sensible y original de problemas que suelen considerarse “estudiados” con breves comentarios, cuando los hay, a datos estadísticos.⁸ Precisamente la investigación incide en las diferencias entre los datos estadísticos sobre las mujeres en las orquestas y las percepciones que tienen los músicos sobre esa situación. También se adentra en otros temas acerca de los cuales sabemos poco, pese a su relevancia, como el momento de la elección del instrumento en las carreras profesionales. Como percusionista, Izaguirre ha podido relacionarse con las personas entrevistadas de una manera especial, ha sabido crear ese ambiente propicio a las confidencias a la par que a la reflexión. Los entresijos de la formación y de la vida profesional de estas intérpretes, tan alejadas de la épica de los grandes solistas y directores, nos dicen mucho de las prácticas musicales de una época, la nuestra.

Referencias bibliográficas

- Asociación Mujeres en la Música. *Igualdad y orquestas sinfónicas* [2021], disponible en: <https://www.mujeresenlamusica.es/solo-un-tercio-de-los-instrumentistas-de-las-orquestas-sinfonicas-espanolas-son-mujeres/>.
- Bastos Marzal, Miriam. “Retrato de familia a contraluz: el aprendizaje musical de Angélique Diderot y la educación ilustrada de las mujeres”. *Historia de la educación* 28 (2019): 223-238.
- Blasco Herranz, Inmaculada. “A vueltas con el género, críticas y debates actuales en la historiografía”. *Historia contemporánea* 62 (2020): 297-322.
- DesJardins, Julie. “Women’s and Gender History”. En *The Oxford History of Historical Writing*. Vol. 5 *Historical Writing since 1945*, 136-158. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Figes, Orlando. *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Madrid: Taurus, 2020.
- Kendall-Davies, Barbara. *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia*. Vol. I *The years of fame, 1836-1863*. Vol. II *The years of grace 1863-1910*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2004 y 2012.
- Paraskevaïdis, Graciela. “Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres, componen”. *Pauta* V, nro. 17 (1986).
- Ramos, Pilar. “Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música”. En *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 2000). Vol. II, 1061-1076. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

⁸ Por ejemplo, el informe titulado *Igualdad y orquestas sinfónicas* de la española Asociación Mujeres en la Música. Se refiere a 26 orquestas españolas. Sin autor ni fecha, se colgó en dicha web en otoño de 2021, disponible en <https://www.mujeresenlamusica.es/solo-un-tercio-de-los-instrumentistas-de-las-orquestas-sinfonicas-espanolas-son-mujeres/>.

“Cosmopolita latinoamericana”. Universos textuales en la obra musical de Graciela Paraskevaídis

Omar Corrado

Para Ilda Valle, mi madre,
la ausencia que no cesa.

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 10-60

ISSN 2618-3072 (en línea)

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

En 2017, los editores de *MusikTexte* nos solicitaron un escrito breve para ser integrado al conjunto de obituarios que esa publicación alemana dedicaría a Graciela Paraskevaídis, cuyo deceso se produjera el 21 de febrero de ese año. Nuestra colaboración apareció con un título decidido por los responsables de la revista: “Lateinamerikanische Kosmopolitin”.¹ Al considerar el conjunto de la obra musical de la compositora argentino-uruguaya (Buenos Aires 1941; Montevideo 2017), el universo textual que convoca, el conocimiento directo de su formación y de sus intereses intelectuales, cuyo acceso nos permitió generosamente durante las últimas cuatro décadas de su vida, comprobamos que esa caracterización no podría ser más adecuada.²

La imagen definitiva y vigente de la compositora está signada por su militancia latinoamericanista, núcleo indiscutible de su pensamiento, obra musical y acción cultural. A ella dedicó su aguda reflexión sobre las expresiones musicales de esta parte del mundo y los procesos histórico-sociales en que se insertan. Ello se tradujo en un ingente esfuerzo por el rescate, defensa y puesta en valor de las mismas, las consideradas mejores, ante la indiferencia o desmerecimiento en relación con el canon internacional, entre otras causas, por la asimetría de poder vigente en el mundo del arte y los centros que regulan su circulación. En el estudio de su obra, sin embargo, emerge un territorio más extenso y polifacético, revelador de una intelectual que frecuenta un ancho mundo cultural, centrado en la literatura,³ del cual selecciona aquellas expresiones con las que percibe un diálogo posible para materializarlo en su propia producción compositiva. A documentar ese universo discursivo y reflexionar sobre sus resonancias se dirigen las páginas que siguen.

Entre las condiciones biográficas y sociales que favorecieron esa apertura multicultural figura, en primer término, el ámbito familiar, presidido por las inquietudes literarias y musicales de sus padres, de origen griego, lo cual hizo que su primera lengua

¹ Omar Corrado. “Lateinamerikanische Kosmopolitin”, *MusikTexte* 153 (Mai 2017): 73-74.

² Importa aclarar que entendemos el término *cosmopolitismo* en el marco de la intensa producción y debates teóricos contemporáneos, expresados en los escritos de, entre otros, James Clifford, Martin Stokes, Ulrich Beck, Natan Sznajder, Kwame Anthony Appiah, Bruce Robbins, Homi Bhabha, Pheng Cheah, Gerard Delanty, Marta Nussbaum, Carol Breckenridge o Sheldon Pollack. Este concepto no es usual en los textos de la compositora, quien se ha ocupado con frecuencia, en cambio, de marcar su oposición a denominaciones como globalización, universalismo o *Weltmusik*, que podrían considerarse, en una aproximación apresurada, limítrofes con la de cosmopolitismo.

³ Lo cual no implica ninguna restricción hacia otras producciones artísticas: recordamos, solo como dos ejemplos entre otros, innumerables, su admiración incondicional por las esculturas de Alberto Giacometti expuestas en la Fondation Beyeler de Basilea o el cine de Otar Ioselliani. Pero en los textos que acompañan de distintas maneras sus obras musicales las referencias son solo literarias, verbales.

fuera la de ese entorno inmediato.⁴ Le sigue su interés por los idiomas: se desplazaba con comodidad y solvencia entre el alemán, el italiano y el inglés. Y finalmente el estímulo ejercido por la vida cultural porteña durante su juventud, con el *boom* editorial, el auge del cineclubismo, las librerías de calle Corrientes, el Teatro Colón, las asociaciones musicales.⁵ Más adelante, luego de sus estudios académicos en el Conservatorio Nacional de Música, una beca del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en el bienio 1965-1966 le permitió el acceso a las corrientes musicales de vanguardia, en algunos casos mediante el contacto directo con sus protagonistas internacionales, con Iannis Xenakis en primer término. El perfeccionamiento ulterior en Alemania durante varios años, a partir de 1968, completó el periplo de su formación, un suelo sólido y amplio a partir en el cual ejercer la actividad creativa.

En la reconstrucción del universo textual por el que transita su producción hemos tenido en cuenta las diversas modalidades en que se presenta en las obras musicales. La primera, que caracteriza sus composiciones tempranas, consiste en la utilización de poemas o de escritos en prosa incorporados al contenido sonoro mismo de las obras, en distintas formas vocales, del canto tradicional al recitado. La segunda es la extracción de breves fragmentos de versos o de frases que sirven como título y/o subtítulo de piezas instrumentales, por lo general. En otros casos, los títulos adoptados reproducen los del texto literario al que refieren. Por último, hay inter o paratextos que se deducen de las citas musicales, de epígrafes, expresiones de escritores incorporadas a las partituras, artículos y entrevistas o bien de notas de la autora para programas de concierto o *booklets* de grabaciones.

El repertorio analizado es el que establece el catálogo publicado en 2014, supervisado por la propia autora.⁶ Carecemos de precisiones sobre posibles obras compuestas entre ese año y 2017, a excepción de una pieza para oboe titulada *exento* (2016).

El origen de los textos elegidos aparece generalmente identificado en las partituras mismas, en las que figuran los créditos correspondientes, aunque no siempre en todos sus

⁴ Pese a ello, la compositora no recurrió nunca a textos en griego en sus obras, con la excepción del título de una narración de Edgar Allan Poe. Ante nuestra pregunta por su opinión sobre notables poetas helenos del siglo XX —entre otros, Nikos Kavvadías, Odysseas Elýtis y, especialmente, Konstantinos Kavafis—, “cosmopolitas griegos” a su manera, que ella tenía el privilegio de leer en su lengua original, no manifestó un interés particular, aunque señaló la existencia de volúmenes de lírica griega en su biblioteca.

⁵ Algunas de estas circunstancias son relatadas por la compositora en Graciela Paraskevaídís, “Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)”, en *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, compilado por Omar Corrado (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014), 123-124. Una síntesis comprensiva de vida cultural de Buenos Aires de la época puede consultarse en Christina Richter-Ibáñez, *Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen* (Bielefeld: Transcript, 2014).

⁶ En Corrado, *Estudios*, 127-130.

detalles. En los casos en que estos faltan, hemos intentado reponerlos aquí, mediante la consulta directa de las fuentes, en las ediciones que estuvieron a nuestro alcance. En numerosas piezas basadas en textos en idiomas extranjeros, disponemos de las traducciones realizadas por la propia compositora, que hemos transcripto aquí. Para las demás recurrimos a otras disponibles, a las cuales adosamos algunas de nuestra propia autoría. Reproducimos los textos completos incluidos en las obras musicales y en los casos de citas breves proporcionamos asimismo el contexto en que se insertan. Las excepciones a este principio son dos y corresponden a *Aphorismen* (1969) y *Mozart* (1970/72), basadas en escritos en prosa de Karl Kraus y en cartas del compositor, respectivamente. Se deben a la extensión de los materiales, excesiva en el marco de este artículo.

El cuadro siguiente consigna la totalidad del repertorio analizado (Cuadro 1). Los títulos entre corchetes corresponden a obras que la compositora considera “en revisión” en el mencionado catálogo —se mantienen las convenciones de escritura de los títulos establecidas en él—. Ninguna de las partituras ha sido editada. Existen como manuscritos o como transcripciones en programas informáticos. Contamos con buena parte de ellas en nuestro archivo particular, gracias a la generosidad de la compositora a lo largo de los años. Ella misma había colocado un número considerable de partituras en su sitio www.gp-magma.net, vigente hasta al menos 2020. Tuvimos acceso a las faltantes mediante las copias escaneadas proporcionadas por los responsables de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis de Montevideo, que preserva la totalidad del corpus, a quienes manifestamos nuestro profundo agradecimiento.

Cuadro 1. Repertorio analizado

Título	Autores de los textos	Año
[<i>Seis canciones españolas</i>]	Miguel Hernández	1968
<i>La terra e la morte</i>	Cesare Pavese	1968
<i>“libertà va cercando...”</i>	Dante Alighieri	1969
<i>Aphorismen</i>	Karl Kraus	1969
<i>E desidero solo colori</i>	Cesare Pavese	1969

<i>mellonta tauta</i>	Edgar Allan Poe	1970
<i>Die Hand voller Stunde</i>	Paul Celan	1970
<i>Schatten</i>	Karl Kraus	1970/1
<i>Schattenreich</i>	Hans Magnus Enzensberger	1972
<i>[Mozart]</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	1970/2
<i>[der Weg]</i>	Antiguo Testamento	1973
<i>[Tres poemas de Juan Gelman]</i>	Juan Gelman	1983
<i>más fuerza tiene</i>	Violeta Parra	1984
<i>dos piezas para pequeño conjunto</i>	Fidel Castro	1989
<i>sendas</i>	Juan Gelman	1992
<i>“algún sonido de la vida”</i>	Juan Gelman	1993
<i>pero están</i>	Subcomandante Marcos	1994
<i>dos piezas para oboe y piano</i>	Chico Buarque	1995
<i>No quiero oír ya más campanas</i>	Idea Vilariño	1995
<i>...a hombros del ruiseñor</i>	Juan Gelman	1997
<i>Alter Duft</i>	Albert Giraud/Otto Hartleben	1997
<i>libres en el sonido presos en el sonido</i>	Juan Gelman	1997
<i>contra la olvidación</i>	Juan Gelman	1998
<i>solos</i>	Idea Vilariño	1998
<i>dos piezas para piano</i>	Juan Gelman	2001

<i>...il remoto silenzio</i>	Cesare Pavese	2002
<i>Soy de un país donde</i>	Juan Gelman / John Cage	2002
<i>Aruaru</i>	Vicente Huidobro	2003
<i>“...y allá andará según se dice...”</i>	Juan Gelman	2004/5
<i>bajo otros cielos</i>	Ernesto Guevara	2011

Entre las diferentes alternativas de organización de este repertorio, se decidió aquella basada en los idiomas y proveniencia geocultural de los textos presentes en las obras: España, Italia, Alemania-Austria, Estados Unidos, América Latina. Este último apartado especifica los escritos escogidos de canciones populares —uno de ellos en portugués— y de discursos políticos.

1) ... de ausencias

Miguel Hernández

Seis canciones españolas para soprano y piano (1968)

Estas tempranas canciones para soprano y piano sobre poemas de Miguel Hernández, revisten un interés particular, entre otras razones, porque son las únicas en las que Graciela Paraskevaídís recurre a textos de un escritor español y una de las dos únicas piezas del corpus para esa formación. La otra es *Tres poemas de Juan Gelman*, ambas consideradas por la compositora como “obras en revisión”.

Un antecedente prestigioso de la presencia del poeta oriolano en la música argentina son los *Dos sonetos del toro* (1946), para voz masculina y piano, de Juan José Castro. Forma parte del repertorio mediante el cual varios compositores locales rindieron homenaje a la España republicana, a través de los poetas que sufrieron su derrota en la guerra civil.

El manuscrito de la partitura está precedido por dos páginas escritas en computadora que reproducen los textos e informan que los mismo provienen del *Cancionero y romancero de ausencias* del gran poeta oriolano, que según algunos especialistas comenzó a escribir en la cárcel hacia 1938, si bien otras ediciones consideran que fueron compuestos entre 1939 y 1941 y que su muerte, a comienzos del año siguiente,

dejó inconclusos. En realidad, tres de las piezas se basan en poemas de dicho cancionero, mientras las restantes provienen de *El hombre acecha* (1937-1938), dispuestas en estricta alternancia. La mayor parte de las canciones utiliza solo algunos versos. Los textos y su proveniencia son los siguientes:⁷

I

Cogedme, cogedme.

Dejadme, dejadme.

Fieras, hombres, sombras.

Soles, flores, mares.

Cogedme.

Dejadme.

(*Cancionero...*, N° 25)

II

Hoy el amor es muerte,

y el hombre acecha al hombre.

(*El hombre acecha*, Canción primera, últimos dos versos)

III

Cada vez más presente.

Como un lento rayo lento.

Cada vez más ausente.

Como si un negro

barco negro.

(*Cancionero...*, N° 22)

⁷ La fuente consultada es Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias. El hombre acecha. Últimos poemas* (Buenos Aires: Losada, 1963).

IV

El animal que canta:

el animal que puede llorar

y echar raíces,

rememoró sus garras.

(*El hombre acecha*, Canción primera, tercera estrofa)

V

El mar también elige

puertos donde reír.

Como los marineros.

El mar de los que son.

El mar también elige

puertos donde morir.

Como los marineros.

El mar de los que fueron.

(*Cancionero...*, N° 9)

VI

Dejadme la esperanza.

(*El hombre acecha*, verso final de la Canción última)

Las canciones se desarrollan en general en un clima sombrío, adherido al dramatismo de los textos. La voz cantada alterna con el hablado rítmico sin altura precisa y con una suerte de *Sprechgesang* que la compositora indica como *halbgesungen*. La escritura instrumental adopta configuraciones puntillistas y muy disociadas en el registro, mientras en otros momentos se concentra en puntuaciones acórdicas prolongadas, *clusters* e intervenciones directas en la cuerda. El único verso de la última canción, entonado *a cappella*, con mínimas interpolaciones del piano, se repite dos veces y en las dos apariciones siguientes, perforadas por silencios, va perdiendo una sílaba y luego una

palabra completa, la más significativa: “Dejadme la esperan-; Dejadme la-”. Se enmarcan en un doble proceso, divergente: ascenso registral y decrecimiento de intensidad.⁸

2) La dolce lingua

Dante Alighieri

“*libertà va cercando...*” para coro mixto a cappella (1969)

El título de esta pieza coral proviene de un verso extraído del *Purgatorio* (I, 71) de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. El contexto es el siguiente: el custodio del Purgatorio, Catón, político romano republicano y de formación estoica, ve llegar a dos forasteros, Virgilio y Dante. El primero presenta a su compañero como un ser vivo a quien se le concedió la posibilidad de visitar los reinos de ultratumba para llevar a la humanidad un mensaje de redención. Le pide a Catón que lo acepte, porque es alguien que busca la libertad, palabra significativa para el custodio porque ha sacrificado por ella su vida, ya que se había suicidado en Útica para no ser arrestado por su adversario Julio César, para no sucumbir a su tiranía y perder su libertad.⁹ De todas maneras, como advierte Battistessa, Dante se mueve aquí en el plano del símbolo, no en el puramente histórico.¹⁰

Este es el contenido de los dos tercetos encadenados, en el primero de los cuales aparece el título de la obra musical:¹¹

«Or ti piaccia gradir la sua venuta
libertà va cercando, ch'è sì cara,
sa chi per lei vita rifiuta.

Ahora te plazca gustar de su llegada
va buscando la libertad, que es tan cara, come
cuanto sabe el que por ella da la vida

Tu 'l sai, che non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara»

Lo sabes, que no te fue por ella amarga
en Utica la muerte, donde ha quedado
tu vestidura, que el gran día será clara¹²

(*Purgatorio*, Canto I, vv 70-75)

⁸ Véase más adelante, Ejemplo 2.

⁹ Como es obvio, la explicación y exégesis existentes de estos versos son inabarcables. Una de las que tuvimos en cuenta aquí es la de Dario Pisano, “Dante, il significato del verso ‘libertà va cercando ch’è sì cara”, disponible en <https://libreriamo.it/lingua-italiana/dante-il-significato-del-verso-liberta-va-cercando-che-si-cara/>.

¹⁰ Dante Alighieri, *La divina comedia. Purgatorio* (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1985), 18. Edición bilingüe. Traducción y comentarios de Angel Battistessa.

¹¹ A lo largo de este artículo, subrayamos la parte de los textos utilizados en las obras musicales correspondientes. En este caso, colocamos en itálicas los términos que la compositora destaca en la transcripción del texto que abre la partitura.

¹² Dante Alighieri, *La divina comedia. II, Purgatorio*, (Buenos Aires: Edhasa, 2015), 16-17. Traducción de Jorge Aulicino, Las traducciones siguientes provienen de la misma fuente, en sus diferentes volúmenes.

En la obra se utilizan fragmentos de las tres partes de la *Commedia*, identificados en las páginas iniciales de la partitura pero no traducidos.

I Inferno

mi ritrovai per una selva oscura (I, 2)	me encontré por una selva oscura
Tant'è amara che poco è più morte (I, 7)	Es poco menos amarga que la muerte
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate (III, 9)	Dejen toda esperanza los que entren
.....Nessun maggior <u>dolore</u>	No hay mayor dolor
che ricordarsi del tempo felice	que acordarse de épocas felices
nella miseria..... (V, 121-3)	en la miseria
e caddi come corpo morto cade. (V, 142)	y caí, como el cuerpo de un finado
La bocca sollevò del fiero pasto	Del fiero pasto levantó la boca
quel peccator.... (XXXIII, 1)	aquel pecador...
e quindi uscimo a riveder le <u>stelle</u> (XXXIV, 139)	y salimos a ver de nuevo las estrella
(verso final de Inferno)	

II Purgatorio

Dolce color d'oriental zafiro (I, 13)	Dulce color de oriental zafiro
<u>libertà va cercando</u> , ch'è sì cara	va buscando la libertad, que es tan cara
come sa chi per lei <u>vita</u> rifiuta (I, 71-72)	cuanto sabe el que por ella da la vida
Oi ombre vane, fuor che nell'aspetto! (II, 79)	¡Ah, sombras vanas, salvo en el aspecto!
Amor che ne la mente mi ragiona (II, 112)	“Amor que en la mente me razona”
sta come torre ferma, che non crolla	sé como torre a la que, por más que sople,
già mai la cima per soffiar de' venti (V, 13-14)	el viento no logra derribar la cima
d'antico amor sentì la gran potenza (XXX, 39)	del antiguo amor sintió la gran potencia
puro e disposto a salire alle <u>stelle</u> (XXXIII, 145)	puro y dispuesto a subir a las estrellas
(verso final de Purgatorio)	

III Paradiso

<u>Trasumanar</u> ...(I, 70)	El transhumanar ¹³
Nel ciel che più della sua <i>luce</i> prende	Al cielo que más su luz adquiere
fu'io..... (I, 4-5)	fui yo
Tu lascerai ogni cosa diletta	Tú dejarás cada cosa dilecta
più caramente (XVII, 55-56)	y tan querida
l' <i>amor</i> che move il <u>sole</u> e l'altre <u>stelle</u> (XXXIII, 145)	amor que mueve el sol y las demás estrellas
(verso final de Paradiso)	

La compositora elige finalizar cada sección de su obra con el último verso de cada una de las tres partes de la *Commedia*, todas las cuales terminan con la palabra *stelle*.

Las palabras subrayadas en el manuscrito fueron jerarquizadas semánticamente en la obra musical, por su peso y su recurrencia. En la composición efectiva tienen por lo general un tratamiento particular, por su emisión homófona, la duración que se les otorga, el cambio de textura o el registro, entre otros procedimientos. Coinciden con otras privilegiadas en los textos de Cesare Pavese utilizados en obras vocales contemporáneas a esta: *vita*, *morte*, *dolore*, a las que se suman aquí *libertà*, *speranza*, *amore* y referencias a los astros (*sole*, *stelle*).

Los textos mencionados de *Paradiso* son los que han sido más deconstruidos en la puesta en música: cambios de orden o énfasis en determinados términos, de los cuales *luce* es el más notorio. La autora reintroduce la palabra *libertà* que no está en los versos escogidos de esta parte y decide trocar el *stelle* del original por *amor* como vocablo final.

Cesare Pavese

En los dos primeros años de su estadía de perfeccionamiento en Friburgo, Alemania, Graciela Paraskevaídís compone un par de obras corales *a cappella* sobre textos de Cesare Pavese: *La terra e la morte* y *E desidero solo colori* (octubre 1969).¹⁴ Regresa al escritor piemontés en 2002 con una pieza para chelo solo: *...il remoto silenzio*.

Pavese formaba parte activa del horizonte de lectura porteño desde principios de la década de 1950, cuando comenzaron a publicarse las traducciones de sus grandes

¹³ “Dante no puede explicar con palabras su nueva experiencia, que designa con un término nuevo, *transhumanar*, trascender lo humano. Si eso significa convertirse en “lo creado en último lugar”, el alma, solo lo sabe Dios”. Comentarios en *Ibid.*, 23.

¹⁴ Las consideraciones sobre estas piezas provienen de un trabajo previo: Corrado, Omar, “‘altri voci e risvegli’. Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre poemas de Cesare Pavese”. En *Estudios*, 105-121.

novelas. Las de poesía fueron en cambio algo más tardías: *Trabajar cansa* fue dada a conocer por la Editorial Lautaro en 1961. Su poesía fue promovida, en particular, por la intensa actividad de traducción emprendida por el grupo Poesía Buenos Aires, que puso a disposición de los lectores locales los nombres más relevantes de la lírica contemporánea. Sin embargo, el vínculo de Paraskevaídís con esa obra se establece durante sus estudios de idioma italiano en la Asociación Dante Alighieri, que finaliza en 1963, lo que le vale una beca en Italia a comienzos del año siguiente.¹⁵

La terra e la morte para coro mixto a cappella (octubre 1968)

Para esta pieza la compositora selecciona fragmentos de poesías reunidas bajo el mismo nombre escritas por Pavese en Roma entre el 27 de octubre y el 3 de diciembre de 1945, publicados por primera vez en la revista paduana *Le tre Venezie* en 1947 y luego, póstumamente, en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.¹⁶ Los dos números en que se divide la obra musical se basan en los notables poemas cuyos *incipits* son “Tu sei come una terra”, del 29 de octubre, y “Sei la terra e la morte”, del 3 de diciembre, respectivamente.

El texto de la primera parte es el siguiente:

“Tu sei come una terra	Eres como una tierra
che nessuno ha mai detto.	que nunca nadie ha nombrado
Tu non attendi nulla	No esperas nada
se non la parola	sino la palabra
che sgorgnerà dal fondo	que brotará del fondo
come un frutto tra i rami.	como un fruto entre las ramas.
C’è un vento che ti giunge.	Hay un viento que te alcanza.
Cose secche e rimorte	Cosas secas y extenuadas
t’ingombrano e vanno nel vento.	te disturban y se van en el viento.
Membra e parole antiche.	Miembros y palabras antiguas.
Tu tremi nell’estate.” ¹⁷	Tiemblas en el estío. ¹⁸

La segunda parte musicaliza diecinueve versos:

"Sei la terra e la morte.	Eres la tierra y la muerte.
---------------------------	-----------------------------

¹⁵ Graciela Paraskevaídís. Comunicación personal, 23 de setiembre de 2011.

¹⁶ La información consta en la imponente versión anotada de *Il mestiere di vivere* realizada a partir de los manuscritos por Marziano Guglielminetti y Laura Nay. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (Torino: Einaudi, 2000). Estas poesías fueron inspiradas por Bianca Garufi, comunista siciliana que Pavese conoció en la sede romana de Einaudi.

¹⁷ Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Torino: Einaudi, 1975), 12.

¹⁸ Nuestra traducción.

La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dall'alba.

Tu estación es la oscuridad
y el silencio. No vive
cosa más lejana
del alba que tú.

Quando sembri destarti
sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi in el sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni
movimenti singulti
che tu ignori. Il dolore
come l'acqua di un lago
trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu li lasci svanire.
Sei la terra e la morte"¹⁹

Cuando pareces despertarte
eres solo dolor,
Lo tienes en los ojos y en la sangre
pero no sientes. Vives
como vive una piedra,
como la tierra dura.
Y te visten sueños
movimientos sollozos
que ignoras. El dolor
como el agua de un lago
tiembla y te circunda.
Son círculos sobre el agua.
Los dejas desvanecerse.
Eres la tierra y la muerte"²⁰

En la reiteración del verso inicial la compositora introduce una modificación textual: la sustitución de "terra" por "vita" —compases 74-75—,²¹ enfatizando así las oposiciones semánticas que permean el poema.

E desidero solo colori para coro femenino a cappella (octubre 1969)

Agonia, el poema de donde se extraen los versos utilizados en esta pieza, forma parte de las poesías de los años 1933-35, que Pavese envió a la editorial florentina Parenti en 1934, como parte de *Lavorare stanca* que se publica en 1936. El poema, sin embargo, se contó entre los censurados en esa ocasión y no verá la luz hasta la edición de Einaudi

¹⁹ Ib., 22.

²⁰ Nuestra traducción.

²¹ "Sei la vita e la morte" es en realidad el verso inicial de otro poema de Pavese, "You, Wind of March", escrito el 25 de marzo de 1950, incluido también en *Verrà*, 30-31. Una construcción similar aparece en el transcurso del poema que da título al conjunto: "Sei la vita e sei il nulla".

de 1943. Los versos retenidos para esta pieza son el primero y los dos finales de la última estrofa, reorganizados como cuarteta:

"E desidero solo colori.	Y deseo solo colores
Ogni nuovo mattino	Cada nueva mañana
uscirò per le strade	saldré por las calles
cercando i colori". ²²	buscando colores. ²³

En las notas que acompañan el manuscrito de esta partitura la autora consigna que el texto se emplea “desprovisto de su contenido semántico original” y se basa en el “aprovechamiento de sus elementos sonoros propios”. En otro escrito agrega que las vocales “sirven de soporte para entamar intervalos y timbres, esos colores en pos de los cuales va el poeta tal como el músico lo hace con los sonidos”.²⁴ No obstante estas restricciones, el texto cumple diferentes funciones. Por una parte, instala nuevamente el nombre del autor. No se trata de una combinatoria anónima o neutra; remite al universo lírico de Pavese, en manifiesta continuidad con la obra coral precedente, con la que establece sin embargo un contraste evidente a nivel del significado de los versos retenidos: un breve y luminoso optimismo²⁵ sustituye aquí la reflexión mítico-existencial de *La terra e la morte*. En el transcurso de la obra aparecen retazos inteligibles del texto, cuyo contenido puede suscitar aquella analogía buscada entre el poeta y el músico. Por otra, constituye una reserva de la cual extraer elementos compositivos en, al menos, tres niveles: el material fonético, algunas estructuras rítmicas y el armazón formal. En este último plano, cada una de las secciones de la pieza es delimitada por el trabajo sobre un verso.

...il remoto silenzio para chelo (2002)

Se transcriben en la portada de la partitura los versos que dieron origen a esta pieza instrumental y se informa que provienen de los poemas “L’ amico che dorme” y “The cats will know”, extraídos de la recopilación clásica realizada por Italo Calvino.²⁶

²² Cesare Pavese, “Agonia”, *Lavorare stanca* (Torino: Einaudi, 1964), 36. Las precisiones editoriales en Pavese. *Il mestiere...*, 437 y 508.

²³ Traducción de la compositora. Graciela Paraskevaídis: *magma, booklet* al CD (Montevideo, Tacuabé T/E 26, 1996), 6.

²⁴ *Ib.*, 6.

²⁵ Este registro expresivo es consecuencia de la extracción de esos versos particulares de un poema marcado por “una fuerte subjetividad confesional”, en el que “late la angustia de la llegada de la madurez en soledad”. Eugenio Castelli, *El mundo mítico de Cesare Pavese* (Buenos Aires: Pleamar 1972), 146-147. En la citada edición de Einaudi, los comentarios al poema señalan incluso que la primera idea del autor fue la de narrar el suicidio de una joven, en tercera persona. Pavese, *Lavorare*, 151.

²⁶ Cesare Pavese, *Poesie edite e inedite* (Torino: Einaudi, 1962).

En el primer caso, se retienen solo dos fragmentos:

...Il remoto silenzio

...muto, nel buio

Aparecen en la segunda parte de la primera estrofa:

La notte avrà il volto

dell' antico dolore che riemerge ogni sera

impassibile e vivo. Il remoto silenzio

soffrirà come un' anima, muto, nel buio.

Parleremo alla notte che fiata somesa.

La noche tendrá el rostro

Del antiguo dolor que en cada ocaso resurge

impasible y viviente. El remoto silencio

sufrirá como un alma, mudo, en la oscuridad.

Y hablaremos en la noche, que respira
muy hondo.²⁷

Según los estudios existentes, “L' amico che dorme” fue escrito el 20 de octubre de 1937 y permaneció inédito hasta su publicación por Italo Calvino. Formaba parte de un cuadernillo dactilografiado con el título de *Poesie del disamore*, seguido por la fecha (1934-1938). Calvino reunió un grupo de once poemas bajo ese título y lo incluyó en el mencionado volumen de 1962, p. 140.²⁸

Del segundo de los poemas utilizados se extraen solo los dos primeros versos de la segunda estrofa:

“Ci saranno altri giorni

ci saranno altri voci”

Habrán otros días

habrá otras voces

El poema continúa de la siguiente manera:

“Sorriderai da sola.

I Gatti lo sapranno.

Udrai parole antiche,

parole stanche e vane

come i costumi smessi

delle feste di ieri.”

Sonreirás sola.

Los gatos lo sabrán

Oirás palabras antiguas,

palabras cansadas y vanas

como los disfraces abandonados

De las fiestas de ayer.²⁹

²⁷ Cesare Pavese, *Poemas inéditos. Poemas elegidos* (Buenos Aires: Fausto, 1975), 70. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Horacio Armani, con notas de Italo Calvino. En esas notas, Calvino informa que en alguno de los manuscritos en lugar de *muto* (mudo) figura *nudo* (desnudo) (Ib., 189).

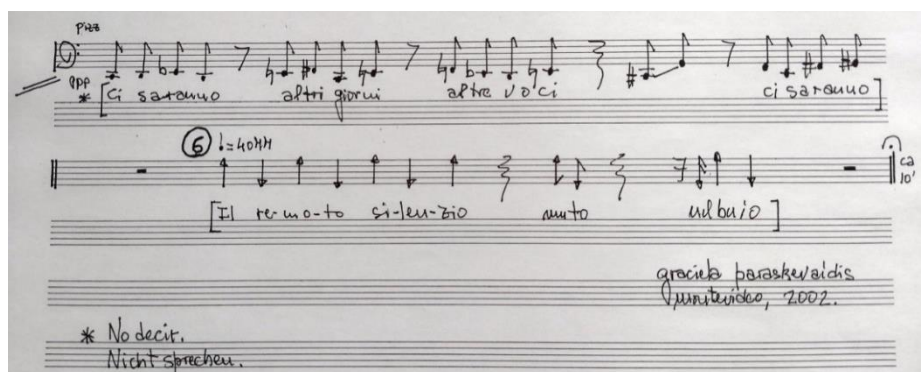
²⁸ Un exhaustivo estudio filológico y crítico reciente puede consultarse en Gioele Cristofari. *Il canzoniere smembrato. Le Poesie del disamore di Cesare Pavese*. (Torino/Alessandria: Università di Torino/ Edizioni dell' Orso, 2021).

²⁹ Nuestra traducción.

Proviene, como dijéramos, de “The cats will know”, uno de las poesías con título en inglés –dos de ellas enteramente en ese idioma– incluido en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, colección escrita, probablemente en Turín, en marzo-abril 1950.³⁰

Los cuatro versos utilizados, seleccionados de esos dos poemas, acompañan la notación musical al final de la pieza, pero no deben ser dichos. Generan el ritmo de los breves segmentos melódicos y luego presiden los movimientos del arco rozando apenas las cuerdas, lo que se establece en las instrucciones de ejecución. Retrospectivamente, descubren que las estructuras rítmicas del comienzo, reelaboradas en el transcurso de la pieza, son estas mismas, pero el texto que las origina no aparece todavía: su revelación se reserva para el cierre de la obra, y solo a través de la consulta de la partitura.³¹ (Ejemplo 1)

Ejemplo 1. ...il remoto silenzio, final, p. 7³²



En ella, la compositora escribe lo siguiente:

La referencia poética surge de algunos estímulos que Cesare Pavese viene despertando en mí hace muchos años a través de su reiterada y torturante angustia existencial. Lo rítmico, lo interválico y lo tímbrico tratan de dimensionar las pocas palabras en un tiempo-espacio de sonidos y silencios. No es una musicalización, sino más

³⁰ En la edición consultada, al final de este poema figura como fecha de escritura el 4 de abril de 1950. Cesare Pavese, *Verrà*, 35-36.

³¹ El uso de textos silenciosos en la música del siglo XX admitió diferentes presentaciones. Algunas acompañan al ejecutante en su acción, reclaman eventualmente su complicidad expresiva sin influir directamente en la estructura sonora: las frases de su autoría que Satie inserta en numerosas partituras –véase como ejemplo *Sports et divertissements*–, o la presencia nodal de un escritor que modela la poética de una obra –versos de Hölderlin en *Fragmente, Stille, An Diotima* de Luigi Nono–. Otras utilizan configuraciones rítmicas o interválicas de una pieza mencionada en la partitura –el himno alemán en *Tanzsuite mit Deutschlandlied* de Helmut Lachenmann– o incorporada de manera “anónima” –*L’Internationale* en *La victoire de Guernica* de Nono–, según el estudio de Stefan Drees, “Luigi Nonos Chorkomposition ‘La victoire de Guernica’ (1954) und die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und politische Geschichte”, en *Über Gewalt und politische Kunst*, ed. Otto Neumaier y Wolfgang Gratzner (München: Fink, 2010), 155-172.

³² Los ejemplos musicales se reproducen con la generosa autorización de Nairí Aharonián Paraskevaídís, quien preside la Fundación que lleva el nombre de sus padres.

bien un deseo, un intento de rescatar “otros días”, “otras voces” de ese “remoto silencio”, aunque éste se empeñe en seguir mudo y en la oscuridad.³³

3) Auf Deutsch

Karl Kraus

Entre 1969 y 1971 Graciela Paraskevaídís compone dos piezas que recurren a escritos del escritor austríaco Karl Kraus, autor de una obra marcada por el discurso crítico y aforístico, del que fue uno de los maestros más prolíficos y significativos del siglo XX.

Aphorismen para dos recitantes, piano, percusión y cinta (1969)

La obra reagrupa escritos de Kraus en tres secciones: 1-Von Menschen; 2-Von Frauen; 3-Von Künstler. Se trata de una pieza con elementos de teatro musical, con indicaciones escénicas para los dos recitantes/actores que dialogan en una alternancia construida por la compositora, no derivada de un diálogo preexistente en las fuentes literarias. La banda sonora comenta los parlamentos con fragmentos de jazz, de grabaciones de los Swingle Singers, solos de saxo, voces cantadas, la parodia de un vals vienés retomado por el piano, además de sonidos electrónicos más abstractos.

Junto al título, en el manuscrito se lee: “‘Zu diesem Stück möchte ich nur sagen: Amüsiert euch [¿voll?]. Brent McCall, der daran schuld ist, zugeeignet’ (Sobre esta pieza quisiera decir solo: ¡divertíos!’ Dedicada a Brent McCall, que es culpable de ella)”. El dedicatario era un estudiante californiano que compartió con Paraskevaídís los estudios de composición en Friburgo.

El manuscrito de la obra musical se limita a otorgar los créditos correspondientes a Karl Kraus. Un recorrido de las fuentes krausianas permite identificar la proveniencia exacta de los fragmentos empleados. Fueron extraídos del libro *Nachts*,³⁴ que consta de seis secciones: I-Eros; II-Kunst; III-Zeit; IV-Wien; V-1915; VI- Nachts. De todos ellos aparecen extractos en la pieza musical, según la siguiente especificación y en el orden establecido:

³³ Graciela Paraskevaídís ...*il remoto silenzio*, manuscrito inédito.

³⁴ Karl Kraus. *Nachts* (Leipzig: Verlag der Schriften von Karl Kraus [Kurt Wolff], 1918). Los números de página corresponden a esta edición. La obra de Kraus, buena parte de la cual proviene del periódico crítico satírico vienés *Die Fackel*, fundado por él, fue publicada fragmentariamente en diferentes recopilaciones, con títulos diversos, en selecciones *ad hoc*. Entre 1952 y 1970, en la edición al cuidado de Heinrich Fischer, aparecieron catorce volúmenes con su obra, que aborda diferentes géneros literarios. Una edición más reciente, de veinte volúmenes organizados en dos entregas, es la que estuvo al cuidado de Christian Wagenknecht: Karl Kraus. *Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987-1994).

1) Von Menschen: V, p. 155; I, p. 12; VI, p. 174; III, pp. 74, 72 y 73; IV, pp. 95-96; V, p. 121 y 139 139. Es la parte más heterogénea en cuanto al uso de los diversos capítulos. Entre las dos últimas intervenciones de los actores, la banda difunde voces de dos sopranos que cantan, en canon, una frase en español: “Dejadme la muerte”. Las dos primeras palabras citan exactamente la configuración final de las *Seis canciones españolas*, de 1968, sobre poemas de Miguel Hernández. Ese verso hernandiano, como vimos, culmina con “esperanza”, sustituido aquí por “muerte” (Ejemplos 2 y 3). Se procesa así un núcleo semántico persistente en esos primeros años de residencia europea de Paraskevaídis.

Ejemplo 2. Paraskevaídis, Graciela. *Seis canciones españolas*, VI, manuscrito, p. 10.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Seis canciones españolas", VI, manuscrito, p. 10. The score is written on four systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics "De-jad-me-las-pe-ran-za-" and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "De-jad-me-las-pe-ran-za" and "De-jad-me-las-pe-ran-za". The third system shows the vocal line with lyrics "De-jad-me-las-pe-ran-za" and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with lyrics "De-jad-me-las-pe-ran-za" and piano accompaniment. The score includes tempo markings (♩=46 MM, ♩=60 MM, ♩=40 MM), dynamics (pp, ppp, mp), and performance instructions in Spanish and German.

Ejemplo 3. Paraskevaídis, Graciela. *Aphorismen*, manuscrito, pp. 18 y 19

2) Von Frauen: todos los pasajes en I, pp. 19, 16, 28 y 25.

3) Von Kunstlern: todos los pasajes en II, pp. 44, 53, 36 y 45.

Las tres secciones se corresponden con ejes recurrentes en la obra de Kraus, que dan incluso título a los agrupamientos adoptados para las recopilaciones. Las menciones más frecuentes aluden a la sexualidad y las relaciones entre los sexos, al psicoanálisis, a los artistas y críticos de arte, junto a observaciones sobre conductas sociales, auto-ironías y eventuales sentencias de carácter más filosófico.

Schatten para soprano y barítono amplificadas (1970/1)

Las ocho secciones de esta pieza, con diversas entonaciones vocales, se basan en fragmentos de Karl Kraus tomados, según se aclara, de *Nachts*, *Aphorismen*. En la partitura aparece, en hojas separadas, su traducción al inglés y al español por la compositora. El primer fragmento es la indicación de emisión vocal que se dispone para el inicio de la sección; ubicamos a los demás en el último apartado del volumen, cuyo

título repite el del libro, el mismo utilizado para la pieza anterior. Curiosamente, el término que nombra la obra musical no aparece en los textos utilizados.

