

Año 2024

Volumen 25

Número 1

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

aamusicologia.ar

Año	2024
Volumen	25
Número	1

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

Equipo editorial

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Editor honorario: Leonardo J. Waisman

Editora responsable: Fátima Graciela Musri

Comité editorial

Yanet Hebe Gericó

Luisina Inés García

Pablo Ernesto Jaureguiberry

Ariel Hernán Mamani

Producción editorial

Mario a. de Mendoza F.

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Índice

4 Editorial

Artículos libres

- 8 ¿"Universalidad más diferencia"? Apuntes sobre cosmopolitismo y música
Omar Corrado
- 32 Rapsodia andina: anotaciones de un oyente cosmopolita
Stefano Gavagnin
- 51 Italianidad, criollismo y tango en la revista *Armonía* de 1905
María de la Paz Tagliabue
- 79 El Rey del compás y su séquito: Juan D'Arienzo y el estilo tradicionalista en las orquestas típicas de los sesenta
Guido Ferrante
-

Reseñas

- 110 Omar Corrado. *Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo (1945-1955)*.
Luisina García
- 122 Abel Gilbert. *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*.
Camila Millán



Editorial

En el contexto actual de publicaciones periódicas dedicadas a la música en Argentina, vemos con satisfacción la continuidad de más de media docena de revistas académicas. La mayor parte son editadas por universidades de gestión estatal o privada, menos por organizaciones *ad hoc* con avales de Consejos Científicos. En este marco nuestra *Revista* pertenece a una asociación profesional de musicólogos, que también incluye a académicos de otras disciplinas, interesados en la investigación científica o artística en todas las áreas musicales. Por ello es que la *Revista Argentina de Musicología* espera ser un medio cercano a la comunidad hispanohablante para ejercer no solo la difusión sino, sobre todo, un paso al consenso científico por pares de producciones musicológicas de nuestro continente y del resto del mundo. Con este objetivo, la dirección y el comité de edición han activado la gestión de sus contenidos a través de la plataforma *Open Journal System* y están revisando su política editorial y condiciones tendientes a optar a catálogos, directorios e indexaciones que le permitan superar el actual nivel de publicación. Otro de los cambios, respecto de ediciones anteriores, es someter a evaluación ciega de pares los artículos compilados para el dossier. Esta sección inicial de cada número estará coordinada por un profesional invitado por el equipo responsable.

En la presente edición no publicamos el dossier acostumbrado por inconvenientes ajenos al comité editorial. Sin embargo, contamos con dos artículos atravesados por un eje común, que es la reflexión acerca de la relación entre cosmopolitismo y música. Una primera versión abreviada de estos textos se presentó a un coloquio con esa misma temática convocado en Buenos Aires por Martín Liut, desde la Red internacional "Trayectorias: Música entre América Latina y Europa", el 15 de agosto de



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

2023. El primer artículo es de autoría de Omar Corrado. El autor da cuenta de la extrema complejidad del concepto a lo largo de la historia de las ideas. Repasa las numerosas perspectivas con que se abordan las tensiones y paradojas al interior del mundo polisémico de la noción de cosmopolitismo, y que emergen al relacionar el concepto con universalismo, internacionalismo, diferencias y un sinfín de ideas provenientes de la Filosofía y el conjunto actual de las Humanidades. Finalmente, justifica su abordaje casi holográfico en el análisis de lo que llama situaciones en que se encuentra un repertorio de obras musicales encontrado cuidadosamente y concluye con reflexiones acerca de su recepción y modo de "escucha cosmopolita".

Stefano Gavagnin, por su parte, propone un desafío, aparentemente irresoluble, que es explorar la escucha cosmopolita europea de la música de raíz popular andina. Entre otros planteos, se pregunta qué alcance epistemológico tendría el marco conceptual del cosmopolitismo si prácticamente toda música popular es hoy cosmopolita. Apoyado en conceptos de Thomas Turino, Fernando Ríos, Julio Mendivil, entre más pensadores, presenta distintas escenas musicales como ejemplos de representaciones del cosmopolitismo, cruzadas por la dialéctica global / local y por aspectos de transnacionalidad y transculturalidad.

En el contexto de la incipiente industria editorial en Buenos Aires se publicó *Armonía*, una de las primeras revistas dedicadas íntegramente a la música y destinada a un público aficionado del país. María de la Paz Tagliabue explora en sus páginas editoriales, las representaciones y tensiones identitarias entre la estética criollista y la presencia de la italianidad en los primeros tangos, el uso del mandolín y los criterios del propietario editor de la revista. Interesa seguir las argumentaciones de la autora en pos de justificar el proceso que llevó a la hegemonía del discurso criollista en la identidad argentina por sobre la *italianità*.

Guido Ferrante se ocupa de caracterizar aspectos compositivos renovados por Juan D'Arienzo para los arreglos y nuevas versiones del tango porteñoailable en la década de 1960. El autor estudia lo que llama estilo tradicionalista, que fue seguido más de cerca por las orquestas típicas de Francisco Canaro y Alfredo De Angelis, y con mayores variaciones por Fulvio Salamanca y Héctor Varela. Ferrante parte de la escucha de grabaciones y análisis de partituras para un análisis que aporta nuevos elementos a la historia del tango en Buenos Aires.

Dos épocas de la historia musical argentina del siglo XX, de creciente atención para la musicología, proveen el marco sociopolítico y cultural para dos publicaciones de relevante densidad fáctica y conceptual. Las mismas son reseñadas en este número de la *Revista* por Luisina García, que presenta una extensa reseña de *Sono-*

grafía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo (1945-1955) de Omar Corrado, y por Camilla Millán, que reseña críticamente *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura. (1976-1983)* de Abel Gilbert. Ambas visiones impulsan a la lectura casi obligada para estudiantes y artistas comprometidos con la música del país.

Como siempre, instamos a los miembros y amigos de la Asociación Argentina de Musicología a enviarnos sus producciones a las diferentes secciones de la revista.

Fátima Graciela Musri

Editora responsable



Artículos libres

RAM

¿“Universalidad más diferencia”?¹

Apuntes sobre cosmopolitismo y música

Omar Corrado

Academia Nacional de Bellas Artes
ocorrado04@yahoo.com.ar

Resumen

El concepto de cosmopolitismo adquirió desde hace algunas décadas una considerable relevancia en distintas áreas del conocimiento, de lo que da cuenta una profusa bibliografía multidisciplinaria. En la discusión teórica, esta noción está lejos de suscitar consensos, en parte debido a las diferentes perspectivas ideológicas y disciplinares en juego. Se intenta aquí explorar algunas de esas vertientes para reflexionar sobre un repertorio significativo de situaciones que se dieron en la música culta latinoamericana del siglo XX, en el cual se manifiestan las tensiones entre pertenencia y exclusión, en relación tanto con las tradiciones locales como con los lenguajes internacionales.

Palabras clave: cosmopolitismo - música culta latinoamericana - identidades

1 La expresión es una propuesta de Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, (Buenos Aires: Katz, 2007), 199.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

"Universality plus difference"? Notes on cosmopolitanism and music

Abstract

In recent decades, the concept of cosmopolitanism has acquired considerable relevance in different areas of knowledge, which is reflected in a profuse multidisciplinary bibliography. In the theoretical discussion, this notion is far from a consensus, partly due to the different ideological and disciplinary perspectives at play. The aim here is to explore some of these perspectives in order to reflect on a significant repertoire of situations in twentieth-century Latin American classical music, in which the tensions between belonging and exclusion are manifested, in relation both to local traditions and to international languages.

Keywords: cosmopolitanism – Latin American Art Music – identities.