Schatten

I. mit geschlossenem Mund.	[con] boca cerrada
II. Ich höre Geräusche, die andere nicht hören und die mir die Musik der Sphären stören, die andere auch nicht hören. (p. 178)	Escucho ruidos, que los otros no escuchan y que me impiden escuchar la música de las esferas, que los otros tampoco escuchan.
III. Ich muss wieder unter Menschen gehen. Denn zwischen Bienen und Löwenzahn, in diesem Sommer, ist mein Menschenhass arg ausgeartet. (p. 173)	Debo volver a estar entre seres humanos. Pues entre abejas y dientes de león, el último verano, mi odio humano se ha debilitado peligrosamente.
IV. Wenn Tiere gähnen, haben sie ein menschliches Gesicht. (p. 179)	Cuando los animales bostezan, tienen rostro humano.
V. Ich kannte einen Hund, der war so gross wie ein Mann, so arglos wie ein Kind und so weise wie ein Greis. Er schien so viel Zeit zu haben, wie in ein Menschen-leben nicht geht. Wenn er sich sonnet und einen dabei ansah, war es, als wollte er sagen: Was eilt ihr so? Un der hätte es gewiss gesagt, wenn man nur gewartet hätte. (p. 179)	Conocí a un perro, que era tan grande como un hombre, tan puro como un niño y tan sabio como un anciano. Parecía tener tanto tiempo, como es imposible en vida humana. Cuando se soleaba y nos miraba, era como si quisiera decir: porqué se apuran tanto? Y seguramente hubiera contestado, si solo hubiéramos esperado.
VI. Es geht weiter. Das ist das einzige, was weiter geht. (p. 198)	Eso sigue. Es lo único que sigue.
VII. Was jetzt die grösste Rolle spielt, das spielt jetzt keine Rolle: Blut und Geld. (p. 192)	Y lo que ahora juega el papel más importante, eso no tiene ahora ninguna importancia: la sangre y el dinero.
VIII. Noch kein Ende abzusehe. Doch! (p. 204)	Ni miras de terminar todavía. ¡Pero sí!

En las notas introductorias de la partitura se indica que “El texto debe ser inteligible siempre, en sus gradaciones de cantado, Sprechgesang, Sprechstimme o hablado libre”.

Esta pieza debe ser ejecutada en un espacio de resonancia natural extensa (la iglesia de Sankt Albert en Friburgo, en su estreno), o bien producirla por otros medios.

Paul Celan

***Die Hand voller Stunden* para nueve voces mixtas a cappella (1970)**

Las tres secciones de esta pieza provienen de poemas pertenecientes a dos libros del escritor judío rumano Paul Celan, cuya obra, producida íntegramente en alemán, constituye, como se sabe, uno de los legados literarios más profundos e imprescindibles del siglo XX.

La compositora indica que los fragmentos utilizados en la segunda y tercera parte de la obra fueron tomados de *Atemwende*, mientras que en la primera lo fueron de *Mohn und Gedächtnis*. En realidad, el poema “Die Hand voller Stunde” que abre la pieza había sido publicado tempranamente en la edición vienesa de *Der Sand aus den Urnen* (*La arena de las urnas*, 1948), que Celan retiró,³⁵ presumiblemente por los errores que contenía. De ella recuperó luego algunos textos, entre ellos este, para incorporarlos en la primera parte de *Mohn und Gedächtnis* (*Amapola y memoria*, 1952)

El poema del cual se extrae el texto utilizado es el siguiente:

Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir -ich sprach:	La mano llena de horas, así viniste a mí –yo dije:
Dein Haar ist nicht braun.	tu cabello no es castaño.
So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer als ich...	Así lo alzaste leve a la balanza de la pena, más pesado era entonces que yo... ³⁶

De *Atemwende* (*Cambio de aliento*, 1967), se utilizan fragmentos de dos poemas. Del que se identifica por su incipit STEHEN se elige la segunda estrofa, la cual provee del material textual para la segunda pieza:

STEHEN, im Schatten	TENERSE, a la sombra
des Wundenmals in der Luft	del estigma en el aire.
Für-niemands-und-nichts-Stehn	Tenerse, por nadie ni por nada.

³⁵ Según se informa en Paul Celan, *Amapola y Memoria (Mohn und Gedächtnis)* (Madrid: Hiperión, 1999), 17. Edición bilingüe. Traducción y notas de Jesús Munárriz.

³⁶ Los originales y su traducción fueron consultados en Paul Celan. *Obras completas*. (Madrid: Editorial Trotta, 1999). Edición bilingüe. Traducción de José Luis Reina Palazón. Este poema aparece dos veces en esta edición: en *Mohn und Gedächtnis*, p. 49, y en *Der Sand aus den Urnen*, p. 408.

Unerkannt,	Incógnito,
Für dich	por tí
Allein.	solo.
<u>Mit allem, was darin Raum hat,</u>	Con todo lo que dentro cabe,
<u>auch ohne</u>	también sin
<u>Sprache</u>	lenguaje ³⁷

La tercera parte se basa en un fragmento de FADENSONNEN, de la misma colección:

FADENSONNEN	SOLES FILAMENTOS
über der grauschwarzen Ödnis.	Sobre la soledumbre negro grisácea.
Ein baum	Un pensamiento,
hoher Gedanke	alto árbol,
greift sich den Lichtton: <u>es sind</u>	tañe el tono de luz: aún
<u>noch Lieder zu singen jenseits</u>	hay cantos que entonar más allá
<u>der Menschen.</u>	de los hombres. ³⁸

Al final del último número se superponen secciones de los tres poemas, a la manera de los motetes politextuales.

Hans Magnus Enzensberger

Schattenreich para cuarteto vocal (Reino de sombras, 1972)

Es esta la única obra de Paraskevaídís que recurre a la lírica del poeta y ensayista Hans Magnus Enzensberger, uno de los escritores e intelectuales más destacados de Alemania desde la segunda posguerra.

schattenreich –así, en minúscula, convención que el poeta utiliza en los títulos de algunas de sus obras y que alcanza, en este caso, a subtítulos y a la totalidad del vocabulario– es el nombre de la colección de diez poemas breves que forman parte de *blindenschrift*, (braille, o escritura braille) publicado en 1964. Todos ellos contienen la palabra “schatten”.³⁹ Se emplea la totalidad del texto, con diversas formas de emisión, rasgo común a buena parte de su obra coral. Los poemas son los siguientes:

³⁷ *Atemwende*, en *Ibid.* p. 211.

³⁸ *Ibid.*, p. 212. *Fadensonnen* es asimismo el título del libro que Celan publicó en 1968.

³⁹ Hans Magnus Enzensberger, *blindenschrift* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967 [1964]. Los

I

hier sehe ich noch einen platz,	veo aún un sitio
einen freien platz,	un sitio libre
hier im schatten	aquí en la sombra

II

dieser schatten	esta sombra
ist nicht zu verkaufen	no está en venta

III

auch das meer	también el mar
wirft vielleicht einen schatten,	proyecta tal vez una sombra
auch die zeit	al igual que el tiempo

IV

die kriege der schatten	las guerras de la sombra
sind viele:	son muchas:
kein schatten	ninguna sombra
steht dem andern im licht	está en la luz de otra

V

wer im schatten wohnt,	quien vive en la sombra
ist schwer zu töten	es difícil de matar

VI

für eine weile	por un rato
trete ich aus meinem schatten,	salgo de mi sombra
für eine weile	por un rato

VII

wer das licht sehen will	quien quiera ver la luz
wie es ist	tal como es
muss zurückweichen in den schatten	debe retirarse hacia la sombra

VIII

schatten	sombra
heller als die sonne:	más brillante que el sol
kühler schatten der freiheit	fría sombra de la libertad

IX

ganz im schatten	plenamente en las sombras
verschwindet mein schatten	desaparece mi sombra

X

im schatten	en la sombra
ist immer noch platz	hay aún sitio ⁴⁰

Mozart para actor y conjunto instrumental (1970-1972)

La obra recurre a fragmentos de cartas de Wolfgang Amadeus Mozart, en austro-alemán con párrafos en italiano y francés, leídas por un actor, acompañado por un conjunto de cámara compuesto por flauta, oboe, fagot, corno, violín, viola, chelo y cémbalo, los que ejecutan una música que cita, al menos estilísticamente, a Mozart. La partitura manuscrita de que disponemos dice “Primera versión”, lo que resulta verosímil ya que se observa una cierta rapidez o desprolijidad, en relación con otros manuscritos de la compositora, sobre todo en la transcripción de los textos, que por momentos resulta poco legible. Es probable que estos hayan constituido luego la base para el libreto de *Las cartas de Mozart*, una obra teatral representada en 1991.

No hay ningún dato sobre las cartas seleccionadas de la frondosa correspondencia de Mozart. A través de la consulta de ese corpus, fue posible establecer que esas cartas

⁴⁰ Nuestra traducción.

cubren el período 1770-1782 y siguen un orden aproximadamente cronológico, con algunas alteraciones.

El listado completo del material utilizado es el siguiente:⁴¹

Partitura, páginas 4 a 6: A su padre, Roma, 14 de abril de 1770. GA I, p. 36.

Prt, pp. 7 a 13: A su hermana. Nápoles, 5 de junio de 1770. GA I, 357-358.

Prt, pp. 13 a 15: A su padre, Augsburgo, 17 de octubre de 1777. GA II, 66-67.

Prt, pp. 15 a 17: A su prima, Mannheim, 28 de febrero de 1778. GA II, 308.

Prt, pp. 17 a 22: A su prima, Mannheim, 5 de noviembre de 1777. GA II, 104-106.

Prt. pp. 23: A su padre, Augsburgo, 23-25 octubre 1777. GA II, 81-85.

Prt. pp. 25 a 34: A su prima, Mannheim, 13 de noviembre 1777. GA II, 121-123.

Prt. pp. 35-36: A su padre, París, 3 de julio de 1778. GA II, 387-390.

Prt. pp. 38-45: A la baronesa Martha Elisabeth von Waldstätte, Viena, 2 de octubre de 1782. GA III, 233-235.

Esta última carta reviste especial importancia: está citada extensamente y cierra el conjunto con las significativas expresiones de Mozart en latín, un saludo reverente: “Mozart magnus, corpore parvis et Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima” (“Mozart el grande, cuerpo pequeño y Constancia, la más bella y sabia de todas las esposas”). Además, de esa misiva se extraen los pasajes del *tutti* que inicia la sección y que se repite como final de la obra.

Los textos escogidos están relacionados más bien con los aspectos cotidianos de Mozart, sus impresiones acerca de personajes con los que trata en sus viajes y sus conciertos, su interés, preocupación y afecto por la vida familiar. Incluye algunas páginas del llamado humor escatológico del compositor, especialmente las que se hallan en el conjunto conocido como *Bäse-Briefe*, la correspondencia con su prima Marianne Tekla Mozart, algunas de las cuales permanecieron reservadas hasta principios del siglo XX. No aparecen, en cambio, los comentarios, generalmente dirigidos a su padre, sobre las obras que iba creando ni otros detalles más técnicos que asoman en esa correspondencia.

Mozart fue uno de los compositores preferidos de Paraskevaídís. Admiraba particularmente sus óperas con libreto de Da Ponte. Le dedicó un conjunto de escritos de diversa naturaleza, algunos suscitados por aniversarios de su nacimiento y de su muerte:⁴²

⁴¹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. (Kassel, Paris, London, New York: Bärenreiter, 1963). Las cartas utilizadas se encuentran en los tres primeros volúmenes. En adelante, GA I; GA II; GA III.

⁴² Véase Corrado, *Estudios...*, 135, 137, 138 y 141.

-“Mozart y su juego de dados”, *Pauta*, 44, México, X/XII (1982): 24-31.

-“Hoy Mozart hoy (...que doscientos años no es nada)”, *Brecha*, Montevideo (3-V-1991): 23-24.

-“Figaro en el Solís”, *Brecha*, Montevideo (16-VIII-1991): 22.

-Libreto para el espectáculo teatral *Las cartas de Mozart (Dramma giocoso* en seis escenas, conmemorando el bicentenario de la muerte del compositor), Montevideo (1991), inédito.

-“Mozart y el espíritu de la época”, *Pauta*, 97, México, I/III (2006): 7-18.

Analizó asimismo las referencias mozartianas en dos compositores rioplatenses:

-“Un caso de musicofagia onírica: el perro de Mozart y la sonata de Maslíah”, ponencia en las V Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1990, inédito.

-“Gerardo Gandini: *Mozartvariationen* (2003)”, *Revista Argentina de Musicología*, 7, Buenos Aires (2006): 18-33.

***Alter Duft* para clarinete, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo (1997)**

El título de esta pieza deriva del texto que utilizó Arnold Schoenberg para el último número de su *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912), cuya forma completa es “O alter Duft (aus Märchenzeit)”, “Oh, viejo perfume (del tiempo de cuentos de hadas)”. Su fuente es la traducción del francés al alemán que realizó Otto Erich Hartleben, publicada en 1892, del poemario *Pierrot lunaire. Rondels bergamasques* (1884) del belga Albert Giraud. De los cincuenta poemas originales Schoenberg utilizó veintiuno, o más bien, “Tres veces siete poemas”, como figura en el título de la obra (“Dreimal sieben Gedichte”).

En 1997 Paraskevaídís recibió una invitación, junto a otros cuatro compositores de distintos países –Yori-Aki Matsudaira (Japón), Jean-Jaques Düнки (Suiza), Helmut Zapf (Alemania) y Faradasch Karajev (Azerbaiján)– del Ensemble Theater am Gleis de Winterthur (Suiza) para “instrumentar y comentar compositivamente” uno o más cánones de Schoenberg, en vistas a un concierto a realizarse el año siguiente.

La compositora se decidió por los cánones 2, 10 y 26. Cuando un periodista le preguntara si los eligió por los textos utilizados en los mismos, la respuesta fue “No realmente, inicialmente hice una selección puramente musical. Estos cánones evocaron espontáneamente campos sonoros asociativos para mí.”⁴³ En sus manifestaciones incluidas en el programa del concierto amplía esta idea:

⁴³ “Ganz Global: Fünf Schönberg-Ansichten im Gleis. Eine alte Zeit, ein alter Duft, musikalisch zitierbar”. Reportaje de Max Keller, *Der Landbote* 84, Donnerstag 9. April 1998. Nuestra traducción.

Se trata de recuerdos simbólicos de la historia musical alemana, extractos de obras de Bach, Mozart, Wagner, Webern, Berg, Weill y Eisler, quienes me causaron de alguna manera una fuerte impresión en su momento. Básicamente, sin embargo, estos fragmentos sonoros no solo pertenecen a mi memoria musical europea, sino también al pasado y presente del propio Schoenberg. Partiendo de los cánones, he intentado ponerlos a todos en una nueva relación recíproca, aunque al escuchar la pieza ni siquiera hace falta reconocer sus citas, ya que se han entretejido con el material original.⁴⁴

***Wandernde klänge (sonidos errantes)*⁴⁵ para clarinete bajo, trompeta, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo (2004)**

Pieza instrumental para un septeto heterogéneo, fue dedicada a Günter Mayer por su 75º aniversario, que se cumplía al año siguiente. Mayer, uno de los musicólogos más destacados de la Alemania Democrática, se desempeñó como profesor de la Humboldt Universität de Berlín y es autor de numerosos textos en los que desarrolló las posibilidades de una estética marxista. Reconocido como una autoridad en la obra de Hanns Eisler, editó sus escritos en tres volúmenes fundamentales.⁴⁶ Paraskevaídis lo conoció en Berlín, probablemente en 1984, y mantuvo con él una cordial relación.

En esta pieza de homenaje, aparece una cita, entrecortada -¿errante?-, extraída del comienzo de la canción conocida como *Solidaritätslied*. Sobre un texto previo de Bertolt Brecht, Hanns Eisler compuso la música de esta canción que integró al resto de la creada para el film *Kuhle Wampe, oder Wem gehört die Welt* de Slatan Dudow, estrenada en 1932, cuyo guión pertenece a Brecht. El fragmento melódico retenido en la obra de Paraskevaídis corresponde al que en la canción original lleva por texto “Vorwärts, und nicht vergessen” (“Adelante, y no olvidar”). Comienza con los dos primeros sonidos en las cuerdas, manteniendo el sentido marcial del original y prosigue en el clarinete bajo, con una aumentación al final (Ejemplos 3 y 4).

⁴⁴ Programa del concierto del 9 de abril de 1998, Theater am Gleis, Winterthur. Nuestra traducción.

⁴⁵ En este caso, excepcionalmente, la compositora adosa la traducción castellana al título mismo en alemán.

⁴⁶ Hans Eisler. *Gesammelte Werke*. (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973, 1982, 1983). Editada por Günter Mayer.

Ejemplo 4. Brecht, Bertolt; Eisler, Hanns. *Solidaritätslied*, comienzo.
Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1998.

1.-5. Vor - wärts und nicht ver - ges - sen, wor - in uns - re Stür - ke be -

Ejemplo 5. Paraskevaídis, Graciela. *wandernde klänge (sonidos errantes)*, comienzo.

$J = 60$ MM (non accelerare)

suoni reali da lontano, cantando

cl. bajo mf

trp. mp PPP mp PPP

flag. p uguale

guit. p uguale

mand. p uguale

vn. p col legno battuto p

vla. p col legno battuto p

vc. p col legno battuto p

1

cl. bajo p

trp. PPP p

guit. PPP

mand. PPP

vn. PPP

vla. PPP

vc. PPP

Además del homenaje a la acción del investigador alemán en el estudio de la obra de Eisler, la elección de este texto –ausente pero identificable– constituye una afirmación de las convicciones ideológicas largamente sostenidas por la compositora hasta el final de su vida.

4) From Poe to Cage

Mellonta tauta para acordeón (1970).

El encabezamiento del manuscrito de esta pieza solo dice “a la memoria de E. A. Poe” y constituye la única referencia al escritor y a su obra. Su título es el de un cuento que Edgar Allan Poe publicó en 1849.⁴⁷ Según sus comentadores, el título deriva del griego μέλλοντα y ταύτα, términos traducidos generalmente como “futuro” y “esas cosas”, respectivamente. La expresión proviene de una línea de *Antígona* de Sófocles y había sido ya utilizada por Poe en un texto anterior, “The Colloquy of Monos and Una”, de 1841.⁴⁸ En la obra de Sófocles la frase es pronunciada por el corifeo⁴⁹ y ha sido traducida de diversas maneras en distintas ediciones e idiomas: “esto pertenece al futuro”, “esto llegará a su tiempo”, “estas cosas son previsibles en el futuro”, entre otras.

El cuento comienza con una nota que el autor le envía al director de la publicación *Lady's Book*, en la que le presenta la traducción de un enigmático manuscrito encontrado en una botella en el mar. Es el escrito, carta o diario de una dama, llamada Docta, a bordo del globo Skylark, dirigido a un “querido amigo”. Las entradas, que van del 1 al 8 de abril de 2848, exponen una serie de reflexiones desopilantes sobre aspectos del pasado –verosíblemente el presente de Poe–, que recorren temas filosóficos, políticos, científicos. Se trata, como afirma Ingberg, de la “actualidad vista desde el futuro”.⁵⁰ Incurre en errores divertidos (Aries Tottles por Aristóteles, Neulides, Cant), analiza, de manera abstrusa, problemas de la verdad y el conocimiento, de la física –la gravitación–, de los inventos –el telégrafo– y los medios de transporte –el tren–. Se asombra ante el concepto de

⁴⁷ Consultamos la versión en inglés disponible en <https://linguabooster.com/en/en/book/mellonta-tauta>, así como la traducción de Pablo Ingberg, en la cual se conservan los acentos del original griego. Edgar Allan Poe, “Mellonta taûta”, en *Cuentos satíricos y de humor negro* (Buenos Aires: Losada, 2010), 156-178. Traducción de Pablo Ingberg. La traducción considerada de referencia es la realizada por Julio Cortázar: Edgar Allan Poe, *Obras en prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe* (Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1956), a la que siguieron numerosas reediciones. Ignoramos el idioma y la edición que puede haber utilizado Paraskevaídís.

⁴⁸ Luciane Alves Santos y Maria Alice Ribeiro Gabriel, “A representação da distopia em *Mellonta Tauta*, de Edgar Allan Poe”, *Abusões* 12, nro. 12 (2020): 293-312, disponible en <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46564>.

⁴⁹ Ante los lamentos de Creonte por su culpa y su deseo de muerte, el Corifeo sentencia “Esas cosas son futuras. De las presentes corresponde ocuparse en algo; pues de aquéllas se ocupan quienes es necesario” (versos 1332-1335). Sófocles, *Antígona* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 117. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo.

⁵⁰ Ingberg, P. Prólogo a Poe (2010), 9-13: 11.

República de los antepasados, quienes “empezaron con la más rara idea concebible, a saber, que todos los hombres nacen libres e iguales”,⁵¹ así como ante el sufragio universal y el fraude, su consecuencia. Se interna tanto en cuestiones astronómicas y en las acciones de los selenitas en la luna como en el pasado de Nueva York. Finalmente, como el globo se viene abajo, la dama coloca el texto en una botella y la arroja al mar antes de hundirse.

Es posible conjeturar que a la compositora le hubiera seducido el contenido distópico y satírico de este cuento, registros que apreciaba particularmente y que se hacen presentes en segmentos de su obra y sus escritos.

Soy de un país donde para trompeta, corno, trombón y tuba (2002)

Aunque el título de la pieza proviene de un poema de Juan Gelman, por lo que será retomado más adelante, en la introducción se indica que en la composición “colaboraron el I Ching, N° 2 (kwhân), la *Music for Marcel Duchamp* y algunos textos de *Silence*”, en referencia evidente a John Cage. Al final de la pieza figura la duración de la misma, una cifra fetiche de la música contemporánea (4' 33'') y una frase proveniente de *Silence*: “Is there always something to hear, never any peace and quiet?”⁵² (Ejemplo 5). No es aventurado considerar que esta apelación a la figura de Cage tenga que ver con que en 2002 se cumplió el décimo aniversario de su muerte. Paraskevaïdis admiraba sobre todo las obras musicales tempranas de Cage y, valoraba la apertura que sus concepciones filosóficas y su radicalidad musical introdujeron en el pensamiento contemporáneo.

Ejemplo 6. Soy de un país donde, final

Is there always something to hear,
never any peace and quiet?

[John Cage: Silence.]

⁵¹ Ib., 169.

⁵² “¿Hay siempre algo que escuchar, nunca paz y tranquilidad?”. La referencia exacta es John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), 42.

5) Escrituras

***der Weg* para nueve cantantes y nueve instrumentos de viento (1973)**

En las *Marginalien* del manuscrito, la autora describe en alemán aspectos que precedieron la composición de la obra, en dos secciones: 1- *Vorgeschichte und Entstehung* (antecedentes y génesis), y 2- *Material und Durchführung* (material y realización). En la primera, explica que registró por primera vez, el 22 de marzo de 1973, de manera casual, el texto bíblico. Profundamente fascinada por el sentido y el contenido, pensó, sin poder conceptualizarlo, qué relaciones establecer con esos “Caminos”. Y agrega que “a comienzos de julio apareció la respuesta (musical) ante mis ojos y mis oídos.” En la partitura se indica que el texto proviene de *Proverbios*. Para ser precisos, figura en los Proverbios de Agur, 30, 18.

El texto en alemán, en la disposición de la primera hoja de la partitura, es el siguiente:

Drei gibt es, die für mich zu
wunderbar sind, und vier, die ich
nicht begreife:

Der Weg des Adlers am Himmel
der Weg der Schlange auf Felsgestein,
der Weg des Schiffes auf hoher See
und der Weg des Mannes beim Weibe.

La compositora adjunta su propia traducción:

Hay tres cosas, que para mí son demasiado maravillosas,
Y una cuarta, que no comprendo
El camino del águila en el cielo,
El camino de la serpiente en la roca,
El camino de la nave en alta mar
Y el camino del hombre en la mujer.⁵³

⁵³ Obviamente existen incontables traducciones de este versículo, que difieren, sobre todo en la interpretación del último “camino”. Una de las consultadas propone la siguiente: “Hay tres cosas que no entiendo, cuatro que ignoro totalmente: la senda del águila en los cielos, la senda de la serpiente en la roca, la senda de la nave en los mares, la senda del hombre en el seno materno.” *Sagrada Biblia*, (Barcelona: Herder, 1969), 774.

El texto funciona durante casi toda la pieza como reserva de materiales fónicos, a la manera de *E desidero solo colori*, que la precede en cuatro años. En las notas introductorias se explican los mecanismos combinatorios de vocales y consonantes, así como las calculadas sucesiones de alturas destinadas a cada sección, en las cuales el intervalo eje es la cuarta aumentada, extendida luego a la quinta. Aunque se aclara que el procedimiento no tiene nada que ver con el serialismo, hay una reminiscencia organizativa de principios comparables.

La primera parte del texto aparece dicho, hablado, por el bajo en el inicio de la pieza: “como el comienzo de un cuento de hadas”, indica la partitura. Los cuatro últimos sintagmas son también hablados, “ohne Eile” (sin prisa), distribuidos entre un tenor, una soprano, un bajo y una contralto, cada uno con una indicación distinta de intensidad. Además de estas apariciones abiertas del contenido del texto, en la quinta sección una contralto canta al descubierto, sin acompañamiento la palabra *Mann* (hombre) seguida de *bocca chiusa*. El tratamiento textual transita así entre la disolución en flujo sonoro asemántico en el centro de la obra y su revelación integral, recitada y *a cappella*, en los extremos.

Los instrumentos van completando los campos armónicos e interválicos de las voces, y en una de las secciones, según se informa en el prólogo, se autocitan fragmentos de *magma I*, sin más detalles. En efecto, en la importante sección instrumental, en los números 24, 26 y 27 de *der Weg* aparecen el comienzo y los números 7 y 8 de *magma I*. El resto es material nuevo. A este desarrollo de los vientos sucede una pausa de diez segundos, luego de los cuales se enuncian los últimos cuatro versos, como señaláramos. Queda sin respuesta si la inclusión de la referencia a *magma I* obedece a cuestiones organizativas, estructurales o si existe una intención de trasladar a la nueva obra contenidos semánticos del título de la pieza que inaugura la serie de siete composiciones con la misma denominación para distintas formaciones, a la cual la autora asignaba un valor simbólico particular, una posible metáfora de las convulsiones sociales de la época.

6) Latinoamérica

Juan Gelman

Fue en el lejano julio de 1975 cuando pude tener en mis manos aquella primera antología de la obra poética gelmaniana editada por Corregidor, cuyos cinco mil ejemplares se agotaron en Buenos Aires prácticamente en un suspiro, antes de que la censura lograra requisarlos. Esa antología contribuyó a la sobrevivencia espiritual de varios de nosotros durante los años oscuros.⁵⁴

⁵⁴ Graciela Paraskevaídis: *contra la olvidación*, booklet al CD (Montevideo: Tacuabé T/E 47, 2012), snp

Sin embargo, no será sino una década después, en 1983, cuando empiece a referir a textos concretos de Juan Gelman en sus obras.

Graciela Paraskevaídis admiraba profundamente la lírica de Gelman, con quien estableció una entrañable amistad. El poeta reunía para ella los mayores atributos que valoraba en los artistas: la calidad de la obra, la conducta ética y el compromiso con las causas que compartían. Sin duda le atraía también la invención idiomática, la torsión del lenguaje para abrirlo a nuevos sentidos, como ocurrió con otras manifestaciones líricas utilizadas. De la desgarrada poesía de Gelman, construida dolorosamente en las vicisitudes biográficas, históricas y sociales que le tocó vivir,⁵⁵ la compositora extrae jirones que expresan solidariamente ese vínculo y marcan el territorio de sentido en el cual fueron compuestas esas obras.

Los poemas de Gelman han sido reeditados y reorganizados en diferentes antologías a lo largo de los años. Indicamos aquí, en lo posible, la primera publicación en que aparecen y aquella(s) que consultamos para esta reconstrucción.

Tres poemas de Juan Gelman para voz y piano (1983)

En estas canciones, que como señaláramos la compositora considera “en revisión”, se utilizan los siguientes poemas:

- 1) “Fábricas del amor”. Es el segundo poema de *Velorio del solo*, 1961, recogido en *Obra poética* (Buenos Aires: Corregidor, 1975) p. 70 y en *Poesía reunida*, I, 1956-1998, 63-66 (Buenos Aires: Seix Barral, 2012).
- 2) “Prego”. Integra el poemario *Cólera buey*. Las primeras ediciones fueron publicadas por Terturli (1965) y *La rosa blindada* (1971). Fue reeditado luego (Buenos Aires: Seix Barral, 2010), 137. Apareció en *Obra poética*, cit., p. 190 y en *Poesía reunida*, cit., 216.
- 3) “Proposiciones”. Proviene de *Relaciones* (1973). Hubo una edición de Tierra Firme (1984). En *Obra poética*, cit., p. 401 y en *Poesía reunida*, cit., 351-352.

sendas para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón y piano (1992)

[1]. La referencia es Juan Gelman, *Obra poética* (Buenos Aires: Corregidor, 1975). Cabe señalar que la censura a la que alude la compositora, si fue en ese mismo 1975, corresponde al período de gobierno de María Estela Martínez de Perón, previo a la dictadura que comenzó en marzo de 1976.

⁵⁵ Miembro del Partido Comunista argentino, Gelman se unió luego al peronismo revolucionario y fue dirigente de Montoneros durante unos años. Fue encarcelado y vivió luego en el exilio, en diferentes países. Sus dos hijos y su nuera fueron desaparecidos en 1976. Luego de incontables dificultades, pudo rescatar a su nieta, nacida en cautiverio.

Las cuatro secciones de la obra llevan como subtítulos pasajes extraídos de “Tratos” (1983-84), del libro *Eso*, incluido en *Interrupciones II*,⁵⁶ y reeditados en *Poesía reunida*.⁵⁷ Son los cuatro primeros versos de la segunda estrofa.

1. pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa
2. preguntamos a qué otro infierno conducirá
3. preferimos infierno en mano que cien volando
4. y la libertad se convierte en un dolor en el cuerpo

Fue estrenada el 30 de octubre de 1992 por el Ensemble Aventure de Friburgo, “en el marco de una serie de conciertos entendidos como anticelebración de los quinientos años del descubrimiento de América”.⁵⁸

“algún sonido de la vida” para dos oboes (1993)

El título reproduce el primer verso del poema que inicia *Rostros* (1963), incluido en *Poesía reunida*.⁵⁹

“algún sonido de la vida
como la naranja en el niño
¿todos lo escucharían
crepitar en tu voz?”

...a hombros del ruiñeñor para piano (1997)

pasa el comandante guevara a hombros del ruiñeñor
pasa el ruiñeñor que se alejó de la vida callado como burrito andino.

De “Ruiñeñores de nuevo”, de *Hacia el sur*, en *Antología personal* y en *Poesía reunida*.⁶⁰

⁵⁶ Juan Gelman. *Interrupciones II* (Buenos Aires: Tierra Firme, 1988).

⁵⁷ Juan Gelman, *Poesía reunida II* (Buenos Aires, Seix Barral, 101-102.)

⁵⁸ Paraskevaídis, *magma*, 10.

⁵⁹ Gelman, *Poesía reunida I*, 194.

⁶⁰ Juan Gelman, *Antología personal* (Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993, consultada edición de 1962/88, 89-90) y *Poesía reunida II*, 569-571.

libres en el sonido presos en el sonido para flauta, clarinete, piano, violín y chelo (1997)

libres en el sonido presos en el sonido
andan por todo el mundo humanamente
a nadie pertenecen astros mares
como arrepentimientos como olvidos
penas enfoguecidas o políticas
penumbras de la carne pájaros de aquel rostro
y el turbión la memoria los oleajes

De “Por la palabra me conocerás”, aparecido primero en *Cólera buey*, luego en *Antología personal*, también en *Obra poética y Poesía reunida*.⁶¹

contra la olvidación para piano (1998)

¡así a tus pechos viene el ido!/
¡el que pasaba por tus jugos contra
la olvidación!/
¡apretando los huesitos prestados!

Esta es la octava estrofa de *Incompletamente* [Ciudad de México, 1993-1995], en *Poesía reunida*.⁶² Según expresara la compositora, se trata de esa “olvidación” –lejana y reciente- que ha acechado durante décadas nuestra historia colectiva”.⁶³

dos piezas para piano (2001)

Llevan como subtítulos versos de dos poemas

1-preguntas inútiles para este invierno

Son preguntas inútiles para este invierno

no se las puede echar al fuego para que ardan

no sirven para calentar en el país

⁶¹ Juan Gelman, *Cólera buey* (Buenos Aires: Seix Barral, 2010 [edición consultada 1971, 65]). *Antología personal* (Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993, 13). *Obra poética* (1975, 155). *Poesía reunida II* (2012, 187-188).

⁶² Gelman, *Poesía reunida II*, 232.

⁶³ Paraskevaídis, *contra la olvidación*, snp [1].

no sirven para calentar al país helado de sangre.

Proviene de “Glorias” (1972), que integra *Relaciones*, incluida en *Antología personal* (1993, pp. 55-56) y en *Poesía reunida*, I, 349-351.⁶⁴

2-quemando miedos

.../ día sos

quemando miedos/ matando

las sabandijas del dolor?/ atada

a tu bondad estás como un fueguito?/

¿fuerza sos...

Es un fragmento de “Comentarios VIII (santa teresa)”, publicado en *Antología personal*, cit., p. 71, y en *Poesía reunida*, cit., p. 463.⁶⁵

Las dos piezas siguientes toman sus títulos de un mismo texto de Gelman, “Pensamientos 1” aparecido en *Cólera buey*, reimpreso en *Obra poética* y en *Poesía reunida*.⁶⁶

Soy de un país donde para trompeta, corno, trombón y tuba (2002)

“... y *allá* *andar*á según se dice...” para pinkillos, tarkas, sikus, dos wankaras y un par de claves (2004/5)

soy de un país donde⁶⁷ sucedieron o suceden / todas estas cosas y aún otras / como traiciones y maldades en excesiva cantidad / y el pueblo sufre y está ciego y naidas / lo defiende y sólo / el Che se puso de pie para eso

pero / ahora / el comandante Guevara entró a la muerte / y *allá* *andar*á según se dice / soy de un país complicadísimo / latineurocosmopoliturbano / criollojudipolacogalleguisitanoira / según dicen los textos y los textos que dicen / pues dicen y / como dicen / así será la historia pero yo / les aseguro que no es cierto / de este país de fantasía / se fue Guevara una mañana y / otra mañana volvió y siempre / ha de volver a este país aunque no sea / más que / para mirarnos un poco un gran poquito y / ¿quién se habrá de aguantar? / ¿quién habrá de aguantarle la mirada?

En la portada de la partitura de “...y *allá* *andar*á según se dice...” figuran las siguientes consideraciones:

⁶⁴ Gelman, *Antología personal*, 55-56, y en *Poesía reunida*, I, 349-351.

⁶⁵ Gelman, *Antología personal*, 71, y en *Poesía reunida*, I, 463.

⁶⁶ Gelman, *Cólera buey*, 1967, estrofas 5 y 6, 205-215, *Obra poética*, 237-241 y en *Poesía reunida*, I, 249-257.

⁶⁷ Es la frase inicial de las cinco primeras estrofas del poema. La elección de una de ellas es aquí arbitraria.

Túpac Katari fue descuartizado en 1781. La sentencia rezaba: “Ni al Rey ni al Estado conviene quede semilla o raza de éste o de todo Túpac Amaru y Túpac Katari por el mucho ruido e impresión que este maldito nombre ha hecho en los naturales... porque de lo contrario quedará un fermento perpetuo.”⁶⁸

Le sigue una dedicatoria: “A Bartolina Sisa (1750-1782) a través de la OEIN en su 25° aniversario”. La homenajeadada luchó junto a su esposo, Túpac Katari, en el marco de las insurrecciones indígenas contra el poder español de comienzos de la década de 1780, por lo cual fue condenada a muerte, arrastrada y descuartizada. La OEIN –Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos– es una formación creada y dirigida por el compositor boliviano Cergio Prudencio, para la cual Paraskevaídis compuso esta obra y *bajo otros cielos* (2011).

Idea Vilariño

Traductora, ensayista, docente y crítica uruguaya, Idea Vilariño es autora de una de las producciones líricas más relevantes de su país y de América Latina. Figura fundamental de la llamada Generación del 45, fue amiga personal de Graciela Paraskevaídis, que profesaba una particular admiración por su obra. Podríamos conjeturar que la hondura de la palabra, la sencillez y sobriedad de medios, así como la contundencia casi aforística de sus versos constituyen un nexo con las decisiones formales y las resultantes estéticas de la compositora. Dos de sus obras musicales, separadas por tres años, están explícitamente relacionadas con la poesía de Vilariño.

No quiero oír ya más campanas para flautín, flauta, flauta en sol, oboe, corno inglés, clarinete en mib, clarinete en sib, clarinete bajo, sirena, dos cornos, dos trombones y tuba (1995).

El título de esta pieza proviene de un fragmento del poema N° 19 del libro *No* (Montevideo: Calicanto, 1980), incluido luego en distintas antologías. En la edición de su poesía completa figura como fecha de escritura el 14 de julio de 1975.⁶⁹

Quiero morir. No quiero

oír ya más campanas.

Campanas -qué metáfora-

o cantos de sirena

o cuentos de hadas

⁶⁸ Paraskevaídis, Graciela. “...y allá andará según se dice...”, partitura inédita, 2004-5.

⁶⁹ Idea Vilariño, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2010), 296.

cuentos del tío -vamos.

Simplemente no quiero

no quiero oír más nada.

solos para flauta en sol y guitarra (1998)

En la partitura de esta pieza para flauta en sol y guitarra se incluye el breve poema de Vilariño que estuvo en su origen, del cual se retiene, pluralizado, un único término, que posee resonancias con el vocabulario musical.

Uno siempre está solo

pero

a veces

está más solo

Segundo poema del mismo conjunto de *No*, fue escrito el 1 de octubre de 1969, según figura en la edición actual de su obra completa.⁷⁰ Ninguno de los poemas mencionados tiene título; en el índice de la poesía completa figuran por sus incipits.

Vicente Huidobro

Aruaru para mediosoprano, clarinete, violín, chelo y piano (2003)

Es un término que aparece en el Canto VII, el último de *Altazor* (1931) del escritor chileno Vicente Huidobro, el único construido casi exclusivamente con material fonético original, con incrustaciones eventuales de vocablos existentes en castellano. Este es un fragmento:

Ai aia aia

Ia ia aia ui

Tralalí

Lali lalá

Aruaru

urulario⁷¹

⁷⁰ Ib., 272. Primera edición: Idea Vilariño, *No* (Montevideo: Calicanto, 1980).

⁷¹ Vicente Huidobro, *Altazor* (Madrid: Visor, 1978), 95-97.

Dado el interés de la compositora por los juegos de palabras y la combinatoria sonora más allá del *logos*, manifestado en otras composiciones, se comprende la convocatoria a un poeta como Huidobro y a uno de sus poemas más claramente adheridos al creacionismo, una de las vertientes de la vanguardia literaria latinoamericana de principios del siglo XX propuesta por el escritor chileno.

7) Un texto propio y dichos populares

Si bien en varias partituras la compositora incluye breves consideraciones sobre los textos que participaron del proceso creativo, en una de ellas el material verbal se expande y adopta un tono más lírico. Así, en el programa del estreno berlinés, en 1984, de *un lado, otro lado*, para piano, explica que escribió unas líneas “partiendo de la lectura sonora, sin intención descriptiva alguna”:

Tensión en la calma

Calma de los sonidos

Sonidos del silencio

Silencio del tiempo

Tiempo de los extremos

Extremos de la vida

Vida de luchas

Luchas de todos nosotros.⁷²

A diferencia de obras anteriores, en las que los paratextos —conjeturamos, ya que no disponemos de datos genéticos fehacientes— formaron parte del proceso compositivo, aquí las palabras, según su manifestación, surgieron de la audición de la obra concluida, suscitadas por ella. Los términos elegidos caracterizan asimismo buena parte del contenido semántico que aparece tanto en su universo textual como en las elecciones estéticas y vitales.

Un conjunto de títulos apelan a expresiones populares, inflexiones del habla, lugares comunes del lenguaje coloquial rioplatense, trabajados en la sociabilidad local. Proviene de juegos infantiles —*hacen así* (1996) y *cada cual* (2010)—, y fórmulas aplicadas a distintas situaciones —*y... es como todo* (1980); *sin ir más lejos* (2013); *¿Y si*

⁷² Paraskevaídis, *magma*, 8.

fuera cierto? (2003); y *el grito en el cielo* (1987)—. *A entera revisión del público en general* (1978-1981) es una de las maneras con las que los vendedores ambulantes vocean su mercadería. *el nervio de Arnold* (1992), en cambio, “hace referencia, en la jerga médica, a una dolorosísima contractura cervical”⁷³ que la compositora padeció, sorprendida por su nombre, que replica el de un compositor paradigmático del siglo XX. Varios de estos títulos, además de su apelación lúdica o levemente humorística, admiten referencias al dispositivo y comportamiento instrumental.⁷⁴

8) Textos de compositores de música popular

Violeta Parra

más fuerza tiene para clarinete (1984)

Tras el asesinato del político español Julián Grimau en 1963, en manos de la dictadura de Francisco Franco, Violeta Parra escribió la canción “Qué dirá el Santo Padre” dirigida al Papa Juan XXIII,⁷⁵ de la cual se extrae el título de esta pieza, una afirmación de resistencia:

Entre más injusticia, señor Fiscal

más fuerza tiene mi alma para cantar

con esto se pusieron la soga al cuello

el sexto mandamiento no tiene sello [1ª versión]

Entre más injusticia, señor Fiscal

más fuerza tiene mi alma para cantar

Lindo segar el trigo en el sembrado

regado con tu sangre Julián Grimau [Grimau] [2ª. versión]

Los versos 3 y 4 existen en ambas versiones, solo que cambiados de lugar. En interpretaciones ulteriores como las de Quilapayún, Daniel Viglietti o Ángel Parra hay asimismo diferencias menores con respecto a la grabación original de la autora.

⁷³ Paraskevaídis, *libres en el sonido*, 3.

⁷⁴ Un ejemplo es el de la pieza *cada cual*, para piano a cuatro manos: el título proviene de la canción infantil *Antón Pirulero*, y la frase completa es “cada cual, cada cual atiende su juego”.

⁷⁵ Véase <https://www.telesurtv.net/news/violeta-parra-cinco-canciones-revolucionarias-20181004-0013.html>.

La canción apareció en el disco *Recordando a Chile*, también conocido como *Una chilena en París*, grabado entre 1964 y 1965, en Santiago de Chile y París, y publicado inicialmente en 1965.⁷⁶

Chico Buarque

dos piezas para oboe y piano. (1995)

Cada una de ellas apela a fragmentos de dos canciones de Chico Buarque incluidas en el LP *Construção* (1971), compuesta poco después de su exilio en Italia.

I-...pelo grito demente... (de Deus lhe pague)

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir

Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zuñir.

E pelo grito demente que nos ajuda a fugir

Deus lhe pague.

Por un día más, agonía, para soportar y asistir

Por el rechinar de los dientes, por la ciudad zumbando. Y por el grito demente que nos ayuda a huir. Dios le pague.⁷⁷

II-...como se ouvisse música... (de Construção)

La expresión aparece dos veces en el extraordinario juego de desplazamientos y sustituciones a través de las cuales se construye la narración.

Dançou e gargalhou como se ouvisse música.

E tropeçou no céu como se ouvisse música.

Bailó y se rió como si oyera música

Y tropezó en el cielo como si oyera música.⁷⁸

Textos de personalidades políticas

Fidel Castro

dos piezas para pequeño conjunto para oboe, clarinete, trompeta, claves y piano (1989)

Los títulos de cada una de las piezas son “...entre los últimos...” y “...hasta la última...”. La compositora proporciona el dato de que dichas expresiones provienen de un discurso de Fidel Castro por los caídos en Angola. Según la información oficial emitida por el gobierno cubano, se trata de la alocución pronunciada por

⁷⁶ EMI Odeón, 1965 LDC 36533- Mono, Banda 4 del lado B. Véase <https://www.museo-violetaparra.cl/violeta-parra/obras/discografia/>.

⁷⁷ Chico Buarque, *Construção* (Philips Records, LP 6349 017 diciembre 1971). Lado A, pista1.

⁷⁸ Ibid. Lado A, pista 4. Nuestra traducción de los pasajes de ambas canciones.

Fidel Castro Ruz, presidente de la república de Cuba, en el acto de despedida de duelo a nuestros internacionalistas caídos durante el cumplimiento de honrosas misiones militares y civiles, efectuado en el cacahual, el 7 de diciembre de 1989, 'año 31 de la revolución'.⁷⁹

Se adjunta la versión taquigráfica del Consejo de Estado:

Nunca hemos aspirado a que nos entreguen la custodia de las gloriosas banderas y los principios que el movimiento revolucionario ha sabido defender a lo largo de su heroica y hermosa historia, pero si el destino nos asignara el papel de quedar un día entre los últimos defensores del socialismo, en un mundo donde el imperio yanqui lograra encarnar los sueños de Hitler de dominar el mundo, sabríamos defender hasta la última gota de sangre este baluarte”.

En el escrito que acompaña la grabación de esta obra, Paraskevaídís señala que fue compuesta en 1989 “bajo la consternación de la invasión de Panamá ordenada por el gobierno de los Estados Unidos, que coincidió con el discurso de Fidel Castro ante los caídos en Angola”.⁸⁰

Subcomandante Marcos

pero están para flauta, oboe y piano (1994)

El título, según la partitura, fue extraído del discurso del Subcomandante Marcos del 9 de agosto de 1994. En los documentos publicados del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, organización que, luego de varios años de gestación y acciones clandestinas, inició una insurrección armada contra el gobierno mexicano el 1 de enero de ese año, dicho discurso es introducido de la siguiente manera: “CND, Discurso del Subcomandante Marcos: qué esperan los zapatistas de la Convención Nacional Democrática? Discurso del Subcomandante Insurgente Marcos, Aguascalientes, Chiapas, 3 de agosto de 1994”.⁸¹

Parte del texto de esa declaración, de la cual proviene el título de la pieza de Paraskevaídís, consigna:

La esperanza en gradas escalonadas, la esperanza en las palmitas que presiden la escalera, para mejor asaltar el cielo; la esperanza en el caracol marino que desde la selva por el aire llama; la esperanza de los que no vinieron pero están; la esperanza de que las flores que en otra tierra mueren, en ésta vivan.⁸²

⁷⁹ Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071289e.html>. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

⁸⁰ Paraskevaídís, *magma*, 9.

⁸¹ Disponible en <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/08/03/cnd-discurso-del-subcomandante-mar-cos-que-esperan-los-zapatistas-de-la-convención-nacional-democrática/>. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

⁸² Ib..

Ernesto Guevara

bajo otros cielos para aerófonos y percusiones altiplánicas (2011)

La expresión proviene de la llamada Carta de despedida que Ernesto Guevara dirigiera a Fidel Castro cuando se decidió extender la revolución a “nuevos campos de batalla”, que fueron, como se sabe, en un primer momento los de la República Democrática del Congo para finalizar en los valles bolivianos. La carta, cuyo encabezamiento indica “La Habana. Año de la agricultura”, fue leída y difundida por los medios por el dedicatario el 3 de octubre de 1965. El párrafo que contiene el título de la pieza de Paraskevaídís es el siguiente:

Digo una vez más que libero a Cuba de cualquier responsabilidad, salvo la que emane de su ejemplo. Que si me llega la hora definitiva bajo otros cielos, mi último pensamiento será para este pueblo y especialmente para ti. Que te doy las gracias por tus enseñanzas y tu ejemplo al que trataré de ser fiel hasta las últimas consecuencias de mis actos.⁸³

Tres años después, el 29 de junio de 2013, la compositora ofreció una conferencia en Rosario en conmemoración del 85° aniversario del nacimiento de Ernesto Guevara, titulada “La presencia del Che en la música contemporánea”, que estuvo disponible en el ya mencionado sitio www.gp-magma.net y permanece inédita.

Conclusiones

En un plano general, es necesario señalar que para Graciela Paraskevaídís la música mantiene su especificidad estructural y su autonomía estética pero no se agota en ellas: se resignifica en el entramado de la cultura. Lo certifica su cita y refutación de la conocida afirmación de Kant: “‘La música no deja nada para pensar’. Pero la música como parte de la cultura me ha dado mucho que pensar, y de eso vamos a hablar hoy”.⁸⁴ Y el mundo de la palabra convocado en las obras musicales es una vía privilegiada de acceso a la relación que la compositora establece con el lenguaje, a la zona verbalizada del pensamiento.

⁸³ Disponible en <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/10/03/la-historica-carta-del-che-a-fidel-su-despedida-hacia-la-inmortalidad-facsimil-y-video/>. En este sitio se reproduce el facsímil de la carta. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

⁸⁴ Graciela Paraskevaídís. “Globalisierung und Kulturschaffen”, conferencia para el simposio realizado en Berna el 23 de septiembre de 2006, escrito informatizado inédito, snp [1], nuestra traducción. La referencia a la cita de Kant, indicada por la autora, es Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Sämtliche Werke*. Leipzig: G. Hartenstein (1867), 5: 339. Recordemos que en ese pasaje, Kant compara a la música con la poesía, en el marco del sistema de las bellas artes como preocupación de la estética de fines del siglo XVIII.

Una recorrida del catálogo de obras musicales muestra que aparecen en primer término los títulos genéricos o “nombres propios”⁸⁵ de las piezas compuestas en período de formación en el conservatorio —*Sonata para piano* (1960), *Cuarteto de cuerdas* (1961), *Música para orquesta* (1962), *Cinco piezas para piano* (1964)— y prosigue con las denominaciones que remiten a fenómenos o técnicas musicales usuales en las producciones “contemporáneas” de los años 60 —*Parámetros* (1965), *Combinatoria I y II* (1966)—. Pero esta relativa asepsia semántica es rápidamente sustituida por materiales lingüísticos incorporados a las obras —poemas, cartas, aforismos—, para trasladarse luego a títulos e indicios intra o paratextuales referenciales como señales comunicativas que arrancan las obras del anonimato, las abren hacia el mundo de las incitaciones presentes en el momento de la composición y las proyectan a los espacios de recepción en los que despliegan sus sentidos. Devienen así, siguiendo a Stefani, “título metafórico (...) un notable impulso a la interpretación”, capaz de colocar a la música en el “proceso de semiosis continua que la pone en conexión con todo el universo cultural”.⁸⁶

Esta perspectiva diacrónica permite constatar, en línea general y con excepciones, un desplazamiento de las preferencias desde los autores europeos, especialmente alemanes, de los primeros años, coincidentes con los de estudio en Friburgo, a los latinoamericanos que capitalizan la producción sucesiva. En períodos más recientes la inflexión política de las elecciones textuales se vuelve más transparente y aparece un mayor interés por el universo indígena, manifestado en particular por los aerófonos andinos.⁸⁷ Ambos registros se conectan a través de las ideas de identidad, resistencia y contrahegemonía sobre las cuales la compositora teorizó en numerosos escritos y presentaciones en reuniones musicológicas.

Otro proceso observable en la sucesión de obras es el progresivo adelgazamiento del material textual. Los poemas musicalizados y los extensos parlamentos confiados a los actores van cediendo paso a una reducción drástica hasta llegar al aforismo mínimo, en un proceso que podríamos llamar de “desescritura”:⁸⁸ a menor sustancia lingüística

⁸⁵ La expresión en Gino Stefani, “Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10, nro. 4, 1976, 596-616.

⁸⁶ Gino Stefani, *La competenza musicale* (Bologna: Clueb, 1982), 178. Nuestra traducción de ambas citas del autor.

⁸⁷ Este último registro había ya aparecido en dos obras anteriores: *magma V* (1977) para cuatro quenás y *huauqui* (electroacústica, 1975), término este que designa a una “estatuita que cada inca tallaba a su imagen y semejanza”. Paraskevaídis, *magma*, 6-7.

⁸⁸ El término aparece en Laurence Brogniez y Marianne Jakobi, “Introduction”, en *Ceci n’est pas un titre. Les artistes et l’intitulation*, ed. Laurence Brogniez, Marianne Jakobi y Cédric Loire (Lyon: Fage Éditions, 2014), 4-11:10. Refiere a las prácticas de la artista visual Camille Bryen. Lo utilizamos aquí libremente y por extensión.

mayor incertidumbre semántica. Una restricción comparable ocurre en el plano compositivo: “A partir de esta obra [*todavía no*, 1979], me autoimpongo lograr sencillez, concisión, despojamiento y silencio”.⁸⁹ El ejemplo extremo es *nada* (1993), para voz sola: la palabra del título es la única que se emite, hablada, *piano*, luego de una extensa pausa, como cierre de la obra. El resto consiste en combinaciones fonéticas abstractas de dos consonantes y una vocal.

En el texto que acompaña la grabación de *sendas* Paraskevaídis se expresa sobre el alcance y los límites de estos recursos discursivos: “Como en todos los casos anteriores, aquí también la mención de estos versos es puramente simbólica y afectiva, y de ninguna manera debe entenderse como ‘programa’”. Ese registro incluye asimismo las configuraciones musicales mismas: “Cada vez me intereso más por lo ‘simbólico’ en términos musicales. Las citas directas pueden ser, en cierta medida, ‘apropiaciones’, mientras que los símbolos son vínculos que nos unen”.⁹⁰ Más adelante afirma, de un modo más general, que las piezas compuestas entre 1992 y 1998 están relacionadas “de una manera simbólica, no explícita, en su intención de partir de ciertas opciones personales o acontecimientos contemporáneos, sin ánimo de describirlos musicalmente”.⁹¹ También se manifestó sobre su reiterada apelación a la poesía de Juan Gelman: “...he tomado sus emblemáticos versos como vasos comunicantes. La inasible imagen de la palabra poética deviene símbolo y resiste el embate de estos sonidos intrusos”.⁹²

Por esos *vasos comunicantes* circulan los contenidos ideológicos, subjetivados, transpuestos, procesados en los dispositivos estéticos, atentos ante el riesgo de convertirse en panfleto que acecha al arte “comprometido”. Si bien las expresiones discursivas no intentan ser descriptivas ni programáticas, participan de un doble juego de mostración y ocultamiento. Revelan aspectos, ámbitos, impulsos —externos, biográficos, poéticos— activos en el momento de la creación, aunque cabría la posibilidad de que hayan sido asignados en etapas sucesivas del proceso. En cualquier caso, circunscriben la polisemia y orientan la escucha, aunque no la determinan ni despejan toda opacidad; de hecho, entregan a menudo solo pistas escuetas que los receptores deben completar con informaciones adicionales para asomarse a las significaciones latentes, por lo cual se confirma que “el título, en arte, puede entonces legítimamente estar dotado de una

⁸⁹ Paraskevaídis, *magma*, 7.

⁹⁰ Ambos fragmentos en *Ib.*, 10.

⁹¹ Paraskevaídis, *libres en el sonido*, 10.

⁹² Paraskevaídis, *contra la olvidación*, snp [2].

evidencia tan enigmática como la obra”.⁹³ Esta, en la complejidad de los dispositivos que convoca, deviene así un punto de intersección entre lo conceptual y lo sensible, lo íntimo y lo público.

Más allá del desarrollo de las prácticas textuales en el tiempo, hay determinados *clusters* semánticos persistentes que se encarnan y desplazan en las sucesivas expresiones literarias convocadas. Uno de ellos reflexiona sobre cuestiones existenciales perennes, universales: la vida, la muerte, el dolor, la soledad, el amor, que se extienden a aquellas ligadas a su vez a comportamientos musicales, como el tiempo y el silencio. Otro tematiza dimensiones sociales —la libertad, la resistencia, la utopía— y su proyección a circunstancias políticas específicas, situadas. A diferencia de la temperatura dramática o épica que adquieren por momentos estos dos primeros agrupamientos, aparece el conjunto que denominaríamos *humor*, el que incluye la sátira y la ironía. Se reserva asimismo un espacio particular para lo lúdico, el *nonsense*, lo sensorial, desplegado en el manejo sonoro, en especial el fonético. Finalmente, asoma, fugaz, el registro onírico, aunque fuera de los préstamos literarios: las instrucciones en la partitura de *nada* indican que “es una escena onírica para una cantante de preferencia con voz de ‘lírico spinto’”. Un título como *suono sogno* (1997) para violín aprovecha la vecindad fonética de los términos para proyectarla a los desplazamientos de sentido. Un desprendimiento de este mismo juego de palabras es el título asignado a su selección de textos del compositor boliviano Cergio Prudencio, *Hay que caminar sonando*, que parafrasea el nombre de la obra de Luigi Nono *Hay que caminar soñando* (1989) para dos violines.⁹⁴ Esta clasificación simplifica el amplio despliegue, articulado y sensible, de las modalidades expresivas contenidas en el imaginario y en la obra musical de Graciela Paraskevaídís.

A partir del relevamiento textual realizado hasta aquí, queda pendiente la delicada tarea de estudiar las maneras en que la realización compositiva concreta intentaría ponerse en relación con la órbita semántica sugerida por el material literario utilizado. Esto no implica, desde luego, ninguna confianza ingenua en la transposición lineal de un dispositivo en otro, ni en la comunicabilidad sin fracturas de los hechos artísticos, ya que las estrategias de creación y de recepción, complejas en sí mismas, son asimétricas, discontinuas, y activan mecanismos altamente diferenciados. No obstante, a pesar de que

⁹³ Pierre-Marc de Biasi, “Fonctions et genèse du titre dans l’oeuvre d’art”, en *La fabrique du titre: nommer les oeuvres d’art*, ed. por Pierre-Marc de Biasi, Ségolène Le Men y Marianne Jakobi (Paris: CNRS, 2012), 29-94: 48. Nuestra traducción.

⁹⁴ Cergio Prudencio, *Hay que caminar sonando* (La Paz: Fundación Otro Arte, 2010). Selección, compilación, prólogo y notas de Graciela Paraskevaídís.

se trate, según los propósitos de la compositora, de un nexo simbólico, el título –para limitarnos a él– “consiste en la mayor parte de los casos en declarar la elegibilidad o la legitimidad de un sentido a costa de otras significaciones posibles, las que se encuentran relegadas a un fuera de campo más o menos sinónimo de exclusión”.⁹⁵ Dicho de otra manera, será necesario estudiar qué procedimientos –analógicos, metafóricos, tópicos, otros– se ensayan, eventualmente, para la construcción de una poética sonora y la implementación de tecnologías de representación específicas susceptibles de vincular estos dos sistemas semióticos.

Referencias bibliográficas

Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Buenos Aires: Edhasa, 2015, 3 vol. Traducción de Jorge Aulicino.

———. *La divina comedia. Purgatorio*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1985. Edición bilingüe. Traducción y comentarios de Angel Battistessa.

Alves Santos, Luciane y Maria Alice Ribeiro Gabriel. “A representação da distopia em *Mellonta Tauta*, de Edgar Allan Poe”. *Abusões* 12, nro. 12 (2020): 293-312. Disponible en <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46564>. Último acceso: 7 de octubre de 2022.

Brogniez, Laurence y Marianne Jakobi. “Introduction”. En *Ceci n’est pas un titre. Les artistes et l’intitulation*, editado por Laurence Brogniez, Marianne Jakobi y Cédric Loire, 4-11. Lyon: Fage Éditions, 2014.

Cage, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

Castelli, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Pleamar, 1972.

Castro Ruz, Fidel. Discurso pronunciado en el cacahual el 7 de diciembre de 1989, “año 31 de la revolución”. Versiones taquigráficas. Consejo de estado. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071289e.html>. Último acceso: 20 de setiembre de 2022.

Celan, Paul. *Amapola y Memoria (Mohn und Gedächtnis)*. Madrid: Hiperión, 1999 (2ª. reedición). Edición bilingüe. Traducción y notas de Jesús Munárriz.

———. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1999. Edición bilingüe. Traducción de José Luis Reina Palazón.

Corrado, Omar, comp. *Escritos sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2014.

———. “‘altri voci e risvegli’. Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre

⁹⁵ de Biasi, Ibid., 58. Nuestra traducción.

- poemas de Cesare Pavese”. En *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, compilado por Omar Corrado, 105-121. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2014. Primera edición en *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis*, editado por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel, 65-82. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- . “Lateinamerikanische Kosmopolitin”. *MusikTexte*, 153 (Köln, Mai 2017): 73-74.
- Cristofari, Gioele. *Il canzoniere smembrato. Le Poesie del disamore di Cesare Pavese*. Torino/Alessandria: Università di Torino/ Edizioni dell’ Orso, 2021.
- de Biasi, Pierre-Marc. “Fonctions et genèse du titre dans l’oeuvre d’art”. En *La fabrique du titre: nommer les oeuvres d’art*, editado por Pierre-Marc de Biasi, Ségolène Le Men y Marianne Jakobi, 29-94. Paris: CNRS, 2012.
- Drees, Stefan. “Luigi Nonos Chorkomposition ‘La victoire de Guernica’ (1954) und die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und politische Geschichte”. En *Über Gewalt und politische Kunst*, editado por Otto Neumaier y Wolfgang Gratzner, 155-172. München: Fink, 2010.
- Eisler, Hans. *Gesammelte Werke*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973, 1982, 1983. Editada por Günter Mayer.
- “Ganz Global: Fünf Schönberg-Ansichten im Gleis. Eine alte Zeit, ein alter Duft, musikalisch zitierbar”. Reportaje de Max Keller a Graciela Paraskevaídis, *Der Landbote* 84, Donnerstag 9. April 1998.
- Gelman Juan. *Cólera buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010 [1971].
- . *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- . *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, 2 volúmenes.
- . *Antología personal*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993.
- Enzensberger, Hans Magnus. *blindenschrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- Hernández, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencias. El hombre acecha. Últimos poemas*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Madrid: Visor, 1978 [1973].
- Kant Immanuel. *Kritik der Urteilskraft. Sämtliche Werke*. Leipzig: G. Hartenstein, 1867.
- Kraus, Karl. *Nachts*. Leipzig: Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff), 1918.
- . *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987-1994. Editados por Christian Wagenknecht.
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Kassel, Paris, London, New York: Bärenreiter, 1963. Editado por la Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

- Paraskevaïdis, Graciela. *contra la olvidación*, booklet al CD. Montevideo: Tacuabé T/E 47, 2012.
- . “Globalisierung und Kulturschaffen”, conferencia para el simposio realizado en Berna el 23 de septiembre de 2006, escrito informatizado inédito.
- . *libres en el sonido*, booklet al CD. Montevideo: Tacuabé T/E 40, 2003.
- . *magma*, booklet al CD. Montevideo: Tacuabé T/E 26, 1996.
- Pavese, Cesare. *Poemas inéditos. Poemas elegidos*. Buenos Aires: Fausto, 1975. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Horacio Armani, notas de Italo Calvino.
- . *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Torino: Einaudi, 2000 [1952]. Versión anotada realizada a partir de los manuscritos por Marziano Guglielminetti y Laura Nay.
- . *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi, 1964 [1943].
- . *Poesie edite e inedite*. Torino: Einaudi, 1962. Compilado y editado por Italo Calvino.
- . *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi, 1975 [XI^o rist.].
- Pisano, Dario. “Dante, il significato del verso ‘libertà va cercando ch’è sì cara’”. Disponible en <https://libreriamo.it/lingua-italiana/dante-il-significato-del-verso-liberta-va-cercando-che-si-cara/>. Último acceso: 8 de noviembre de 2022.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos satíricos y de humor negro*. Buenos Aires: Losada, 2010. Traducción de Pablo Ingberg.
- . *Obras en prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1956. Traducción de Julio Cortázar.
- Prudencio, Cergio. *Hay que caminar sonando*. La Paz: Fundación Otro Arte, 2010. Selección, compilación, prólogo y notas de Graciela Paraskevaïdis.
- Richter-Ibáñez, Christina. *Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen*. Bielefeld: Transcript, 2014.
- Sagrada Biblia*, Barcelona: Herder, 1969.
- Sófocles. *Antígona*. Buenos Aires: Biblos, 1994. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo.
- Stefani, Gino. “Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy”. *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10, nro. 4 (1976): 596-616.
- . *La competenza musicale*. Bologna: Clueb, 1982.
- Subcomandante Marcos. Discurso del 9/8/94, Aguascalientes, Chiapas. (“La esperanza de los que no vinieron pero están”). Disponible en <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/08/03/cnd-discurso-del-subcomandante-marcos-que-esperan-los-zapatistas-de-la-convención-nacional-democrática>. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

Vilariño, Idea. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2010 [2008].

Discografía

Buarque, Chico. *Construção*. Philips Records, LP 6349 017, diciembre 1971.

Parra, Violeta. *Recordando a Chile*. Disco EMI Odeón, LDC 36533- Mono, 1965.

Otros sitios web

<https://linguabooster.com/en/en/book/mellonta-tauta>. Último acceso: 4 de octubre de 2022.

<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/discografia/>. Último acceso: 2 de diciembre de 2022.

<https://www.telesur tv.net/news/violeta-parra-cinco-canciones-revolucionarias-20181004-0013.html>. Último acceso: 2 de diciembre de 2022.

**Las exploraciones estéticas de la compositora
Pauline Viardot**

Patricia Kleinman

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 60-77

ISSN 2618-3072 (en línea)

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

Introducción

Pauline Viardot (París, 1821-1910), fue una figura de capital importancia en el mundo artístico europeo del siglo XIX. Hija del famoso tenor Manuel del Pópulo García y de la soprano Joaquina (Briones) Sitchès,¹ ambos cantantes andaluces que habían emigrado por razones profesionales, Pauline Viardot² desarrolló una exitosa carrera de cantante lírica que tuvo lugar en la Europa continental, Islas Británicas, y la Rusia zarista.

Como pedagoga del canto se sumó a la dinastía *García*,³ contribuyendo a la formación profesional e inserción laboral de varias generaciones de cantantes líricas. La familia García tenía además una tradición compositiva, desarrollada especialmente por Manuel del Pópulo García y en menor medida, por su hija mayor, María Malibrán. Las primeras composiciones datadas de Viardot se remontaron a 1838, aunque probablemente hayan existido obras más tempranas, así como arreglos de canciones tradicionales españolas que pueden verse como una continuación de aquella tradición familiar.⁴ Estas primeras obras marcaron el comienzo de una larga y fructífera actividad compositiva que según Patrick Waddington, su catalogador, se extendió hasta 1906.⁵

Sin embargo, fruto de la dispersión de los manuscritos de la compositora luego de su muerte (pues varios de ellos pasaron a manos privadas), y del marcado desinterés de las editoriales por realizar primeras ediciones de las obras que Pauline Viardot no publicó en vida, gran parte de su producción musical ha quedado inédita hasta nuestros días. De esta manera, se aúnan la escasa programación de sus obras, con el hecho de que, cuando efectivamente se programan siempre las mismas, acotando la imagen sonora que el público tiene de la obra de esta gran compositora. Y si bien en los últimos años se ha

¹ Briones era su nombre artístico.

² El apellido Viardot corresponde al de su marido, Louis Viardot. A lo largo de su vida, la compositora firmó alternativamente como Pauline García (en los años previos a su casamiento y durante su visita a España en 1842); “Pauline Viardot”; “Pauline Viardot García” (sin guion y sin tilde. Esta alternancia se verifica, por ejemplo, en los contratos firmados con el Teatro de San Petersburgo en 1844) o “Pauline Garcia Viardot”. Actualmente, en ámbitos académicos anglosajones y alemanes se tiende a preferir la fórmula “Pauline Viardot-Garcia”, mientras que la musicología francesa se decanta por “Pauline Viardot”. En este artículo se ha optado por esta última denominación, que coincide con su firma en cartas, tarjetas de visita y manuscritos musicales.

³ Manuel del Pópulo García y Joaquina (Briones) Sitchès tuvieron tres hijos: Manuel Patricio García, gran pedagogo del canto y científico, responsable del desarrollo del laringoscopio; María Malibrán, cantante lírica de gran fama (que murió joven), y Pauline García, luego Viardot.

⁴ Patrick Waddington y Nicholas Zekulin, Nicholas. *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910)*. Second online edition, 2013. Disponible en: <https://prism.ucalgary.ca/ds2/stream/?#/documents/61e25e5b-98cc-494c-be97-89f637934fd3/page/1> (Último acceso: 25 de febrero de 2023).

⁵ Waddington y Zekulin, *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia*, <https://prism.ucalgary.ca/ds2/stream/?#/documents/61e25e5b-98cc-494c-be97-89f637934fd3/page/107>

acrecentado la cantidad de estudios sobre Pauline Viardot, estos suelen basarse en las piezas publicadas, lo que introduce un importante sesgo analítico.

Múltiples dimensiones de la figura de Pauline Viardot

Más allá de su dimensión estrictamente compositiva, la figura de Pauline Viardot contiene a su vez múltiples facetas, que ofrecen variados ángulos a la investigación. Por una parte, la de una mujer profesional que en el siglo XIX logró su completa independencia económica en base a una carrera musical sumamente exitosa e inteligente. Viardot supo gestionar contratos, *cachets*, y patrimonio, con consciencia de su valía artística. Su marido, Louis Viardot, abandonó al casarse el puesto de director del parisino *Théâtre italien* para convertirse en su *manager*. Pero en numerosas ocasiones Pauline Viardot asumió roles de empresaria de sí misma, como se desprende de las cartas que documentan las negociaciones para la publicación de sus obras.⁶

La figura de Pauline Viardot es así extremadamente relevante como *role model* para nuevas generaciones de mujeres profesionales, ya que provee un logrado ejemplo de gestión de sus propios recursos e incluso de reciclaje profesional: cuando su voz dio muestras de cansancio, se volcó en la composición y la docencia, en la cual puso en valor sus profusas conexiones profesionales que le permitieron hacer escuchar y debutar a sus mejores alumnas. Y también constituye un referente para futuras generaciones de compositoras, especialmente a medida que sus obras van saliendo a la luz y se comprueba la inmensa calidad de las mismas.

Fue asimismo testigo y protagonista privilegiada de la intelectualidad cosmopolita de la época: su especial y larga relación con Iván Turgenev, Alfred de Musset, George Sand y Frédéric Chopin, los pintores Eugène Delacroix y Ary Scheffer, Clara Wieck Schumann y Johannes Brahms (a quien estrenó la Rapsodia para contralto y orquesta), Gabriel Fauré, colaboradora y asesora de Berlioz, Gounod, Meyerbeer...

La profusa correspondencia de Viardot (en los cinco idiomas que dominaba) es una fuente de información formidable de la historia de la cultura europea del s XIX, de la vida y sensibilidad cotidianas, a las cuales se suma su fina percepción acerca de las

⁶ Ivan Turgenev, *Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille*. (Lausanne: Editions l'Age d' Homme, 1972), 165; 174; 199-200. Pauline Viardot. Auteur de lettres. [81 lettres de Pauline Viardot aux éditeurs Heugel, 1878-19.] (manuscrit autographe). 1878-19. Un análisis de algunas de las cartas que intercambiaron Louis y Pauline Viardot durante la gira de ésta en 1858 y que hacen referencia a la negociación de *cachets* y contratos puede leerse en Hilary Poriss, "Travelling Virtuosa", *Music and Letters* 96, nro. 2 (2015): 185–208. Por su parte, la BNF alberga contratos de Pauline Viardot en los que también se refleja esta capacidad. Papiers de Pauline Viardot. XIXe-XXe s. VII Varia. Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 16278. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

diferencias sociales y culturales en los países en los cuales trabajaba (y con cuyas burguesías y aristocracias interactuaba). Fue así, parte activa de la élite cultural europea desde la década de 1840 en adelante.

Aún otro rasgo de sumo interés fue su gran capacidad de liderazgo, un hecho notable para una mujer del siglo XIX. Probablemente una habilidad aprendida de sus padres, son varios los ejemplos de situaciones destinadas al fracaso en las cuales su capacidad de organización y liderazgo revirtieron la tendencia y alcanzaron el éxito artístico. Así, al llegar a Madrid en mayo de 1842, contratada para cantar la Rosina de *Il barbiere di Siviglia*, descubrió que ni cantantes solistas ni el coro conocían la obra, y organizó ensayos todos los días, para enseñarles ella misma la parte durante dos semanas, y logró finalmente estrenar la obra con una gran acogida del público y de la mayoría de la crítica.⁷ Años más tarde, dirigió los ensayos musicales de *Le Prophète* en el *Covent Garden* de Londres, Inglaterra, ante la ausencia de Meyerbeer, tomando decisiones incluso respecto de la puesta escénica.⁸

Desde el punto de vista estrictamente musical, Pauline Viardot ofrece a su vez múltiples ángulos de interés para la investigación. Destaca su contribución a la música de cámara del siglo XIX en español, con obras que en algunos casos abrevan de un material musical de estilizada evocación andalucista (*Caña española*) y en otros lo combinan con elementos provenientes del *bel canto* belliniano (*El corazón triste*; *Canción española*). En otras piezas predomina una recreación romántica del material renacentista y modal (*Pascual*; *Canción de la infanta*).

Otro rasgo de sumo interés fue su exploración de las tradiciones nacionales europeas, reflejo musical de su cosmopolitismo. En la utilización de estos diversos idiomas musicales Viardot mostró un inteligente tratamiento de la voz cantada, propio de una profesional que conocía el instrumento desde dentro. Y fue notable además su sensibilidad hacia la relación entre música y palabra poética, así como su capacidad para respetar siempre la acentuación natural de las palabras en cada idioma. Esta sensibilidad se evidencia asimismo en las obras (especialmente en italiano, pero también en español) que contienen una versión alternativa en francés: sus manuscritos prueban el cuidado con que adaptó y diferenció dinámicas y marcas de articulación para cada idioma.

⁷ Thérèse Mariz-Spire, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot 1839-1849* (Paris: Nouvelles éditions Latines, 1959, 154-157).

⁸ Michèle Friang, *Pauline Viardot au miroir de sa correspondance* (Paris: Hermann Editeurs, 2008, 93).

El hecho de que Pauline Viardot no publicara gran parte de estas obras durante su vida no debe llevarnos a la conclusión de que renegaba de estas composiciones, o no las consideraba de suficiente nivel. La mayoría de las obras inéditas que se encuentran en manuscritos autógrafos tienen portadas en donde consta el título y su firma. Muchos de estos manuscritos fueron utilizados por ella misma como partituras de concierto.

Exploraciones estéticas

Otro rasgo de gran interés, que ha pasado desapercibido por la ya mencionada dispersión de sus manuscritos musicales, es su constante exploración estética. Como se apuntó más arriba, le llevó a adentrarse en diferentes tradiciones musicales, y formatos, como su producción de operetas de cámara (casi todas inéditas), cuya recepción fue en su día lo suficientemente buena como para que la prensa se hiciera eco de estrenos y reposiciones.

Dentro de esta experimentación estética, merece un lugar especial la década comprendida entre 1887 y 1898. Fue en este momento (Pauline Viardot tenía sesenta y seis años en 1887 y setenta y siete en 1898) cuando tuvo lugar la mayor concentración de composiciones que desafían la imagen sonora que se tiene de esta compositora, fraguada muy probablemente por ella misma, al seleccionar las obras que daría a publicación. Por el contrario, una buena parte de las obras que prefirió reservar inéditas permite descubrir facetas hasta ahora desconocidas de Viardot. Lejos del perfil de compositora algo conservadora y clasicista que se le suele atribuir, estas revelan su experimentación estética, con un uso de la tonalidad ampliada y un interés por la disonancia, que evidencian un conocimiento e interés por las vanguardias de la época, asumidas por generaciones más jóvenes.

Algunos de estos manuscritos autógrafos no han podido ser datados aún con seguridad, pero puede inferirse que pertenecen a esta época al cotejar la escritura con la de su correspondencia de ese mismo período. Ambos evidencian crecientes problemas de visión, así como un trazo tembloroso.

Es así que una vez más Pauline Viardot emerge como una figura que desafía estereotipos y clichés: a una edad en la que lo que se esperaba de una mujer viuda era que llevara una existencia tranquila y retirada, ella siguió ejerciendo la pedagogía del canto, y el trabajo compositivo. Como se ha mencionado, Viardot había seleccionado, desde su juventud, aquellas obras que seguramente le parecieron más adecuadas para conectar con quienes las comprarían, reservando otras para su uso en conciertos y veladas musicales

privadas.⁹ Fue sin embargo en este *fin de siècle* cuando esta bifurcación de caminos adquirió una nueva dimensión: por un lado, sus obras publicadas, muchas de las cuales han pasado a formar parte de la Viardot más conocida: *Madrid; Canción de la infanta; Lamento; Haï Luli*. Por otro, el laboratorio de experimentación estética, plasmado en numerosos manuscritos que la compositora eligió no mostrar y que en algunos casos comparten el mismo cuaderno musical con aquellas obras más populares.

Gran parte de estos manuscritos inéditos revelan que Pauline Viardot estaba al día con el devenir de las vanguardias estéticas, que se atrevía a expandir la tonalidad, y a transitar formas musicales atípicas. Una compositora que conocía la música urbana y los nuevos inventos del fin de siglo y no dudaba en incorporar esta nueva materia sonora, y en fijar sus experimentos por escrito, en copias que ella misma pasó a limpio y firmó.

El año 1887 parece ser el momento en que esta experimentación estética cobró vida, o al menos se plasmó sobre el papel pautado. Así, la *Houghton Library* de la Universidad de Harvard guarda manuscritos en los que Viardot trabajó sobre la *Scène de Athalie*, tomada del segundo acto de la tragedia homónima de Racine, y la *Mediathèque Hector Berlioz* del Conservatorio Superior de Música y Danza de París conserva por su parte manuscritos en los que Viardot trabajó sobre el monólogo final de *Phèdre*, también de Racine. A lo largo del devenir de estos manuscritos podemos asistir al desarrollo del pensamiento musical de Pauline Viardot y a ciertos rasgos de su manera de componer, algo inusual en ella, ya que, a diferencia de otros compositores, que en sus cartas o en sus diarios se prodigan sobre el proceso creativo personal,¹⁰ Viardot era parca en su correspondencia respecto de su propia dinámica creativa.

Respecto de *Scène de Phèdre*, sobrevive un encadenamiento de manuscritos autógrafos más o menos limpios, pero con múltiples correcciones, que corresponde probablemente a etapas avanzadas del proceso compositivo. En efecto, en cada nueva versión se asiste a una búsqueda que se centra, especialmente en torno al final de la obra, en cómo plasmar musicalmente las últimas palabras de Fedra, ya presa del veneno. En esta recurrente exploración alrededor del recitativo final, son de especial interés los siguientes compases extraídos de los manuscritos Msc 188 y 189, que pueden leerse como erratas... o como un lapsus expresivo, en el cual Viardot abandonó el compás

⁹ Estos manuscritos autógrafos inéditos conservan marcas de ejecución en público, tales como respiraciones, *cadenzas* alternativas, o redistribución de textos, anotados a lápiz o con tinta de otro color.

¹⁰ Compárese por ejemplo, la colección de cartas de Gounod a Viardot, en las que éste la hace partícipe del progreso diario de la composición de su ópera *Sapho*, en Mélanie von Goldbeck, *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot* (Palazzetto Bru Zane: Actes Sud, 2015).

medido en el fluir de su inspiración y en su intento de realizar la unión de drama y música a través de ese espacio pregnante en el discurso fragmentado y agónico de Fedra.

Ejemplo 1. Pauline Viardot, *Scène de Phèdre*, Msc 188 y 189, Manuscrits conservés à la Médiathèque Hector Berlioz du CNSMDP. Izquierda: manuscrito autógrafo con compases de mayor duración que 4/4.



Derecha: manuscrito autógrafo con un compás de menor duración que 4/4.



A diferencia de la *Scène d'Hermione* (contemporánea de la *Scène de Phèdre* y de la *Scène d'Athalie*), que sí fue publicada, orquestada y compartida previamente con Gounod y Reyer, ni *Phèdre* ni *Athalie* aparecen mencionadas en su correspondencia, ni publicadas.¹¹ Sin embargo, los manuscritos de *Scène de Phèdre* tienen en común una característica con otras obras que Viardot dio a publicación, y es la existencia de una versión para soprano y otra para contralto, separadas por una tercera menor de distancia, hecho que se repite en varias de sus composiciones.¹² Esto es quizás un signo de que Viardot consideró en algún momento publicarlas, aunque esto luego no ocurriera.

Tanto en *Scène de Phèdre* (que además cuenta con una extensa introducción instrumental) como en *Scène d'Athalie*, el piano tiene textura y tratamiento orquestal (en el cual incluso se adivina la instrumentación), y es por momentos un personaje más, con función expresiva. En efecto, no se limita a servir de *soutien* armónico a la voz, sino que pinta los estados psicológicos y el devenir dramático, así como orgánico, del veneno que

¹¹ No obstante, el manuscrito de *Scène d'Athalie* contiene rastros de haber sido cantado, ya sea en un concierto privado o en un contexto pedagógico.

¹² Como su contemporánea *Scène d'Hermione*, publicada por Heugel en 1887.

invade el cuerpo de la protagonista. En *Athalie*, por su parte, la escena original de Racine conduce a un afecto diferente, lo cual produce un estado musical por momentos luminoso y que remite al Giuseppe Verdi de la década de 1870.¹³

En ambas obras se asiste al encadenamiento de escenas y motivos, con una acción dramática que no se detiene en ningún momento, en consonancia con el fluir musical. Así, sin cortes seccionales secos a la manera del Verdi contemporáneo (se debe recordar que *Scène de Phèdre* y *Athalie* fueron compuestas el mismo año que *Otello*), Viardot se acerca más a la organización interna de Richard Wagner, compositor a quien admiraba musicalmente, si bien se hallaba distanciada en el plano ideológico.

Pero también se evidencia su conocimiento de la tragedia clásica francesa, así como de la música escénica de los siglos XVII y XVIII. Abrevando en este conocimiento, los recitativos de *Phèdre* y de *Athalie* demuestran su sentido de la declamación, así como sus gestos de *tragedienne* que siguen las inflexiones de la voz, como alguna vez había hecho Jean-Baptiste Lully.¹⁴ Viardot enriquece los recitativos con un trabajo melódico y rítmico, y con una armonía expresiva que trasciende el rol de mero soporte. La influencia de Lully se muestra una vez más en el uso dramático de los silencios, así como Jean-Philippe Rameau se deja sentir en el uso de amplios intervalos vocales, que intensifican la declamación. Ambas obras son extensas (*Athalie* ronda los ocho o nueve minutos, y *Phèdre*, casi seis), y comparten una narración ininterrumpida, así como el uso expresivo del cromatismo y de la disonancia. Obras oscuras, no son las únicas de esta Viardot inesperada.