La noción de cosmopolitismo atraviesa la historia del pensamiento occidental. Sus cimientos históricos fundamentales se concretaron en dos momentos cruciales: por una parte, en los filósofos cínicos y estoicos griegos y por otra en las formulaciones kantianas que abren paso a la modernidad ilustrada. El concepto adquirió desde hace algunas décadas una considerable relevancia en distintas áreas del conocimiento, de lo que da cuenta una bibliografía multidisciplinaria casi inabarcable. Asociado y a la vez diferenciado de las aparentemente vecinas ideas de universalismo, internacionalismo, multiculturalidad, globalización, entre otras,² activa las tensiones

² Las formas de nombrar no son obviamente neutras. Borio retoma las aseveraciones de Koselleck para afirmar que "los conceptos son 'concentraciones de significados múltiples'; para la comunidad de hablantes el concepto no es solo testimonio o huella de una situación determinada sino también 'factor del desarrollo histórico". Borio, Gianmario, "La storia dei concetti musicali: metodi e obiettivi", Gianmario Borio y Carlo Gentili, *Storia dei concetti musicali/ 1*, (Roma: Carocci, 2007) 11-28, 12. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son nuestras. Una aguda diferenciación conceptual y epistemológica entre estos términos y otros asociados puede leerse en Gerard Delanty, "The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory", *The British Journal of Sociology*, vol. 57, nro.1, (2006): 25-47. En su apuesta por un cosmopolitismo crítico, Ulrich Beck, por su parte, toma distancia de algunos de estos conceptos, y sus objeciones interesan también por el deslinde terminológico que establece, en especial su diferencia con el concepto de universalismo, por sus rasgos totalitarios y etnocéntricos uniformadores y con el de multiculturalismo, que esencializa las minorías en pos de sus derechos. También previene contra el relativismo que absolutiza la alteridad; el nacionalismo, ya que la igualdad nacional puede negar el derecho a otras naciones y el etnicismo, empeñado en la construcción de fronteras. Véase la síntesis de esas afirmaciones en Jefferson Jaramillo Marín. "Cosmopolitismo(s) y Modernidad(es), *Diálogo de saberes*, nro. 29, (julio-diciembre 2008), 175-200: 191.

con términos densos de significados histórico-sociales como nacionalismo, patriotismo o identidades –étnicas, sociales, locales–.

En la discusión teórica está lejos de suscitar consensos, en parte debido a las diferentes perspectivas en juego. Cosmopolitismo diaspórico, crítico, discrepante, post-universal, real, vernáculo, subalterno, internalizado, liberal, intersticial, metodológico, pluralista, elitista, patriótico, poscolonial, comparativo, latente, marginal, arraigado, moderado, emergente, pasivo, dialógico, institucionalizado, emancipador, atenuado, imperial, multisituado, etnográfico, integrado, reflexivo, alternativo, recíproco, insurgente, sin adjetivos, de los sentimientos, "desde abajo", no fundacionalista, de los oprimidos, con rostro humano, sin fundamentos últimos: esta cadena de calificativos y expansiones verbales transita los discursos que compiten en la arena teórica de las últimas décadas. A pesar de que su acumulación resulta impiadosa para la lectura, su peso específico solicita detenerse en cada uno de ellos, pues dan cuenta de la complejidad del concepto, según se expresa en los estudios de James Clifford, Ulrich Beck, Jürgen Habermas, Natan Szneider, Kwame Anthony Appiah, Walter Dignolo, Bruce Robbins, Homi Bhabha, Pheng Cheah, Gerard Delanty, Marta Nussbaum, Carol Breckenridge, Boaventura de Sousa Santos, Seyla Benhabib, Mariano Siskind, David Harvey, Sheldon Pollack, Martin Stokes, Pauline Kleingeld, Jorge Schwartz o Thomas Turino, entre tantos otros, en diferentes disciplinas (Filosofía, Derecho, Política, Humanidades, Antropología, Ciencias sociales, Estudios migratorios, Estudios literarios, Antropología, Derechos Humanos, Economía, Artes, etc.). La mayor paradoja es que esta abundancia de adjetivos o desinencias indica un malestar, una incomodidad con el concepto desnudo de cosmopolitismo, sin poder, no obstante, desembarazarse de él como referencia primera, marco contenedor a ser inmediatamente modulado o deconstruido. Resulta así a la vez imprescindible e insuficiente.

Una síntesis extrema plantearía el conflicto entre dos polos: una visión lisa, igualitaria, ubicua y abstracta de la humanidad, contrapuesta al relativismo, al énfasis en lo singular, el dato vernáculo y la diversidad cultural. Las tensiones se expresan entonces entre un cosmopolitismo como "universalismo básico" frente a un "absoluto relativismo contextualista".³ Para Seyla Benhabib, se trata de examinar las posibilidades de reintroducir el peso de las culturas locales en la configuración de identidades, sensibilidades y subjetividades cosmopolitas múltiples, susceptibles de desplazarse del "otro generalizado" al "otro concreto".⁴ Para tomar solo algunos

3 Jaramillo Marín, "Cosmopolitismo(s) y Modernidad(es)", 192. El autor sintetiza así aspectos del pensamiento de Beck.

ejemplos, la crítica política lo pone en relación con las consecuencias de la razón universal que se manifiesta en un orden mundial cosmopolita, multipolar o imperial, según las ópticas, en el que se ejercen las asimetrías de poder. La sociología interpela el componente de clase que contienen las posiciones cosmopolitas, como capital cultural, legitimación social y apropiaciones: así, según Anna Tsing, los migrantes pobres "necesitan encajar en los mundos de los demás; los cosmopolitas quieren que más del mundo sea suyo".⁵ En un plano filosófico, lo cosmopolita debilita el influyente concepto de otredad y los riesgos del particularismo extremo, así como las presiones de las políticas de la identidad, para acordar mayor lugar al de semejanza.⁶ Para Mariano Siskind, "en América Latina (como en otras periferias del mundo), los discursos críticos y estéticos cosmopolitas tienen una estructura epistemológica común que llamo 'deseo de mundo'", entendido como escena imaginaria que abre un espacio al discurso cosmopolita y desarma "tanto las estructuras hegemónicas de la exclusión eurocéntrica como la automarginación que resulta del discurso normativo nacionalista".⁷

De todas maneras, como toda definición, la de cosmopolitismo no puede escapar a las determinaciones de su contexto de enunciación. En consecuencia, "definir y especificar qué significa el cosmopolitismo es una postura anticosmopolita (...) debe ser concebido como una noción abierta, no puede ser definido apriori por los discursos de una determinada sociedad o cultura".⁸ Pareciera, sin embargo, que un creciente punto de acuerdo consiste en considerar la cosmopolitización en tanto cosmopolítica, como "proceso dialéctico, no lineal, en el cual lo universal y lo particular, lo similar y lo disímil, lo global y lo local deben ser concebidos no como polari-

4 Seyla Benhabib. "Otro universalismo: Sobre la unidad y diversidad de los derechos humanos", *Isegoría* 39, 2008, p. 185, cit. en Federico Arcos Ramírez, "El cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal", *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 13 (XXIX) (2013) 255-290: 278.

5 Anna Tsing, "The Gobar Situation", *Cultural Anthropology*, Vol. 15, nro. 3 (agosto. 2000), 327-360: 343, citado en Martin Stokes, "On Musical Cosmopolitanism" *Macalester International*, vol. 21 (2008), 3-26: 9.

6 Aunque no teorice en términos de cosmopolitismo, el pensamiento de Francesco Remotti resulta productivo para reflexionar sobre el concepto de semejanza en el presente contexto. Véase Francesco Remotti, *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Edizione digitale. (Bari-Roma: Laterza, 2022). Ed. original 2019. Remotti expuso temprana y sostenidamente sus críticas a los planteos identitarios: cf. *L'ossessione identitaria* (Roma: Laterza, 2010). Podría relacionarse con la formulación de un "universalismo de la semejanza". Ulrich Beck, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, (Barcelona: Paidós, 2005): 72.

7 Mariano Siskind. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. (Buenos Aires: FCE, 2016) 15 y 18.

8 Miguel Mellino, *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. (Buenos Aires: Paidós, 2008) 181.

dades culturales sino como principios interconectados y recíprocamente interpenetrados".⁹ No obstante, este difícil proyecto conciliador no debiera perder de vista que "puede existir un utopismo fácil y espúreo de la 'mezcla', de la misma manera que existe el de 'pureza' (...) y la pureza cultural es un oxímoron".¹⁰

Cosmopolitismo y música

1-Consideraciones generales

En el campo musical, el cosmopolitismo ¿se manifiesta en el estado del lenguaje, en los materiales internacionalmente compartidos, en los géneros globalizados, en los propósitos y verbalizaciones de sus actores, en los horizontes de recepción, en el universo referencial que las obras exponen, en el posicionamiento de quien escucha? ¿Quién atribuye el carácter de cosmopolita a un músico o a un hecho musical: el creador que se autopercebe como tal, los otros que lo etiquetan de esa manera, en la equivalencia de ambas visiones?

Fue David Harvey quien planteó con mayor contundencia el peso de la variable geográfica, la importancia del espacio, el lugar y el medio en las consideraciones sobre el cosmopolitismo,¹¹ la que se suma a las más estudiadas, radicadas en las culturas. En esta vía de la diferente percepción geocultural, planteamos como hipótesis de trabajo que para los compositores de los países centrales el cosmopolitismo es inherente a su posicionamiento en el sistema, o al menos es percibidos como tal desde las llamadas periferias, donde en todo caso el cosmopolitismo aparece más bien como condición aspiracional, incluso voluntarista. A aquellos creadores metropolitanos se los ubica en el Atlántico Norte y el Mediterráneo, generalizados hasta hace poco como "Europa" u "Occidente",¹² es decir, el ámbito canónico occidental. Se soslaya así la reproducción del dentro-fuera, dominancia o subordinación activos en los centros en apariencia homogéneos.¹³

9 Ulrich Beck y Daniel Levy, *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivities in World Risk Society*. FMSH-WP-2013-27 (febrero 2012), disponible en <https://shs.hal.science/halshs-00795250/document>, p. 6.

10 Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo*, 155-156.

11 David Harvey. *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. (Madrid: Akal 2017). Estas realidades son consideradas irrelevantes en el marco de la universalidad de base predicada por las teorías liberales. Véase especialmente cap. II, "La crítica poscolonial del cosmopolitismo liberal".

12 Mariano Siskind. *Deseos cosmopolitas*, 22

13 Consideremos este ejemplo: es difícil que un latinoamericano no incluya a Finlandia o a Sibelius en el conjunto de referentes internacionales comunes, pero Eero Tarasti, en un ensayo de recepción

Las cosmópolis son grandes capitales mundiales –París, Viena, New York– pero difícilmente se incluya a otras de similares o de mayores dimensiones –El Cairo, Mumbai o São Paulo– en el imaginario cosmopolita, salvo en términos de exotismo del viajero, de las denominadas epistemologías del Sur, o mediante una actitud humanista antihegemónica de intelectuales comprometidos. Esta postura produjo, en relación con América Latina, numerosas piezas de compositores europeos o estadounidenses con textos de autores de la región: escritores como Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Julio Huasi, Carlos Franqui; políticos como Ernesto Guevara, Fidel Castro o Pedro Duno; consignas de manifestación o alusiones directas a la historia, la cultura y los personajes significativos de la región.¹⁴ Constituyen flexiones progresistas militantes del cosmopolitismo, cercanas a la universalidad solidaria preconizada desde las izquierdas. Un caso diferente es el de Hans-Joachim Koellreutter. Alemán emigrado a Brasil en 1937, adscripto a las tendencias vanguardistas europeas de entreguerras, de Hindemith a Schoenberg, su obra se relaciona no solo con las músicas brasileñas sino también con la de otros países no europeos en los que vivió: la India (microtonalismo), Japón (budismo zen, "estética de lo impreciso y lo paradójal"), es decir, en estos casos, con configuraciones técnicas o filosóficas generales por sobre los materiales locales textuales, con lo cual se coloca en un plano más abstracto, más compatible con el aspecto migrante del cosmopolitismo.

Las condiciones históricas han modificado sustancialmente las representaciones del cosmopolitismo. Una de las más evidentes en la incidencia de la tecnología en una globalidad interconectada, virtual, que borra fronteras, impone y estandariza los consumos, convierte lo cotidiano en cosmopolita: es lo que Beck denomina "cosmo-

nacional y europea de la figura de Sibelius, sostiene que "En tanto Europa puede ser dividida en colonizadores y colonizados, no hay duda a qué categoría pertenece un país como Finlandia. De este modo, las teorías poscoloniales aplican no solo al llamado 'Tercer Mundo' sino también a países altamente desarrollados como Finlandia, un país que ha sido espiritualmente 'colonializado' o atrapado dentro de una 'imaginación colonizada'". Eero Tarasti, "An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others", en *Sibelius studies*, eds Timothy Jackson y Veijo Murtoomaki. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 3-11: 4.

- 14 A este conjunto pertenecen, entre otras, obras de Luigi Nono (*Dónde estás hermano?*, *Y entonces comprendió*, *A floresta é jovem e cheia di vida*, *Como una ola de fuerza y luz*), Wilhelm Zobl (*Aria Brasileira*, *Böhmen liegt an Meer*), Konrad Boehmer (*La Violeta*), Klaus Huber (*Erniedrig- Geknechtet- Verlasen-Verachtet...*), Gordon Mumma (*Wooden Pajamas*), Peter Schat (*Canto general*), Frederic Rzewski (*The People United Will Never Be Defeated*), Hans Werner Henze (*El cimarrón*, *Das Floss der Medusa*), Folke Rabe (*Altiplano*), Mikis Theodorakis (*Canto general*). No nos detenemos aquí en los casos de utilización de músicas populares latinoamericanas con intenciones que van del homenaje al saqueo.

politismo banal".¹⁵ Estas consideraciones se ajustan más bien a las músicas populares industrializadas de circulación masiva, pero podrían extenderse a otros géneros y prácticas, en otra escala y con diferentes proyecciones, como las estructuras y técnicas reconocidos de las tradiciones académicas y a sus condiciones de circulación. Así, un compositor del área culta occidental, aún teniendo en cuenta la dispersión actual, opera con el estado del material de su tiempo, sobre un piso de disposiciones, recursos, medios relativamente consensuados en la comunidad occidental de lenguajes y redes de distribución comunes, adaptadas a cada segmento de la producción. Para superar esa anonimidad e inscribir allí la marca cosmopolita se requiere una "mirada" –si seguimos el razonamiento de Beck– autoconsciente, reflexiva, una decisión, aunque en música la distinción resulte conflictiva, ya que el objeto sonoro requiere con frecuencia un soporte discursivo paratextual o contextual para caracterizarla.

Lo que sigue es un primer intento, por nuestra parte,¹⁶ de relacionar brevemente un repertorio de situaciones en la música culta latinoamericana del siglo XX con los marcos y discusiones teóricas generales expuestas hasta aquí.¹⁷

2-*"Imagine there's no countries"*¹⁸

Calificados en buena parte de la literatura existente como "universalistas", encontramos un conjunto de compositores latinoamericanos que practicaron un compromiso exclusivo con las soluciones técnicas, conceptuales y estéticas de la música avanzada de su tiempo por sobre cualquier determinación territorial o nacionalista. Entre los casos emblemáticos figuran Juan Carlos Paz y Julián Carrillo. También el chileno Acario Cotapos, cuya biografía como cosmopolita itinerante –extensas residencias en New York, París y Madrid, además del Buenos Aires de su infancia– la im-

15 Ulrich Beck, *La mirada*, 121

16 Expusimos brevemente algunos de los puntos desarrollados aquí en la mesa redonda "Cosmopolitismo y música" que tuvo lugar en Buenos Aires el 15 de agosto de 2023, organizada por la red internacional "Trayectorias. Music between Latin America and Europe".

17 Cabe aclarar que utilizamos en algunos casos expresiones provistas por la literatura sobre cosmopolitismo que provienen de disciplinas ajenas a lo musical, insertas en tramas discursivas específicas y con repercusiones en decisiones institucionales y políticas. Despegados de sus pertinencias originales, estos significantes disponibles funcionan, no obstante, como mediaciones operativas para proyectarlos en nuestro campo.