En marcado contraste con estas obras de carácter trágico, cuya plantilla (canto y piano) contradice su longitud, su escritura y su entidad (porque en todo momento subyace una concepción de aria para solista y orquesta), entre los manuscritos de Viardot

¹³ Cabe señalar que Manuel del Pópulo García había compuesto coros para una versión musical de *Athalie* en 1804. James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: ICCMU, 2002), 68.

¹⁴ No hay acuerdo en la musicología respecto de los modelos en los que se basó Lully en el desarrollo de sus recitativos. Para Jérôme de La Gorce, el compositor se habría inspirado en la actriz de la *Comédie Française*, llamada La Champmeslé: “When looking for models for his recitatives the composer ... is said to have gone to the Comédie to hear Marie Desmares, known as ‘La Champmeslé’, famous for her performances in Racine’s plays, and to note the intonations and inflections of her voice”. (Al buscar modelos para sus recitativos, se dice que el compositor ... fue a la Comédie a escuchar a Marie Desmares, conocida como ‘La Champmeslé’, famosa por su ejecución de obras de Racine, y a anotar la entonación y las inflexiones de su voz’ Traducción propia). Jérôme de La Gorce, “Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Battista]”, *Grove music online*, ed. Diane Root, disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219;jsessionid=813C90C59847C1254E9969861F90ACAA?mediaType=Article> (Último acceso: 25 de febrero de 2023). Por su parte, Claude Palisca matiza, por motivos cronológicos, la veracidad de los testimonios sobre los que se basa dicha aseveración, y señala la influencia de la ópera veneciana en la génesis de este modelo. Claude V. Palisca “The Recitative of Lully’s *Alceste*: French Declamation or Italian Melody” [1986] *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994, 491-507).

lenguaje desde diversos ángulos, para experimentar con la disonancia y los límites de la tonalidad con fines expresivos. Por otro lado, este vals, yuxtapuesto a la distorsión y al grotesco animal, podría leerse como un reflejo de lo que ya ocurría en la sociedad de fin de siglo: para este momento el vals había ido perdiendo su etiqueta de distinción social, de objeto cultural prestigioso y aristocrático, para ser adoptado y utilizado por las clases trabajadoras.¹⁷

La importancia de esta obra trasciende la mera pieza musical: así, este no es un vals algo excéntrico, con armonías que presagian el siglo XX, sino una prueba que confirma una dimensión psicológica de Pauline Viardot a la cual ella misma no solía referirse. Y fue su flexibilidad, su capacidad de incorporar lo nuevo, su mente abierta a los cambios, pero no como consumismo acrítico, sino como materia creativa y sonora con la que pudo experimentar, y enriquecer su propio lenguaje compositivo.

Cabe preguntarse, ante la ausencia de rastros en su correspondencia, cuántas personas de su círculo social conocerían la existencia de este vals irreverente. La pregunta en cambio no queda sin respuesta para el siguiente grupo de obras, porque la mayoría de ellas están anotadas en un cuaderno que perteneció a la sobrina de Viardot, Eugénie Harouel García, hija de su hermano, Manuel Patricio García, y Eugénie Mayer, y que se encuentra en *Houghton Library*, Universidad de Harvard.¹⁸ Este cuaderno musical alberga obras compuestas entre mediados de la década de 1880 y mediados de la década siguiente, y combina manuscritos autógrafos con copias seguramente a mano de Eugénie Harouel.

Para esta época, la escritura manuscrita de Pauline Viardot presentaba ya en algunos casos imprecisiones respecto de la ubicación de la cabeza de ciertas notas. Viardot misma mencionará estos problemas con su vista años más tarde en una carta a Saint-Saëns,¹⁹ aunque el problema evidentemente hubiera comenzado antes.

De 1897 data *Je n'aime pas les toréros*, pequeña obra en el cual un pasodoble (música característica de las corridas de toros) de armonías distorsionadas sirve de sostén a una proclama antitaurina:

¹⁷ Yves Defrance, "Exotisme et esthétique musicale en France", *Cahiers d'ethnomusicologie* 32, (1994).

¹⁸ [Collection of songs]: *AMssS and AMss with corrections and revisions*, *MsS, 1884-1897 and undated*. Pauline Viardot-García papers, MS Mus 232, (48), Box: 4. Houghton Library.

¹⁹ "Mis ojos me están jugando malas pasadas, disculpe los adornos de mi letra". Carta a S. Saëns, 5-9-1900 Viardot, Pauline (1821-1910). Auteur de lettres. [60 documents de Pauline Viardot à Camille Saint-Saëns] (manuscrit autographe). 1863-1910. Fonds ancien et local / Ville de Dieppe / Dépôt du château-musée de Dieppe, LAP CSS 178 Source <https://gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France>. Cabe destacar que su madre Joaquina Briones Sitchès también había sufrido problemas visuales, lo que se menciona (y Gounod lo ratifica en sus cartas) hacia 1850.

Je n'aime pas les toréros

On les appelle à tort héros

*Car les toréros font du tort au toreaux.*²⁰

Escrita para mezzosoprano, la obra remite al *corpus* musical francés de evocación española, pero desde un ángulo diferente e inesperado por las armonías antirrománticas (que se acercan al feísmo en su anti-idealización y en el uso de acentos en tiempos débiles que simulan estocadas) y por la ideología explícita.²¹ Pero también por el tratamiento de la voz cantada, en el que *Carmen* parece emerger,²² veintidós años después de su estreno, para desacreditar el oficio de *Escamillo*.

En este mismo cuaderno, y junto a obras que sí dio a publicación, Viardot fue anotando composiciones que, si bien fueron compuestas a lo largo de casi una década, constituyen un conjunto coherente. Se trata de miniaturas musicales (ninguna de más de una página) compuestas en relación a un producto comercial: los jabones de Victor Vaissier.

En el conjunto de las obras mencionadas se aprecia cómo Pauline Viardot trabajó con la yuxtaposición de dos mundos, que podríamos denominar “lo conocido” y “lo moderno”. “Lo conocido” comienza siendo la ópera italiana belcantista, cuyos *clichés cadenciales* reinan en la primera de las obras, *Vent d'automne*, compuesta al año siguiente de *Phèdre*, en 1888. “Lo conocido” se trasladó luego a las romanzas de salón de mediados de siglo XIX (*Allumer de désir*²³) y a algún procedimiento de evocación dieciochesca, como en *Toujours le Congo* (1897). “Lo moderno” aquí no es ni la tonalidad expandida, ni la distorsión con fines expresivos, sino el *ragtime*, elemento extraeuropeo que ya se escuchaba en los cafés concert parisinos de la época y que Viardot no teme incorporar a sus composiciones, como encarnación musical de los jabones de Victor Vaissier.

La campaña publicitaria de Victor Vaissier, iniciada en 1885, caló en amplios sectores de la población, y numerosas personas escribieron versos sobre el tema, que

²⁰ “No me gustan los toreros/ Se les llama, falsamente, héroes/ Porque los toreros hacen daño a los toros”. El texto fue escrito por un miembro anónimo de la Sociedad protectora de animales de Francia.

²¹ Pauline Viardot, “Je n'aime pas les toréros”, en *Six French Songs by Pauline Viardot-Garcia*, ed. Patricia Kleinman. (Fayetteville, AR: ClarNan Editions, 2022) Pauline Viardot, *The Unknown Pauline Viardot: chamber Songs and Duets*. Anna Tonna, mezzosoprano; Corina Feldkamp, soprano; Isabel Dobarro, piano; Patricia Kleinman, dirección musical. Cézanne, 2021.

²² En alusión a la ópera de George Bizet.

²³ Silke Wenzel, “Pauline Viardot und, Le savon du Congo“. Ein Beispiel musikalischer Reklame 1895–1897.” *Musikgeschichten - Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke (Köln: Böhlau Verlag, 2010, 248-261).

fueron publicados en periódicos y revistas, y utilizados por Pauline Viardot como textos para sus composiciones.

El grupo completo consta de varias obras, cuyos títulos son:

1. *Vent d'automne*, de 1888
2. *Le chagrin des fleurs*, 1895
3. *Conseil*, 1895
4. *Bébé, qui s'est fait du bobo*, 1895
5. *Toujours le Congo*, 1897
6. *On ne peut s'en lasser*, Diciembre 1897
7. *Après avoir tout fait*, 1898
8. *Budget*, sin datación pero de los mismos años
9. *Allumeur de désirs*, idem
10. *L'aimable messagère*, idem

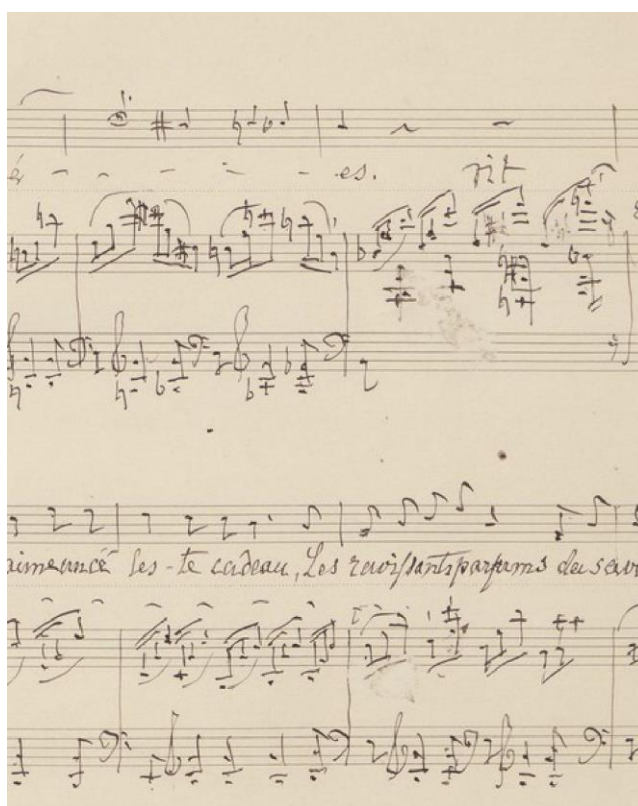
Es de destacar que no es la única incursión musical de Pauline Viardot en relación a la publicidad, ya que en 1889 había realizado bocetos de una melodía con acompañamiento de piano basada en una publicidad de un calmante para la migraña, en la cual utiliza también recursos musicales provenientes de la música urbana.²⁴ Estas obras, emparentadas con la música del cine mudo a cuyas sesiones quizás Viardot habría asistido, ponen de relieve una vez más su conocimiento práctico de la música escénica, de la cual ella había formado intrínsecamente parte en sus manifestaciones italianas y francesas. En este caso, dicha experiencia se trasladó a estas obras en donde su intuición sobre la relación entre música, escena y recepción por parte del público se demostraron vanguardistas.

En estas obras el rol del piano adquiere protagonismo: recibe siempre una sección solista y además es quien interpreta el *jingle*-la marca musical de los jabones. Si bien la voz canta las bondades de estos jabones, no siempre menciona el nombre de la marca completo. No hace falta. Viardot sabe del poder evocador de la música, capaz de convocar una idea, un aroma, una marca...con la sola ayuda del tema musical que lo identifica.

²⁴ 'Parmi les maux les plus terribles qui fondent sur l'humanité, La migraine aux douleurs horribles n'est-il pas le plus redouté?' US-Cah, Ms Mus 264 (100).

Ejemplos 3, 4 y 5. Diversos fragmentos de la parte de piano de este conjunto de obras, en los que puede apreciarse el trabajo de Viardot a partir del ragtime que se identifica con el producto.

Ejemplo 3: P. Viardot, *On ne peut s'en laisser*, 26-12-1897. US-Cah. Ms Mus 232 (48);



Ejemplo 4: P. Viardot, *Conseil*, 30-06-1895. US-Cah. Ms Mus 232 (48);



Ejemplo 5: P. Viardot, *Budget*, s/d. US-Cah. Ms Mus 232 (48).



Ejemplo 6: P. Viardot, *Après avoir tout fait*, 1898. US-Cah. Ms Mus 232 (48).



El trabajo compositivo sobre la rítmica del *jingle*, y más aún, sobre una rítmica de origen extraeuropea, pone de relieve una vez más la inagotable imaginación musical de Viardot, la sensibilidad hacia ritmos que culturalmente le son ajenos, pero por los cuales se sintió lo suficientemente atraída como para volver a ellos, una y otra vez, componiendo nuevas obras sobre el tema, a lo largo de una década.

Conclusión

Pauline Viardot, que creció siendo socialmente una *outsider*, hija de extranjeros dedicados a la escena operística, conserva setenta años más tarde esa mirada abierta hacia los nuevos *outsiders* y sus músicas. E incorpora esa sonoridad proveniente de la música callejera y urbana, demostrando una vez más su apertura mental y su capacidad de adaptación a situaciones nuevas, heredada sin duda de unos padres migrantes, que cambiaban con frecuencia de lugar de residencia y por ende estaban acostumbrados a absorber normas sociales no escritas.

Las exploraciones estéticas de Pauline Viardot son innumerables, porque su larga vida es en sí misma una gran exploración artística, ya fuera como artista lírica, compositora o pedagoga del canto. Lamentablemente perteneció a una de las últimas generaciones de cantantes que no pudieron ser grabadas, ni siquiera en su vejez, por lo que jamás sabremos cómo sonaba aquella voz que cautivaba al público. Sobreviven en cambio sus composiciones, de una enorme riqueza y calidad musical, que merecen ser programadas con más frecuencia, integrar programas de estudio de Conservatorios y carreras de musicología, y, en suma, formar parte del panorama habitual de la música del siglo XIX.

Se mencionó en la introducción que Pauline Viardot fue una figura clave en la intelectualidad europea a partir de mediados del siglo XIX, no solo por su extenso círculo de relaciones profesionales y sociales sino porque este englobaba personalidades que se situaban en ángulos opuestos tanto en términos estéticos como políticos. Sin embargo, ha sido recién cuando se comenzaron a escribir libros centrados en la figura de Pauline Viardot, que su verdadera dimensión comenzó a salir a la luz. Porque los libros en los que Viardot es protagonista sí mencionan, en cambio a su amplísimo círculo (o círculos) de conocidos y gente con la que se relacionó profesionalmente.

De esta manera, parece que las mujeres profesionales sólo aparecen en los libros que tratan sobre ellas u otras mujeres, y no en aquellos centrados en hombres profesionales

(excepto en su rol de esposas, madres o amantes). Incluso cuando, como en el caso de Pauline Viardot, abrieron puertas laborales a compositores noveles como Charles Gounod, o prestaron sus conocimientos y su crítica de cara al trabajo compositivo de Berlioz, quien luego prefirió omitir esta mención en su extensa autobiografía.²⁵ Sin embargo, la extensa correspondencia que tiene a Viardot como autora o como destinataria,²⁶ no deja lugar a dudas acerca de su importante rol profesional, y puede sin duda ser un buen punto de partida para nuevas investigaciones. Las fuentes primarias, que nunca han estado tan al alcance de la investigación, son una vez más la herramienta privilegiada para cuestionar un relato historiográfico que excluye o minimiza el rol de las mujeres profesionales, y para devolverlas al lugar que realmente ocuparon.

Referencias bibliográficas

Babier, Patrick. *Pauline Viardot*. Paris: Bernard Grasset, 2009.

Berlioz, Hector. *Mémoires*. Paris: Calmann-Lévy, 1878.

Borchard, Beatrix. "Pauline Viardot". En *Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan, 2004.

Brasier, Angeline. "Pauline Viardot: Her Music and the Spanish Influence". Tesis de máster, University of Melbourne, 2000.

Condé, Gerard. "Pauline Viardot, compositrice". Inédito.

——— "En dédiant En mer à Berlioz Pauline Viardot Pourrait bien Avoir préludé aux Troyens". *Association Nationale Hector Berlioz*, Bulletin n° 55.

Defrance, Yves. "Exotisme et esthétique musicale en France". *Cahiers d'ethnomusicologie* 7 (1994): 191-210.

Friang, Michèle. *Pauline Viardot: Au miroir de sa correspondance*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

Goldbeck, Mélanie von. *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot*. Palazzetto Bru Zanne, Actes Sud, 2015.

Gorce, Jérôme de La. "Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Battista]". En *Grove music online*, ed. Diane Root, disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-6002278219;jsessionid=813C90C59847C1254E9969861F90ACAA?Me>

²⁵ Hector Berlioz, *Mémoires* (Paris: Calmann-Lévy, 1878, 506). La única mención a Viardot se refiere a un concierto en el que ella cantó obras de él.

²⁶ Gran parte de esta correspondencia se encuentra digitalizada en la Biblioteca Nacional de Francia y es de libre acceso: <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>. Último acceso: 15 de enero de 2023.

diaType=Article Último acceso en: 20 febrero de 2023.

Hahn, Reynaldo. *Journals*. Paris: Gallimard, 2022.

Heitmann, Christin. “Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV)”, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, seit 2012, Online-Datenbank. <https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm>. Último acceso: 12 de febrero de 2023.

Héritte-Viardot, Louise. *Memories and Adventures*. New York: Da Capo Press, 1978.

Hunsaker, Amy Jo, “Pauline Viardot's Russian compositions”. Disertación doctoral, University of Nevada, Las Vegas, 2010.

Kendall-Davies, Barbara. *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia Vol. I The years of fame, 1836-1863*. Buckinghamshire: Cambridge Scholars Press, 2004.

Marix-Spire, Thérèse, ed. *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839-1849)* Paris: Nouvelles éditions latine, 1959.

Mc Cormack, Jessica. *The Influence of National Styles on the Compositions of Pauline Viardot*. University Of North Texas, 2009.

Minero Escobar, Angélica. “Enriching the French Romance: Pauline Viardot-Garcia’s Early Cosmopolitan Songs (1838-1850)”. Disertación doctoral, Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 2012.

Moreno Mengíbar, Andrés. *Los García, una familia para el canto*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2018.

Palisca, Claude V. “The Recitative of Lully’s Alceste: French Declamation or Italian Melody” [1986]. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Poriss, Hilary. “Pauline Viardot, Travelling Virtuosa”. *Music and Letters* 96, nro. 2 (2015): 185–208.

Radomski, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, 2002.

Schoen-Rene, Anna. *America's Musical Inheritance - Memories And Reminiscences*. New York: G. P. Putnam's sons, 1941.

Turgenev, Ivan. *Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille*. Lausanne: Editions l’Age d’ Homme, 1972.

Viardot-Garcia, Pauline. Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]. MS Mus 264 (97). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

——— Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]. MS Mus 232 (48). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

- Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]. *La valse du crapaud*: autograph manuscript score with corrections, undated. MS Mus 264 (188). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.
- Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]: autograph manuscript scores, 1887-1889 and undated. Pauline Viardot-García additional papers, MS Mus 264, (100), Box: 6. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.
- Viardot, Pauline. *Scène de Phedre*. Msc 185-190. Paris: CNSMDP.
- *Scène d'Hermione (contralto)*. Paris: Heugel, 1887.
- *Scène d'Hermione (soprano)*. Paris: Heugel, 1887.
- *Scène d'Hermione (full score)*. Msc 180-184. Paris: CNSMDP.
- Viardot, Pauline (1821-1910). Auteur de lettres. [81 lettres de Pauline Viardot aux éditeurs Heugel, 1878-19] (manuscrit autographe). 1878-19. Source <https://gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France>. Último acceso: 23 de enero de 2023.
- Viardot, Pauline. "Je n'aime pas les toréros", en *Six French Songs by Pauline Viardot-Garcia*, ed. Patricia Kleinman. (Fayetteville, AR: ClarNan Editions, 2022)
- Viardot, Pauline. *The Unknown Pauline Viardot: chamber Songs and Duets*. Anna Tonna, mezzosoprano; Corina Feldkamp, soprano; Isabel Dobarro, piano; Patricia Kleinman, dirección musical. Cézanne, 2021.
- Waddington, Patrick y Nicholas Zekulin. "The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) A chronological catalogue, with an index of titles and a list of writers set, composers arranged, & translators and arrangers; together with the musical incipits of works and a discography". University of Calgary Libraries and Cultural Resources. Last Modified 2017, 12. <https://prism.ucalgary.ca/handle/1880/49849>. Último acceso: 23 de enero de 2023.
- Wenzel, Silke. "Pauline Viardot und "Le savon du Congo". Ein Beispiel für musikalische Reklame 1895-1897". *Musikgeschichten - Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke, Köln: Böhlau Verlag (2010): 248-261.
- Wittkowski, Desirée (ed). *Herzesschwester der Musik: Pauline Viardot und Clara Schumann - Briefe einer lebenslangen Freundschaft*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2020.

Ayez, Mademoiselle, le Courage d'être Savante.
Genio, música y mujeres en el pensamiento de Diderot

Miriam Bastos Marzal

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 78-93

ISSN 2618-3072 (en línea)

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

1. Introducción

La obra filosófica de Denis Diderot (Langres, 1713-París, 1784), inscrita en la corriente más radical del pensamiento ilustrado, lleva hasta sus últimas consecuencias los conceptos de igualdad y universalidad de la razón humana. De esta manera, elimina de su discurso cualquier justificación de la situación que padecen las mujeres de su tiempo. Al contrario que Kant o Rousseau, Diderot no considera que la supuesta inferioridad intelectual de las mujeres sea un rasgo impuesto por las leyes de la naturaleza, sino fruto de la insuficiente educación recibida por éstas.

Quizás pretendiendo utilizar la educación como herramienta de cambio de esa injusta situación que con tanta insistencia denunciara, cuando su hija Angélique (París, 1753-1842) cumple nueve años él mismo se hace cargo de su formación.¹ Más tarde decidirá que, además de estudiar anatomía humana, física e historia, reciba una sólida formación de teoría musical con Anton Bemetzrieder (Dauendorf, 1739-Londres, 1808).²

En 1771 aparece publicado en París el tratado *Leçons de clavecin et principes d'Harmonie, par M. Bemetzrieder*, obra didáctica que versa sobre los principios de armonía aplicados al arte de improvisar y acompañar al clavecín. Aunque en el título figure Bemetzrieder como autor, actualmente no existe ninguna duda de que fue Denis Diderot el responsable de la redacción final de este tratado, donde vertió el contenido teórico de las clases impartidas por el músico alemán a Angélique entre los años 1769 y 1771. Probablemente con el fin de demostrar la eficacia del método de enseñanza seguido por su hija, el filósofo hace referencia en el prefacio a un preludio para clave compuesto por ella. A lo largo de la obra se suceden continuas referencias al genio musical, sin que Diderot contemple la posibilidad de que su hija pueda dejar de ser considerada como tal por el hecho de ser mujer.

La pieza impresa con su nombre ..., ya sea buena o mala, es suya; melodía, bajo y cifrados. La obra de M. Bemetzrieder permite alcanzar ese nivel, y todo alumno que lo posea puede aspirar a llegar aún más lejos, si posee cabeza y genio.³

¹ Miriam Bastos Marzal, “Retrato de familia a contraluz: el aprendizaje musical de Angélique Diderot y la educación ilustrada de las mujeres”, *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria* 38 (2019): 223-238.

² Jean Gribenski, y Anton Bemetzrieder, en: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, (Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff.) (última consulta: Enero 2022). Sobre la verdadera autoría del tratado *Leçons de Clavecin* véase Jean Gribenski, “À propos des Leçons de clavecin (1771): Diderot et Bemetzrieder”, *Revue de Musicologie*, 66 (1980): 125-178.

³ *La pièce imprimée sous son nom ..., Bonne ou mauvaise, est d'elle; dessus, basse et chiffres. L'ouvrage*

Aunque el pensamiento de Diderot se inscribe en el racionalismo ilustrado, su representación de la naturaleza del genio conecta en algunos aspectos con el modelo a partir del cual la estética romántica construirá la idea de que la creatividad artística en general —y el genio en particular— es una prerrogativa exclusiva del sexo masculino. Este modelo se convertirá en un elemento clave en la crítica feminista de la historia de la literatura, la música y el arte que explicaría la exclusión de las mujeres del “relato oficial”.

Tomando como punto de partida el entramado ideológico que sostiene los conceptos actuales de arte y artista, Linda Nochlin lanza su famosa pregunta *Why Have There Been No Great Women Artists?* para destacar la naturaleza aparentemente milagrosa, indeterminada y antisocial del arte. Su reflexión le lleva a cuestionar la enunciación misma de esta pregunta a la vez que a denunciar las carencias de medios que han padecido las mujeres para formarse profesionalmente.⁴ Siguiendo la estela de la crítica del arte, la musicología feminista, en trabajos como los de Marcia Citron o Susan McClary, ha abordado la figura del genio y su conexión con la creación de un repertorio formado por obras pertenecientes a un canon del cual se han visto excluidas las mujeres, en gran parte por la imposibilidad de ser consideradas “geniales”.⁵ Sin embargo, todos estos estudios han recurrido a la representación del genio elaborada por la estética romántica sin plantearse la cuestión de cómo fue formulado por el pensamiento ilustrado.

En el artículo —ya clásico— de Herbert Dieckmann encontramos un exhaustivo análisis del concepto de genio en Diderot.⁶ Más tarde, Edward Lowinsky aportará una lúcida y original visión de la evolución histórica del genio musical al demostrar su estrecha relación con la evolución de la propia creación musical.⁷ Citamos por último un interesante estudio sobre la originalidad como nueva categoría estética llevado a cabo por Roland Mortier, que nos proporciona asimismo valiosas claves acerca de la idea del genio en el siglo XVIII.⁸ Hay que destacar que ninguno de estos autores plantea un análisis de este concepto en la obra de Diderot desde una perspectiva de género.

de M. Bemetzrieder conduit jusques-là; et tout Eleve qui le possedera, peut se promettred'aller plus loin, s'il a de la tête et du genie. Denis Diderot ed., *Leçons de clavecin et principes d'Harmonie, par M. Bemetzrieder*. (París: Chez Bluet, Libraire, pont Saint Michel, 1771), v.

⁴ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia el arte* comp. Karen Cordero e Inda Sáenz (México DF: Universidad Iberoamericana, 2007), 50.

⁵ Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

⁶ Herbert Dieckmann, “Diderot's Conception of Genius”, *Journal of the History of Ideas* 2, nro. 2 (Apr., 1941): 151-182.

⁷ Edward Lowinsky, “Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept”, *The Musical Quarterly*, 50, nro. 3 (Jul., 1964): 321-340.

⁸ Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières* (Ginebra: Droz 1982).

No obstante, el sexo era un aspecto relevante en el concepto de genio ilustrado, y, como demostramos en el presente estudio, precisamente es aquí donde Diderot se muestra más original. Si bien durante la segunda mitad del siglo XVIII pensadores como Kant o Rousseau ya se refieren a la imposibilidad de que existan mujeres de genio, el radical sentido de la igualdad que late tras el pensamiento diderotiano abre la posibilidad de que la condición de genio pueda manifestarse en cualquier ser humano, sea hombre o mujer.

Puesto que la musicología feminista siempre ha tomado como referencia la representación romántica del genio, creemos necesario ir un poco más atrás en el tiempo para estudiar la evolución de esta figura. En este sentido, la aportación de Diderot abre nuevas perspectivas de análisis ya que, a pesar de que su visión del genio presenta rasgos que podríamos considerar ‘románticos’, veremos cómo en su producción filosófica genialidad y condición femenina no son conceptos excluyentes y cómo su reflexión conecta de un modo casi profético con el pensamiento feminista más actual.

Se trata de una cuestión que, aun sin pertenecer al ámbito puramente musical, está necesariamente relacionada con él en la medida en que tan solo un estudio que contemple aspectos no sólo estéticos sino también ideológicos de la figura del genio permitirá profundizar en la naturaleza y alcance de las limitaciones sufridas por las mujeres compositoras hasta bien entrado el siglo XX.

2. El genio en el pensamiento ilustrado

La especulación estética del siglo XVIII oscila entre los polos de la razón y el sentimiento, del innatismo y el empirismo, entre una definición objetiva de la belleza y una concepción subjetiva del gusto. Si las nociones clásicas de armonía, proporción, composición o perspectiva continúan siendo el centro de las discusiones estéticas, las nociones de genio, entusiasmo, originalidad o afecto ocupan un lugar cada vez más importante, desencadenando una profunda mutación en la escala de valores estéticos.⁹ Entre los años 1740 y 1770 el cuestionamiento del concepto de *mimesis* produce un cambio radical en una serie de ideas sobre el arte que hasta entonces se habían considerado inmutables. La estética del Siglo de las Luces es, pues, tributaria tanto de la noción de “imitación” como de las de “originalidad” y “genio”: la oposición entre *mimesis* y originalidad llegará a un punto sin retorno desde el momento en que el peso

⁹ Philippe Junod, “Critique d’art” en Michel Delon ed., *Dictionnaire européen des Lumières* (París: Presses Universitaires de France, 2007), 335-341.

de la tradición es sentido más como freno que como estímulo, "...cuando la imitación es asimilada a una dependencia servil que frena al genio en vez de permitir su desarrollo".¹⁰

En el último tercio del siglo XVII, el académico Charles Perrault (París, 1628-1703) había anticipado: "el alma del poeta queda iluminada por sí misma".¹¹ El *enthousiasme* abandona su condición de influjo misterioso, de súbita irrupción de lo sagrado, para convertirse en un concepto laico adscrito a la psique del ser humano y referido tanto a la imaginación como a la emoción.

A mediados del siglo XVIII ya encontramos en el idioma francés dos expresiones que ponen de manifiesto una diferencia fundamental en la concepción del genio: *avoir du génie* (tener genio) y *être un génie, un homme de génie* (ser un genio). Mientras que la primera no tiene por qué suponer un cambio en la concepción acerca de la posición del hombre en el mundo, la segunda crea una estrecha relación entre el individuo y el don e identifica al varón con éste: "*Être un génie* significa que una extraordinaria fuerza se ha encarnado en un hombre y constituye una identidad que está indisolublemente conectada con su naturaleza íntima y con su historia, lo cual le concede una situación única entre los hombres".¹² Du Bos, por ejemplo, hablará de "...la cualidad de la sangre junto con la afortunada disposición de los órganos".¹³

Será esta transformación del genio en hombre excepcional esbozada en el último tercio del siglo XVIII la que haga posible su elevación al rango de ideal humano durante el Romanticismo. Sin embargo, en esta noción de genio encontramos un rasgo marcadamente androcéntrico: frente a la figura de las *précieuses*, que en el siglo XVII habían conquistado el poder de determinar lo que era de buen o mal gusto en el arte y en las relaciones sociales, surge el genio como figura varonil de ruptura, "monstruo intempestivo que se arroga el derecho de violar las reglas y suplantarse las ya existentes por otras".¹⁴

¹⁰ Mortier, *L'originalité*, 11.

¹¹ *L'âme du poète est éclairée par lui-même*. Charles Perrault, *Le génie, épître à M. de Fontenelle* (1688), 2. De no indicar lo contrario, todas las traducciones del francés son mías. En los textos originales del francés he mantenido la ortografía de las ediciones originales.

¹² Dieckmann, "Diderot's Conception of Genius".

¹³ *qualité du sang ... jointe avec la heureuse disposition des organes*. J. Baptiste du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris: Pierre-Jean Mariette, 1746), 16.

¹⁴ Alicia Puleo, *Figuras del otro en la ilustración francesa. Diderot y otros autores* (Madrid: Escuela Libre Editorial, 1996), 8.

3. Diderot y el genio

Los escritos de Diderot sobre la figura del genio son abundantes, aunque, a diferencia de Du Bos o de Batteux, tiende a tratar esta cuestión de un modo accidental antes que como objeto específico de análisis: la suya es una reflexión que casi siempre circula entre dos polos opuestos e incluso contradictorios, mientras a la vez piensa y teoriza sobre este ir y venir del pensamiento: “Diderot piensa y se piensa pensando”.¹⁵ Esta dispersión tan característica dificulta enormemente cualquier aproximación a su pensamiento y es muy posible que el carácter asistemático y contradictorio de sus ideas explique la escasez de estudios sobre esta cuestión.

Una hipotética antología de sus comentarios sobre el genio estaría formada por algunas obras de incierta autoría: el artículo *Génie* de la *Encyclopédie* (atribuido a D’Alembert) y el *Essai sur le génie* (de comienzos de los años 70, que cabe atribuir con toda probabilidad a Diderot). También podríamos incluir fragmentos de *Entretien sur le fils naturel* (1757), los *Salons* de 1765 y 1767, *Essai sur la peinture* (1767), *Réfutation d’Helvétius* (1775), *La Paradoxe du comédien* (escrita entre 1769 y 1779) y, de un modo muy especial, *Le Neveu de Rameau*, cuya fecha de redacción nos es desconocida, aunque debió de producirse entre 1760 y 1780. Este último título, junto a las *Leçons de clavecín* anteriormente citadas son las obras que tratan de modo más específico su visión del genio en el terreno puramente musical.

La imposible explicación racional del genio musical

La firme creencia de Diderot en la existencia de una Razón Universal como fuente de todo conocimiento y del arte convierte en incomprensible la existencia del genio. Los postulados de la Ilustración y la noción de la Razón Natural contradicen su existencia, ocasionando un conflicto que impregna toda la filosofía de Diderot dando origen a su perpetuo movimiento y dialéctica.

Hay en los hombres de genio, poetas, filósofos, pintores, oradores, músicos, ‘no sé qué’ (je ne sais quoi) cualidad del alma particular, secreta, indefinible sin la cual no se realiza nada enorme ni bello.¹⁶

¹⁵ Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction* (Paris: Éditions Albin Michel, 1997), 14.

¹⁶ *Il y a dans les hommes de génie, poètes, philosophes, peintres, musiciens, je ne sais quelle qualité d’âme particulière, secrète, indéfinissable, sans la quelle on n’exécute rien de de très-grand ou beau.* Denis Diderot, *Essai sur le génie. Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. V (Paris: Garnier 1875-1877), 26-27.

Aunque a menudo es incapaz zafarse de ciertas limitaciones racionalistas, su obra nos ofrece imágenes de una enorme espontaneidad en las que podemos intuir la extraordinaria naturaleza del genio y de su fuerza creativa. A la vez que intenta explicar esta experiencia a través de la razón, vuelve una y otra vez al origen irracional del genio, admitiendo así el valor cognitivo de la emoción y la imaginación. De ahí la bellísima metáfora sobre el pájaro salvaje que quizás ya esté anunciando *El pájaro solitario* de las *Escenas del bosque* op. 82 de Robert Schumann:

El pinzón, la alondra, el pardillo, el canario canturrean y balbucean mientras dura el día. Tras la puesta de sol, meten su cabeza bajo el ala y enseguida se duermen. Es entonces cuando el genio toma su lámpara, y el pájaro solitario, salvaje, inalcanzable, de plumaje triste y oscuro, abre su garganta, comienza su canto y resonando entre la maleza irrumpe con su melodía en el silencio y las tinieblas de la noche.¹⁷

¿El genio nace o se hace?

Diderot considera que la aparición de un genio está supeditada a la vida pública y a un estado que, cuando se rige por pautas de pensamiento mezquinas, escrupulosas y pedantes, o cuando limita las libertades, puede sofocar la existencia de estos seres extraordinarios. Aunque no pueda deducirse que el genio esté determinado por las condiciones históricas que le rodean, sí es necesario tener en cuenta la diversidad de formas en que se manifiesta, así como todas aquellas circunstancias que le son favorables: “Cambiad de época y aquel que fue poeta, habría sido mago, o profeta o legislador”.¹⁸

Continuando con esta argumentación, Diderot reflexiona acerca de si puede considerarse el genio como fruto del azar, como efecto de la educación, o si tan solo depende de *l'organisation*—es decir, la compleción física y mental—. En este sentido, continúa el debate iniciado por un miembro de su círculo más cercano, Claude-Adrien Helvétius (París, 1715–1771), quien sostenía que, de todas las causas por las que los hombres pueden diferenciarse unos de otros, *l'organisation* es la que menos cuenta ya

¹⁷ *Le pinson, l'alouette, la linotte, le serin, jasant et babillent tant que le jour dure. Le soleil couché, ils fourrent leur tête sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit.* Denis Diderot, *Salon de 1765* [1765], *Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. X (Paris: Garnier 1875-1877), 206.

¹⁸ *Changez les instants et celui que fut poète eût été ou magicien, ou prophète ou législateur.* Denis Diderot, “*Theosophes*” *Encyclopédie. Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. XVII (Paris: Garnier 1875-1877), 266.

que todos los hombres al nacer son iguales. Por el contrario, como manifiesta en su obra *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvetius intitulé L'Homme*, (1775), Diderot concede mucha menos importancia a la educación e insiste en la preexistencia de elementos estructurales y biológicos que explicarían la aparición del genio:

Señor Helvetius, una pequeña pregunta: he aquí quinientos niños que acaban de nacer y que os van a ser entregados para ser educados según vuestro criterio; decidme cuántos de ellos me devolveréis convertidos en hombres de genio. ¿Por qué no los quinientos?

Examinad bien todas las respuestas y encontraréis que en última instancia se resolverán a través de la diferente *organisation*.¹⁹

Será precisamente en el terreno musical donde se manifieste del modo más explícito esta imposibilidad de considerar la educación como elemento que explique la aparición de un genio: un buen maestro puede enseñar la armonía y el enlace de acordes, pero la melodía sólo aparece a través de este último:

El discípulo: ¿Y usted cree que algún día, que con el tiempo yo podré componer? ...

El maestro: Lamentablemente, lo único que no se puede enseñar es el genio ... Yo os enseñaré la armonía y el arte de encadenar acordes, os facilitaré la lectura y la ejecución, y si tenéis genio, haréis surgir el canto.²⁰

El genio como figura del Otro

Alicia Puleo pone de relieve cómo, al igual que otros pensadores de la Ilustración francesa, Diderot recurre a la figura del Otro para criticar la “normalidad” dominada por los prejuicios.²¹ De este modo, en su pensamiento encontramos esa versión temprana del genio romántico a la que antes nos referíamos, es decir, de ser extravagante capaz de situarse por encima de las reglas del arte con un carácter fuera de lo común y con un

¹⁹ *Monsieur Helvétius, une petite question: Voilà cinq cents enfants qui viennent de naître, on va vous les abandonner pour être élevés à votre discrétion ; dites-moi combien nous rendrez- vous d'hommes de génie? Pourquoi pas cinq cents? Pressez bien toutes vos réponses, et vous trouverez qu'en dernière analyse elles se résoudront dans la différence d'organisation.* Denis Diderot, *Réfutation d'Helvetius* [1774] *Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. II (Paris: Garnier 1875-1877), 279.

²⁰ *-Le Disciple: et vous croyez qu'un jour, qu'avec le tems je pourrais composer? -... Le maître: et par malheur, la seule qui ne s'enseigne pas: c'est l'affaire du génie ... je vous enseignerai l'Harmonie ou l'art d'enchaîner des accords je vous en faciliterai la lecture& l'exécution; & si vous avez du génie, vous trouverez des chants.* Diderot, *Leçons de clavecin*, viii.

²¹ Puleo, *Figuras del otro en la ilustración francesa*, 8.

comportamiento al margen de las normas dictadas por la sociedad. Es en *Le Neveu de Rameau* donde Diderot pone en evidencia de forma magistral el conflicto entre la creatividad del ser excepcional y la ética del hombre común, afirmando el derecho del genio a ser él mismo sin ninguna ambigüedad. No obstante, la cuestión de mayor calado que se esconde bajo esta sátira brillante es la conflictiva relación entre arte y moral: ¿es mejor ser un buen poeta o ser un buen hombre? Diderot no nos ofrece solución ninguna, sino que deja abierta la cuestión de la independencia del plano artístico respecto del ético.²²

4. La mujer de genio según Diderot

La Ilustración radical y el lugar de las mujeres en la sociedad

El pensamiento feminista ha denunciado cómo el proyecto ilustrado hace del varón adulto el modelo del hombre universal. Al quedar la mujer privada del status de ser racional, libre y miembro de pleno derecho de la sociedad civil, se pone de manifiesto “...esa tensión entre la explotación de las virtualidades emancipatorias de la razón ilustrada y los bloqueos de las mismas bajo la presión de los intereses patriarcales”.²³

Hubo en realidad dos Ilustraciones. Por un lado, existió una Ilustración moderada representada por Rousseau, Voltaire y Montesquieu que, postulando un equilibrio entre razón y tradición, apoyó ampliamente el *statu quo*.²⁴ Paralela a ésta, se desarrolló en Francia otra corriente ilustrada de pensamiento llamada “radical” por historiadores como Blom o Israel que, sostenida por Diderot, Grimm, Helvetius y el Barón D’Holbach, surgió en contra del pensamiento dominante y en la que destaca una elaboración del discurso sobre el papel de la mujer en la sociedad profundamente anclada en el principio de igualdad. “Si a mediados de la década de 1760 existió algo en Francia que pudiera llamarse feminismo, el grupo de amigos que frecuentaban el salón de D’Holbach estuvieron entre sus máximos exponentes”.²⁵

En el caso de Diderot, como apuntábamos más arriba, este radical sentido de la igualdad provoca un acercamiento y un análisis de la situación y del papel de las mujeres

²² Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau [1823] Oeuvres Complètes. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. V* (Paris: Garnier 1875-1877), 487.