18 Trasladamos aquí esta oportuna referencia a la canción de John Lennon incluida en Derek Scott, "Cosmopolitan Musicology", en *Confronting the National in the Musical Past*, eds. Elaine Kelly, Markus Mantere y Derek Scott (London: Routledge, 2018) 17-30, disponible en <http://eprints.whiterose.ac.uk/139840/>

pronta de un medio intelectual ilustrado durante su formación en Santiago y el contacto con las vanguardias musicales y literarias internacionales repercutió en la constitución de un lenguaje individual abstracto, complejo pero de una expresividad intensa y disruptiva, marcado por el ascendente nietzscheano.¹⁹

Los estudios literarios y culturales argentinos identificaron la invocación sostenida al ideario cosmopolita que caracteriza un sector influyente de la producción intelectual y artística de Buenos Aires.²⁰ El caso paradigmático, evocado sin cesar, es el de Jorge Luis Borges.

Al elenco de cosmopolitas culturales argentinos pertenece Roberto García Morillo. Su universo aparece habitado por un profuso conjunto de referencias en el que se dan cita los homenajes a compositores de la tradición europea –Bach, Tchaikovsky, Falla, Debussy– y el uso de textos o argumentos para obras escénicas provenientes de cancioneros anónimos, del romancero español, Federico García Lorca, Antonio Machado, Dante Alighieri, Edgar A. Poe, Arkady Averchenko, Henry-Jacques, Jacopo Bonomi, Rafael Pombo, así como piezas inspiradas en la pintura de Goya, Klee y Mondrian. Un sector reducido pero significativo de su obra está dedicado a la presencia "griega" –referente cosmopolita clásico para Occidente– en el cual sobresalen las *Variaciones olímpicas* para orquesta (1958).²¹ Cada una de ellas está referida a un dios del Olimpo para lo cual recurre al repertorio de emociones "clásico" de la tradición europea, indicados en el carácter de cada variación ("Irato" para Poseidón, "Pastoral" para Demeter, "Amoroso" para Afrodita, etc.). Además, una de ellas (la VII^o) está dedicada a Satie y otra (la XII^o) a Schoenberg, en un notable desenfado ante las divergencias culturales y estéticas de esos compositores en sus contextos originales normativos, ahora desdramatizados. Esta proliferación referencial fue producida por

19 Véase Luis Merino, "Nuevas luces sobre Acario Cotapos", *Revista musical Chilena*, nro. 159 (1983), 3-49. Su cantata *Balmaceda*, relativamente tardía (1957) aborda sin embargo un episodio histórico de su país, un registro inusual en su producción.

20 En un breve y curioso manuscrito encontramos estas afirmaciones "Buenos Aires, por su cosmopolitismo solo ha de conmovirse ante ideas humanas o universales que, también por la misma causa, son las únicas que puede entender. Tiene que ser y es una ciudad internacionalista, una ciudad más humana que patriótica". Su autor: Leopoldo Lugones. Manuscrito sin fecha, una página, Biblioteca Nacional Argentina.

21 Los catálogos de la obra de García Morillo pueden consultarse en Ana María Mondolo y Néstor Ceñal, "Roberto García Morillo". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, nro. 10, (1989), 33-71 y en Ana María Mondolo. *Roberto García Morillo* (<http://www.musicaclasicaargentina.com/garciamorillo/index.htm>). Las únicas presencias de autores argentinos consisten en una pieza dedicada a Paz, encargo para una antología destinada a conmemorar el décimo aniversario de su muerte y materiales derivados de música de Julián Aguirre, quien fuera uno de sus maestro. En el campo literario utilizó un texto de Ponferrada y otro de Julio Aramburu.

un compositor porteño de ascendencia hispana, nunca tentado por el nacionalismo musical, en el Buenos Aires posperonista. Su imaginario transcultural revela, una vez más, un cosmopolitismo desarraigado de tradiciones fuertes exclusivas a las que rendir cuenta.

Las reflexiones de Mauricio Kagel sobre su formación en Buenos Aires derivan de un posicionamiento comparable:

Mis maestros: un antichauvinismo intelectual y la Agrupación Nueva Música de Buenos Aires. Anti-chauvinismo porque los miembros activos de la inteligencia de mi país, con los cuales estoy asociado desde que era adolescente, no entendían la cultura nacional como opuesta a la cultura europea. Los escritores argentinos más auténticos—auténticos en su elección y en su temática— citaban a Verlaine, Lorca, Croce o Gogol sin preocuparse por la creación de una cultura "genuina", agresiva, superficialmente homogénea (...). El descubrimiento de esta *falta de tradición* en mi propio país, me liberó de la estéril antinomia: América versus Europa".²²

Su obra musical testimonia la continuidad desarrollada de esta perspectiva.²³

Luego de cartografiar las tendencias en la música argentina de principios de la década del 80, Gerardo Gandini define su propia estética y se incluye entre

aquellos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires (...) Nosotros creemos que éste es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento.²⁴

22 Mauricio Kagel, *Notas interiores del disco Siglo XX*, Comar JJ095 (1965). Énfasis nuestro.

23 Aunque buena parte de su producción tematiza musicalmente las variables culturales, de lo que no nos ocupamos aquí, destacamos la contundencia crítica con que aparecen en sus obras *Mare Nostrum* y *Die Stücke der Windrose*.

24 Gerardo Gandini, "Estar", *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, (Córdoba, 27-31 de agosto de 1984) 63-65: 65.

3-Bajo el signo del doce

El dodecafonismo representó para generaciones de compositores un recurso que cumplía los requisitos de solidez estructural, anonimato, abstracción, legitimidad histórica y modernidad susceptible de convertirse en una lengua internacional compartida en la cual esculpir las poéticas individuales. Sin embargo, quien lo formulara, Arnold Schoenberg, lo concebía en el marco de la gran tradición austrogermana a la que pertenecía.²⁵ Este método, representante de un "cosmopolitismo vienés", fue rápidamente difundido y adoptado por numerosos compositores del mundo musical contemporáneo occidental. A mediados de siglo se llevaron a cabo congresos dodecafónicos y hubo incluso un proyecto de Juan Carlos Paz, no concretado, para fundar una Sociedad Dodecafónica Internacional. En respuesta a la invitación del compositor argentino para integrarla, Ernst Krenek responde: "En cuanto al 'Dodecafonismo' creo que se ha convertido en un *lenguaje mundial de la música*, y formar una Sociedad especial para fomentarlo, lo llevaría a una condición sectaria en la cual, por largo tiempo, ha estado confinado".²⁶

El referente más significativo de la temprana adopción de los postulados schoenberguianos en América Latina es el de Juan Carlos Paz, quien resistió con todos los recursos disponibles –obra musical, crítica, gestión cultural, musicografía– los embates tanto del poderoso nacionalismo como del conservadurismo de la academia en pos de una militancia cosmopolita vanguardista, alerta a las veloces transformaciones del pensamiento musical e intelectual de la época.²⁷ Se manifestó en decisiones compositivas autónomas con respecto a cualquier exigencia nacional y en la adhesión a las sucesivas modernidades internacionales: al neoclasicismo, al método dodecafónico, el serialismo integral, las concepciones varesianas y las aperturas

25 En julio de 1921 Schoenberg envió a su discípulo Josef Rufer una carta en la cual habría anunciado un descubrimiento "que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años", aludiendo al método de los doce sonidos. Dicha carta no ha sido encontrada, por lo cual el único testimonio de aquella expresión es el de Rufer en su libro *Das Werk Arnold Schönbergs*, publicado recién en 1959. El nieto de Schoenberg analiza este hecho en un texto que titula significativamente "The Most Famous Thing He Never Said". Sin embargo, al cotejar esa frase con otra, contemporánea, que aparece en una carta a Alma Mahler, descubre una afirmación similar, aunque fuera de la retórica nacionalista en la cual se inscribe la cita de Rufer. Véase Randol E. Schoenberg, "The Most Famous Thing He never Said", disponible en <https://schoenbergblog.com>. El texto reproduce el artículo publicado en *Newsletter* nro. 4, (November 2002). Jewish Music Institute: International Centre for Supressed Music.

26 Carta de Krenek a Paz, 15-9-1952, en *Cartas a J. C. Paz*, (Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, 1987) 34. Énfasis nuestro.

27 Véase Omar Corrado, *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).

aleatorias. La temperatura de sus diatribas contra sus colegas inspirados en referencias locales queda clara en esta clasificación:

Unos, eternos llorones ante la desaparición del imperio incaico, escriben, en el siglo del dodecafonismo, para quena y escala pentáfona, cosa que denuncia una especie de retardo mental o un atraso de cinco siglos; otros, un poco menos retardados, hacen estudiar estilo operístico italiano, especialmente 'verista', a sus incas, chiriguano, mocovíes, etc., los galvanizan con una inevitable orquestación 'colorista', procedente de todas partes, y los sitúan en el escenario de la ópera".²⁸

Paz reproduce la tradicional figura de ciudadano del mundo, cuyas únicas fidelidades se dirigen al pensamiento y las artes de la más estricta contemporaneidad internacional. De todas maneras, la relación con las herramientas provistas por las músicas de su tiempo no impidió su adaptación a las necesidades compositivas personales. Por ejemplo, consideraba que él y sus discípulos empleaban el método dodecafónico de manera individual, autónoma.²⁹

En 1944, el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado compone *Sanjuanito futurista. Microdanza*, para piano, basado en técnicas provenientes del dodecafonismo. Considera que "aunque ya en la actualidad este sistema revolucionario se halla en un impasse (...) todos los recursos desprendidos de él han sido explotados por los compositores contemporáneos".³⁰ Aplica el método a una de las músicas más arcaicas del país, al "acervo telúrico del aporte indígena (...) El yaraví, el sanjuanito, el danzante y el yumbo son los aires más representativos de la etnofonía serrana".³¹ Analiza la compatibilidad de las disposiciones bitonales, politonales y bimodales con el folclore, las cuales aplicadas por Villa Lobos, Caturla y Chávez, dieron lugar a un "sincretismo musical que encauza hacia el nacionalismo politonal". Y en este proceso de ampliación de recursos se inserta el dodecafonismo: "Aún el mismo procedimiento docetonal se

28 Juan Carlos Paz, "Música argentina- 1952", *Buenos Aires Musical*, nro. 104 (2 de mayo de 1952) 7.

29 Carta a H-J. Koellreutter, 24-8-52, inédita. Una de esas características fue el rechazo de la transposición de las series y el empleo casi exclusivo de las formas original y retrógrada hasta 1950.

30 Luis Humberto Salgado. "Música vernácula ecuatoriana", *Opus*, Año III, nro. 31, (enero 1989): 92-98. Publicado originalmente en Quito, Casa de la Cultura, 1952. Salgado fue un profundo conocedor de las estructuras, funciones y significados del folclore de su país, lo que se manifiesta tanto en su obra musical como en sus escritos.

31 Luis Humberto Salgado, "Sinopsis estética de la música ecuatoriana", artículo inédito, publicado en *Opus*, Año, III, nro. 31, (enero 1989) 89-91: 89. En otro texto diferencia el sanjuanito de blancos, mestizado con la música criolla, del otavaleño, genuinamente autóctono. Salgado. "Música vernácula ecuatoriana", 95. Publicado originalmente en Quito, Casa de la Cultura, 1952.

puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia andina".³² Si bien Salgado nunca salió de su país –ni el viaje ni la diáspora constituían ya condición para una conciencia cosmopolita–, tuvo conocimiento de las tendencias recientes por diversas vías. Ketty Wong indica por una parte el viaje de su hermano Gustavo a Europa en 1936, de donde le trajo partituras contemporáneas; por otra, el contacto con músicos, compositores y musicólogos extranjeros que visitaron Ecuador, donde ejecutaron y brindaron información sobre esa música.³³

La pieza retiene las células rítmicas características del sanjuanito, un repertorio restringido y omnipresente, así como la cuadratura general de las frases y su sintaxis, habitual en los bailes. En su análisis de alturas, Wong identifica tres series dodecafónicas, una de ellas marcada por sucesiones cuartales y estructuras pentáfonas subyacentes. Observa asimismo la presencia de tríadas mayores y menores, y sugerencias de centros tonales funcionales.³⁴ Las numerosas octavas son otro índice divergente de las normas del método, a pesar de que el compositor afirmara que su Sanjuanito futurista está "estrictamente ceñido al sistema docetonal".³⁵ Otro autor indica el uso de inversiones y retrogradaciones de las series, habituales en el manejo dodecafónico, aunque también señala secciones atonales que no responden al orden serial.³⁶

La disgregación de la ortodoxia serial no impidió que sus vestigios y virtualidades se incorporen eventualmente como un elemento más en otros contextos estructurales de alturas. Ello ocurre en la *Puneña No. 2* (1976) de Alberto Ginastera. En esos años, su condición de cosmopolita se había afianzado por su reconocimiento internacional, la instalación de su producción en los centros más destacados, su residencia en Ginebra, el prestigio de su esposa, la violonchelista Aurora Nátola y los vínculos derivados de ese posicionamiento en la escena contemporánea. La pieza fue compuesta para integrar un conjunto de doce obras para chelo en homenaje a Paul Sacher, director de orquesta y mecenas suizo, en ocasión de su 70° aniversario. Fueron encargadas por Mstislav Rostropovich y los compositores convocados, además de Ginastera, fueron Pierre Boulez, Witold Lutoslawski, Luciano Berio, Benjamin Britten,

32 *Ibid.*

33 Entre ellos, Wong destaca a Francisco Curt Lange y Nicolas Slonimsky como aquellos a través de los cuales probablemente el compositor accediera a información sobre el dodecafonismo, que en declaraciones periodísticas el compositor ubica en torno de 1938. Ketty Wong, "Una aproximación a la técnica serial en la obra de Luis Humberto Salgado", *Neuma*, (Talca), Año 16, Vol. 2 (2023) 33-52: 36-37.

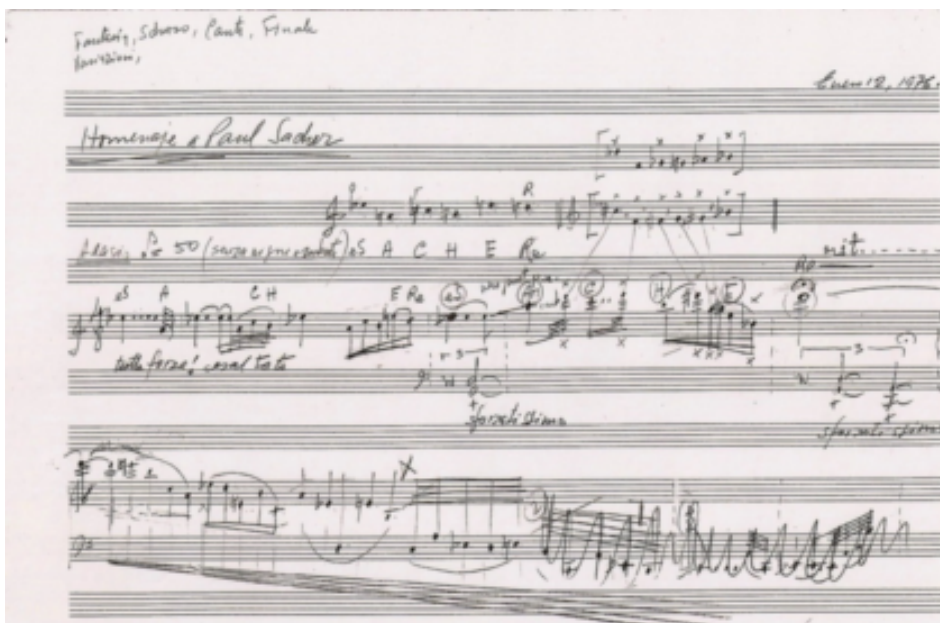
34 Ketty Wong Cruz. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. (Quito: Banco Central del Ecuador-Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003-2004), 38-43.

35 Salgado, "Música vernácula", 95.

36 David Bravo Velásquez, "Sanjuanito futurista (análisis)", *Opus*, cit.: 43-44.

Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Wolfgang Fortner, Heinz Holliger, Henri Dutilleux, Hans Werner Henze y Conrad Beck.