²³ Celia Amorós, prólogo en Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la Ilustración* (Madrid: Anthropos, 1994), 14.

²⁴ Jonathan Israel, *Una revolución de la mente: la Ilustración radical y los orígenes intelectuales de la democracia moderna* (Pamplona: Laetoli, 2015), 28.

²⁵ Philipp Blom, *Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración europea* (Barcelona: Anagrama, 2012), 302.

en la sociedad completamente diferente, por ejemplo, al de Montesquieu —que las acusará de utilizar sus encantos para dominar al hombre— o al de Rousseau —que les otorga la única función de cuidar y agradar al varón—. Esta opción se refleja tanto en la obra literaria de nuestro autor (*Essai sur les femmes* de 1772, cartas, novelas, etc.) como en su propia vida, ya sea en su modo de plantearse la educación de su propia hija o en el papel de interlocutoras en discursos de elevado nivel intelectual que otorga a numerosas mujeres de su entorno.

¿Existe el genio de las mujeres?

Diderot reconoce la escasez, e incluso la excepcionalidad del genio en las mujeres, pero a diferencia de otros pensadores de su tiempo, en ningún momento plantea la incompatibilidad del genio con la condición de mujer. Podemos citar, a modo de ejemplo, afirmaciones como la expuesta por Rousseau, que en su *Lettre à D'Alembert* sostiene:

Las mujeres, en general, no aman ningún arte, no conocen ninguno y no poseen ningún genio. ... Pueden adquirir ciencia, erudición, talento, y todo aquello que se consigue a fuerza de trabajo. Pero ese fuego celeste que caldea el alma, ese genio que consume y devora, esa ardiente elocuencia, esos transportes sublimes que llevan su arrebató hasta el fondo de los corazones, falta siempre en los escritos de las mujeres.²⁶

Por su parte, Kant no niega que algunas mujeres aisladas puedan ser capaces de ciertos logros intelectuales, pero únicamente los hombres alcanzarían lo sublime, pues lo que es perfección en un hombre es imperfección en una mujer.²⁷

Aprender con trabajo o cavilar con esfuerzo, aun cuando una mujer debería progresar en ello, hacen desaparecer los primores que son propios de su sexo ... Una mujer que tenga la cabeza llena de griego, como la Sra. Dacier ... únicamente puede

²⁶ *Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. ... Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talents, et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manquent toujours aux écrits des femmes.* Jean Jacques Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert* (Amsterdam : chez Marc Michel Rey, 1758), 51, nro. 53.

²⁷ Existen numerosos trabajos de análisis feminista referidos al pensamiento estético de Kant. Citamos algunos de los más relevantes: Christine Battersby, *Gender and Genius. Toward a Feminist Aesthetics* (London: The Women Press Ltd, 1994); Luisa Posada, “Cuando la razón práctica no es tan pura”: *Isegoría*. *Revista de Moral y Política*, 6, (nov 1992): 17-36; Jane Kneller: “Discipline and Silence. Women and Imagination in Kant's theory of Taste” en *Aesthetics in Feminist Perspective*, ed. Hilde Hein y Carolyn Korsmeyer (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1993).

tener además barba, pues éste sería tal vez el semblante para expresar más ostensiblemente el pensamiento profundo.²⁸

Rousseau y Kant están anticipando una idea que tomará carta de naturaleza a lo largo del s. XIX como es la incompatibilidad de genio y feminidad: “No existen mujeres de genio, y cuando hay una mujer de genio, es un hombre”.²⁹ Por el contrario, Diderot en ningún momento niega ni la existencia de las mujeres de genio ni su posibilidad. En *La Paradoxe du comédien*, por ejemplo, hace una referencia al genio de Madame Riccoboni como autora teatral:

—*Primero*: ¿Conocéis a Madame Riccoboni?

—*Segundo*: ¿Quién no conoce a la autora de un gran número de obras llenas de genio, de honradez, de delicadeza y de gracia?..³⁰

Asimismo, finaliza su *Essai sur les femmes* con la siguiente declaración: “Cuando ellas tienen genio, considero que dejan una huella más original que la nuestra”.³¹

La educación y el genio en las mujeres

En su *Réfutation d'Helvetius* Diderot reconoce que las mujeres de genio son la excepción y no la regla, admitiendo como causa principal la deficiente formación que recibe la mayoría de ellas.

Las mujeres de genio son raras. De acuerdo, están mal educadas. Muy mal.³²

²⁸ Mühsames Lernen oder peinliches Grübeln wenn es gleich ein Frauenzimmer darin hoch, bringen sollte, vertilgen die Vorzüge, die ihrem Geschlechte eigenthümlich sind ... Ein Frauenzimmer, das den Kopf voll Griechisch hat, wie die Frau Dacier, ... mag nur immer ihm noch einem Bart dazuhaben; den dieser würde vielleicht die Miene des Tiefsinnes noch kennt licher ausdrücke, um welchen sie sich bewernen, Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, Sämmtliche Werke, dritter Theil*. Herausgegeben von Karl Rosenkratz (Leipzig, Leopold Voss 1838), 426, trad. de L. Jiménez (Madrid: Alianza Editorial, 1990).

²⁹ Il n'y a pas de femmes de génie: lorsqu'elles sont des génies, elles sont des hommes (en francés en el original). Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto allá psichiatria, allá storia e dall'estetica* (Torino: Fratelli Bocca, 1894), 251.

³⁰ Le premier: Connaissez-vous Mme Riccoboni? -Le second: Qui est-ce qui ne connaît pas l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages charmants, pleins de génie, d'honnêteté, de délicatesse et de grâce. Denis Diderot: *Paradoxe du comédien [1773] Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. XVIII (Paris: Garnier, 1875-1877), 410.

³¹ Quand elles ont du génie, je leur en crois l'empreinte plus originale qu'en nous. Denis Diderot, *Essai sur les femmes*. Oeuvres Complètes. ed. de J. Assézat et M. Tourneaux, vol. II (Paris: Garnier, 1875-1877), 262.

³² Les femmes de génie sont rares. D'accord. Elles sont mal élevées. Très-mal. Diderot, *Réfutation d'Helvetius*, 319.

Más limitadas y más descuidadas que nosotros en su educación, quedan abandonadas al capricho del azar.³³

Sin embargo, y como veíamos más arriba, a juicio de Diderot el genio es una cualidad que la educación no puede proporcionar, hasta el punto de que la carencia de una instrucción sistemática puede llegar a ser una ventaja. En su *Essai sur le génie*, reflexiona sobre ese especial espíritu observador que poseen los hombres de genio, "...que se ejerce sin esfuerzo, sin contención, no mira, pero ve, se instruye, se desarrolla sin estudiar".³⁴ De modo similar afirma en *Le Neveu de Rameau*: "Los genios leen poco, practican mucho y se hacen a sí mismos... Es la naturaleza quien forma a estos hombres raros".³⁵ Es decir, esa deficiente educación recibida por las mujeres no sería determinante como factor de exclusión de la categoría de genio sino que podría considerarse un elemento positivo.

Mientras que nosotros leemos en los libros, ellas leen en el gran libro del mundo. Asimismo, su ignorancia les pone en disposición de recibir rápidamente la verdad cuando se les manifiesta.³⁶ Según Diderot, pues, para las mujeres no será tan determinante la carencia de una educación de calidad como su débil constitución, su sujeción a los malestares periódicos, a los embarazos y a la crianza de los hijos; factores estos que les impiden disponer de la energía y la capacidad de concentración indispensables en cualquier descubrimiento importante.

El verdadero genio de las mujeres

En efecto, Diderot es perfectamente consciente de que las limitaciones impuestas por el papel destinado a las mujeres en la tarea de procrear suponen para ellas un lastre enorme cuando se enfrentan a una actividad intelectual o de tipo creativo, pero, al mismo tiempo, les concede el mismo status de 'Otro', de ser excepcional situado al margen de las normas sociales cuando éstas deciden situarse por encima de las normas y de la mediocridad. Ese "algo más", ese "yo no sé qué", ese elemento indescifrable que Diderot detecta en los hombres de genio también lo reconoce en las mujeres, y no reside ni en su

³³ *Plus contraintes et plus négligées dans leur éducation, abandonnées aux mêmes caprices du sort.* Diderot, *Essai sur les femmes*, 258.

³⁴ *L'esprit observateur dont je parle s'exerce sans effort, sans contention; il ne regarde point, il voit; il s'instruit, il s'étend sans étudier.* Diderot, *Essai sur le génie*, 26-27.

³⁵ *Les génies lisent peu, pratiquent beaucoup et se font d'eux mêmes ... C'est la nature qui forme ces hommes rares là.* Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 432.

³⁶ *Tandis que nous lisons dans des livres, elles lisent dans le grand livre du monde. Aussi leur ignorance les dispose-t-elle à recevoir promptement la vérité, quand on la leur montre.* Diderot, *Réfutation d'Helvetius*, 319.

sensibilidad ni en su capacidad de expresar sus sentimientos, sino, sorprendentemente, en su propia naturaleza, más salvaje y fuerte que la de los hombres:

Más civilizadas que nosotros por fuera, han seguido siendo verdaderas salvajes por dentro.³⁷

Por cada hombre, hay cien mujeres capaces de esta fuerza y esta presencia de espíritu.³⁸

Es el mismo genio que encontró cabida en la crítica literaria feminista cuando Julia Kristeva, dos siglos y medio más tarde, refiriéndose a la genialidad de Simone de Beauvoir, Colette o Hannah Arendt afirmó:

No es seguro que el conflicto entre la condición de todas y la libre realización de cada una pueda resolverse si uno se preocupa solamente por la condición subestimando al sujeto. Al privilegiar, en su reflexión, la transformación de la condición femenina, de Beauvoir contribuye a su vez a dejar de lado la cuestión esencial, que es la de la iniciativa singular. ... ¿No es el “genio” precisamente la capacidad de abrirse camino a través y más allá de la situación? ...

Apelar al genio de cada una, de cada uno, es una manera, no de subestimar el peso de la historia -más y mejor que otras, estas tres mujeres se enfrentaron a ese peso y lo arrollaron con valentía y realismo-, sino de tratar de liberar la condición femenina y la condición humana en general de las restricciones biológicas, sociales o circunstanciales, valorizando la iniciativa del sujeto.³⁹

Es el genio, finalmente, el que Diderot reconoce en Mlle. La Chaux cuando le exhorta:

*Ayez, mademoiselle, le courage d'être savante.*⁴⁰

³⁷ *Plus civilisées que nous en dehors, elles sont restées de vraies sauvages en dedans.* Diderot, *Essai sur les femmes*, 259.

³⁸ *Pour un seul homme, il y a cent femmes capables de cette force et de cette présence d'esprit.* Diderot, *Essai sur les femmes*, 259.

³⁹ Julia Kristeva, *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras 3. Colette*. Traducción: Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2002). 452.

⁴⁰ Denis Diderot, “Lettre á Mlle de la Chaux” (1751) citado en: Denis Diderot, *Écrits sur la musique*, ed. de Béatrice Durand-Sendrail (Paris: Éditions J. C. Lattès, 1987), 78. En este punto, resulta inevitable referirse al *Sapere aude* de Horacio. Kant se refirió a este lema en “Qué es la Ilustración” (1784). Nótese que la citada carta de Diderot fue escrita tres décadas antes.

5. Conclusiones

A través de sus reflexiones sobre el origen inexplicable del genio, su fuerza creadora o su condición de ‘Otro’ al margen de la norma y de las convenciones sociales, Diderot anticipa una concepción de la figura del genio que acabará consolidándose a lo largo del siglo XIX, sin asumir el trasfondo misógino que destila una gran parte del pensamiento estético romántico. Frente a un discurso patriarcal que atribuye a las mujeres los rasgos y virtudes de la debilidad como característica esencial, Diderot subraya en la mujer de genio cualidades como la fuerza, el coraje o la presencia de espíritu, iluminando el camino recorrido por todas aquellas mujeres para quienes la composición musical se acabará convirtiendo en un puro acto de rebeldía. En efecto: la reformulación del ‘ideal femenino’ que se produce en el nuevo orden impuesto por los cambios sociales, políticos y económicos acaecidos tras la segunda revolución industrial hará que la mujer, por el mero hecho de serlo, se vea excluida de la categoría de genio.

Quedaría pendiente estudiar si el pensamiento estético de Diderot proporciona herramientas para resolver una última cuestión. Del mismo modo que en *Le neveu de Rameau* pone de manifiesto de forma magistral la eterna contradicción entre arte y moral, aquí también nos encontramos ante un peculiar encuentro entre ética y estética, ya que al asociar valores como fuerza o coraje a la categoría de genio se está originando un trasvase de conceptos éticos —incluso ‘épicos’, me atrevería a decir— al terreno de la pura creación musical. Será preciso seguir profundizando en el pensamiento de Diderot para determinar si dicho trasvase podría implicar, bien la negación del auténtico valor estético en la producción artística realizada por mujeres, bien el reconocimiento de la existencia de un arte propio de mujeres.

En cualquier caso, ante una imagen del pasado como logro exclusivamente masculino, el análisis del pensamiento diderotiano abre nuevas rutas en ese recorrido aún incompleto hacia la construcción de un relato de la historia de la música que aloje la producción de las mujeres. Como señala Amelia Valcárcel,

Frente a una elaboración del genio de las mujeres como genio colectivo —la exclusión significa negación de la individualidad— las mujeres debemos escribir la historia si queremos existir, y para hacerla necesitaremos genios individuales.⁴¹

⁴¹ Amelia Valcárcel, “Sobre el genio de las mujeres”, *Isegoría* 6 (1992): 97-112.

Referencias bibliográficas

- Bastos Marzal, Miriam. "Retrato de familia a contraluz: la educación de Angélique Diderot y la educación ilustrada de las mujeres". *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 38 (2019): 223-238.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius. Toward a Feminist Aesthetics*. London: The Women Press Ltd, 1994.
- Blom, Philipp. *Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración europea*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Bos, J. Baptiste du. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Pierre-Jean Mariette, 1746.
- Citron, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Cordero, Karen e Inda Sáenz, comps. *Crítica feminista en la teoría e historia el arte*. Mexico DF: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Delon, Michel ed. *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- Diderot, Denis. *Oeuvres Complètes*. ed. por J. Assézat et M. Tourneux, 20 vols. Paris: Garnier, 1875-1877.
- *Salon de 1765* [1765], *Oeuvres Complètes*. ed. por J. Assézat et M. Tourneux, vol. X Paris: Garnier 1875-1877.
- *Essai sur les femmes* [1772] *Oeuvres Complètes*. ed. por J. Assézat et M. Tourneux, vol. II Paris: Garnier, 1875-1877.
- "Theosophes" *Encyclopédie. Oeuvres Complètes*. ed. por J. Assézat et M. Tourneux, vol. XVII Paris: Garnier 1875-1877.
- *Paradoxe du comédien* [1773] *Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneux, vol. XVIII Paris: Garnier, 1875-1877.
- *Réfutation d'Helvetius* [1774] *Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneux, vol. II Paris: Garnier 1875-1877.
- *Le Neveu de Rameau* [1823] *Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneux, vol. II Paris: Garnier, 1875-1877.
- *Essai sur le génie. Oeuvres Complètes*. ed. de J. Assézat et M. Tourneux, vol. V Paris: Garnier, 1875-1877.
- *Ecrits sur la musique*. Ed. de Béatrice Durand-Sendrail Paris: Éditions J. C. Lattès, 1987.
- Diderot, Denis ed. y autor. *Leçons de clavecin et principes d'Harmonie, par M. Bemetzrieder*. Paris: Chez Bluet, 1771.

- Dieckmann, Herbert. "Diderot's Conception of Genius", *Journal of the History of Ideas* 2, nro. 2 (Apr., 1941): 151-182,
- Gribenski, Jean Art. "Bemetzrieder, Anton" en: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2022.
- Gribenski, Jean. "À propos des Leçons de clavecin (1771): Diderot et Bemetzrieder". *Revue de Musicologie*, 66, nro. 2 (1980): 125-178.
- Hein, Hilde y Karolyn Korsmeyer. *Aesthetics in Feminist Perspective*. Blomington: Indiana University Press 1993
- Israel, Jonathan. *Una revolución de la mente: la Ilustración radical y los orígenes intelectuales de la democracia moderna*. Pamplona: Laetoli, 2015.
- Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* en: *Obras completas*, vol 3. Edición de Rosenkranz y Schubert Leipzig: Leopold Voss, 1838.
- Kristeva, Julia. *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*. Colette. Trad.: A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Lombroso, Cesare. *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria*. Torino: Fratelli Bocca, 1894.
- Lowinsky, Edward E. "Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept". *The Musical Quarterly*, 50, nro. 3 (Jul y oct. 1964): 321-340
- MacClary, Susan. *Feminine Endings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Madrid: Anthropos, 1994.
- Mortier, Roland. *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières* Genève: Droz 1982.
- Perrault, Charles. *Le génie, épître à M. de Fontennelle*, 1688.
- Posada Kubissa, Luisa. "Cuando la razón práctica no es tan pura". *Isegoría*, nro. 6, (1992): 17-36.
- Puleo, Alicia. *Figuras del otro en la ilustración francesa. Diderot y otros autores*. Madrid: Escuela Libre, 1996.
- Rousseau, Jean Jacques. *Lettre à M. D' Alembert*. Amsterdam: M. Rey, 1758.
- Schmitt, Eric. *Diderot ou la philosophie de la séduction*. Paris: Éditions Albin Michel, 1997.
- Valcárcel, Amelia. "Sobre el genio de las mujeres". *Isegoría*, nro.6 (1992): 97-112.

Las “timbaleras”: un estudio en torno a las mujeres percusionistas orquestales de España (1990-2019)

Miren Izaguirre Etxebeste

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 94-123

ISSN 2618-3072 (en línea)

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

1. Introducción¹

El interés por las mujeres percusionistas proviene de mi experiencia personal en el conservatorio a principios de la década de 1990, cuando al observar mi entorno, en mi mente surgía con frecuencia una pregunta aparentemente obvia: “¿por qué no hay más chicas tocando este instrumento?”. Aunque hay evidencias de importantes mujeres percusionistas en diversos universos estéticos y distintas épocas, podríamos afirmar que, desde su emergencia en la música occidental de tradición culta y en la música popular del siglo XX, esta especialidad ha estado “dominada” por intérpretes y docentes masculinos. Décadas después, la presencia femenina de percusionistas en agrupaciones musicales sigue siendo baja, a pesar de la plena incorporación de la percusión a un sistema educativo teóricamente igualitario. Por otro lado, en el ámbito específico de las orquestas, las mujeres han logrado acceder a muchas especialidades tras un trayecto histórico complejo —no exento de resistencias—, y que hasta hace poco ha rehuído el debate sobre cuestiones de género e igualdad.² Esta peculiaridad contribuye a aumentar mi interés por conocer la historia de las intérpretes orquestales, una línea de investigación necesaria para comprender las dinámicas sociales que subyacen bajo la superficie sonora.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el objetivo de esta investigación es conocer el proceso de incorporación de las mujeres percusionistas a las orquestas sinfónicas españolas y analizar el punto de vista de los/las percusionistas actuales sobre los desequilibrios de *género*³ existentes en su colectivo. El planteamiento del tema está relacionado con la cuestión de la distribución y representación de los sexos en las profesiones de la música. Se trata de abordar la temática de las mujeres percusionistas desde una perspectiva social, teniendo en cuenta que “la música es un elemento activo

¹ El artículo se basa en el Trabajo Final correspondiente al Máster de Musicología de la Universidad de la Rioja defendido en 2019. Quiero mostrar mi agradecimiento a los/las percusionistas participantes, en especial a quienes nos han ofrecido públicamente sus testimonios y experiencias de vida.

² Basta recordar las polémicas surgidas a raíz de la inclusión de las primeras mujeres en orquestas icónicas a las puertas del siglo XXI. Para Ravet “ces ensembles permanents ont représenté l’un des lieux les plus difficiles d’accès, objet de luttes symboliques jusqu’à la fin du XXe siècle”. Hyacinthe Ravet, *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique* (París: Autrement, 2011, 11).

³ Sin adentrarme en los debates que envuelven al concepto de *género*, comparto la idea de que debería abarcar modos de pensamiento no binarios. Pero a su vez dudo en “cómo podemos entender y explicar imaginarios de género no binarios en de la sociedad occidental binaria, dicotómica y basada en la biología”. Inmaculada Blasco, “A vueltas con el género: críticas y debates actuales en la historiografía feminista”, *Historia Contemporánea*, 62 (2020): 318, disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/20000/19319>. Último acceso: 23 de febrero de 2023. En mi trabajo los términos “mujer” y “hombre” se conciben en sentido amplio, abiertos a la relación y a los espacios intermedios e indefinidos.

que ayuda a construir la sociedad”.⁴ Por tanto, este estudio de caso gira la mirada hacia esa última fila de músicos que hacen “ruido” o “no hacen nada”, y que tantas veces pasan desapercibidos, aunque son parte de la red de personas que colaboran en la producción de la actividad musical orquestal.

El trabajo se apoya principalmente en los estudios de Hyacinthe Ravet sobre las carreras de las instrumentistas, los procesos de feminización de las orquestas, y las interacciones entre los músicos. Destaca el enfoque sociológico y la utilización del *método mixto* de las ciencias sociales basado en la complementariedad entre la investigación cuantitativa y cualitativa. Así, mostraré algunos resultados de la recopilación de datos sobre la distribución de hombres y mujeres percusionistas en los conservatorios y orquestas, y de la encuesta online realizada a los percusionistas de las veintiocho orquestas de la AEOS—Asociación Española de Orquestas Sinfónicas—. Abordaré después la parte principal, relativa al análisis de contenido de las diez entrevistas presenciales realizadas *in situ* en distintas ciudades de España. Aunque posiblemente la historia oral sigue ocupando un lugar pequeño en nuestra disciplina, creo que es una modalidad insustituible para obtener información sobre “cómo los sujetos diversos reconstruyen el sistema de representaciones sociales en sus prácticas individuales”.⁵ Como señala Llona, “a través de la memoria y por medio de la subjetividad del recuerdo podemos trazar un camino que nos conduce del ámbito de la experiencia individual al espacio social y a la cultura”.⁶ Pero antes de empezar, realizaré una brevísima y parcial alusión a las mujeres instrumentistas y percusionistas del pasado que precedieron a las protagonistas de mi trabajo.

2. La emergencia de las mujeres instrumentistas en el s. XX: las percusionistas en acción⁷

Me gustaría comenzar subrayando el hecho de que, en los últimos años, “investigaciones recientes sobre los conventos y sobre las orquestas y bandas de mujeres

⁴ Fernán del Val, “De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad”, *Revista Internacional de Sociología* 80, nro. 2 (2022): 8, disponible en: <https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/1115>. Último acceso: 23 de febrero de 2023.

⁵ Luis Enrique Alonso, “La entrevista abierta como práctica social”, en *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*, coordinado por Manuel García Ferrando et al, (Madrid: Alianza, 2015, 397).

⁶ Miren Llona, “Memoria e identidades. Balance y perspectivas de un nuevo enfoque historiográfico”, en *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*, editado por Cristina Borderías (Barcelona: Icaria, 2009, 363).

⁷ Dejo de lado las músicas tradicionales, donde varias investigaciones han mostrado el protagonismo de las mujeres pandereteras y aduferas del Antiguo Mediterráneo y el Oriente Próximo, o en la música hispana medieval. Tampoco podemos olvidar la labor de las mujeres en las músicas populares del s. XX, como las baterías Viola Smith, Dottie Dodgion, T.L. Carrington, y muchísimas más.

están sacando a la luz una actividad musical mucho mayor de la sospechada”.⁸ Los estudios de J. Tick, C. Neuls-Bates, M. Myers, B. A. Macleod, o L. Humer comenzaron a mostrar el notable enriquecimiento de la presencia pública de las intérpretes instrumentistas femeninas en las últimas décadas del s. XIX y principios del s. XX. Así, aunque en 1870 las mujeres practicaban principalmente el piano, el arpa o la guitarra, en 1900 ya nos encontramos con violinistas y orquestas profesionales de mujeres.⁹ Cabe destacar el impacto de las solistas y las directoras de la época, muchas de las cuales desarrollaron carreras de gran éxito, pese a las dificultades. Figuras como las pianistas Teresa Carreño, Fannie Bloomfield-Zeisler, Olga Samaroff, Ethel Leginska, o Marguerite Long, así como violistas virtuosas de la talla de C. Urso o M. Powell, o directoras como Ethel Leginska, Antonia Louisa Brico, G. Burrow, o J. Edvard Sian Edwards fueron claves para fortalecer dicha presencia femenina en el ámbito público de la música. A su vez, conviene recordar que durante mucho tiempo se cuestionó la capacidad de las mujeres para las profesiones relacionadas con la orquesta y que la imagen que proyectaba la artista era primordial. Los instrumentos para el entretenimiento doméstico como el piano, el arpa o la guitarra no exigían movimientos corporales o faciales que afectaran a la gracia que las músicas debían encarnar,¹⁰ y la flauta travesera fue el único instrumento de viento considerado socialmente aceptable para las mujeres.¹¹ Pero el resto de los instrumentos de viento y percusión fueron terrenos mucho menos accesibles para ellas.

A pesar de ello, cuando partimos del convencimiento de que siempre ha habido mujeres músicas incluso en ámbitos “restringidos”, resulta lógico imaginar la existencia de mujeres percusionistas del pasado. En realidad, pronto nos encontramos con solistas como Ruth Stuber Jeanne (1910-2004) y Vida Chenoweth (1928-2018), que desarrollaron un papel notable en Estados Unidos, elevando la marimba a la categoría de instrumento de concierto.¹² También observamos que compositoras como Germaine Tailleferre, Ivonne Desportes o Violet Archer tuvieron cierto contacto con la percusión

⁸ Pilar Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003, 80).

⁹ Judith Tick, “Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Music Life, 1870-1900”, en *Women Making Music: The Western Art Tradition*, editado por Jane Bowers y Judith Tick, 1150-1950 (Urbana: University of Illinois Press, 1987, 326).

¹⁰ Judith Tick, “Passed Away Is the Piano Girl”, 327.

¹¹ Beth A. Macleod, *Women Performing Music: the Emergence of American Women as Classical Instrumentalist and Conductors* (Jefferson: McFarland & Co, 2011, 14).

¹² Meghan G. Aube, “Women in Percussion: the Emergence of Women as Professional Percussionists in the United States, 1930-present” (tesis doctoral, University of Iowa, 2011), 41, disponible en: <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Women-in-percussion-the-emergence-of/9983776840702771>. Último acceso: 22 de febrero de 2023.

orquestal. Pero una de las principales fuentes para buscar a mujeres percusionistas del siglo XX son las “orquestas femeninas”, concepto que engloba a agrupaciones de muy diverso tipo. Aunque hubo magníficas orquestas femeninas de cuerda sin percusión, otras muchas bandas, orquestinas y conjuntos de cámara que tocaban en cafés, restaurantes, o salas de baile utilizaron secciones rítmicas con cajas, baterías y/o pequeña percusión. A su vez, las orquestas sinfónicas de mujeres requerían de instrumentos de viento y percusión. No tengo información sobre cómo se formaban ni accedían a los requerimientos de la práctica de la percusión orquestal, pero la presencia de las percusionistas queda constatada gracias a los programas de mano y la iconografía (Figuras 1 y 2).

Figura 1. Orquesta de Mujeres de México, 1918 ¹³



¹³ Verónica Guardia, “Latinoamérica en la voz de sus mujeres”, disponible en: <https://www.mujeresenlamusica.es/latinoamerica-en-la-voz-de-sus-mujeres/>. Último acceso: 22 de febrero de 2022.

Figura 2. Cleveland Women's Orchestra, 1936 ¹⁴

Parece que, con frecuencia, intérpretes de otros instrumentos pasaban a la percusión, como la pianista Lucille Oliver —alumna y amiga íntima de E. Leginska—, que fue timbalera de la National Women's Symphony¹⁵ y de la Boston Women's Symphony Orchestra.¹⁶ Rastreando en la documentación seguimos descubriendo a timbaleras y percusionistas de la British Women's Symphony Orchestra,¹⁷ la New York Women's Symphony Orchestra,¹⁸ o la posteriormente creada Montreal Women's Symphony Orchestra.¹⁹ Tras la Segunda Guerra Mundial, la formación de orquestas mixtas y la integración de las mujeres continuaron su proceso. En este nuevo contexto, a partir de los años 70 aparecen también timbaleras y percusionistas en diversas entidades, entre ellas, la San Francisco Symphony, la Hallé Orchestra, la Birmingham Symphony Orchestra, o la Scottish National Orchestra.²⁰

¹⁴ The Cleveland Women's Orchestra, disponible en: <http://www.clevelandwomensorchestra.org/history-and-archive/>. Último acceso: 22 de febrero de 2022.

¹⁵ Macleod, *Women Performing Music*, 62.

¹⁶ Boston Women's Symphony Orchestra, [Programas y recortes de prensa, 1927-1930], [67, 92], disponible en: <https://archive.org/details/ethelleginskacon00bost/page/n87/mode/2up?view=theater>. Último acceso: 20 de febrero de 2023. Figuran también Muriel Watson, Jennie Gleason, Alice Drayton y Eugenia Frothingham.

¹⁷ Por ejemplo, Marion Ridgood, Gertrude Plowman y S. Gibson. British Women's Symphony Orchestra. First Series Season 1924-1925, Fourth Symphony Concert, [4]. Programa de mano. Colección personal.

¹⁸ Vuelve a estar Watson, además de Molly Eston y Joyce Barthelson. New York Women's Symphony Orchestra. Second Season 1935-1936, [8]. Programa de mano. Colección personal.

¹⁹ Hablamos de Violet Archer y May Fluhmann. Maria N. Rachwal. *From Kitchen to Carnegie Hall: Ethel Stark and the Montreal Women's Symphony Orchestra* (Toronto: Second Story Press, 2015, 60).

²⁰ Se trata, respectivamente, de Elayne Jones, Joyce Aldous, Maggie Cotton y Pamella Down—percusionista principal de la Scottish National Orchestra (1970-1999)—. Solo son algunos de los nombres que he anotado en un primer acercamiento al tema.

3. La incorporación de las mujeres a la percusión orquestal en España (1990-2019). Datos y resultados de la encuesta

En España, la implantación de la especialidad de la percusión comienza a mediados de la década de 1960, cuando J. M^a Martín Porrás inicia la enseñanza reglada de la percusión. Al contrario de lo que podría parecer, en el curso de 1965/1966 aparecen los nombres de las alumnas Trinidad Egea Martínez, Adelina Barrio Moreno y Felisa Platero Revuelta,²¹ que continuó con sus estudios durante los siguientes años. Desde esos inicios hasta hoy, la percusión ha experimentado un enorme desarrollo a nivel de formación, profesionalización y difusión en el panorama musical.

Aunque falta realizar un estudio estadístico completo sobre la evolución de la distribución de los sexos en esta especialidad, es entre 1990 y 1992 cuando emerge la primera generación de mujeres percusionistas, con cinco jóvenes mujeres que acceden a las orquestas de la Comunidad de Madrid, de Sevilla, de las Islas Baleares y de Córdoba, en la época de eclosión de las orquestas en el estado. Durante los siguientes dieciocho años, desde 1992 hasta el 2010, no constan novedades. Ese año ingresa en la Orquesta de Granada una nueva percusionista y en 2016 accede la última, a la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Así, en 2019 en España había siete mujeres entre los setenta y nueve percusionistas de las orquestas de la AEOS, representando una tasa aproximada del 8,9%.²²

No puedo valorar con exactitud este porcentaje español en el contexto internacional, aunque es evidente la lentitud en la feminización de la percusión. Como muestra el gráfico 1, la desproporción entre hombres y mujeres sigue siendo muy elevada, tanto en España como a escala internacional. Pero a este nivel las cifras varían demasiado según el año o la muestra: un estudio de 2019 sobre las 40 principales orquestas de UK, Europa y USA sitúa el porcentaje de mujeres percusionistas en un 12,2% (por debajo del viento metal salvo la tuba y sin ninguna timbalera entre el total de 148 percusionistas);²³ en cambio, la media obtenida en 2018 en la actualización del estudio de Himmelbauer²⁴ sobre treinta y cinco orquestas de prestigio de Europa y

²¹ Real Conservatorio Superior de Madrid, Actas de exámenes 1965-1966, “Percusión 1er curso”, [268, 269]. Archivo RCSM.

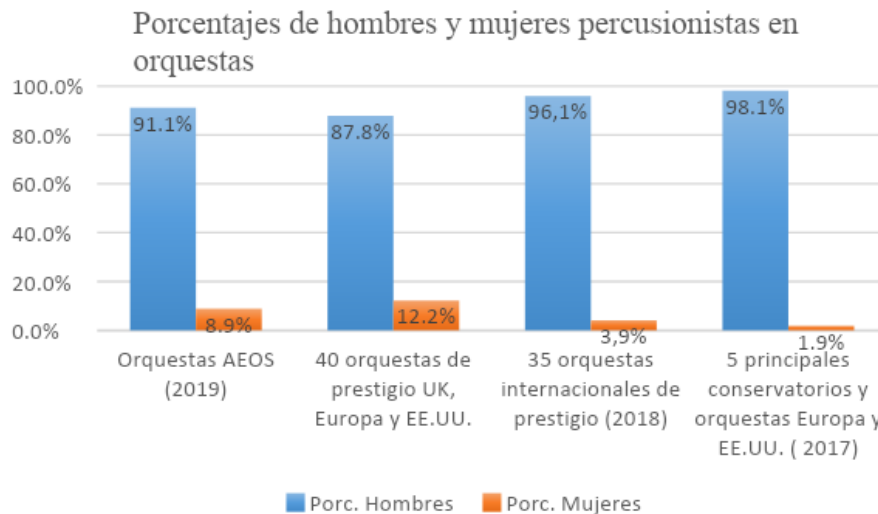
²² Véase detalle en la tabla del Anexo I. En enero de 2023 siguen estando las mismas 7 percusionistas. Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. “Orquestas Asociadas”, disponible en: <https://www.aeos.es/asociados/>. Último acceso: 20 de febrero de 2023.

²³ Desmond C. Sergeant y Evangelos Himonides, “Orchestrated Sex: The Representation of Male and Female Musicians in World-Class Symphony Orchestras”, *Frontiers in Psychology* 10, nro. 1760 (2019): 3-4.

²⁴ Regina Himmelbauer, “Der Anteil an Frauen in europäischen und US-amerikanischen Orchestern“, 2005, disponible en: <http://www.osborne-conant.org/orchestras.htm>. Último acceso: 2 de febrero de 2023. Según este estudio, la cifra de las percusionistas de la sección Pauken/Schlagzeug en 2005 era un 2,55%, aunque en el vaciado que realicé sale un 2,4%. Véase detalle en Anexo II.

EE.UU. fue un 3,9%; y en 2017 el índice las percusionistas en las cinco “mejores” orquestas y conservatorios de Europa y EE.UU. era un 1,9%, con dos mujeres entre ciento cinco profesionales.²⁵

Gráfico 1. Datos de estudios y publicaciones



A pesar de las diferencias, creo que se constata la dimensión transnacional de la infrarrepresentación de las percusionistas y los números inducen a preguntar hasta qué punto en las entidades de mayor exigencia el acceso de las mujeres es aún más difícil.²⁶ Volviendo a España, también es importante subrayar que existen serias dudas sobre el aumento de mujeres percusionistas en los estadios previos a la profesionalización, es decir, en los conservatorios superiores y las orquestas de formación reciente. Al contrario, en el Conservatorio Superior de Valencia, por ejemplo, se llegó a alcanzar la paridad, pero en el curso 2018/2019 no hubo alumnas. Según mis informantes, durante ese curso, tanto en el Conservatorio Superior de Aragón, como en el Centro Superior de Música del País Vasco, hubo una alumna en cada institución. En la JONDE, —la orquesta juvenil de referencia en España—, entre 2005 y 2010 hubo 12 chicas, pero ninguna en 2019. Quizás sean casualidades, pero estos y otros datos recogidos no son alentadores.

3.1 Sondeo mediante la encuesta online: breve recorrido entre datos

“No debemos dar tanta importancia al tema de la igualdad”

²⁵ Ksenija Komljenović, “Female percussionist: social and cultural perspectives” (tesis doctoral, Miami University, 2017, 40-42).

²⁶ Ravet, Setuain y Noya, y otros autores demostraron que la presencia de las mujeres era mayor en orquestas con menor prestigio y recursos.

La encuesta se realizó a los cerca de setenta y nueve percusionistas de la AEOS, a través de un cuestionario anónimo en Googleforms con veintisiete preguntas semiestructuradas y un campo libre final. Se obtuvieron veinticinco respuestas (dos mujeres y veintitrés hombres) tras varios envíos, lo cual supone una tasa de respuesta del 31,6%. El resultado completo se puede consultar en mi *blogspot*,²⁷ pero me gustaría citar ciertos detalles.

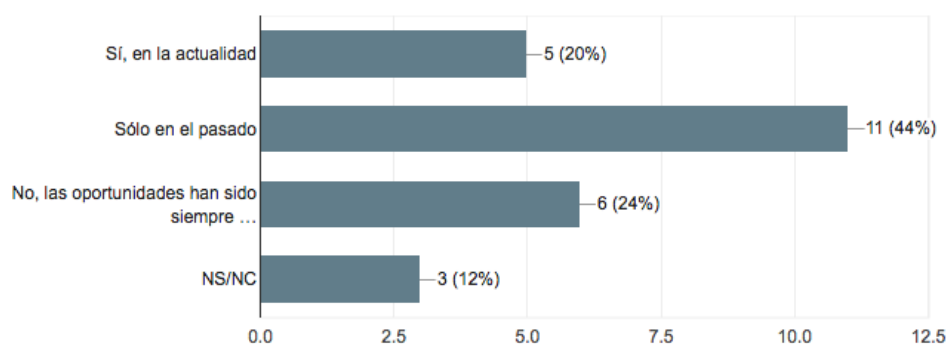
En la interesante cuestión de la *elección del instrumento*, muchos se adentraron en la percusión gracias a las bandas, motivados por factores como la atracción por la cantidad y variedad de instrumentos. A pesar del fortalecimiento de esta sección en la orquesta, casi un tercio piensa que no tiene el mismo nivel de prestigio y consideración que otros instrumentos.

En el bloque sobre *las mujeres en la percusión* sorprende que el 60% haya respondido haber tenido profesoras de percusión en el conservatorio, o que la cantidad de alumnas ascienda según aumente el nivel formativo, ya que los datos indican lo contrario. En el ámbito profesional, el 44% señala que jamás ha habido mujeres percusionistas en su orquesta y el 84% no conoce a ninguna orquesta donde la sección esté compuesta solo por mujeres. En cambio, el 80% percibe que está aumentando bastante la cantidad de mujeres y que no tienen que luchar más que sus compañeros para ser reconocidas. Así, la mayoría cree que hoy en día las mujeres no tienen más dificultades para lograr un puesto de timbalera (Gráfico 2):

Gráfico 2. Ejemplo encuesta 1

13. ¿Crees que las mujeres tienen mayores dificultades para acceder al puesto de timbal solista de una orquesta?

25 responses



²⁷ Consultar en: <https://mujeresypercusion.blogspot.com/2022/11/prueba-entrada.html>

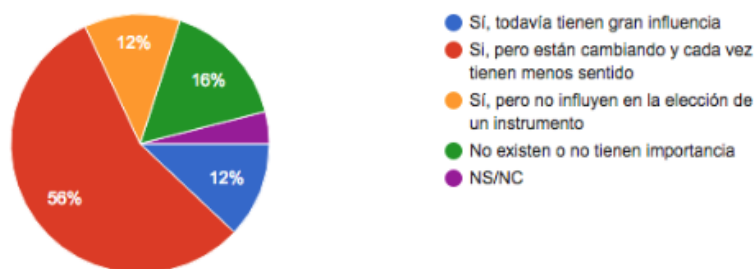
Entre las posibles razones por las que no hay muchas mujeres, destacan la falta de referentes, el desconocimiento del papel de las percussionistas, el que los padres no animan a sus hijas, o que no atrae a las chicas pero sin ninguna razón, variable que me resulta intrigante.

En cuanto a los *estereotipos relacionados con la percusión*, tuve serias dudas en el planteamiento de este bloque, pues las definiciones de “femenino” y “masculino” varían según las épocas y nunca son neutrales.²⁸ Dicho esto, la mayoría de los encuestados opina que los estereotipos asociados a los instrumentos existen, pero que están cambiando (Gráfico 3).

Gráfico 3. Ejemplo encuesta 2

16. ¿Crees que existen estereotipos asociados a los instrumentos?

25 responses



Las respuestas obtenidas sobre las connotaciones de los instrumentos fueron previsibles, coincidiendo en general con las conclusiones de los clásicos estudios de Harold Abeles y S. Porter, J. Delzell y David Leppla; Colleen Conway.²⁹ Así, entre los instrumentos seleccionados para la encuesta, los que se consideran socialmente más vinculados a lo *masculino* son la guitarra eléctrica, la trompeta y la percusión. El arpa y la flauta se ubican en lo *femenino*, mientras que el piano, el clarinete o la viola se valoran tan *masculinos* como *femeninos*. Otras cualidades como el ruido, el ritmo impulsivo y los registros graves se colocan en el espacio *masculino*, pero la melodía lírica, el registro agudo y el silencio se vinculan de nuevo a lo *femenino*. Por otro lado, la mayoría piensa que el género del intérprete no afecta a la recepción de una obra por parte del público, y se rechaza que la gestualidad y la utilización del cuerpo de la percusión puedan chocar

²⁸ Ravet, *Musiciennes*, 12.

²⁹ Harold Abeles, y Susan Porter, “The Sex-Stereotyping of Musical Instruments”, *Journal of Research in Music Education* 26, nro. 2 (1978): 65-75; Judith Delzell y David Leppla, “Gender Association of Musical Instruments and Preferences of Fourth-Grade Students for Selected Instruments”, *Journal of Research in Music Education*, nro. 40-2 (1992): 93-103, Colleen Conway, “Gender and musical instrument choice: a phenomenological investigation”, *Bulletin of the Council of Research in Music Education*, nro. 146 (2000): 1- 17.

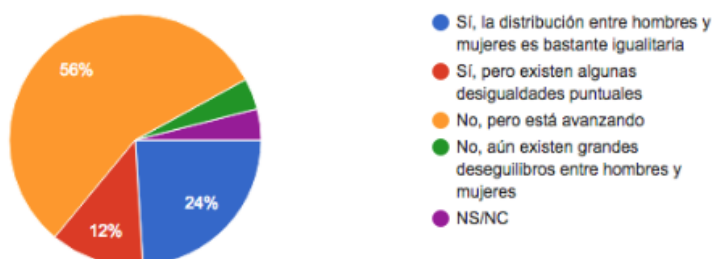
con los valores tradicionales ligados a la representación de la *esencia femenina* en la música.

Dentro del último bloque temático, dedicado a la *igualdad de género en la música clásica*, solo uno de los veinticinco encuestados observa que aún existen grandes desequilibrios en las orquestas. La opinión mayoritaria es que la representación de mujeres y hombres no está equilibrada, pero está avanzando (Gráfico 4):

Gráfico 4. Ejemplo encuesta 3

23. ¿La representación de mujeres y hombres en las orquestas está equilibrada?

25 responses

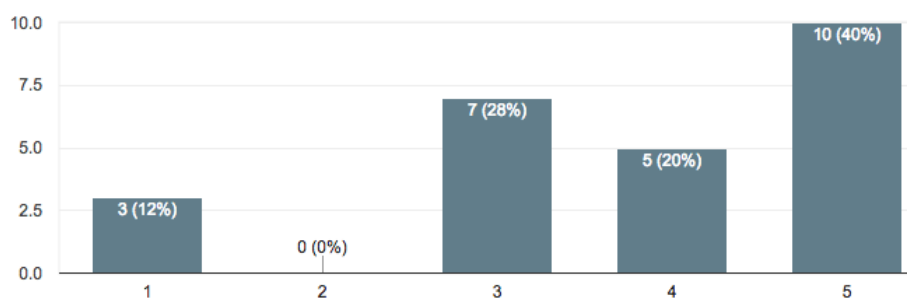


A su vez, más de un tercio no recuerda haber interpretado nunca obras de compositoras en su etapa formativa ni profesional y la mayoría considera importante atender a la situación de la mujer en la música clásica, aunque hay también quien muestra sus reticencias al respecto (Gráfico 5):

Gráfico 5. Ejemplo encuesta 4

26. ¿Consideras importante atender al tema de la situación de la mujer en la música clásica?

25 responses



Casilla libre final (Figura 3):

Figura 3. Ejemplo encuesta 5

En Oviedo Filarmonía hay muchas más mujeres que hombres. Yo no veo ningún problema al respecto y pienso que no debemos dar tanta importancia al tema de la igualdad pues realmente no hay problema en que una mujer sea percusionista y de gran calidad. Muchas veces pienso que la gran mayoría de las mujeres no piensan que haya una desigualdad, y que no es demasiado bueno pensar que sí la existe...

4. Análisis temático de las entrevistas

“Tienen mucha musicalidad, pero no tienen tanto ritmo”

Las entrevistas me permitieron ampliar y profundizar las cuestiones planteadas en la encuesta, desde miradas muy distintas y generando un material voluminoso.³⁰ La selección de los interlocutores se basó en los criterios de sexo, edad, perfil profesional, tipo de orquesta y distribución geográfica, y fue un proceso largo repleto de silencios. No obstante, junto a la decisión optar por el formato presencial, creo que uno de los puntos fuertes del trabajo fue el haber logrado, finalmente, la siguiente muestra privilegiada (Tabla 1):

Tabla 1. Muestra final (muestreo estructural no probabilístico)

Nombre	Orquesta/entidad	Puesto en la sección	Edad	Sexo
Louise Paterson	R.O.S. de Sevilla	Percusionista	49	M
Cristina Llorens	O. de Córdoba	Timbalera	50	M
Actea Jiménez	O.S. de Bilbao	Timbalera	30	M
Conchi San Gregorio	O. de la Comunidad de Madrid	Timbalera	50	M
Victoria Navarro	Film S.O. y musicales	Timbalera	33	M
Blanca Gascón	Orquestas alemanas y españolas. Actualmente profesora C.P. Huesca	Percusionista	45	M
Josefina Sáez	Orquestas españolas. Actualmente Banda M. de Valencia	Percusionista	48	M
Lluís Osca	O. de Valencia	Percusionista solista	45	H
Rafa Gálvez	O. Nacional de España	Percusionista solista	45	H
Suj. confidencial*	Orquesta autonómica*	*	*	H

³⁰ Mediante un guión flexible que contenía unas treinta preguntas abiertas y material complementario, se recogieron más de doce horas de grabación y casi trescientas páginas de transcripción detallada (revisada por los autores), para abordar después la clasificación y el análisis de contenido.

Sin olvidar la consustancial subjetividad de todo el proceso de estudio e interpretación de las conversaciones, en las siguientes páginas me limitaré a hacer un recorrido por algunos de los subtemas derivados del análisis del *corpus* y que son habituales en los estudios sobre las mujeres.

4.1. Elección del instrumento y la profesión: distribución de los sexos en el conservatorio y percepción de la desproporción

Para algunos sociólogos la elección del instrumento constituye un momento decisivo en la incorporación de las normas relacionadas con la diferenciación de los sexos en la música.³¹ De ahí el interés por conocer las razones y la forma en la que una persona elige un instrumento y no otros. Los sujetos del presente trabajo descubren la percusión de manera muy variada, desde un problema físico, hasta la pura casualidad o el flechazo más decidido:

Empecé con el violín con 8 años Pasé al Royal Scottish Academy of Music Pero nada más entrar, me acuerdo estar leyendo a primera vista la quinta de Tchaikovsky en el primer violín y viendo ahí arriba a los percusionistas charlando (se ríe) El día que pedí cambiar, ella [la profesora Pamella Down] estaba en su clase, entré y dije: ‘hola, yo me llamo Louise Paterson. Me gustaría ser percusionista *first study*’. Y le impactó eso. Desde ese momento me cogió. Me cogió debajo de sus brazos, digamos (Louise)

Al igual que en la encuesta, la mitad comenzó a tocar gracias a las bandas y muchas veces no fue el primer instrumento elegido, pero les atrajo el carácter explosivo, potente, tímbrico y efectista, diverso, o divertido de la percusión. Cuando no había músicos en la familia, era habitual que la decisión de dedicarse a esta profesión provocara cierto rechazo o desconfianza y muchas tuvieron que compaginar la música con otros estudios durante un tiempo:

Era raro, CLARO. Por parte de mis padres, mmm, ‘Dios mío esta niña, esta niña qué va a hacer... no, no, no. Tú tienes que estudiar, tú tienes que estudiar lo que sea’ Mi madre, mmm, dice, pues no, yo, que lo que me gustaría sería que fueras AZAFATA, como mínimo. Dije, venga, vale. YO voy a estudiar lo que tú me digas, pero yo voy a estar en el conservatorio también (Conchi).

³¹ Ravet, *Musiciennes*, 50.

Por otro lado, la diferencia entre el número de mujeres y hombres en los conservatorios ha sido enorme: una entre dieciocho, una o dos entre quince, ninguna en una generación, etc. Como hemos mencionado anteriormente, hay casos como el Conservatorio Superior de Valencia, donde durante algunos años las cifras se equipararon, pero después la brecha retornó nuevamente. Tampoco en el caso del Conservatorio de Aragón, el número de alumnas ha ascendido: “Sí, va habiendo, pero a lo mejor no mucho más de lo que había, en el superior” (Blanca). Sorprende que esta desproporción tan aplastante y arraigada no haya llamado especial atención a los/las protagonistas, y al preguntarles sobre qué sentían o pensaban al ser las únicas (o de las pocas) chicas en un colectivo de hombres, ellas no lo recuerdan como algo negativo:

No lo pensaba. (Louise)

Ay, pues no me acuerdo. (Cristina)

Mmm, no me importaba nada (...). Yo eh, me encontraba cómoda, me encontraba cómoda. No me encontraba distinta, ni me encontraba, eh, incómoda. (...) No sé, a lo mejor porque era... no me dediqué a pensarlo. (Conchi)

Es importante tener en cuenta que la naturaleza socializadora de la percusión implica que las interacciones entre los músicos sean estrechas y la inclusión de mujeres podría alterar ciertas convenciones de grupo. Pero el aspecto de cómo se “negociaron” las relaciones —considerando las ventajas e inconvenientes del hecho diferenciador de ser mujer—, ha aparecido poco en las conversaciones. Una participante declaró haber tenido a veces la sensación de “¿qué hago yo aquí?” en las clases colectivas de técnica o en alguna agrupación. Desde el punto de vista de algunos varones, la cuestión de la representación de las mujeres y la convivencia entre los sexos es un tema menor y sin interés, mientras que otros han ido reflexionando sobre ello con el tiempo:

¿Que hubiese más chicas o menos chicas? Yo que sé. Eso ahora es cuando se ve más, ¿no? Pero bueno, es que eso, hasta para mí, hoy en día, tampoco es ningún problema. (Lluís)

No recuerdo ninguna chica (...), en mi quinta. NUNCA me lo había planteado. Me lo he planteado cuando he sido adulto y cuando la sociedad así nos ha empujado, ¿no? a verlo. (Rafa)

4.2. Influencia del género en la carrera: dificultades y discriminación, maternidad y referentes femeninos

Se trata de un tema difícil de interpretar, ya que se abordan cuestiones delicadas, repletas de matices subjetivos y olvidos de la memoria. En principio, salvo una percusionista que tiene claro que sigue habiendo prejuicios y condicionantes, y dos interlocutoras indecisas, el resto tiende a responder que el hecho de ser mujer no influye o no ha influido en sus trayectorias:

No... Nada. (Louise)

No, hoy en día no, yo creo que no... ¡No! Bajo mi punto de vista no, no influiría. (Lluís)

Mirándolo así en perspectiva, creo que no me ha afectado, el ser mujer. Pero ha habido momentos durante la carrera que creo que sí, que me ha afectado. (Actea)

Buf, ¡no lo sé! (...). A veces sí está ese subconsciente de ‘no hay mujeres en esto y por qué lo voy a ser yo’, ¿no? Por qué yo voy a poder... Pero, no sé. (Blanca)³²

No obstante, es curioso cómo al profundizar en el diálogo, aparecen con frecuencia ideas, opiniones o vivencias que contrastan con lo señalado inicialmente. De este modo, aunque las experiencias de las participantes con los distintos profesores, compañeros, directores y orquestas son muy positivas, emergen también discursos sobre ciertos obstáculos o diferencias en las carreras de las chicas, por ejemplo, en relación con la autoestima o el reconocimiento:

Veía cómo nosotras éramos mucho más débiles cuando algo fallaba, cuando algo no iba bien nos veníamos abajo mucho más rápido, y dudábamos mucho más de nuestras capacidades de lo que lo hacían los chicos. (Actea)

Una mujer, lo tienes que demostrar diez veces más que un tío para entrar, en cualquier orquesta (...). Prefieren un timbalero tío que una tía. (Cristina)

Incluso, en el foso del *Rey León*, lo he comentado con algún compañero, ‘oye, pues esta toca muy bien, ¿no?’ ¿Y por qué tendría que tocar mal, sabes? (...) REALZAN

³² Esta fabulosa respuesta vacilante recuerda a las famosas palabras de Clara Schumann sobre sus dilemas con la creación: “(...) a woman must not desire to compose; there has never yet been one able to do it. Should I expect to be the one?”. Nancy B. Reich, “Clara Schumann”, en Bowers y Tick, eds., *Women Making Music*, 267.

el hecho de que tú lo hagas bien. (Viki)

Asimismo, casi la totalidad de los participantes reconoce que la maternidad afecta claramente a las carreras profesionales:

Sí que condiciona. Muchísimo. De hecho, mira, eh, un dato curioso: los músicos de orquesta de musicales, el 90% o el 95% son hombres (...). Porque al final, eh, bueno, mi compañero por ejemplo de marimba, es padre. Pero es padre cuando NO está de gira, cuando NO está tocando en el teatro, ¿sabes? (Viki)

Mientras he estado criando, no pude coger una baqueta (...). Cuatro años sin dormir de tirón, es duro duro. A veces no sabes ya ni dónde estás. Sin descansar y tienes concierto y tienes que tocar. (Fina)

Condiciona, claro (...). Pasa mucho tiempo sin tocar. A la hora de volver vas a haber bajado mucho a nivel técnico y luego tampoco te puedes mover tanto. Si has estado un año parada, no te van a llamar de la mitad de los sitios de donde te llamaban. (Actea)

Antes de tener a mis hijos yo viajaba mucho. Todo eso pasó a la historia (...). Con mi hijo mayor recuerdo todavía de hacer un programa (...) y me traían a mi hijo en las pausas para darle el pecho. Claro que te limita ¡Te limita mucho! (risas). Pero bueno, también te abre, te agudiza el ingenio, es decir, bueno, si ahora no puedo hacer esto, tendré que hacer otras cosas, ¿no? (Blanca)

Me gustaría de decir que no, pero, ¡hombre que afecta! (Louise)

En un contexto tan masculinizado, todas las percusionistas de esta investigación se pueden considerar intérpretes pioneras. En este sentido, la mayoría son conscientes de la importancia de los referentes femeninos. Algunas fueron referencias directas para las siguientes y dos de las entrevistadas tuvieron la oportunidad de formarse con profesoras que fueron claves en sus vidas:

Pam fue, y aún es, gran parte de mi vida (...). Pam es mi madre musical, me ha adoptado. Aún la veo. (Louise)

[Blanca] era muy buena profesora, y motivaba mucho para seguir (...). Y luego aparte, el hecho de ser mujer, creas que no, veías que aun siendo mujer también podías... que no era cosa de hombres sólo, ¿no? (...). Sino que se podía (Actea)

En este punto, fueron preciosas las reacciones de sorpresa, emoción y risas de muchas percusionistas al mostrarles fotografías de mujeres percusionistas del pasado que no esperaban ver. Para Viki, el descubrimiento de percusionistas antecesoras fue relevador a nivel personal:

Te hace sentirte más cómoda. Más en casa. Sinceramente. Sabes que hay un pasado (...). El hecho de conocer un pasado, es que es lo que te da una seguridad también y una confianza. (Viki)

Desde el punto de vista de las agrupaciones, salvo la Orquesta de Córdoba, no se conocen secciones orquestales de percusión formadas por mujeres. Sí que han existido grupos de cámara femeninos,³³ pero en las entrevistas también encontramos posturas contrarias a la idea de crear agrupaciones exclusivas de mujeres. Se rechaza también el calificativo de “mujer percusionista”, y como ocurre con muchas compositoras y directoras, ellas quieren que se les valore por su profesión:

Sobra la palabra ‘mujer’. (Cristina)

Yo tampoco me siento especial por ser mujer, ni quiero sentirme especial, es que yo soy percusionista, y ya está. (Fina)

Por otra parte, en el tema de la discriminación nos adentramos en un terreno sensible. Los ejemplos de diferencia de trato y discriminación son puntuales, pero han existido, según mi lectura. Destacan los casos de las mujeres de generaciones precedentes, de las jóvenes que tocaron en orquestas europeas, o ciertas actitudes de algunos directores “de la vieja escuela”. También es verdad que algunas sufrieron situaciones muy comprometidas en determinados momentos de sus carreras. No obstante, en general se señala que no hay problemas. Incluso, para algunos informantes, la posibilidad de que exista discriminación es descabellada, de forma que el contraste entre los testimonios es enorme:

[Sobre P. Down en la Royal Scottish Orchestra] Yo sé que lo pasaba mal. Porque es de la generación anterior (...). No se aceptaría hoy en día (...). Había que tener nervios de hierro. Sí, en aquel entonces era un mundo muy de hombres. (Louise)

Nunca me he sentido discriminada por ser mujer, salvo en una orquesta (...). Pero no

³³ Como el antiguo “Pléyades” de S. Gualda, o en 2019 los proyectos “Les Percudones” bajo M. Ramada y “Pléyades” a iniciativa de R. Gálvez.

solo era ser mujer. Era ser mujer, ser joven, era el ser extranjera también. (Actea)

(...) En un musical, yo era la única mujer, y pues ‘cómo vas vestida’, ‘tienes novio o no tienes novio...’. Bueno, era un ambiente un poco... extraño. Lo pasé mal y me fui de allí... (...). Le incomodaba que hubiera una mujer en su circo de hombres. Sí. (Pausa). (Viki)

En el conservatorio, sí que es verdad que yo tuve un profesor un poco machista. (Fina)

[Si ha conocido discriminación] NOOO, NOO! (Cristina)

No. Que va, que va. No pudiera decir NADA de nadie. Pero chica, no sé, como yo no lo haría, me parece hasta impensable, ¿no? (Lluís)

4.3. Sexo de los instrumentos, estereotipos y cuerpo: sobre lo masculino y lo femenino

En la introducción hemos recordado que durante mucho tiempo sólo algunos instrumentos eran considerados aceptables para las mujeres, pudiendo participar principalmente en actividades musicales que permitían la expresión de las características “femeninas”.³⁴ Desde la etnomusicología, musicólogas feministas como E. Koskoff o V. Doubleday se interesaron por estudiar las relaciones entre los instrumentos, el género y la sociedad. Pero también en el ámbito de la música clásica, los instrumentos transmiten representaciones sociales asociados a los valores sobre lo *masculino* y lo *femenino*.³⁵ En el caso de la percusión, son muy numerosos los estudios que la sitúan entre uno de los instrumentos más *masculinos*.³⁶ Es verdad que ha sido ejecutado mayoritariamente por hombres y podría representar simbólicamente algunos valores clásicos de la masculinidad como la fuerza, la agresividad, la valentía, la solemnidad o el poder. En las entrevistas se observa un rechazo rotundo a la concepción de la percusión como

³⁴ Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Ediciones Morata, 2001, 25). Las evidencias sobre estos valores vienen reflejadas en muchas fuentes a lo largo de la historia: “imaginá ahora cuán desgraciada cosa sería ver a una mujer tañiendo un atambor o un pífano o otros semejantes instrumentos; y la causa desto es la aspereza dellos, que encubre o quita aquella suavidad mansa que tan propriamente y bien se asienta en las mujeres”. Baltasar Castiglione. *El cortesano* [1528] (Madrid: Cátedra, 1994), 354. En el s. XX, la vibrafonista Margie Hyams describía sus sensaciones así: “in a sense, you weren’t really looked upon as a musician, especially in clubs. There was more of an interest in what you were going to wear or how your hair was fixed-they just wanted you to look attractive, ultra-feminine, largely because you were doing something they didn’t consider feminine”. Linda Dahl, *Stormy Weather: the Music and Lives of a Century of Jazzwomen* (New York: Pantheon Books, 1984), 79.

³⁵ Ravet, *Musiciennes*, 38.

³⁶ “Studies suggest an overall persistence of gender associations, especially for instruments such as the drums and the flute, which tend to anchor the ends of the gender continuum”. Lisa Stronsick et al., “Masculine harps and feminine horns: Timbre and pitch level influence gender ratings of musical instruments”, *Psychology of Music* 46, nro. 6 (2017): 3.

instrumento *masculino*, subrayando que se trata de un cliché. No obstante, algunas informantes creen que estos estereotipos todavía tienen su influencia:

¡¡Ayysh!! A mí estoy me da grima, me da grima. Porque sobre todo, que piensan, ‘joe cómo estarás tú, qué músculos’ (...). Yo creo que cuando empecemos a demostrar que las mujeres pueden hacerlo, sin la necesidad de tener la fuerza del hombre y tal, entonces, el estereotipo ese de que la percusión es para los hombres pues irá decayendo. Pero, hoy por hoy, sí que se piensa. Y estoy totalmente en contra, claro (Conchi).

Aunque se ha hablado de la típica asociación de lo *femenino* con la marimba y lo melódico, considero que lo importante es incidir en que emergen nuevos puntos de vista, como la reivindicación del carácter *femenino* de la percusión, o el desacuerdo con la oposición *masculino vs femenino* y sus supuestos atributos:

¡Es que veo muy femenino, yo, los timbales! Sí. (...) Que no me refiero *femenino*, mujer u hombre, sino... a las cualidades a lo mejor de lo femenino, de la unificación, del cuidado, de las emociones, del amor... ¿no? (Viki)

Si entendemos como masculino las cosas más toscas, más rudas, más fuertes, más volumen, puede ser que la percusión sea más masculina. Pero la percusión tiene una parte femenina muy grande también. De sensibilidad, de... otra cosas, ¿no? Que yo no estoy de acuerdo en llamarlo masculino y femenino, ¿vale? (Actea)

Por otro lado, en la percusión es fundamental el movimiento y la utilización del cuerpo, un campo reciente en el estudio de la música como fenómeno social. Salvo un sujeto con dudas, el resto afirma que el tipo de gesto que supone el *golpear* y las posturas corporales que emanan de la percusión no afectan ni se contraponen al perfil de la *feminidad*. Las percusionistas jamás se sintieron menos *femeninas* por tocar este instrumento y esta cuestión llegó a provocar incluso cierto enfado en alguna entrevista. Otra interlocutora puso un ejemplo de lo que posiblemente tuvieron que escuchar más mujeres en el pasado:

¿Y la percusión por qué? Pero si eso es de chicos, ¿no? ¿Qué eres.... eres marimacho?. (Viki)³⁷

³⁷ Según la RAE *marimacho* significa “mujer que en su corpulencia y acciones parece hombre”, generalmente con una connotación despectiva. URL: <https://dle.rae.es/marimacho>. Último acceso: 25 de abril de 2023.

A su vez, salvo una excepción, se afirma que la fuerza no es un requisito para ser un buen percusionista, sino que lo importante es disponer de cierta condición física, saber utilizar el cuerpo y tener una buena técnica:

Sí que tienes que estar preparado. Los platos, es muy tal, pero cuando los estás tocando todos los días, bfff... Yo llevo callos, no sé si los ves, en los dedos (...). Que a mí me encantan, ¿eh? (Fina)

Toco los timbales, son el instrumento más grande y soy de las más pequeñas percusionistas que conozco, y puedo tocar muy fuerte, y con mucho volumen (...). Es aprender a utilizar tu fuerza, tu cuerpo, más que tenerla. (Actea)

Si quieres tocar en una orquesta, estar integrado y tal no es preciso ser ¡un animal...!
(Lluís)³⁸

En general, todos/as resaltaron que el ejemplo y la visibilidad son una manera de ir modificando esos estereotipos que tanto cuesta cambiar.

4.4. ¿Diferencias en la interpretación y recepción musical?

La cuestión de la *diferencia* —tan discutida en el feminismo o a nivel de creación— brotó inesperadamente, planteando un debate que resultaría absurdo en otros instrumentos: *¿hay alguna diferencia en la forma de tocar entre los hombres y las mujeres en percusión?* Aunque varios sujetos lo rechazaron contundentemente, otros veían a la mujer con una sensibilidad distinta a la hora de interpretar:

Las chicas, rítmicamente son igual de buenas que los hombres (se ríe). Sería absurdo pensar lo contrario (sigue riendo). (Lluís)

Sylvio Gualda siempre decía que las mujeres podíamos tocar muchísimo mejor la percusión que los hombres (...) porque teníamos la misma capacidad física, la misma fuerza que un hombre, pero la elegancia que un hombre no podía darle a ello a la hora de tocar musicalmente un pasaje, un tal, una finura... Las mujeres siempre tenemos algo especial. (Cristina)

³⁸ Conviene señalar que la debilidad física o la falta de *stamina* fue uno de los argumentos utilizados históricamente para defender la exclusión de las mujeres en las orquestas. Macleod, *Women Performing Music*, 15. Yo creo que la fuerza es necesaria a la hora de sacar el sonido e interpretar ciertos papeles de platos, lo cual no significa que las mujeres no la tengan: “una mujer puede tocar un papel de platos de una sinfonía de Mahler. No por ser mujer no lo puede tocar”. (Blanca)

En contraposición a este tópico de la mayor sensibilidad de la mujer, —que sería la sombra de la versión “positiva” de la mujer percusionista—, otros afirman que existe una clara y radical diferencia que no saben explicar. Se plantean la posibilidad de determinismos genéticos vinculados a aspectos físicos y de carácter, que condicionan y limitan la interpretación y el repertorio de las mujeres:

Tienen mucha musicalidad, pero no tienen tanto ritmo y, pegada, digamos (...). Es increíble. La diferencia que hay entre hombres y mujeres (...) ¿Algo genético? ¡No lo sé! (...) No son completas en lo que es la interpretación de instrumentos de repertorio orquestal (...). Pero se ponían en la marimba y eran fantásticas (...). A la hora de tocar otras cosas, otro repertorio, pues hace falta más carácter. Y las mujeres no lo tienen. A no ser que te encuentres con dos o tres personas que te las he dicho (...). En general, no hay ninguna mujer que toque bien los platos (...), tienes dos mamás que tienes aquí. ¡Es verdad! Es verdad, que ¡os molestan! (Rafa)

Desconozco el alcance que pueden tener estas ideas, que me dejaron perpleja. Pero otra persona que finalmente no participó en el trabajo también lanzó, en una conversación informal, que las mujeres “tocar, pueden tocar...pero nunca podrá sonar lo mismo”. Por suerte, me alentó escuchar otro tipo de reflexiones sobre la cuestión de la interpretación femenina:

Creo que es más que a la hora de tocar y haciendo una prueba, la mujer gusta menos, en general (...). La forma de tocar...-, yo creo que es porque se está menos acostumbrado a ver a una mujer tocar. Y también porque nos han educado hombres. Con su forma de tocar. Y a veces, lo ves en una mujer y como que no acaba de encajar del todo, ¿no? Entonces, creo que lo que tenemos que hacer nosotras es encontrar nuestra forma de tocar, que no sea la suya pasada a nosotras, sino nuestra forma, para que, visto desde fuera, sí que guste. (Actea)

Quizás se podría estudiar la posible implicación del gesto a la hora de observar y valorar a percusionistas y a otras intérpretes:

El gesto de las directoras de antes, y yo creo que es una cuestión técnica, no creo que sea una cuestión genética ni nada...me parecía más antinatural que las directoras nuevas (...). Pero ¡igual es como la percusión! El gesto de los hombres y el gesto de las mujeres... ¿Estamos más acostumbrados? ¿Nos resulta más

natural en los hombres? (se ríe). Yo qué sé. (Rafa) ³⁹

No sé si será por la falta de la costumbre, pero al contrario que las discrepancias surgidas en torno a la interpretación, el consenso fue total al abordar la reacción del público y todos/as subrayaron que las percussionistas llaman mucho la atención. Parece que a los oyentes les resulta extraño en términos positivos, lo cual recuerda al éxito de algunas orquestas femeninas que atraían al público por su rareza.⁴⁰ Todas las percussionistas tenían bonitas anécdotas sobre ello:

Les gusta. Les gusta. Tanto a los hombres como a las mujeres. A las mujeres doblemente, porque dicen ‘¡ole!, ¡venga!, una mujer ahí’ (...). Por ejemplo, a la hora de saludar (...). Me levantan, bueno, tengo yo unos fans, impresionantes. Suben, suben los decibelios. Se nota, se nota. ¡Hayas hecho lo que hayas hecho! (carcajada). (Conchi)

4.5. La desigualdad en el contexto de la música clásica y el futuro de las mujeres percussionistas

La sección de percusión es parte del mundo de arte de la música clásica y cuando alzamos la vista hacia ella, nos percatamos de que muchos entrevistados son conscientes de la segregación horizontal y vertical de las profesiones, pero lo que resaltan es que hay muchas mujeres y que se está mejorando:

Cada día va mejor, se va avanzando. Si tú recuerdas Viena, el concierto de Año Nuevo, ahí no había ninguna mujer (...). Evoluciona, pero poco a poco (Cristina).

Como es habitual, en el tema de la igualdad, hay quien considera que no hay problemas, o que, en la coyuntura actual, el ser mujer puede incluso ser una ventaja para lograr un puesto. Pero al mismo tiempo, se alzan también voces muy críticas:

La música clásica la veo que necesita una renovación, en general (...). No lo veo un mundo de mujeres. Sinceramente. Ni quien programa orquestas, quien dirige orquestas, quien gestiona orquestas... son todo hombres. Siempre. Poco a poco, sí, es como “hay una mujer”, ya, pero es que (se ríe) ¡es algo extraordinario! (Viki)

³⁹ Katarzyna Mycka y Evelyn Glennie afirman que el género es irrelevante para la comunicación: “There’s absolutely no, no difference at all. I mean, there are so many differences, if that makes sense, from one person to another, but no from boy-gild, man-woman”, Komljenović, “Female percussionist”, 56.

⁴⁰ “the audience (...) is influenced by societal constructions of woman and brings those images to the concert hall”. Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (Urbana: University of Illinois Press, 2000, 184).

Fue muy llamativo el espontáneo y unánime reproche a la Filarmónica de Viena, convertida, en el imaginario social de los músicos, en el modelo machista por excelencia con el que los sujetos no se sienten identificados. Pero, en cambio, pasaban por alto la ausencia de compositoras y directoras, el escaso número de mujeres en puestos de responsabilidad, o el estancamiento de los roles instrumentales tradicionales en su entorno. Por ejemplo, la mayoría de los/las percusionistas no recordaba haber interpretado jamás obras de compositoras, bajo la explicación de que no existen, o que al haber pocas, se interpretan poco. Este concepto de *compositora* se vinculaba totalmente a la creación contemporánea, y salvo Cristina, —consciente de la existencia de muchas compositoras como Fanny Mendelssohn o Alma Mahler—, era evidente el desconocimiento sobre la creación musical femenina en la historia:⁴¹

No me había planteado nunca si es que había o no había obras de mujeres, porque como nunca me han conta que hay obras de orquesta de mujeres, pues directamente no le había dau vueltas a la cabeza y no lo había pensa. Ahora es cuando me estoy empezando a enterar que sí que las hay y que no se interpretan. (Actea)

No me lo he planteado. No sé. Ni el 99,9% de la gente que va al Palau a escuchar (...), ¿tú crees que pensarán “hostias, son todos hombres”? No. Ni veo que sea un desastre, ni... Lo veo NORMAL, (Lluís)⁴²

En la música contemporánea, la conciencia y compromiso hacia las compositoras es mayor:

A ver, todos los encargos, todo lo tal, para los hombres. Y compositoras, hay (...). En Neopercusión, desde hace ya bastantes años (...), todos los encargos que vamos haciendo es a mujeres (Rafa)

Volviendo a las orquestas, existe la convicción (o se da la respuesta...) de que el género no afecta en el acceso y que en las pruebas se selecciona al mejor o a la mejor. Pero a veces se han citado otros factores que podrían influir en dichos procesos, como el enchufismo o el que te conozcan:

⁴¹ Sabemos desde hace décadas que “the absence of women in the standard music histories is not due to their absence in the musical past”. Bowers y Tick, eds., *Women Making Music*, 3.

⁴² Probablemente, algunos músicos cambiarían hoy sus respuestas, ya que en España, en los últimos años, ha habido un despertar a favor de las mujeres en la música, con informes, noticias, publicaciones, conciertos, cursos o conferencias sobre compositoras, directoras y otros temas que están teniendo un impacto notable.

Fui a hacer una grabación con la O. de la Radio de Hannover y Wolfgang Schneider (...) me dijo, “mira, yo no te quiero desanimar. Pero tienes que saber que siendo mujer, percusionista, extranjera, y habiendo estudiado con un profesor que no es alemán, aunque tengas una titulación en Alemania y por muy buen currículum que tengas, que lo tienes excelente, no te van a invitar a las orquestas. Te invitarán solamente si te conocen” (...). Aquello fue un mazazo (Blanca)

En este sentido, pese al riesgo de sesgos de todo tipo, la utilización de pantallas en las pruebas no convence del todo, porque se considera fundamental ver tocar al candidato.⁴³ Sobre los motivos del bajo índice de mujeres percusionistas en España se subraya que no es por discriminación, sino que no han salido plazas nuevas, que las chicas *fallan* en los momentos decisivos, o que en las audiciones apenas hay mujeres, lo cual conlleva a que sea imposible feminizar la sección

En las audiciones no hay mujeres. O sea, la probabilidad de que gane una mujer es muy pequeña, porque si hay sesenta hombres y cuatro mujeres, es que es muy difícil que gane una mujer (...). Y para que haya mujeres ahí, tiene que haber niñas estudiando, que tengan la suficiente motivación como para seguir, y la suficiente fuerza y autoestima como para acabar. (Actea)

A pesar del panorama, la mayoría no tiene duda de que el número de mujeres percusionistas orquestales irá aumentando, aunque no hay consenso en este punto vital. Para algunos, la cifra actual no subirá en los próximos años; para otro sujeto, en diez o quince años se habrá alcanzado fácilmente la paridad. En una posición intermedia, una interesante opinión es que la cifra irá creciendo, pero que jamás se logrará alcanzar la igualdad real:

(12'' silencio) Siempre quedará un restito de subconsciente de todo de lo que hemos hablado. De que... el violín para las niñas y el tambor para los niños. (Louise)

5. Palabras finales

En las últimas décadas, la cantidad de percusionistas ha aumentado en España, pero no así la presencia de las mujeres en las orquestas profesionales. No obstante, apenas se problematiza el lugar que ocupan las mujeres en la percusión, en parte por

⁴³ Recordemos que en las décadas de 1970 y 1980 en Estados Unidos the screen increases by 50% the probability that a woman will be advanced from certain preliminary rounds and increases by severalfold the likelihood that a woman will be advanced from the final round. Claudia Goldin y Cecilia Rouse, “Orchestrating impartiality: the impact of ‘blind’ auditions on female musicians”, *NBWR Working Paper*, nro. 5903 (1997): 23.

desinterés y también porque prima la idea de que existe una desproporción numérica que se reducirá mágicamente en el futuro. Pero con unas pocas cifras en mano, —y a falta de profundizar en un estudio cuantitativo de envergadura—, hemos visto que existe una contradicción entre los datos recogidos y las expectativas de los músicos de la encuesta y las entrevistas, ya que en varios ámbitos la cantidad de chicas percusionistas no solo no ha aumentado, sino que incluso, ha descendido notablemente.

Bien es cierto que mi texto está lejos de mostrar toda la información y la experiencia adquirida durante la investigación. Los pocos extractos que hemos leído de los testimonios no constituyen más que un pequeño mosaico difuso de un conjunto discursivo mucho más amplio y complejo. Para empezar, la diversidad de miradas impide la construcción de un relato único sobre la realidad de las mujeres percusionistas en las orquestas españolas. Es evidente que las personas entrevistadas no consideran importante la influencia del género en la carrera, aunque las conversaciones han revelado elementos que condicionan e influyen en las mismas.

Desde dentro de las orquestas, estos músicos *comunes* contemplan el mundo de arte de la música clásica como un escenario donde existen algunas desigualdades, pero advirtiéndolo que no es machista ni discriminatorio. El abanico de posturas es amplio, desde los que niegan o normalizan la inequidad de género, hasta los que mantienen una postura crítica sobre la situación de las instrumentistas, compositoras, o directoras. Sería interesante profundizar en la detección de posibles prejuicios explícitos e implícitos, y otros mecanismos que afectan al progreso de las carreras femeninas, como analizar hasta qué punto estamos condicionados por una especie de canon interpretativo basado en el modelo masculino. Pero es obvio que una clave fundamental para que aumenten las *timbaleras* es que existan muchas más mujeres percusionistas en todos los niveles y esferas musicales.

Impulsada por mi directora, desembarqué en este tema movida por diversas circunstancias. Cuando ahora contemplo el estudio, veo que la pregunta que me hacía cuando era joven sigue vigente, cobrando aún más fuerza la crítica y la reflexión sobre la infrarrepresentación de las percusionistas en nuestra sociedad actual. Además de la creación de una fuente para la memoria, la exploración de este trabajo quizás pueda contribuir a aproximarnos a la comprensión de este fenómeno y a promover el estudio de las mujeres instrumentistas de otros ámbitos y universos musicales.

No obstante, creo que es más difícil que las intérpretes de instrumentos masculinizados tomen el testigo o acompañen la tendencia al alza de la difusión de las

compositoras y el fortalecimiento de las directoras que estamos apreciando últimamente. Esto no significa que no sea necesario seguir investigando la vida de las músicas en las orquestas y otras agrupaciones, recordando que, aunque estén en la última fila, las percussionistas son también parte de la historia de las intérpretes.

Además, creo que las trayectorias individuales de las intérpretes de todo tipo pueden favorecer la rebelión contra las connotaciones y roles de los estereotipos, ya que también mediante la música, se construye el género. Pero ante el lento avance de la feminización de la percusión orquestal su futuro se enfrenta a grandes desafíos, en un contexto donde observo muchas tensiones entre los discursos sobre la igualdad y la losa del sexismo impregnado en las prácticas sociales, incluyendo a la música. A pesar de ello, y más allá de todas estas consideraciones, creo que es tremendamente importante valorar y visibilizar al máximo el trabajo encima del escenario de percussionistas como Louise, Conchi, Cristina, Fina, Actea, Blanca y Viki. Junto al apoyo de sus compañeros, estas mujeres que *golpean*, sutil o desinhibidamente, construyen referentes, modifican roles y favorecen el avance de la participación de las mujeres en distintos ámbitos de la música hoy.

Referencias bibliográficas y fuentes

- Abeles, Harold y Susan Porter. "The Sex-Stereotyping of Musical Instruments". *Journal of Research in Music Education* 26, nro. 2 (1978): 65-75.
- Alonso, Luis E. "La entrevista abierta como práctica social". En *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*, coordinado por Manuel García et al., 390-417. Madrid: Alianza, 2015.
- Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. "Orquestas Asociadas", disponible en: <https://www.aeos.es/asociados/>. Último acceso: 20 de febrero de 2023.
- Aube, Meghan G. "Women in Percussion: The Emergence of Women as Professional Percussionists in the United States, 1930-present". Tesis doctoral, University of Iowa, 2011, disponible en: <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Women-in-percussion-the-emergence-of/9983776840702771>. Último acceso: 22 de febrero de 2023.
- Blasco, Inmaculada. "A vueltas con el género: críticas y debates actuales en la historiografía feminista". *Historia Contemporánea*, nro. 62 (2020): 297-322, disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/20000/19319>. Último acceso: 23 de febrero de 2023.
- Boston Women's Symphony Orchestra [Programas y recortes de prensa, 1927-1930], [56-92], disponible en: <https://archive.org/details/ethelleginskacon00bost/page/n87/mode/2up?view=theater>. Último acceso: 20 de febrero de 2023.

- Bowers, Jane y Tick, Judith, eds. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- British Women's Symphony Orchestra. First Series Season 1924-1925, Fourth Symphony Concert. Programa de mano. Colección personal.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano* [1528]. Madrid: Cátedra, 1994.
- Citron, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Colleen Conway. "Gender and musical instrument choice: a phenomenological investigation". *Bulletin of the Council of Research in Music Education*, nro. 146 (2000): 1- 17.
- Dahl, Linda. *Stormy Weather: the Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. New York: Pantheon Books, 1984.
- del Val, Fernán. "De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad", *Revista internacional de Sociología* 80, nro. 2 (2022): e204, disponible en: <https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/1115>. Último acceso: 23 de febrero de 2023.
- Delzell, Judith y David Leppla. "Gender Association of Musical Instruments and Preferences of Fourth-Grade Students for Selected Instruments". *Journal of Research in Music Education*, nro. 40-2 (1992): 93-103,
- Goldin, Claudia y Cecilia Rouse. "Orchestrating impartiality: the impact of 'blind' auditions on female musicians", *NBWR Working Paper*, nro. 5903 (1997): 1-26.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- Guardia, Verónica. "Latinoamérica en la voz de sus mujeres", disponible en: <https://www.mujeresenlamusica.es/latinoamerica-en-la-voz-de-sus-mujeres/>. Último acceso: 22 de febrero de 2023.
- Himmelbauer, Regina. "Der Anteil an Frauen in europäischen und US-amerikanischen Orchestern", disponible en: <http://www.osborne-conant.org/orchestras.htm>. Último acceso: 9 de diciembre de 2022.
- Komljenović, K. "Female percussionist: social and cultural perspectives". Tesis doctoral, Miami University, 2017.
- Llona, Miren. "Memoria e identidades. Balance y perspectivas de un nuevo enfoque historiográfico". En *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*, editado por Cristina Borderías, 355-390. Barcelona: Icaria, 2009.
- Macleod, Beth A. *Woman Performing Music*. Jefferson: McFarland & Co., 2011.
- New York Women's Symphony Orchestra. Second Season 1935-1936. Programa de mano. Colección personal.
- Rachwal, Maria N. *From Kitchen to Carnegie Hall: Ethel Stark and the Montreal Women's Symphony Orchestra*. Toronto: Second Story Press, 2015.