La consigna común establecía, además del instrumento, el uso de las notas derivadas de las letras del apellido Sacher como tema o germen de cada pieza. Como vemos en esta página de sus primeros apuntes, Ginastera combina las notas provenientes de las letras del homenajeado –mib(Es)-la-do-si-mi-re(R)-, las convierte en el primer hexacordio de una serie de doce sonidos completada con los restantes sin imposiciones externas e intercepta ambas configuraciones, proyectadas sobre estructuras rítmicas que formaban ya parte de su vocabulario desde obras tempranas. Los esbozos muestran este proceso compositivo: luego de la exposición de las notas del nombre, Ginastera comienza la inserción de los sonidos del segundo hexacordio en el primero. Le sigue un extenso pasaje descendente, no incluido en la versión definitiva editada, en el que se suceden aceleradamente las notas "Sacher" retrogradadas (Ejemplo n° 1). La pieza discurre luego por muy diferentes repertorios de alturas ajenas a este material inicial y sus posibles consecuencias, entre ellos la pentafonía, las oscilaciones microtonales y las combinaciones derivadas del robusto virtuosismo instrumental, que incluye rasguídos, glissandi y efectos percusivos.



Ejemplo n° 1. Ginastera, Alberto. *Puneña N° 2*, boceto existente en la Alberto Ginastera Collection, Paul Sacher Foundation, Basel. Se reproduce gracias a la gentileza de su director, Florian Besthorn.

Junto a los apuntes manuscritos de la partitura se conserva el texto previsto por el compositor para acompañar su obra, en español, francés e inglés. En la edición de Boosey and Hawkes se incluyó en este último idioma, y de allí traducimos estos fragmentos:

El término quechua "Puna" refiere a tierras altas o mesetas de 4000 metros en los Andes. También significa tierra desnuda y árida, así como la angustia que puede sentirse en altura (...). La "Puneña No. 2, Homenaje a Paul Sacher", es una recreación del mundo sonoro de ese misterioso corazón de América del Sur que ha sido el imperio inca, cuya influencia puede aún percibirse en el norte de mi país, así como en Bolivia y Perú. La obra consiste en dos movimientos íntimamente ligados. El primero, Harawi, significa cántico melancólico y de amor. Está basado en dos temas; el primero es el tema eSACHERe y el segundo (las otras seis notas) es la metamorfosis de una melodía precolombina del Cuzco (...) evoca lamentos solitarios, sonidos de las Kenas, murmullos de la selva lejana con pájaros imaginarios cantando '¡Sacher!... ¡Sacher!...' y resplandores de luna y estrellas. El segundo movimiento, Wayno Karnavalito, es una danza salvaje y tumultuosa de carnaval, plena de ritmos de charangos y tambores indígenas [bombos], trajes coloridos, ponchos y máscaras, así como de alcohol de maíz [chicha]³⁷

Único compositor "extraeuropeo", conocido tanto por su magistral tratamiento modernizador de músicas folclóricas como por el uso personal de recursos seriales, Ginastera juega aquí la carta exótica, quizás la que se esperaba de él, asegurándose no obstante el testimonio de una filiación europea relativamente actualizada como la inclusión ocasional de una serie. Aquí, es la apoyatura comunicativa del texto adjunto lo que proyecta a la pieza desde el supuesto componente local al escenario internacional: en esta colección, el resto de las obras presenta soluciones abstractas, algunas altamente especulativas, uniformemente "cosmopolitas". Solo la obra de Ginastera apela a materiales de esta naturaleza,³⁸ con lo cual se cumple a la vez con el -¿autoimpuesto?- requisito de la diferencia y se afirma la singularidad en ese conjunto.

37 Alberto Ginastera, *Puneña N° 2, Hommage to Paul Sacher*. Mstislav Rostropovich, ed. (Boosey and Hawkes: 1977). Las palabras entre corchetes son las que aparecen en el boceto en español inédito.

38 La mayor parte de las obras de la colección se basan en desarrollos considerablemente especulativos, tanto "racionales" (Boulez) como de aleatoriedad controlada (Huber). Tuvimos ocasión de estudiarla gracias a una beca de la Paul Sacher Stiftung (Basilea, 2005); los resultados, parciales, se presentaron en un coloquio realizado en esa institución (22/3/2005), y luego en seminarios impartidos en Buenos Aires y en Montevideo.

3-Matrices y desvíos

En su estudio del primer movimiento de la *Sinfonía N° 1* del compositor mexicano Julián Carrillo, compuesta en 1901 durante sus años de aprendizaje en Leipzig, Alejandro Madrid analiza por un lado el esfuerzo del compositor por integrarse a la gran tradición sinfónica germánica, brahmsiana, vigente en ese contexto y por otro las "irregularidades" que se filtran en ese propósito.³⁹ En la recepción crítica de su estreno en Leipzig en 1902 Madrid rescata un artículo periodístico que juzga a la obra "refrescante" pero a la vez "poco sinfónica". Por otra parte, observa que el plan armónico y formal de este movimiento no responde al habitual de allegro de sonata esperable en esa tradición, lo que no puede atribuirse a incapacidad compositiva, ya que el último movimiento de la sinfonía responde acabadamente a esas reglas. El autor interpreta que lo que puede haber resultado "refrescante" para el crítico son las ideas melódicas, que provendrían tanto de la admiración del compositor por ese tipo de material en las obras de Liszt y Wagner –es decir, en la línea opuesta al formalismo preconizado por sus maestros– como a la tradición mexicana en que se educó, que privilegiaba la belleza de las líneas. Pero a la vez esta preeminencia, junto a las transgresiones estructurales, desplaza a la obra del centro de la escritura sinfónica canónica en ese contexto. Madrid entiende esta situación en términos transculturales y de prácticas de frontera, posiciones que permiten negociar las exigencias de un medio hegemónico con el propio proyecto musical y estético. Aunque reconoce que en la retórica de Carrillo persiste una actitud pro-germana, esta obra ejercería un cuestionamiento inmanente de ese paradigma.

Es difícil saber si esta conducta obedeció a la puesta en práctica de un programa estético-político consciente y explícito del compositor. Desde nuestra perspectiva observamos en la trayectoria de Carrillo la perseverancia de una sostenida y deliberada oposición a la supremacía nacionalista ejercida por sus contemporáneos mexicanos, en un afán de independencia de cualquier factor local que en obras posteriores se volverá experimental, más allá del prestigio de otras soluciones de su tiempo, atento solo al propio proyecto musical. En esta sinfonía temprana los gérmenes de esa conducta aparecen anclados provisoriamente en la continuidad de una tradición a la que se llega desde fuera. Se verían así modulados tanto por los condicionamientos y articulaciones culturales específicas entre contextos como por decisiones com-

39 Alejandro Madrid, "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N° 1 de Julián Carrillo". *Resonancias* 7 (12) (2003), 61-86.

positivas personales que autorizan en un primer momento a incluir desvíos en un cuerpo de normas preestablecido o impuesto para generar luego un espacio autónomo desde el cual integrarse al paisaje internacional de la modernidad sin rendir cuentas a determinaciones externas.

Las estrategias cosmopolitas de Heitor Villa Lobos encuentran en su obra *New York Sky-Line Melody* una manifestación singular. Los estudios de Carlos Kater y de Rodrigo Passos Felicissimo⁴⁰ nos informan que compuso esta pieza en 1939 para piano, orquestada al año siguiente, mediante la transposición del perfil urbano de una fotografía de la metrópolis⁴¹ a una plantilla milimetrada en la que se establecían equivalencias con alturas y duraciones, escritura planimétrica o grafía proporcional cuyo antecedente se encuentra en procedimientos de milimetrización propuestos por Joseph Schillinger.⁴² De este origen aleatorio, suerte de traducción de lo visual a lo sonoro, se deriva una curva de alturas, atonal o pantonal, que el compositor modela en los demás parámetros para dotarlo de breves inflexiones jazzísticas y sobre todo de otras provenientes del folclore brasileiro. Se superpone así una actitud experimental, especulativa con un proceso compositivo que flexiona los materiales hacia referencias a músicas populares localizadas, especialmente las nacionales. Esta temprana alianza entre experimentalismo y tradición fue interpretada como una intervención creativa, personal y regional, en un ícono cosmopolita. Pero Felicissimo proporciona un dato contextual relevante. En los años 1939 y 1940 Villa Lobos manifestó en la prensa sus aspiraciones a dirigir orquestas en Estados Unidos, prosiguiendo una carrera internacional que ya se había afianzado en Europa. En esos años, cumplió funciones como embajador cultural para las relaciones entre ese país y Brasil en un momento crucial por la inminencia de la Segunda Guerra Mundial. En la primera transmisión panamericana de radio, realizada desde Rio de Janeiro el 7 de abril de 1940, después del discurso del Ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Getúlio Vargas, Villa Lobos dirigió con la Or-

40 Carlos Kater. "Villa Lobos e a melodia das montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira". *Latin American Music Review*, vol. 5, nro. 1 (1984) 102-105. Rodrigo Passos Felicissimo, "Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos" (tesis de Doctorado, Universidade de São Paulo, 2014), disponible en <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-30102014-155944/publico/RodrigoPassosFelicissimoVCorrig.pdf>

41 Es probable que la fotografía haya sido la de una maqueta de la ciudad incluida en un pabellón de la Feria de New York de 1939. Passos Felicissimo, "Estudo interpretativo", 76.

42 Los estudios antes señalados revelan que Villa Lobos comenzó a diseñar este método compositivo en 1934, en relación con los perfiles montañosos de Rio de Janeiro en un papel planimétrico que denominó "Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas". *Ibid.*, 33.

questa Sinfônica Brasileira cuatro obras suyas, entre ellas la versión sinfónica de *New York Sky-Line Melody*.⁴³ Aun cuando haya sido fortuita la utilización de esa fotografía y en consecuencia la intencionalidad referencial,⁴⁴ la alusión musical a esa metrópolis, símbolo de internacionalismo y modernidad, calzaba entonces a la perfección en la coyuntura diplomática y a la vez en los anhelos de expansión profesional del compositor.

Perspectivas

En una caracterización minimalista del cosmopolitismo, Mendieta propone que éste consiste en "una manera de relacionarse con el mundo", y agrega de inmediato que la cuestión sería "cuál es la naturaleza de esa relación".⁴⁵ A partir de las situaciones musicales expuestas, se abren distintas perspectivas para responder a esa pregunta.

1-*"Cosmopolitas sin adjetivos"*

Si extrapolamos la expresión de Boaventura de Sousa Santos⁴⁶ para aludir a una universalidad basada en la común humanidad kantiana, encontramos en los ejemplos estudiados un conjunto de compositores nunca tentados por sustancias sonoras locales que alojaron su inventiva en el repertorio cultural de la historia occidental, en la centralidad europea o estadounidense: es el caso de Roberto García Morillo. En este grupo habría que distinguir a aquellos que sin dejar de adherir a las exigencias de la modernidad –en sí misma múltiple– la construyen no en la invención de nuevas técnicas sino en las fricciones culturales con el pasado. La música de Gerardo Gandini responde a este principio.

Por otra parte, individualizamos a quienes se apropian de herramientas técnicas contemporáneas para proyectarse hacia soluciones no representacionales cada vez más radicalizadas, como Juan Carlos Paz y Julián Carrillo. Luis Humberto Salgado, por su parte, entra y sale de este espacio: fuera de cualquier cronología derivada de

43 Passos Felicissimo, "Estudo interpretativo", 74-77.

44 Así lo consignan los testimonios recogidos por Passos Felicissimo, cit.: 76-77.

45 Eduardo Mendieta (2009) "From imperial to dialogical cosmopolitanism", *Ethics & Global Politics*, 2, nro.3 (2009), 241-258: 242.

46 Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. (Boulder, Colorado: Paradigm, 2014). Edición on line https://unescochair-cbrsr.org/pdf/resource/Epistemologies_of_the_South.pdf, 214, nota 44

la noción de "progreso", recurre alternativamente al folclore –registro predominante–, al neoclasicismo o a las herramientas seriales.⁴⁷ La actualidad internacional lo induce a plasmar en el trío *Selene* (1963) sus "impresiones personales (...) bajo el influjo psicológico de la epopeya cósmica protagonizada por los heroicos selenautas Armstrong, Aldrin y Collins".⁴⁸

Habría entonces al menos dos versiones del pasado en estos compositores: por un lado, la pulsión vanguardista de colocarlo entre paréntesis: el pasado como sitio donde están ancladas las memorias de la nación y la tradición locales, suerte de contrapeso cultural que entorpece la transparencia simbólica del cosmopolitismo y el empuje vectorial hacia el futuro; por otro, el pasado como infraestructura estilística significativa pero neutralizada o reescrita mediante operaciones intertextuales. En ambos casos, la relativización de los orígenes resta densidad a la subjetividad que se construye tanto en el material autóctono como en el histórico.

2-La obstinación del contexto

La insistencia en declinar el sustantivo "cosmopolita" para relativizar su universalidad "neutra" tiende a reintroducir lo específico de cada situación, lo que se presenta con muy diversas modalidades según las realidades empíricas o los intentos interpretativos.

En una música tan "absoluta" como la de Juan Carlos Paz, fueron no obstante identificados, en el plano mismo del manejo compositivo, factores que revelarían su radicación en un espacio. La eventual impronta local habría que rastrearla no en la presencia "folclórica" sino en la apropiación supraestilística de las técnicas, cuya detección se produciría mediante el análisis y la difícil empresa hermenéutica. En 1984, Mariano Etkin escribe acerca de la música de Paz: "hay una cierta elementalidad en el manejo de los procedimientos, cierta carencia de una profunda puesta en práctica de sus proclamados planteos especulativos; podríamos hablar de una falta de pretensión de apropiarse de todas las posibilidades operacionales y de transformación ofrecidas por los materiales y las técnicas (...) que señala a Paz como un compositor latinoamericano".⁴⁹

47 En obras como la Tercera sinfonía en estilo rococó, los rasgos neoclásicos de la Sexta, el homenaje a Beethoven en la Séptima, en la cual sorprende su acercamiento parcial texturas webernianas, como demuestra Ketty Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado*, 58-71.

48 *Ibid.*, 73

49 Etkin, Mariano, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música-UNL*, nro. 1 (1989) 47-58: 51. Entre las particularidades indicadas por Etkin se incluyen sin dudas las indicadas previamente sobre el uso de las series (véase *supra*, nota 29), como

Aquella "falta de tradición" indicada por Kagel se entiende como distanciamiento reflexivo de las exigencias nacionales y se manifiesta en la persistencia de una tradición cosmopolita como marca identitaria. En efecto, Gandini no niega que del diálogo con ese Museo Sonoro Imaginario surja una contribución singular, sin recurrir a la nota local. En conversaciones privadas en torno de la identidad, Gandini, en su proverbial estilo aforístico, manifestó que "identidad es cómo hacemos aquí lo que se hace en todos lados", lo que podría relacionarse con lo que Thomas Turino, abstracción hecha del contexto a que refiere, postula como "modos de producción localizados para fenómenos generalizados".⁵⁰ Esta identidad desterritorializada es heredera de lo que Jorge Luis Borges postulara en su texto seminal, inevitable, "El escritor argentino y la tradición", en el que desarma el determinismo del lugar para concluir en otro aforismo contundente: "nuestro patrimonio es el universo".⁵¹

En su magistral ensayo sobre Borges, Mariano Siskind expone una idea central que se ajusta con precisión a las situaciones que consideramos aquí. Este cosmopolitismo tiende a la "universalización de la particularidad marginal", a "construir un discurso estratégico que abra la posibilidad de representar la particularidad marginal, latinoamericana, como una identidad moderna. Se trata de una estrategia de inclusión, de una forma de inscribir aquello que es específico del margen, su diferencia, su particularidad histórica, en la universalidad de la modernidad".⁵² Y ese margen puede ser la desarticulación y reconfiguración de lenguajes históricos "fuera de lugar" (Kagel, Gandini) como la soltura o desenfado en alojar una especie folclórica ancestral en el reservorio musical central de la modernidad (Salgado). Cruzadas con perspectivas exteriores a lo sonoro-musical -las estrategias de consolidación en espacios consagratorios-, las obras de Villa Lobos y de Ginastera antes consideradas apelan a un doble juego comparable y simétrico: sobreimprimir una serie y el nombre de un mecenas suizo a una escena "andina" o investir con incisos "brasileros" el perfil de Manhattan.

así también las que observa en sectores de la música latinoamericana reticentes a la explotación racional intensiva de los recursos puestos en juego, conducta que atribuye a parte del pensamiento musical europeo -el serialismo integral, por ejemplo-: la restricción como instauración de un valor, no como carencia.