- Ramos, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.
- Ravet, Hyacinthe. *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*. París: Autrement, 2011.
- RCSM de Madrid. Actas de exámenes 1965-1966, “Percusión 1er curso”, [268, 269]. Archivo del RCSM.
- Reich, Nancy R. “Clara Schumann”. En *Women Making Music: The Western Art Tradition*, editado por Jane Bowers y Judith Tick, 1150-1950, 249-281. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Sergeant, Desmond C. y Evangelos Himonides. “Orchestrated Sex: The Representation of Male and Female Musicians in World-Class Symphony Orchestras”. *Frontiers in Psychology* 10, nro. 1760 (2019), p. 1-18.
- Stronsick, Lisa et al. “Masculine harps and feminine horns: Timbre and pitch level influence gender ratings of musical instruments”, *Psychology of Music* 46, nro. 6 (2017): 1-17.
- The Cleveland Women’s Orchestra, disponible en: <http://www.clevelandwomensorchestra.org/history-and-archive/>. Último acceso: 22 de febrero de 2022.
- Tick, Judith. “Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Music Life, 1870-1900”. En *Women Making Music: The Western Art Tradition*, editado por Jane Bowers y Judith Tick, 1150-1950, 325-348. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Anexo I: Distribución de percusionistas en veintiocho orquestas españolas**Tabla 2.** Fuente: webs de las orquestas, y consultas por email y teléfono

ORQUESTAS AEOS	H	M	Mujeres percusionistas
1.Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid	4	1	1990, Conchi San Gregorio (plaza en 1992)
2.Real Orquesta Sinfónica de Sevilla	3	1	1991, Louis Paterson
3.Orquesta Simfónica de Balears "Ciutat de Palma"	2	1	1991, Susana Pacheco
4.Orquesta de Córdoba	0	2	1992, Cristina Llorens y Carolina Alcaraz
5.Orquesta Ciudad de Granada	1	1	2010, Noelia Arco
6.Orquesta Sinfónica de Bilbao	3	1	2016, Actea Jiménez
7.Orquesta Filarmónica de Málaga	4	0	
8.Oviedo Filarmonía	2	0	
9.Orquesta Sinfónica P. Asturias	3	0	
10.Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	3	0	
11.Orquesta Sinfónica de Tenerife	4	0	
12.Orquesta Sinfónica de Castilla y León	4	0	
13.Orquesta de Cadaqués	2	0	
14.Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya	3	0	
15.Orquesta Simfónica Gran Teatre del Liceu	2	0	
16.Orquesta Simfónica del Vallés	2	0	
17.Orquesta Simfónica Julià Carbonell de les Terres de Lleida	0	0	
18.Orquesta de Extremadura	1	0	
19.Orquesta Sinfónica de Euskadi	4	0	
20.Orquesta Sinfónica de Galicia	3	0	
21.Real Filarmonía de Galicia	1	0	
22.Orquesta y Coro Nacionales de España	5	0	
23.Orquesta Sinfónica y Coro RTVE	4	0	
24.Orquesta Sinfónica de Madrid	4	0	
25.Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia	2	0	
26.Orquesta Sinfónica de Navarra	1	0	
27.Orquesta Comunidad de Valencia	2	0	
28.Orquesta de Valencia	3	0	
TOTAL	72	7	8,86% mujeres

Anexo II:**Tabla 3.** Distribución percusionistas en treinta y cinco orquestas internacionales

ORQUESTA (orden % de mujeres)	2005		2018		
	H	M	H	M	Nombre/Observaciones
1. Orchestre National d'Île-de-France	4	0	4	0	
2. New York Philharmonic	3	0	4	0	
3. Philharmonia Zürich	5	1	7	1	Renata Walczyna
4. Los Angeles Philharmonic Orchestra	4	0	--	--	
5. Bruckner Orchestra Linz	5	0	5	0	
6. Atlanta Symphony Orchestra	4	0	4	0	
7. Radio Symphonieorchester Wien	5	0	3	0	
8. Staatsorchester Stuttgart	6	0	3	0	
9. Orchester der Komischen Oper Berlin	5	0	--	--	
10. Oslo Filharmonien	5	0	5	0	
11. Orchester der Volksoper Wien	6	0	6	0	
12. Tonkünstler Orchestra	4	0	3	1	Margit Schoberleitner
13. Cleveland Symphony Orchestra	0	0	6	0	
14. Philharmonisches Staatsorchester Hamburg	4	0	--	--	
15. City of Birmingham Symphony Orchestra	4	1	4	0	
16. Concertgebouworkest	5	0	5	0	
17. Boston Symphony Orchestra	3	0	5	0	
18. Gürzenich Orchester (Colonia)	6	0	7	0	
19. Chicago Symphony Orchestra	4	1	4	2	Cynthia Yeh, Patricia Dash
20. London Symphony Orchestra	4	0	4	0	
21. The Philadelphia Orchestra	3	1	2	1	Angela Zator Nelson
22. Mozarteum Orchestra Salzburg	3	0	3	0	
23. Grazer Philharmonisches Orchester	5	0	5	1	Karin Meissl
24. Bayerische Staatsorchester	7	0	6	0	
25. Dresdner Philharmonie	4	0	4	0	
26. Gewandhaus Orchestra Leipzig	7	0	5	0	
27. Münchner Philharmoniker	5	0	5	0	
28. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks	4	0	5	0	
29. Orchester der Deutschen Oper Berlin	7	0	7	0	
30. Sächsische Staatskapelle Dresden	7	0	--	--	
31. Berliner Philharmoniker	6	0	6	0	
32. Wiener Symphoniker	5	0	5	0	
33. Česká filharmonie	5	0	5	0	
34. Orchester der Wiener Staatsoper	6	0	6	0	
35. Wiener Philharmoniker	5	0	6	0	
TOTAL	165	4	149	6	
PORCENTAJE %	97,6	2,4	96,1	3,9	Faltan datos

Representación y transformación de la galleguidad a través del folk celta en Buenos Aires. Identidad e hibridación

Adrián Besada

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 124-151

ISSN 2618-3072 (en línea)

—

Fecha de recepción: 24/10/2022. Fecha de aceptación: 28/04/2023

1. Introducción

La emigración española en general y, en concreto, la gallega hacia Argentina son objetos de estudio largamente tratados desde diferentes perspectivas que provienen de disciplinas diversas. Esto se debe a que la historiografía de uno y otro lado no puede obviar los importantes procesos que el fenómeno migratorio ha generado y las implicaciones del mismo en ámbitos como la política, la economía o la cultura. En el caso gallego, las migraciones y exilios que se sucedieron durante los siglos XIX y XX a distintos núcleos de Latinoamérica como Cuba, Uruguay o Argentina, son indispensables para entender la evolución y el desarrollo de la construcción de la galleguidad y la modernidad en el entorno social tanto en las sociedades de destino como en la de origen.¹ Si bien los flujos e intensidad de las migraciones variaron a lo largo de este tiempo por cuestiones diversas, así como la representación en torno a la galleguidad y lo gallego, es posible trazar una continuidad narrativa que define las imágenes, estereotipos, prejuicios y formas latentes o concretas de xenofobia forjadas en o transplantadas a la sociedad de destino, así como la construcción de imaginarios, símbolos, rituales y conmemoraciones por parte de los mismos migrantes en relación a la sociedad criolla u otros grupos extranjeros.²

Si bien existe un corpus bibliográfico amplio sobre este tema y otros transversales, los trabajos académicos, en general, no profundizan en la etapa que va desde el último cuarto del siglo pasado hasta nuestros días. Así pues, la sucesión generacional y sus implicaciones encuentran un vacío en los discursos que en muchos casos no abarcan la realidad de los hijos y nietos de los emigrantes nativos de las décadas de los años treinta a los años sesenta. En el caso de la musicología esto es un problema que afecta a la propia noción de música gallega y su alcance, ya que desde los años ochenta se han producido cambios decisivos en la concepción, interpretación y recepción de la misma, con transformaciones sustanciales a diferentes niveles.

Pablo Cirio³ recopiló los trabajos que trataron directa o indirectamente sobre música gallega, con algunas referencias de escritos realizados y divididos por categorías:

¹ Ruy Farías, “Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema”. *Olivar* 17, nro. 25 (2016). Disponible en: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OL1e008>. Último acceso: 03 de noviembre de 2022.

² Norberto Pablo Cirio, “Repensando el patrimonio musical gallego desde quienes emigraron a la Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio”, en *A musica galega na emigración*, ed. por Rodrigo Román. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009), 2.

³ Ib.

dentro de España, Cámara de Landa (1998) estudió al grupo de música y danza Axóuxere, de Valladolid; Alcoforado y Suárez Albán (1996) estudiaron el romancero gallego vigente en Bahía (Brasil), entrevistando mayormente a inmigrantes pontevedreses; en Uruguay y la Argentina, Suárez Suárez (s/a) da cuenta de la incidencia de la emigración gallega en el tango. En la Argentina, García Morillo (1987) trata el tema en *Presencia de España en la música argentina*. Del Corno (s/a) reseña la vida y obra de seis compositores: Pérez Camino, López, Paz Hermo, Castro Piñeiro, Prieto Marcos y Gaos Berea. Sobre el último hay otros dos artículos: Carreira (s/a) y Andrade Malde (1977). Castro Cambeiro (1996) estudió a uno de los más importantes *gaiteros* emigrados, Manuel Dopazo. Núñez Seixas (2002) efectuó un estudio histórico-social sobre la circulación y consumo de música popular en la colectividad gallega porteña entre 1880 y 1940. A estos hay que sumar otros trabajos realizados como los del propio Cirio (2003; 2007; 2009; 2017), así como los de Ruy Farías (2010; 2016), el trabajo de Fin de Máster de Miguel Acosta (2019): *La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario*. Además del artículo de Inmaculada Real (2020) “La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen”.⁴

Si bien se han llevado a cabo estudios sustanciales en torno a la música gallega en Argentina e incluso se ha trabajado directamente sobre la incidencia de lo celta y su problemática en la música gallega en Buenos Aires,⁵ no existe un análisis que adopte una perspectiva analítico-descriptiva en la que participen activamente los actores que sustentan las diferentes narrativas que mantienen viva esta música, los mismos que dan cuenta de los cambios de paradigma en el repertorio, la *performance*, los lugares de representación, instrumentación, simbología, recepción y la propia taxonomía de las diferentes manifestaciones musicales que rodean a la galleguidad: música tradicional, folklore y música celta.

Al igual que en Galicia, en Buenos Aires la música celta comenzó a popularizarse a finales de los años setenta, aunque la aceptación de la categoría “Celta” implicó menos controversia en la sociedad porteña. Esto hace que los estudios de la música gallega en la ciudad austral se encuentren con un primer problema de definición del propio concepto de “música gallega”. Si bien hay algunas referencias a la música celta antes de

⁴ Inmaculada Real López. “La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen”. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, nro. 96 (2020): 137-148.

⁵ Norberto Pablo Cirio, “Música Celta. Una lectura crítica desde la Argentina”. Anuario de gaita, nro. 22 (2007).

los años setenta —basadas en la idea de la identidad gallega celta murguiana del siglo XIX y su concepción de una descendencia mítica de la cultura como forma identitaria e identificadora para desarrollar un discurso legitimador—, lo cierto es que la noción de lo celta, aunque en algunos casos parte de esta premisa, se basa en cuestiones más afines a la propia industria cultural y la construcción de convenciones e imaginarios colectivos compartidos en un contexto específico. Y es que “usualmente la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades en las diferentes construcciones culturales de una época y una sociedad determinadas”.⁶ Esto hace que muchas de las perspectivas esencialistas que tratan ciertas manifestaciones musicales desde una visión romántica y conciliadora pierdan fuerza a favor de nuevos discursos que involucran procesos identitarios, mercantilistas y sociales complejos. En vista de esto, es necesario aplicar un enfoque transnacional que nos remita a los orígenes, en primer término, del mito celta y, en segundo lugar, a la creación del folk celta, tanto en Galicia como en Buenos Aires, para entender cómo convive e interactúa con la música tradicional y cómo evoluciona el discurso en torno a la música en un lugar y el otro teniendo en cuenta que “la evocación de los lugares de origen, sus personajes y sus tradiciones no se hizo desde una lectura individualizada, sino colectiva y generacional para rescatar la memoria de la sociedad, el patrimonio y la tierra gallega”,⁷ pues “lo transnacional no debe sustituir otras escalas historiográficas, sino complementarlas” y no caer en el error de pensar que “la música popular de una nación se desarrolla *dentro* de sus fronteras, cuando a menudo se construye *sobre* ellas, en interacción con sus representaciones globales”.⁸

En este caso, no compete al alcance de este trabajo la discusión sobre la pertinencia o no del uso del término “Celta”. La legitimidad del mismo y los discursos sobre la reafirmación política o nacionalista⁹ interesan menos para el estudio que aquí atañe que su potencial estético y simbólico y la incisión que hace en la galleguidad como elemento de hibridación, transformación y preservación de la cultura con los discursos previos, pues

⁶ Pablo Vila, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans* 2 (1996): 12.

⁷ Inmaculada Real López, “La evocación de la memoria y la identidad”, 142.

⁸ Iván Iglesias, “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”. *El oído pensante* 9 (2021): 254.

⁹ Miguel Acosta Lago, “La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario”. (Tesis de Máster en Sociología aplicada: Investigación social y de mercados, Universidad de A Coruña, 2019).

... estas acumulaciones de formas tradicionales son simplemente signos de una tradición sana que se adapta a las nuevas condiciones socioeconómicas. Solo cuando se idealiza un punto del continuum y el término tradicional se limita a esa forma, la tradición se ‘inventa’ en el sentido de Hobsbawm, ‘para inculcar determinados valores y normas de comportamiento mediante la repetición, lo que implica automáticamente la continuidad con el pasado’.¹⁰

Música gallega y música celta en Buenos Aires

La vida musical ha sido una piedra angular de la acción cultural en la colectividad gallega de Buenos Aires desde el principio, aunque su actividad no contó con la misma intensidad en todo momento. De la misma forma, es imperante entender el papel que jugaron las diferentes colectividades en el desarrollo de la galleguidad porteña como instituciones influyentes en diferentes aspectos como la política o la cultura. En 1887 se creó el primer centro gallego en la ciudad; a partir de su creación comenzó un proceso de expansión de este tipo de instituciones que empiezan a tejer una gran red de sociedades galaicas con diferentes adscripciones geográficas (regional, provincial, comarcal o parroquial) y objetivos (mutualistas, médicos, benéficos, culturales, recreativos, deportivos, etc.).¹¹ Así mismo, es necesario entender que la aceptación y reconocimiento de lo gallego por parte de la sociedad receptora fue también desigual a lo largo del tiempo, con un cambio de estereotipación y, sobre todo, de asimilación cultural a lo largo de los años.

En el entorno asociativo se ha llevado a cabo una estrategia cultural de galleguización; las reuniones, actividades y eventos de estos centros, por tanto,

constituyen uno de los indicadores indirectos de cuáles son los sentimientos de identidad de los inmigrantes, debe resaltarse entonces la importante presencia del elemento cultural gallego en muchas de las celebraciones, veladas, fiestas campestres, excursiones, audiciones radiofónicas, etc..¹²

¹⁰ Traducción de los editores. “... these accumulations of traditional forms are simply signs of a healthy tradition adopting to novel socioeconomic conditions. It is only when one point in the continuum is idealized and the term traditional is limited to that form that the tradition becomes ‘invented’ in Hobsbawm’s sense, ‘to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past’”. Philip V. Bohlman y Martin Stokes, *Celtic modern: Music at the global fringe* (New Jersey: Scarecrow Press, 2003, 153).

¹¹ Ruy Farías, “Viejos estereotipos y nuevos discursos: la visión de Galicia y de los gallegos en una fracción de la élite galaicoporteña a mediados de la década de 1940”. *Madrygal* 13 (2010): 52.

¹² *Ib.*, 59

El papel que jugó la música en el proceso identitario y de identificación étnica fue esencial en toda la sociedad de emigrantes gallegos, pero las manifestaciones de la misma fueron variando a lo largo de los años con intensas transformaciones en el repertorio, instrumentación, formación y motivación. De una forma u otra,

la diáspora actuó sobre el hacer musical como un proceso de resignificación. Lejos de estar cerrado, este proceso continúa en nuestros días porque buena parte de la población emigrada continúa viva y sigue construyéndose a sí misma a través de un pensar y sentirse gallega.¹³

Así, es posible encontrar variantes del folklore o música tradicional en múltiples formas, estilos y géneros; la permeabilidad de la música gallega en Buenos Aires llegó incluso a alterar la propia noción de “música gallega”, que dotó a la recontextualización de esta de una nueva significación acorde a la sociedad en la que se insertó. Esto ayudó a la creación de un campo cultural fértil y maleable, a pesar de que nunca llegó a romper los lazos que la unen a su lugar de origen. Como señala Bourdieu, “hay campos más inclusivos y otros menos. Este reconoce la capacidad de innovación de los sujetos, pero estas capacidades no nacen de la nada, del libre albedrío, sino que se adaptan a discursos, a ideologías ya existentes”.¹⁴

Pablo Cirio emprendió desde el ámbito académico varias investigaciones que lo llevaron a catalogar y recopilar todo el corpus discográfico de artistas y bandas relacionadas con la colectividad gallega en Argentina.¹⁵ Desde la agrupación más antigua (la comparsa Inmigrantes Gallegos, fundada en Buenos Aires hacia 1875) hasta el presente, ha documentado 190 formaciones entre orfeones, corales, *pandeireteiras*, conjuntos de gaita con o sin cuerpo de baile, rondallas, solistas, conjuntos de acordeones, orquestas de música académica, bandas de metal, de gaita, orquestas tropicales y de jazz, grupos de música celta, charangas, entre otras. Las grabaciones que ha compilado contabilizan un total de ochocientos registros en diferentes soportes (rollos de pianola, discos de vinilo de diferentes pulgadas, casetes y CDs) y realizados por diferentes compañías discográficas (Odeón, EMI, ECA Victor, Nacional, e incluso un sello gallego llamado Hermin-Fono) que datan entre 1908 y 2005.

¹³ Cirio, *Repensando*, 6.

¹⁴ Fernán del Val Ripollés, “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1995)”. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, 48).

¹⁵ Ver Cirio, 2007, 2009, 2017.

La mayor cantidad de registros provienen de la categoría que Cirio (2009) cataloga como “Música gallega interpretada y editada en la Argentina” (por gallegos o no), seguido por “Música gallega interpretada en el exterior y editada en la Argentina”. Sin embargo, el dato más relevante en la cuestión que aquí ocupa viene de la categoría de “Intérpretes gallegos de música no vinculada a Galicia”, en la que se insertan *gaiteiros* oriundos de Galicia que interpretaban obras de moda, canciones españolas, asturianas, entre otras, como Dopazo, o el cantor de tango vigués Antonio Rodríguez Lesende, que dejó algunas placas junto a la orquesta de Carlos di Sarli. Entre estos también se encuentra Francisco Cao Vázquez, también conocido como “el Gaitero de Texas”, músico que firmó el primer disco de lo que en palabras del propio Cirio se “convino en llamar música ‘celta’, editado en Buenos Aires entre 1959 y 1960”.¹⁶

La descripción y adscripción de este dentro de la música “celta” puede tener cabida en una acepción de la *celticidad* muy primitiva y ajena a la que se aplica en los venideros años ochenta y noventa (Cirio atiende a este período como pre-historia de la música celta). Esta perspectiva temprana es muy cuestionable por el propio nacimiento de la música celta en Galicia como género, que provoca la idea de que un músico como “el Gaitero de Texas” sea la primera manifestación de la música celta con algún tipo de vínculo con Galicia sea dudosa. Esto se debe a dos razones: la primera es que este género —como etiqueta musical interatlántica y como manifestación musical definida aplicada a música gallega por unas características formales, instrumentales, sonoras y simbólicas concretas— no se crea hasta el año 1977, cuando el productor gallego Nonito Pereira trama la promoción del primer disco de Emilio Cao *Fonte do Araño*:

pienso y escribo un argumento promocional basado en el Leabar Gabala, el Libro de las Invasiones de Irlanda, traducido por Manuel Murguía, de donde esbozo una visión fantástica, entre los límites de lo real y lo legendario, que me permitiera desarrollar, la estrategia promocional de presentación de una música con indudable semejanza a la que ya gozaba de amplia popularidad en países como Irlanda, Escocia o Bretaña, pertenecientes a la plataforma celta.¹⁷

La segunda razón es que los músicos entrevistados, participantes de la escena de música celta porteña, reconocen que la principal referencia de este género dentro de la

¹⁶ Cirio, 1999; 2013.

¹⁷ Nonito Pereira Revuelta, *Historias, histerias y anécdotas musicales de La Coruña* (A Coruña: Arenas Publicaciones, 2003, 146.

colectividad gallega viene de la mano del grupo Milladoiro, conjunto de folk celta gallego que data del año 1978. En palabras del reconocido *gaiteiro* porteño Daniel Pazos:

Lo del Gaitero de Texas es un mito. Todo esto empieza con la famosa frase popular: ‘Toca la gaita Domingo Ferreiro, toca la gaita, non quero, non quero’. Las investigaciones sobre este *gaiteiro* parten de esta, lo que hizo llegar hasta González Tuñón, que es el creador de una poesía dedicada a la República en la que se dice esta frase. Lo que creo que pasó es que se intentó buscar un sentido literal a la frase y alguien llegó a una grabación antigua del ‘Gaitero de Texas’ que por un lado tiene ‘Oh Susana’ y por el otro ‘Corazón de dos caras’. Desde mi punto de vista esta grabación está tocada por un *gaiteiro* escocés, musicalmente no se reconoce ningún dejo ni elemento que pueda hacernos pensar en un músico gallego ni en ningún tipo de vinculación con Galicia, para esto es necesario correr veinte años hacia adelante.¹⁸

Si bien es cierto que el ejemplo de Francisco Cao puede verse como un precursor precoz del folk celta posterior, la concepción de lo celta que planteó estaba muy alejada de la categoría que se desarrollaría en las siguientes décadas. Así, es posible afirmar que las influencias que tomó en un primer momento venían de países como Irlanda o Escocia, donde el género estaba en cierto modo definido, pero nunca de Galicia, donde no existía un sonido ni un repertorio que se identificase como tal. Por otro lado, la cuestión política y el discurso nacionalista que plantea Murguía en su defensa de la etnicidad céltica gallega como recurso identitario y diferenciador no forma parte del discurso de los grupos y músicos que se reconocen como celtas dentro de la colectividad gallega de Buenos Aires, sino que las motivaciones son más de carácter estético, comercial y simbólico, como se explicará más adelante.

Lo que sí es cierto es que en el imaginario popular porteño ya se habían instaurado ciertos tópicos generales del celtismo murguiano:

de corte etnicitario anclados en un tan mítico como glorioso pasado celta. Es por esto que en el Festival Folklórico Celta el 31 de mayo de 1964 en el Luna Park intervinieron un total de cinco grupos gallegos, dos escoceses, un irlandés y otro portugués, así como la Sinfónica de la Prefectura Marítima, el Coro Universitario de la Facultad de Filosofía y Letras y el actor gallego Fernando ‘Tacholas’ Iglesias.¹⁹

¹⁸ Daniel Pazos, entrevista personal: 25 de abril de 2022.

¹⁹ Cirio, *Música celta*, 4.

La alta participación gallega se debió a que, además de las cuestiones citadas anteriormente, en estos años las migraciones gallegas se habían reactivado y esta colectividad era mucho más abundante y accesible que la irlandesa o escocesa, y no por cuestiones estrictamente musicales. Como fuera, la inclusión de estos grupos en este tipo de jornadas y actividades sí supone un indicador de la tendencia posterior de músicos gallegos y no gallegos a etiquetarse dentro de la música celta, un ámbito que ya había interpelado a la galleguidad, pues

la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional..., dando a la música gallega un campo en el que instaurarse y en el que desarrollarse como fenómeno popular más allá de la colectividad, que participó, como un tipo particular de discurso, en la lucha por la construcción del sentido que caracterizó a la sociedad.²⁰

Más allá de estos dos hechos aislados, el fenómeno de la música celta en Buenos Aires dentro de la colectividad gallega comenzó en la primera mitad de los años 80 con ciertos elementos prototípicos tomados de la incipiente moda en Galicia. Así, el grupo Milladoiro se convertiría en el gran referente para los músicos que participaban en las actividades musicales de los diferentes centros gallegos de la capital argentina. Aquí la idea de lo celta fue rápidamente asimilada y naturalizada por los intérpretes y agrupaciones existentes, en cierto modo ajenos a la discusión que sí se había abierto en Galicia con “comentarios diversos a favor y en contra del argumento del celtismo en la música gallega que empezó a ser escuadriñado por parte del sector más purista de la cultura gallega levantando una polémica de hondo calado”.²¹ Cabe señalar que a pesar de que dentro de los centros gallegos también se adoptó en ciertos casos el epíteto del celtismo, la mayoría de los grupos de música celta eran y son independientes, aunque sus componentes mantengan vínculos con dichas instituciones. Es entonces cuando comienza a desdibujarse la línea entre la música tradicional y la música celta, además de la convivencia de estas con otras músicas ajenas a la galleguidad como

²⁰ Vila, *Identidades*, 6.

²¹ Pereira, *Historias*, 146.

la ópera (generalmente con trozos de obras), el tango, el bolero y el fox trot. Sin embargo, no fue hasta el inicio de las grabaciones en CD que los grupos gallegos locales comenzaron a incluir géneros hasta entonces desestimados de tradicionalidad (enxebriismo) en la cultura gallega como la rumba, el tango, el fox trot y la mazurca. Ello fue consecuencia de un viraje paradigmático de la concepción del folclore más amplia y dinámica de la que venía siendo dominante en Galicia, de cuño romántico anglosajón.²²

La primera agrupación “gallega” que participa en el discurso del celtismo sería el dúo formado por Eliseo Mauas y Miguel Cormack, Ceolta Gael, de 1984 y que apenas duró un año en activo. Más trascendente fue el grupo del mismo año Xeito Novo, más tarde Fundación Xeito Novo de Cultura Galega, que comienza su actividad como una abscisión del Cuerpo de Baile “César Quiroga”, del Centro Betanzos. Este grupo, más tarde autodenominado de “folk celta”, cuenta con seis grabaciones: *Xeito Novo* — primero en LP y casete, luego en CD— (1987), *Galimerica* (1994), *Compostelae* (1997), *Luz de invierno* (2000), *Xanelas* (2005) y *Noites de Lúa* (2013). Contemporáneo a este es el grupo Poitín, con una grabación en casete del año 1988.

En 1986, Eliseo y Manuel Castro crean la *Real Asociación Céltica de Gaiteros Galaicos / Keltika Rigiokomoimu Grabrokarnuton kallaikias*, transformada en 1988 en la *Real Asociación Celtogalaica / Keltokallaika Rigiokomoimu*. ...Poitín perteneció a dicha asociación y existió hasta 1989. “Su folleto brinda frondosas explicaciones de neto corte ideológico para cada obra, entre ellas poemas en gallego de Castro”.²³ Otros grupos relevantes que comenzaron en la década de los 80 fueron Sete Netos o Ábrego, el Conjunto de Música Folk-Celta del Centro Galicia de Buenos Aires. Ya en los 90 aparece el dúo Gwynn que daría paso a Lenda Gwynn, el grupo Duir, nacido a partir de algunos integrantes de Poitín, así como Achaiva da Ponte, Os Druidas o The Shepherds (comenzaron haciendo música tradicional gallega, escocesa e irlandesa, pero finalmente se centraron en esta última).

A principios del siglo XXI el “folk celta” estaba completamente asentado y contaba con una escena nada desdeñable y un público más o menos fluido. Se puede afirmar que el fenómeno pertenece a una nueva generación de gallegos que son hijos y nietos de los inmigrantes primigenios, por tanto también se puede hacer una lectura de tránsito generacional conducida por lo musical, ya que “ciertos géneros ofrecen

²² Norberto Pablo Cirio, “La grabación de música gallega y asociada a ella en Buenos Aires (1907-2015)”. *Madrygal*, nro. 20 (2017): 44.

²³ Cirio, *Música celta*, 5.

mensajes direccionados a diversos aspectos de la vida cotidiana, mensajes dirigidos a diferentes tipos de identidad: en relación con el género, edad, clase social, etnia, etc.”.²⁴ Así, en los primeros años del nuevo siglo surgieron manifestaciones aisladas (con una repercusión menor a las de las décadas anteriores) que ya tendían a la hibridación con otros géneros populares como el rock, el punk, el metal o el jazz, como Tenwar (2003) o Xiada (2005), entre otros. Además de los grupos y músicos surgieron otros festivales como el Festival Celta de 1985 en el Fahy Club o el Primer Festival de Música Celta Keltoi en 1996, que continuaron desarrollándose y creciendo a lo largo de los años.

De lo local a lo transnacional

El auge del celtismo fue un fenómeno producto de la globalización y los procesos transnacionales que atañe a muchos lugares y sus respectivas manifestaciones culturales. “Se detecta un sentimiento de lo Celta como una marca globalizada y globalizadora”,²⁵ un vehículo para muchas manifestaciones vernáculas y de corte tradicional, así como identidades asociadas a estas. El carácter ritual de la música, su principal función social, ha cambiado profundamente y solo se comprende si se analiza bajo las condiciones de la sociedad postindustrial, postmoderna. La producción y el consumo de la música ya no responden a las necesidades de la estructura social anterior a la modernidad, sino que están sujetos a la cultura de masas y del ocio como referentes de la individualización y los nuevos estilos de vida.²⁶

El movimiento de lo local a lo transnacional implica numerosos agentes y mediaciones, así como un discurso de mercado en el que lo musical está supeditado a las *majors* y las etiquetas reconocibles, así como de un público que asume ciertos estereotipos y asociaciones, muchas veces reduccionistas, de las realidades musicales. El celtismo, por tanto, está en una negociación constante entre la propia tradición y una realidad ambigua y heterogénea como es la céltica, que, en lo musical al igual que en lo político, funciona como elemento revitalizador de los elementos preexistentes, pues “las identidades se construyen dentro del discurso, se relacionan tanto con la invención de la

²⁴ Vila, *Identidades*, 8.

²⁵ Acosta, *La música tradicional*, 42.

²⁶ Gerhard Steingress, “La música como producción simbólica de realidades globales. Rastros de la música en el pensamiento sociológico”, en *La sociología como una de las bellas artes*, ed. por J. A. Roche Cárcel (Barcelona: Anthropos, 2012), 242.

tradición como con la tradición misma”. La narrativa de la que parten las identidades reside “en lo imaginario, y por lo tanto, siempre se construye, en parte, en la fantasía”.²⁷

El caso de la música gallega en el entramado del celtismo es paradigmático del poder de transformación y asimilación de la tradición en el ámbito musical. Los medios, instituciones, agentes, mediaciones materiales e inmateriales y estereotipos juegan un papel esencial en una urdimbre que se teje desde diferentes focos, ya que la colectividad gallega desarrolla su actividad dentro y fuera de sus fronteras, siempre con ciertos elementos representativos de la propia cultura sobre los que se despliegan elementos exógenos y se tienden puentes entre lo tradicional y lo global.

Si bien el punto de partida está en el ya mencionado Emilio Cao y su álbum *Fonte do Araño* del año 1977, fueron otros los que marcaron el devenir del folk gallego y el celtismo, tanto en Galicia como en Buenos Aires:

Si las principales referencias, fuera de la colectividad gallega argentina son grupos como Milladoiro o músicos como Carlos Núñez, que hacen mucho repertorio irlandés o de otros lugares, lo que ellos hacen lo asimilamos como gallego.²⁸

Siguiendo la tesis de Frith, no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de las individuales:

No es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (homología, esencialismo), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas, es una forma de vivirlas.²⁹

En el contexto que aquí ocupa, la práctica musical mostraba una realidad cambiante y una sucesión generacional inexorable en la que la acepción identitaria se yuxtaponía con el propio mercado musical internacional y los gustos de una sociedad con una identidad propia como la porteña. En este sentido, el folk celta proveniente de Galicia, más allá de las discusiones sobre su pertinencia, jugó un papel muy importante como difusor de una cierta tradición gallega, pero no como buen representante de la música tradicional, dos conceptos casi antagónicos, al igual que los de “música

²⁷ Stuart Hall y Paul Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. 2a ed. (Madrid: Amorrortu, 2011, 18).

²⁸ Santiago Cabria, entrevista personal: 20 de abril de 2022.

²⁹ Frith en Hall, *Cuestiones de identidad*, 142.

gallega” y “música tradicional gallega”, etiquetas con profundas diferencias simbólicas y de raíces.³⁰

En el contexto argentino la música celta fue un fenómeno que se aceptó rápidamente y que provenía, en gran parte, de las músicas tradicionales de Irlanda y Escocia ya filtradas por el mercado musical y que creó rápidamente una audiencia que no cuestionó la adecuación de los elementos musicales, ya que

La mayoría de los músicos tradicionales irlandeses, y aquellas personas relacionadas con la comunidad de la música tradicional, no reconocen la música celta como una categoría musical, refiriéndose a ella como no-categoría o el Mundo Celta. La amalgama de estilos irlandeses, escoceses y de otras nacionalidades promulgada por la expresión "música celta" contradice las asociaciones locales, regionales y nacionales encarnadas en la música y su interpretación.³¹

Las tradiciones musicales se asumieron sin cuestionarse su procedencia o su carácter etniciario. Por eso, como relata Santiago Cabria,

... el gran peso de la influencia gallega en la música celta viene de que los gallegos eran más y los lugares mayoritarios para aprender a tocar la gaita o percusión tradicional son los centros gallegos. Pero musicalmente el interés por la música celta viene de las influencias irlandesas y escocesas.³²

a lo que Marcelo Abalos, *gaiteiro* y compositor de Achaiva da Ponte, añade que “lo que tenían a mano aquí eran las gaitas gallegas, por lo que finalmente terminaban tocando música gallega aunque llegasen al instrumento por la escocesa e irlandesa, creándose un vínculo casi confuso”.³³ Esto supone la entrada en contacto de tres tradiciones musicales diferentes unidas por una cierta instrumentación y posteriormente un repertorio que terminan por diluirse en una única escena. El análisis propuesto parte de ciertas premisas teóricas tomadas de los conceptos de hibridación e intertextualidad,

³⁰ Acosta, *La música tradicional*, 32.

³¹ Traducción de los editores. “...most Irish traditional musician, and those people connected to the traditional music community, do not recognize Celtic as a musical category, referring to it as noncategory or the Celtic World. The conflation of Irish, Scottish and other styles enacted by the phrase “Celtic music” contradicts the local, regional, and national associations embodied in the music and its performance”. Bohlman, *Celtic Modern*, 145.

³² Santiago Cabria, entrevista personal.

³³ Marcelo Ábalos, entrevista personal: 11 de abril de 2022.

es decir, los elementos que referencian a cada una de las culturas y los productos resultantes, ya que

producen dicha música junto con subculturas peculiares, como resultado de la aparición de un nuevo tipo de músico de orientación universal, cuyas actitudes artísticas le llevan a una transgresión intencionada de las fronteras establecidas de la música popular tradicional (como patrón de identificación colectiva) y a la reconfiguración individualista y "desterritorializada" de sus simbolismos étnicos como efecto de la comunicación transcultural (global).³⁴

En este punto cabe resaltar las dos diferencias entre la música gallega en Argentina y su homóloga peninsular. Una es de carácter auditivo y la otra simbólica.³⁵ Esta última se refiere al mensaje o uso de la música al trasladarse desde su contexto original y las nuevas significaciones que adquiere en el lugar que se inserta. Por su parte, el carácter auditivo hace referencia a los sonidos asociados a un determinado lugar, lo que implica cuestiones objetivas y subjetivas, como el repertorio, la instrumentación, la recepción o el "dejo". En cuanto al primero, cabe decir que los usos, como ya se ha señalado, se desvincularon de cualquier tradición o ciclo vivencial y las manifestaciones de música tradicional se instauraron en el ámbito institucional:

Hubo intentos de crear lugares de foliadas y reuniones más espontáneas que no llegaron a prosperar. Sí que se dan, pero dentro de las instituciones y en un contexto formal, momentos en los que se toca de un modo más distendido y festivo. Después de la presentación oficial generalmente los *gaiteiros* agarramos la gaita y se arman foliadas, la gente se pone a bailar, etc. Este tipo de cosas son más comunes en los centros de carácter más local como Corcubión, Vedra, Mos, etc. También se hacen 'xuntanzas' con *cantareiras*, diferentes grupos de gaitas, etc.³⁶

Además, se comenzó a asociar con una determinada estética vinculada al surgimiento de la música celta en los años sesenta "en un contexto de nuevas y frescas

³⁴ Traducción de los editores. "...produce such music together with peculiar subcultures as the result of the appearance of a new type of universally-oriented musician whose artistic attitudes lead him to an intentional transgression of the established border-lines of traditional popular music (as the pattern of collective identification) and the individualistic, 'deterritorialized' reconfiguration of its ethnic symbolisms as the effect of transcultural (global) communication". Gerhard Steingress, "What is hybrid music?", en *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, (Berlín: Lit Verlag, 2003), 319.

³⁵ Norberto Pablo Cirio, "Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega na Arxentina". *Estudios migratorios*, nro.15-16 (2003).

³⁶ Alberto López, entrevista personal: 08 de abril de 2022.

tendencias socioculturales —los *hippies*, el *flower-power*, el “mayo francés”, etc. — que coadyuvaron al (re)surgimiento de movimientos *sui generis* como el *rock* y la música antigua. Como preámbulo de la creación oficial de la *world music* por las discográficas, a fines de los ochenta, se comenzó a tocar música de manera conjunta con instrumentos estándar (guitarra, teclado, bajo, batería, etc.).³⁷ Esto tiene un cierto sentido en el territorio gallego, donde la canción protesta de Voces Ceibes que comenzó en el año sesenta y ocho funcionó como base sobre la que posteriormente se asentaría el folk celta.

Las implicaciones sonoras son más complejas,

La música tradicional no define a una sola comunidad, sino a múltiples comunidades con sentidos de identidades superpuestas. Lo que estas comunidades comparten es la forma común de las canciones, las melodías de baile y los aires lentos instrumentales.³⁸

Esta dimensión involucra numerosas mediaciones de diferente naturaleza. Sin embargo, es posible trazar ciertas ideas que atraviesan la misma a través de algunos ejemplos. En primer lugar, el hecho de que la música celta comparte trayectoria con el género *New Age*, lo que se tradujo por el auge de los elementos étnicos e identitarios junto con sonidos electrónicos en la *World Music*:

El tema de las etiquetas y las compañías internacionales fueron decisivas para instaurar la música celta. El punto de inflexión fue el tránsito de lo que se llamaba ‘*New Age*’, que se basaba en unos clichés y sonoridades medio étnicas, a incorporar en esta, elementos de diferentes lugares. Ahí se produce la música celta y por eso está fuertemente vinculada al uso de pianos, sintetizadores, instrumentos eléctricos, batería, etc.³⁹

Estos estilos

se puede decir que forman entramados culturales. Presuponen un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este. Desde la perspectiva de los agentes sociales, participar de un entramado cultural determinado significa

³⁷ Cirio, *Música celta*, 3.

³⁸ Traducción de los editores. “...traditional music defines not a single community, but multiple communities with overlapping senses of identity. What these communities share are the commonly held form of songs, dance tunes, and instrumental slow airs” Bohlman, *Celtic Modern*, 146.

³⁹ Santiago Cabria, entrevista personal.

compartir con otros un mundo particular de objetividades.⁴⁰

Por otro lado la instrumentación es un elemento que define la experiencia sonora, la práctica musical y que articula significados: “dentro de todo lo que es la música gallega creo que la pandereta es el elemento más reconocible, que puede definir más el carácter gallego de la gente que está interpretando”⁴¹. Las gaitas son muy importantes en cuanto a su morfología, pero para el público general muchas veces no hay diferencia entre el instrumento escocés o el gallego. Sin embargo, la pandereta se asocia directamente con la tradición gallega, tanto en el plano sonoro como material, ya que

...la práctica del instrumento en Galicia tiene un toque muy particular que no se ve en otro tipo de panderetas del mundo. En ningún otro lugar que no sea Galicia se interpreta de forma que la mano que lleva todo el peso sea la que sostiene el instrumento. Este tipo de características, aunque son cuestiones muy técnicas que pueden no llegar al público general define mucho lo ‘gallego’ dentro de la música celta.⁴²

Además de la pandereta, la gaita, como ya se ha dicho, es el otro símbolo de la galleguidad, aunque muchas veces no existe un interés directo por la procedencia del instrumento sino por su sonoridad, asociada a un mundo musical celta genérico. Así mismo, dentro de la galleguidad en Argentina se ha transformado e incluso creado un instrumento propio, con un trasfondo de significación profundo, como es la “gaita marcial gallega”, la primera en diseñarse en todo el continente americano:

Prueba de ello es, por ejemplo, el esfuerzo ideológico de *A Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense* por tocar no con gaitas gallegas, sino con un remedo de gaita gallega alla escocesa ideado por su director hacia los años noventa. Muchos de quienes hacen música celta tienen en claro que lo suyo es un producto artístico creativamente tan libre como descomprometido con el pasado.⁴³

Los instrumentos juegan un papel esencial en la identificación de un género, tanto por su sonoridad como por su estética, ya que

⁴⁰ Josep Martí, “Transculturación, globalización y música de hoy”. *Trans* 8 (2004): 10.

⁴¹ Santiago Cabria, entrevista personal

⁴² Ib.

⁴³ Cirio, *Música celta*, 9.

la adscripción de un objeto musical a un determinado género dependerá de quien la realice, sea la clasificación científica y académica o la del sentido común. Esta última corresponde a los usos comunes de los oyentes, quienes en su proceso de categorización pondrán en juego sus propias experiencias previas con los objetos en cuestión.⁴⁴

Así mismo, cabe destacar el papel de la batería dentro de los conjuntos celtas debido a dos cuestiones.

En primer lugar, por comodidad, porque es más fácil tener a un único batería que a varios percussionistas, y en segundo lugar, porque la música celta, como música popular, precisa en muchos momentos dar al público un elemento que reconozca al que pueda agarrarse, y el sonido de la batería en cuatro por cuatro es algo que se encuentra en cualquier estilo de música y que todo el mundo tiene interiorizado.⁴⁵

Al repertorio podrían aplicarse las mismas premisas que a la instrumentación, las características formales e interpretativas que se corresponden con el género o etiqueta de “música tradicional gallega” dialogan con una cultura global y un repertorio reconocible fuera de los marcos de la etnicidad, que muchas veces se desprenden de otros ámbitos, pues “los grupos de música celta evidencian más su carácter de representación de una cierta globalización o multinacionalización de la canción que a la representación de unas tradiciones estrictamente celtas”.⁴⁶ La estandarización del repertorio “Celta” y sus sonidos asociados fue en detrimento no solo de los repertorios tradicionales canonizados, sino también de los grupos regionales o charangas, que eran las agrupaciones musicales

más tradicionales en las fiestas gallegas en Argentina y, en otra época, también en Galicia, arman su repertorio bebiendo de dos fuentes, por un lado la música española, en general, y la gallega, en particular y, por el otro, la música de moda.⁴⁷

El repertorio que más incidió en un primer momento fue el del grupo gallego Milladoiro, epígono del folk gallego en Argentina. De sus primeros trabajos se

⁴⁴ Juliana Guerrero, “El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización”, *Trans: Revista transcultural de música* 16 (2012): 12.

⁴⁵ Santiago Cabria, entrevista personal.

⁴⁶ James Fernández McClintock, “Celtismo y Prototipismo (Acercamientos antropológicos)”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, vol. 6 (2000): 452.

⁴⁷ Cirio, *Repensando*, 3.

interpretaron a lo largo de los años ochenta numerosos temas por parte de casi todos los grupos celtas porteños, de los cuales algunos eran de corte gallego como “Alborada de Pontecaldelas”, “Foliada de Berducido” o “Aires de Pontevedra”. Por otro lado, muchos temas que los grupos de folk gallego versionaron e incluyeron en su repertorio provenían de Irlanda o Escocia, con sonidos completamente ajenos a la tradición galaica como “Amazing Grace” o “The Clumsy Lover”. Esto hizo que quien hoy asista a un concierto de la denominada *música celta* pueda apreciar bellas interpretaciones (salvo que los músicos sean malos), pero suponer que al escuchar el himno religioso escocés “Amazing Grace” o el vals gallego “*A rianxeira*” (a la sazón, compuesto en la Argentina) está escuchando la música que los druidas tañían en sus arpas a la sombra de los dólmenes, está pecando de ingenuo y prestándose a un redituable juego de mercado que ni siquiera está en manos de los músicos, sino más arriba.⁴⁸

A pesar de que los elementos vernáculos se hayan difuminado y realmente no exista una barrera entre lo tradicional y lo celta, en Buenos Aires hubo una prolija producción de canciones originales de corte gallego, siempre filtradas por la instrumentación y proyección de lo celta: batería, guitarra, teclados, armonización, forma, entre otros.

Las muiñeiras son lo que más se asocia al repertorio tradicional. La “Muiñeira de Chantada” es sin duda el tema más interpretado, igual que “Ponte San Paio” (en armonía menor). La armonía menor ayuda a invitar a otro público, a mezclar con otros elementos porque es más rica en variaciones, acordes, inflexiones y armonía en general. Los pasajes en Do mayor con Mi bemol dan muchas posibilidades de rearmonización y se pueda variar la melodía. Se transforman y modifican los temas haciéndole variaciones.⁴⁹

Así encontramos temas de Alberto López, *gaiteiro* del grupo Sete Netos, como “Miña Nai”, “Marchas al Apóstol de Santiago” o “Muiñeira de Mondariz”. También el grupo Achaiva da Ponte compuso temas originales como “Xota de Mañanciña” o “Muiñeira de Bito”, además de los temas de uno de los *gaiteiros* más destacados dentro de la colectividad gallega porteña, Daniel Pazos: “De Vigo a Baiona”, “Foliada para Victoria” o “Muiñeira de Santa Marina”.

⁴⁸ Cirio, *Música Celta*, 10.

⁴⁹ Marcelo Ábalos, entrevista personal.

Una nueva mirada sobre la galleguidad argentina a través de la música celta

La música gallega en Argentina ha estado fuertemente ligada al movimiento asociacionista, dentro de lo que se denominan colectividades. Estas funcionaron como entidades culturales, políticas y sociales para amparar a una inmigración proveniente del ámbito rural y que tuvo que emplearse como mano de obra no cualificada debido a la difícil inserción laboral en los servicios del espacio urbano del Buenos Aires porteño.⁵⁰ Este vínculo con las instituciones hizo que la vida social y cultural de estos gallegos emigrantes se redujese, en muchos casos, a las actividades realizadas por dichos centros, creando diversos espacios de esparcimiento y salvaguardado de la galleguidad. Estos contaban con sus propias agrupaciones tradicionales, tanto de baile como instrumentales y corales, festejos y actividades en las que la participación fue mayoritariamente gallega. Tanto fue así que el gobierno gallego ha facilitado de modo regular, desde los años 80, profesores de gaita, canto y baile, así como realizado donaciones de instrumentos y trajes típicos, además de ofrecer ayudas de movilidad para posibilitar el intercambio cultural. La actividad musical ha sido y es un fiel reflejo de la historia y transformación de estas instituciones, y “lejos de limitarse a recrear la música aprendida en Galicia, los emigrados han dado rienda suelta a su capacidad creadora, enriqueciendo el repertorio con nuevos aires”.⁵¹ Gracias a esto, el ámbito musical se ha revelado como uno de los campos más recurrentes para introducir elementos de carácter étnico en la sociedad local.

La música celta, más allá de los aspectos sonoros, ya contaba con un poso en la tradición gallega introducido por el discurso murguiano, que se había puesto al servicio del proyecto político, además de servir como un factor de modernización. Fue a través de este discurso que “la *muiñeira*, el alalá y la gaita fueron convertidos en epítomes de galleguidad, adjudicándoseles una carga simbólica que no poseían”.⁵² Esto es fruto de una “tradición inventada”,⁵³ que en el ámbito de la música actúa muchas veces como motivo de desprestigio “de la música tradicional ya que esto produce que los propios autores prefieran proporcionar la acepción de música celta antes que la denominación de música tradicional por una razón de peso, la globalización y el mercado”.⁵⁴

⁵⁰ Xosé Manuel Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos* nro. 42 (1999): 82.

⁵¹ Cirio, *Repensando*, 5.

⁵² Xosé Barreiro, “Hacia la configuración de una conciencia propia: de los problemas de Galicia a Galicia como problema. Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente”. *IX Econtros internacionais de filosofía no Camiño de Santiago*. 2008: 2.

⁵³ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2012).

⁵⁴ Acosta, *La música tradicional*, 46.

En el contexto argentino juega también un papel esencial el estigma de lo gallego que perduró en el imaginario colectivo durante el siglo XX y que, en menor medida, se mantiene hasta nuestros días. Estos estereotipos negativos favorecieron el alejamiento de lo gallego, en algunos casos de forma inconsciente, a través de lo celta:

es algo que lamentablemente sucedió y todavía sucede, aunque mucho menos, y se debe a ciertos estereotipos derivados de las migraciones, de que muchos de los gallegos que llegaron aquí provenían del campo, de que eran ignorantes, gente que no sabía leer o escribir. Lo digo sin ánimo de ofender a nadie, pero es una realidad que hizo que lo gallego se entendiese como bruto. No creo que dentro de lo musical suceda, al menos en la idea que pueden tener los intérpretes, porque nosotros hacíamos la música que hacíamos porque nos gustaba, principalmente. Donde sí que pasaba era en el público de la música gallega, que se fueron alejando de esas tradiciones que solamente se llevaban a cabo en la colectividad y que en un cierto momento sí se asociaban con estos estereotipos, favoreciendo el consumo y acercamiento a la música celta, más aceptada por la sociedad general, sin la presencia de este tipo de cuestiones ni asociaciones.⁵⁵

A pesar de esto, sí es posible afirmar que la música celta en la sociedad de la ciudad de Buenos Aires, al mismo tiempo que se aleja de las tradiciones *sui generis*, fomenta una continuidad cultural que probablemente no habría sido posible sin este proceso de adaptación tanto generacional como estilístico, transformando los estereotipos sobre la galleguidad y adaptando los elementos de la misma a una nueva narrativa identitaria, ya que

...las buenas interpretaciones dependen de la retórica, de la capacidad de los músicos de convencer y persuadir al oyente de la importancia de lo que están diciendo. No se trata de representación sino de actitud. Sin embargo pone en juego un efecto emocional, una connivencia entre el intérprete y una audiencia que está más comprometida que distante y es más cómplice que entendida.⁵⁶

En la bibliografía dedicada a este tema se nombran dos grupos pioneros de la música celta en Buenos Aires a principio de los años 80. Por un lado, el grupo Poitín y por el otro, Xeito Novo. Si bien es cierto que fueron los primeros grupos, a nivel individual hay un primer actor que expone unas inquietudes sobre la música celta en la

⁵⁵ Daniel Pazos, entrevista personal.

⁵⁶ Frith en Hall, *Cuestiones de identidad*, 198.

ciudad, anteriormente a la conformación de estos, y que es Carlos Fernández, uno de los fundadores de Xeito Novo. Fernández había trabajado en Galicia durante los años 70 e hizo muy buena amistad con Luís Emilio Batallán y Bibiano, gente que estaba en estos primeros grupos de Galicia que habían roto con los discursos musicales hegemónicos como Voces Ceibes o Fuxan os Ventos. Hicieron toda esta clase de música que comenzó a marcar la diferencia para que otros pudieran entrar después a trabajar en la música celta. A su llegada a Buenos Aires, Carlos Fernández propició el encuentro de un amplio grupo de gallegos provenientes del Centro Betanzos en su propio local. Fue en este donde comenzó a gestar un nuevo grupo de música tradicional junto a Eduardo Sixto, Pablo Fernández, Joaquín Estévez, Diego Álvarez, entre otros. Este grupo fue Xeito Novo, un cuarteto de gaitas con percusión con una concepción tradicionalista con ciertas influencias provenientes de la “Europa Atlántica”.

Al igual que sucedió en otros lugares de esta franja, donde la incidencia del celtismo fue mayor, la idea de lo celta conllevó la asunción de una cultura atlántica común, un mito alimentado y vivido, una extensión de su participación en un movimiento estético y musical desligado de ciertas responsabilidades concretas con lo étnico, a favor de una cultura que tendía a lo universal.

La nueva generación fue menos beligerante y más propensa a formas de evasión y tendencias musicales que no implicasen necesariamente una ruptura vital extrema. El universo celta pasó a ser, en ese contexto, una opción muy válida en la búsqueda de la identidad personal y colectiva, incluyendo el placer hedonista y no comprometido de los conciertos, festivales, y fantasía celta en general.⁵⁷

En la ciudad de Buenos Aires la colectividad gallega estaba sumida en la música tradicional, en el folklore gallego más puro. El ya mencionado Carlos Fernández fue el que propuso dar una vuelta a la música de Xeito Novo por una cuestión de supervivencia y expansión fuera de la colectividad gallega y comenzar una trayectoria como grupo independiente fuera del círculo más tradicionalista, además de superar ciertas barreras generacionales que involucran a los hijos y nietos de los primeros inmigrantes gallegos que en cierto modo comienzan a verse influidos e interesados por los movimientos de moda. Esta desvinculación no es aislada, ya que “en las instituciones gallegas no se

⁵⁷ Javier Campos Calvo-Sotelo, “Venecia 1991: El mito celta en la construcción de la identidad europea”. En *Actas del XII Congreso Español de Sociología, Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la sociología*, 2016, 2018, 9.

gestaban grupos de otras músicas que no estuvieran vinculadas con lo tradicional”,⁵⁸ por lo que todas estas formaciones que se autodenominaban de folk celta de raíz gallega fueron independientes y se desarrollaron fuera de la colectividad.

Esto llevó a que la música de corte gallego que hacían estos grupos pasase a formar parte del mundo celta general, facilitando el contacto y evolución hacia otros géneros como sucedió con el grupo Tenward o que apareciesen versiones en clave de rock de temas como “Fogaxe” del grupo Sete Netos:

El género proyecta temporalmente, en el caldero revuelto y continuo de formaciones socioculturales alternativas, movimientos y reconfiguraciones potenciales de esas formaciones codificadas materialmente como movimientos y transformaciones estéticas que se ofrecen como análogos a los movimientos y transformaciones sociales.⁵⁹

Como se ha expuesto, la cuestión de la homogeneización de los grupos viene dada por el mercado, sobre todo el de los festivales y las salas:

Los grupos deben mantener un equilibrio entre lo ‘reconocible’, cuestiones relativas al sonido, repertorio, instrumentación, etc. y caracterizarse de alguna forma de modo que se desmarque de los otros grupos. En este sentido, los elementos identitarios, instrumentales y técnicos de lo gallego puede ser un gran aliciente para las agrupaciones que rodean a la colectividad gallega y que hacen música celta. Estos elementos se usan frecuentemente como fórmulas que dejan entrever esos recursos dentro de un contexto más o menos reconocible como celta.⁶⁰

La consideración de estos grupos dentro de las colectividades ha ido variando con el paso de los años hasta estandarizarse y normalizarse. Se puede decir que hubo una secularización de la galleguidad, un cambio de paradigma en el que los músicos vinculados a esta terminaron por convertirse en auténticos creadores y difusores de la cultura gallega en un contexto urbano y un mercado global, así

estas profesiones de artesanos y artistas de folclore y cultura popular, cumplen una doble función en el mantenimiento de estas, manteniendo el quehacer tradicional

⁵⁸ Alberto López, entrevista personal.

⁵⁹ Traducción de los editores. Genre works by projecting temporally, into the unruly, ongoing cauldron of alternative socio-cultural formations, potential moves and reconfigurations of those formations coded materially as aesthetic moves and transformations that are proffered as analogous to the social”. Georgina Born, “Music and the materialization of identities”. *Journal of material culture* 16, nro. 4 (2016): 383.

⁶⁰ Santiago Cabria, entrevista personal.

y sirviendo como reclamo turístico (objeto de consumo masivo). Se reubica el folclor, el saber académico y la cultura industrializada bajo condiciones relativamente semejantes.⁶¹

Dentro de la música celta hay una vertiente muy estereotipada en la que se acude a un vestuario concreto, aunque no es extraño ponerse una faja o que existan unas normas de vestuario conjuntas: “En las performance se usaban los trajes regionales y tradicionales dentro de la colectividad, para interpretar música tradicional, sobre todo cuando se incluía el baile”.⁶² También se asoció mucho lo celta con lo *hippie*, con una estética rural, pero un rural genérico, algo que inconscientemente se asocie con el campo, con la montaña, que no tenía por qué ser representativo de ningún lugar concreto, sino de una idea común de lo campestre. La presentación y representación de lo gallego a través de los códigos y estereotipos es un punto en el que difieren unos grupos a otros, marcados por estéticas dispares:

Se hace uso de ropa que ‘evoque’ a lo rural, elementos que se asocian como fajas, chalecos, sombreros o boinas. No se buscan elementos típicos de la vestimenta tradicional gallega. Se basa más en los clichés rurales asociados al campo, la campesinidad, etc. Se le da un toque ritual a la interpretación y se busca generar un clima vinculado a la aldea, la tradición, etc.⁶³

La interpretación de la música celta gallega es muy ambigua y los elementos para representar la galleguidad muy heterogéneos. La puesta en escena y presentación de Sete Netos es completamente diferente a la que hace Achaiva da Ponte, pero esto tiene mucho más que ver con las perspectivas e interpretaciones personales que con una idea de la galleguidad estandarizada. Poco a poco, al sucederse las diferentes generaciones y estar más lejos de los músicos que comenzaron a hacer música gallega en Buenos Aires, los límites y definiciones de la música tradicional gallega son más difusos e interpretables. Por su parte, Santiago Cabria habla de una representación objetual, a partir de los instrumentos:

La propia puesta en escena con los instrumentos es suficiente para definir el carácter del grupo y su presentación. Esta cuestión se puede ver no solo en las actuaciones,

⁶¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (México: Grijalbo, 2009, 18.

⁶² Marcelo Ábalos, entrevista personal.

⁶³ Ib.

sino también en la estética de los discos, en los carteles, etc. que se centran mucho en los objetos, se usan como imagen de la música celta. Esto hace que los grupos de la colectividad gallega los usaran también, pero no había una preocupación especial porque estos fueran de Galicia, sino más bien por el imaginario común y reconocimiento de lo celta.⁶⁴

La representación identitaria se convierte así en una actividad en continuo cambio y desarrollo en el que la sucesión generacional jugó un papel especialmente relevante. La perspectiva romántica de la “morriña” y apego a la tierra de origen era más común en las primeras generaciones de emigrantes, que “tenían una necesidad más directa de reproducir los sonidos de sus raíces. Muchos de estos músicos habían nacido en Galicia, así que su perspectiva de la música gallega y su influencia era muy diferente a la que pueden tener los hijos y nietos de gallegos que nacen y crecen en la Argentina”.⁶⁵

En las generaciones más jóvenes, por tanto, desapareció la necesidad de representar una identidad. No tocaban para sentirse gallegos, sino por una cuestión estética, que tiene que ver mayoritariamente con lo musical, aunque el reconocimiento identitario sí se mantiene presente, pero de un modo más pasivo. Esta identidad se entiende como una construcción nunca terminada, al asentar sus bases sobre una realidad cambiante y heterogénea, “la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal”.⁶⁶

Por último, un aspecto que ha sido destacado por todos los informantes es el carácter instrumental del género, pues a pesar de que en la música tradicional gallega hay un peso importante de los cantos, estos no se asocian con el celtismo, como sí sucede con la música tradicional escocesa o irlandesa. Sea como sea, la concepción del género, quizás por la influencia que ejerció el New Age y la música “ambient” en la definición de su sonido, en “la música celta es generalmente instrumental -el lenguaje ‘silencioso’, como se podría calificar-, lo cual resultaba muy oportuno en la búsqueda de rasgos universales europeos puesto que inducía a una percepción músico-filológica unitaria”.⁶⁷ Si bien podemos encontrar muchas manifestaciones de música vocal dentro de la colectividad gallega de Argentina, esta es minoritaria. Sin embargo, se han hecho

⁶⁴ Santiago Cabria, entrevista personal.

⁶⁵ Ib.

⁶⁶ Hall, *Cuestiones*, 15.

⁶⁷ Campos, *Venecia 1991*, 17

conjuntos y adaptaciones de repertorio gallego por parte de grupos como “De Lunas y Leyendas, que introducía textos de Rosalía de Castro o Lorca. También el grupo Axóuxeres, formado en el centro Tuy-Salceda a finales de los años 80, o el grupo de La Plata llamado Caminantes de Finisterra que solía invitar a cantareiras”.⁶⁸ Además, pueden encontrarse incisiones puntuales en los grupos de música celta, pero de forma muy esporádicas.

Curiosamente, tanto dentro como fuera de la colectividad se está asumiendo una transición estética debido a las nuevas manifestaciones que provienen de Galicia a favor de un cambio de paradigma musical que permita renovar la música gallega en Argentina. El desgaste del celtismo como herramienta estilística está dando paso al reconocimiento y asimilación de los proyectos de músicos y grupos como Tanxugueiras, Xavier Díaz, Xisco Feijoo o Susana Seivane, entre otros, pues en palabras de Daniel Pazos “lo que hace esta gente es muy diferente a lo que se hizo dentro de la música celta, ya sea en la Argentina o en Galicia. Además se pueden ver intentos de fusión muy interesantes combinando la música tradicional con música electrónica, jazz y otros géneros aportando un nuevo enfoque”.⁶⁹ Cabe, en este caso, señalar uno de los proyectos surgidos en los últimos años del propio Daniel Pazos con el guitarrista Gastón Rodríguez, en el que se trabaja desde una interpretación de la gaita tradicional gallega sobre arreglos jazzísticos en temas como “Vento Mareiro”, inspirado en la figura del escritor Ramón Cabanillas y Xavier Vila-Cola, “Xota Vella Vedra”, así como la bossa-nova “Sao Paulo, vos y yo”.

Conclusión

Como creación colectiva, la música no deja de diversificarse y los elementos simbólicos e identitarios que la envuelven se vuelven heterogéneos por los espacios que abre, irreductibles a figuras singulares o rasgos unitarios que sirvan para la identificación unívoca. La música tradicional gallega hace tiempo que ha dejado de ser la única representativa de la galleguidad, pues la vida cultural se ha pluralizado. El sentido estético de lo local para un mundo globalizado ha transformado las relaciones entre “música, territorio y memoria, que han dejado de ser evidentes y frecuentemente se inscriben de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical y en los discursos que la gente genera en torno a su propia música”.⁷⁰

⁶⁸ Marcelo Ábalos, entrevista personal.

⁶⁹ Daniel Pazos, entrevista personal.

⁷⁰ Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Norma, 2003, 15).

El caso de la música gallega en Buenos Aires es ejemplar como fenómeno de circulación y transformación intercultural de una música local en la redefinición de la sociabilidad de los cuerpos y los afectos, así como de la intensificación y fragmentación de los gustos, estereotipos y sonidos asociados a un determinado grupo. “Si bien la identidad musical, entonces, es siempre fantástica e idealiza, no sólo a nosotros mismos, sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales”,⁷¹ haciendo de estas medios prominentes para demarcar nuevas relaciones de espacio-tiempo. La música celta de la ciudad de Buenos Aires ha servido como vehículo de la galleguidad fuera de sus propias fronteras. A través de esta se ha iniciado un movimiento de resignificación identitaria que se asimila a través de ciertos elementos etniciarios insertados en un contexto de reordenamiento del trabajo cultural a nivel global. En este sentido, “la identificación es legítima en el proceso de formación del sujeto, pero no es igual cuando hablamos de cultura”,⁷² ya que se corre el peligro de abstraer la idea de identidad a algo que reside en un objeto o en una expresión artística más que en los agentes que llevan a cabo y participan de esas expresiones culturales.

Ciertamente creo que el fenómeno de la música celta en la colectividad de Buenos Aires ha surgido en el mismo marco temporal que en Galicia, aunque poco a poco se han desarrollado de forma autónoma a través de las causalidades propias de cada contexto, el mercado, los participantes y las escenas concretas, y ha resignificado tanto la propia música como las especificidades identitarias intrínsecas a la misma. La discusión sobre la pertinencia de la etiqueta de lo celta pierde peso frente a la realidad musical de las nuevas generaciones de gallegos que encontraron en esta un medio para redefinir y afirmar su identidad a través del uso de un imaginario musical y cultural que parte de la tradición y que ha conseguido mantenerse vivo gracias a la proliferación de grupos y músicos que la han rescatado de los procesos de ostracismo cultural y el envejecimiento institucional en el que se había sumido en los años centrales del siglo XX.

Agradecimientos

Para finalizar esta investigación me gustaría agradecer a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) la oportunidad de realizar esta estancia de investigación en Buenos Aires que ha resultado provechosa y enriquecedora

⁷¹ Frith en Hall, *Cuestiones*, 210.

⁷² Jullien, Françoise. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus, 2017, 72.

tanto personal como académicamente. Así mismo me gustaría agradecer a Juliana Guerrero y a la UBA la acogida y tutela durante el tiempo que estuve en Buenos Aires.

Por último, decir que fue un auténtico placer y una experiencia muy nutritiva e interesante poder hablar tendidamente y trabajar con Gastón Rodríguez, Santiago Cabria, Alberto López, Marcelo Ábalos y Daniel Pazos. A cada uno debo agradecerle su ayuda, tiempo e interés por la investigación y, sobre todo, por el profundo amor que sienten por la música.

Referencias bibliográficas

Acosta Lago, Miguel. “La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario”. Máster en Sociología aplicada: Investigación social y de mercados, Universidad de A Coruña, 2019.

Barreiro, Xosé. “Hacia la configuración de una conciencia propia: de los problemas de Galicia a Galicia como problema. Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente”. *IX Econtros internacionais de filosofía no Camiño de Santiago*. 2008. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/12897>. Último acceso: 14 de abril de 2022.

Bohlman, Philip V., y Martin Stokes. *Celtic modern: Music at the global fringe*. New jersey: Scarecrow Press, 2003.

Born, Georgina. “Music and the materialization of identities”. *Journal of material culture* 16, nro. 4 (2016): 376-388.

Campos Calvo-Sotelo, Javier. “Venecia 1991: El mito celta en la construcción de la identidad europea”. *Actas del XII Congreso Español de Sociología, Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la sociología*, 2016, 2018.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2009.

Cirio, Norberto Pablo. “La grabación de música gallega y asociada a ella en Buenos Aires (1907-2015)”. *Madrygal*, nro.20 (2017): 41-57.

———. “Música Celta. Una lectura crítica desde la Argentina”. *Anuario de gaita*, nro. 22 (2007).

———. “Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega na Arxentina”. *Estudios migratorios*, nro. 15-16 (2003): 249-267.

———. “Repensando el patrimonio musical gallego desde quienes emigraron a la Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio”. En *A musica galega na emigración*, editado por Rodrigo Romaní, pp-pp. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

Farías, Ruy. “Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos

- comentarios a la bibliografía sobre el tema”. *Olivar* 17, nro. 25 (2016). Disponible en: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIe008>. Último acceso: 2 de noviembre de 2022.
- . “Viejos estereotipos y nuevos discursos: la visión de Galicia y de los gallegos en una fracción de la élite galaicoportaña a mediados de la década de 1940”. *Madrygal* 13 (2010).
- Fernández McClintock, James. ““Celtismo” y Prototipismo (Acercamientos antropológicos)”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, vol. 6 (2000): 449-460.
- Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización”. *Trans: Revista transcultural de música* 16 (2012): 1-22.
- Hall, Stuart, y Paul Du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. 2ª ed. Madrid: Amorrortu, 2011.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2012.
- Iglesias, Iván. “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”. *El oído pensante* 9 (2021): 233-265.
- Jullien, Françoise. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus, 2017.
- Martí, Josep. “Transculturación, globalización y música de hoy”. *Trans* 8 (2004).
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Pereira Revuelta, Nonito. *Historias, histerias y anécdotas musicales de La Coruña*. A Coruña: Arenas Publicaciones, 2003.
- Real López, Inmaculada. “La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nro. 96 (2020): 137-148.
- Núñez Seixas, Xosé Manuel. “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, nro. 42 (1999): 67-109.
- Steingress, Gerhard. *Songs of the Minotaur Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Berlín: Lit Verlag, 2003.
- Steingress, Gerhard. “La música como producción simbólica de realidades globales. Rastros de la música en el pensamiento sociológico”. En *La sociología como una de las bellas artes*, editado por J.A. Roche Cárcel, 247-265. Barcelona: Anthropos, 2012.
- Val Ripollés, Fernán del. “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1995)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Vila, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans* 2 (1996). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>. Último acceso: 25 de enero de 2023.

Vera Wolkowicz. *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*. New York: Oxford University Press, University of Oxford. 2022, 272 páginas, ISBN 978-0-19-754894-3, DOI: doi.org/10.1093/oso/9780197548943.001.0001

¿De qué maneras fue reconstruido el pasado incaico en las ideas y en los oídos de los compositores académicos sudamericanos de comienzos del siglo pasado? Esta es, a grandes rasgos, la pregunta que Vera Wolkowicz intenta responder en *Inca Music Reimagined*, libro editado por Oxford University Press como parte de la colección *Currents in Latin American and Iberian Music*, dirigida por Alejandro L. Madrid. Tomando como base su tesis doctoral,¹ Wolkowicz se sumerge en los debates sobre identidad entre músicos, críticos e intelectuales de los jóvenes países sudamericanos que, durante el período estudiado, celebraban sus primeros centenarios como estados independientes.

La exposición se divide en cinco capítulos: en el primero y el último se recurre a una visión panorámica, ya sea de los contextos socioculturales (*Shaping a Continental Identity: Race, Nations, Civilizations, Utopia, and the Arts*) o de las ideas musicales puestas en juego en el ámbito operístico (*The Incas Go to the Opera*), respectivamente. Para los capítulos centrales se opta por los estudios de caso, ubicando a los países elegidos (Perú, Ecuador, Argentina) en una línea que nos lleva desde el centro del antiguo imperio (*"We Are the Incas": Discussing Indigenism in National Musical Discourse in Peru*) hasta la periferia (*Argentina and the Appropriation of the Inca Past*), pasando por una ambigua posición intermedia (*To Be Inca or Not to Be Inca?: Building Ecuador's Musical Past*). En la introducción son presentadas las ideas principales del libro y se explican algunas decisiones metodológicas, mientras que en el epílogo la autora resume las conclusiones a las que arribó.

Shaping a Continental Identity..., primer capítulo, funciona como una caja de herramientas conceptuales para acercarse al complicado problema de la identidad en Latinoamérica. En el pasaje del siglo XIX al XX varios países de la región se encontraban en un proceso de construcción simbólica tanto a nivel nacional como continental. Dentro del terreno cultural las élites criollas tenían como objetivo pararse de igual a igual ante su modelo de referencia, Europa, procurando a su vez diferenciarse de Estados Unidos, país visto con admiración pero también con desconfianza. La historia de las grandes civilizaciones americanas (principalmente maya, azteca e inca) aparecía

¹ Vera Wolkowicz, "Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)" (Tesis de doctorado, University of Cambridge, 2018). DOI: <https://doi.org/10.17863/CAM.22059>. Último acceso: 20 de marzo de 2023.

entonces como una rica fuente de donde extraer elementos simbólicos, además de dar cuenta del pasado glorioso del continente antes de la Conquista. Sin embargo, esta imagen idílica chocaba con la realidad concreta de las comunidades indígenas contemporáneas, consideradas racialmente inferiores según la visión positivista dominante. Se generaba así una situación de “muñecas rusas”: las élites culturales criollas, vistas como un *otro* en los centros de poder europeos, sólo llamaban la atención si explicitaban su *otredad*, parte de la cual era una apropiación de la identidad indígena, la de esos otros *otros* marginalizados.

En este complejo panorama la autora nos brinda algunos ejes de análisis para acercarnos a los debates del período: los distintos términos para agrupar al continente con o sin los Estados Unidos (americanismo, latinoamericanismo, panamericanismo); la polarización entre ciudades costeras, más cosmopolitas, y ciudades del interior, apegadas a los valores tradicionales; el contraste entre indianismo, visión romantizada de las civilizaciones americanas, e indigenismo, movimiento con crítica social sobre la situación de las comunidades originarias. Para la creación de lo inca en el terreno musical hay tres elementos que son resignificados en cada país estudiado: el sistema musical incaico, el género musical *yaraví* y el drama colonial *Ollantay*.

En el segundo capítulo, “*We are the Incas*”..., Wolkowicz centra el análisis en el caso peruano. Durante las primeras décadas del siglo XX las discusiones en torno a la cuestión indígena se agudizaron, llegando a un punto álgido durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Si bien la visión positivista seguía siendo dominante, la subordinación de los indígenas empezaba a ser cuestionada por algunos intelectuales criollos. Wolkowicz establece como principales centros de estos debates las ciudades de Lima y Cuzco, entre las cuales es posible establecer una dicotomía. Lima, al ser un puerto con mayor contacto con el exterior, apuntaba a convertirse en una urbe moderna y cosmopolita, en sintonía con los centros occidentales. Radicada en el interior del país, Cuzco buscaba rescatar los valores tradicionales relacionados con la herencia cultural indígena. Estas visiones se veían reflejadas en dos compositores representativos de estas tendencias: Daniel Alomía Robles (1871-1942) y José María Valle Riestra (1858-1925).

Alomía Robles, considerado el “restaurador de la música inca” por la prensa, dedicó su vida a recolectar, transcribir y compilar canciones indígenas. A lo largo de una serie de conferencias musicales dictadas en varios países (entre ellos, Ecuador y Argentina) cristalizó la idea de que la escala pentatónica era la base del sistema musical

incaico. Esta noción, reforzada por el libro del matrimonio d'Harcourt,² fue sumamente influyente en la reinención de la sonoridad incaica. Valle Riestra, por otro lado, no estaba interesado en reconstruir la música del pasado, sino en usarla como fuente de inspiración para sus composiciones: alcanzaba con generar un sonido exótico que fuera atractivo para las audiencias limeñas. Su ópera *Ollanta*, estrenada en 1900 con poca repercusión y repuesta en 1920 con gran éxito, fue considerada la primera ópera nacional. Más allá de sus diferencias, estas visiones coincidían en considerar a la cultura inca como representativa del pasado nacional y continental.

Había menos certezas en Ecuador, caso de estudio del tercer capítulo, donde la pregunta identitaria generaba una disyuntiva: *To Be Inca or Not to Be Inca?* Allí la percepción de la antigua civilización se debatía entre dos valoraciones: la que la veía como un imperio invasor y aquella que la consideraba una parte integral de la nación, principalmente gracias a la figura de Atahualpa, último soberano inca supuestamente nacido en Quito. A su vez, el intento de diferenciarse de Perú en términos nacionales ponía en foco no solo el pasado incaico sino también el del cuestionado Reino de Quito, otra sociedad precolombina cuya existencia había sido postulada en 1789 por F. Juan de Velasco.

Dentro del ámbito musical estas pugnas se manifestaron en la pluma de tres compositores. De un lado Pedro Pablo Traversari (1874-1956) y Sixto María Durán (1875-1947) defendían la herencia incaica: consideraban que su sistema pentatónico había sido notablemente influyente en el resto de la música indígena a lo largo y ancho del continente. En la vereda de enfrente se ubicaba Segundo Luis Moreno (1882-1972), quien sostenía que la música inca no había tenido presencia histórica en Ecuador: el sistema pentatónico ya existía en la música indígena desde antes de que su civilización dominara la región andina. Influenciados por teorías formalistas y evolucionistas europeas, estos discursos reflejaban las políticas culturales locales, en las cuales el Conservatorio Nacional se ubicaba como principal ámbito de acción. La inclusión o exclusión de lo inca era utilizada para establecer relaciones de poder, armar redes transnacionales americanistas y construir identidad.

Argentina and the Appropriation of the Inca Past es el título del cuarto capítulo. La principal diferencia en este país con respecto a los anteriores es que el antiguo imperio inca había ocupado allí solo unos pocos territorios en el noroeste. Sin embargo, esto no fue un impedimento para que los compositores e intelectuales argentinos hicieran uso de

² Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances* (Paris: Paul Gethner, 1925). Traducción al español por Roberto Miro Quesada: *La música de los Incas y sus supervivencias* (Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru, 1990).

esa cultura para la construcción simbólica nacional. En un país en el cual las problemáticas indígenas estaban invisibilizadas y alejadas de la capital, la apropiación del glorioso pasado inca no suponía un peligro real para las élites criollas de Buenos Aires como sí podía serlo, por ejemplo, en Lima.

Durante estos años las fuentes de inspiración nacionalista para la música de tradición escrita provenían del folklore, divisible en dos corrientes principales: la música criolla del gaucho rural y la música indígena (presumiblemente) previa a la Conquista. Entre los diversos géneros folklóricos, el *triste* y la *vidalita* eran considerados representativos de lo incaico, ya que se creía que eran derivados del *yaraví*. Al respecto, la figura del compositor Alberto Williams (1862-1952) fue central para la incorporación de estos géneros en el ámbito académico. La autora resalta también cómo las perspectivas americanistas de intelectuales como Ricardo Rojas (1882-1957) y Gastón Talamón (1883-1956) contribuyeron a generar lazos transnacionales con intelectuales en Cuzco y en Quito. Como ejemplos de estos intercambios se mencionan las colaboraciones de Durán y Traversari en la revista de Talamón, *Música de América* (1920-1922), así como la visita en 1923 de la Misión Peruana de Arte Incaico a Buenos Aires, la cual reavivó el interés por lo exótico y “primitivo” que se había iniciado con los Ballets Rusos de Diaghilev algunos años antes.

En el último capítulo, *The Incas Go To The Opera*, Wolkowicz profundiza el análisis formal de las óperas “incaicas” compuestas en los países estudiados. Si bien ya existían óperas con temática indígena, durante este período comenzaron a ser hechas por compositores latinoamericanos con el objetivo de representar valores nacionales y continentales. Las temáticas incaicas y, particularmente, la obra *Ollantay* resultaron ser inspiradoras para este propósito. Para el caso de Perú, la autora rescata dos títulos: *Ollanta* de Valle Riestra e *Illa Cori* de Alomía Robles. En el primero se adaptó el argumento del drama colonial al gusto finisecular. Mediante el uso de *yaravíes* y *cachuas*, el compositor procuró ilustrar emociones contrastantes de tristeza y alegría en sus personajes. *Illa Cori* nunca se estrenó completa, pero su autor expuso fragmentos en varias de sus conferencias. Sabemos por una versión de canto y piano sobreviviente que Alomía Robles usó el sistema pentatónico de manera integral a lo largo de toda la partitura.

Cumandá, ópera basada en la novela de Juan León Mera (1832-1894), es el ejemplo ecuatoriano. Si bien hasta el momento se creía que Traversari y Durán habían compuesto dos óperas con el mismo nombre, Wolkowicz propone que, en realidad, se

trata de la misma obra: Durán se habría hecho cargo de la música y Traversari del libreto. Llama la atención que en la adaptación operística, los jibaros originales de la novela fueron reemplazados por incas. Esta ópera tampoco pudo estrenarse debido a la inestabilidad política del período. Por último los ejemplos argentinos son *Ollantai* (también basada en el drama colonial) de Constantino Gaito (1878-1945) y *Corimayo* de Enrique Mario Casella (1891-1948), óperas estrenadas en 1926. En ambas se usaron escalas pentatónicas para dar perfume exótico a la música. Wolkowicz resalta las diferencias de recepción crítica de las óperas, respectivamente estrenadas en Buenos Aires y en Tucumán: mientras que *Ollantai* fue considerada aceptable por los periodistas porteños, *Corimayo* fue alabada como una exitosa y auténtica obra nacional en la prensa tucumana.

Para finalizar, podemos decir que el libro de Vera Wolkowicz trata con maestría un tema sumamente complejo e intrincado. La autora motiva al investigador o al lector curioso a profundizar el estudio con abundantes notas al pie que, además de sugerir una nutrida bibliografía, dan cuenta de la ubicación de las fuentes consultadas, distribuidas en archivos y bibliotecas de varios países. Es notable, en particular, el exhaustivo trabajo hecho con fuentes hemerográficas, entre las cuales sobresale la colección en dos volúmenes de recortes de prensa compilada por el mismo Alomía Robles, disponible en el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDE-PUCP).

Ya que el libro apunta a un público angloparlante, no interiorizado con algunos problemas históricos de la región, varias tomas de posición de Wolkowicz son reveladoras de los desfasajes epistemológicos entre la academia anglosajona y la latinoamericana. De esta manera la autora promueve la reflexión en torno a la construcción simbólica y conceptual de Latinoamérica. Conviene recordar que esta no se detuvo con los proyectos estético-políticos analizados en este estudio: sigue desarrollándose hasta el día de hoy en diversos ámbitos culturales, tanto artísticos como científicos.

Pedro Augusto Camerata

Índice general

Editorial / 1

Dossier

Lo genial y lo cotidiano: historias de mujeres que hacen música / 4

Pilar Ramos López

«Cosmopolita latinoamericana». Universos textuales en la obra musical de Graciela Paraskevaídis / 10

Omar Corrado

Las exploraciones estéticas de la compositora Pauline Viardot / 60

Patricia Kleinman

Ayez, Mademoiselle, le Courage d'être Savante. Genio, música y mujeres en el pensamiento de Diderot / 77

Miriam Bastos Marzal

Las «timbaleras»: un estudio en torno a las mujeres percusionistas orquestales de España (1990-2019) / 94

Miren Izaguirre Etxebeste

Artículo Libre

Representación y transformación de la «galleguidad» a través del folk celta en Buenos Aires. Identidad e hibridación / 124

Adrián Besada

Reseña bibliográfica

Vera Wolkowicz, *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930* / 152

Pedro Augusto Camerata