50 Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000) 257. En otro contexto argumentativo, la formulación de Souza Santos de "localismo occidental globalizado" podría asociarse con las anteriores.

51 Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas*, (Buenos Aires: Emecé, 1974), 274. Fue una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, publicada luego en diversas ediciones.

52 Mariano Siskind. "El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad", *Variaciones Borges*, (Pittsburg) nro. 24 (2007), 75-92: 87-88.

3-Lengua y habla

Un pensamiento que promueva una otredad radical enfrenta el problema que Eero Tarasti, en sus comentarios sobre un texto de Sulho Ranta, conceptualiza en los términos saussureanos de lengua y habla.⁵³ La producción hegemónica detentaría el poder de fraguar la lengua, mientras que a la subalterna solo le estaría concedido, en principio, el habla. Conquistar, construir y legitimar su propia lengua implica un arduo proceso voluntario y autorreflexivo concretado en la producción de hechos artísticos y de teoría. En esta dirección avanzan quienes denuncian los impulsos imperialistas del cosmopolitismo ilustrado, a los cuales es preciso enfrentar sustituyendo modelos desde el lenguaje mismo. Así, el compositor uruguayo Coriún Aharonián, sin mencionar el término que hoy nos ocupa, afirma que los músicos que han optado por ser

resistente(s) de la cultura (...) debieran estar informados día a día respecto a qué pasa en el Primer Mundo, el territorio enemigo, porque ese Primer Mundo establece todavía las reglas para todos. Porque ninguna Revolución ha creado en los últimos dos siglos contramodelos culturales frente a los lanzados por los centros capitalistas de poder.⁵⁴

Las producciones culturales deberán sumar al manejo solvente del modelo metropolitano "el extra (...) de los caracteres particulares y diferenciales que lo hagan pasible de convertirse en contramodelos" que intenten romper "ese juego. Ojalá pueda(n) no solo romperlo sino establecer un juego propio"⁵⁵: un desafío para la utopía emancipadora.

4-La escucha cosmopolita

Establecer los límites entre lo cosmopolita y lo local, discriminar sus propiedades en la apreciación de una obra musical relativiza una vez más los términos inmanentes y compromete la competencia cultural de los oyentes. Ante un concierto

53 Tarasti, "An essay", 7.

54 Coriún Aharonián, "¿Otredad como autodefensa o como sometimiento?" En www.latinoamericanamúsica.net, sección Punto de vista, snp [4], última consulta 4-5-2021. Con algunas variantes en *Hacer música en América Latina*. (Montevideo: Tacuabé 2012), cap. 9: 139-147.

55 Coriún Aharonián, "La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina", texto basado en una ponencia en Porto Alegre en 1990. En *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, (Montevideo: Ombú, 1992), cap. XI, 105-119: 114.

de música argentina ofrecido por Ricardo Viñes en París el 10 de abril de 1922, con varias obras de inspiración folklórica, Joseph Baruzi, el crítico de *Le Ménestrel* lamenta la falta de particularidades locales de esas músicas "por demás mezclada(s) con recuerdos de Europa".⁵⁶ En *Le Figaro*, el crítico musical Robert Brussel opina sobre música argentina y observa que "las mismas estéticas divergentes que separan a nuestros compositores, diferencian los de la escuela argentina".⁵⁷ Alberto Williams, paradigma del "nacionalismo musical" para los argentinos, según Arthur Rubinstein "produce partitura tras partitura en un diluido César Franck con inesperados toques de Schumann aquí y allá y, ocasionalmente, una atrevida escala hexafónica debussyana".⁵⁸

En nuestra experiencia docente en Ecuador, comprobamos que ante la audición de la obra de Salgado que comentáramos aquí los estudiantes –oyentes "endógenos", si cabe aún el adjetivo– no tenían inconveniente en percibir en primer término la danza nativa, relativizando así la especulación serial. Por nuestra familiaridad con los repertorios neoclásicos, la asociación que establecíamos era con manifestaciones de esa tendencia, mientras que un colega de Buenos Aires le atribuyó inflexiones jazzísticas, compatibles por momentos con algunos gestos de Monk o Corea.

Los imaginarios que se juegan en la recepción y su propia historicidad hacen difusa aquella oposición entre otro concreto y otro abstracto. El posicionamiento cultural de los oyentes, con sus bibliotecas personales crecientemente políglotas, construye su propia narrativa: el cosmopolitismo es también una forma de escuchar.

Bibliografía

Aharonián, Coriún. "La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina". *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú, 1992, cap. XI, 105-119.

Aharonián, Coriún. "¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento?". *Hacer música en América Latina*. Montevideo, Tacuabé 2012, cap. 9, pp. 139-147. En

56 Citado en *La Quena*, año III, N° 12, septiembre 1922, p. 19. Entre las obras ejecutadas figuraron *En la Pampa* de Alberto Williams, *Viento* de Pascual de Rogatis, *Vidalita* de Vicente Forte y *Triste* de Julián Aguirre.

57 Citado en *La Quena*, Año III, N° 11, junio 1922, p. 20.

58 Citado en Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina*, (Buenos Aires: Educa, 1999), 19. Su traducción.

- www.latinoamerica-musica.net, sección Punto de vista, snp [4][Última consulta 04/05/2021]. Con algunas variantes en *Hacer música en América Latina*. (Montevideo: Tacuabé 2012), cap. 9.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Arcos Ramírez, Federico. "El cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal", *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 13 (XXIX), (2013): 255-290
- Beck, Ulrich. *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Beck, Ulrich; Levy, Daniel. *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivities in World Risk Society*. FMSH-WP-2013-27 (february 2012), disponible en <https://shs.hal.science/halshs-00795250/document>, 6.
- Benhabib, Seyla. "Otro universalismo: Sobre la unidad y diversidad de los derechos humanos", *Isegoría* 39, 2008, cit. en Arcos Ramírez, Federico. "El cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal", *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 13 (XXIX), (2013): 255-290.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 267-274. Conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, publicada luego en diversas ediciones.
- Borio, Gianmario, "La storia dei concetti musicali: metodi e obiettivi", Borio Gianmario y Gentili, Carlo. (ed.) *Storia dei concetti musicali/ 1*, Roma: Carocci, 2007, 11-28.
- Bravo Velásquez, David. "Sanjuanito futurista (análisis)", *Opus*, Año III, nro. 31, (enero 1989): 43-44.
- Cartas a J. C. Paz*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, 1987
- Corrado, Omar. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Delanty, Gerard. "The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory", *The British Journal of Sociology*, vol. 57, nro. 1 (2006): 25-47
- Etkin, Mariano, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música-UNL*, nro. 1 (1989): 47-58.
- Gandini, Gerardo. "Estar". En *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*: 63-65. Córdoba, 27-31 de agosto de 1984.
- Harvey, David. *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid: Akal, 2017.
- Jaramillo Marín, Jefferson. "Cosmopolitismo(s) y Modernidad(es)", *Diálogo de saberes*, nro. 29, Julio-diciembre 2008: 175-200

- Kagel, Mauricio. Notas interiores del disco Siglo XX, Comar JJ095, 1965.
- Kater, Carlos. "Villa Lobos e a melódia das montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira". *Latin American Music Review*, 5, nro. 1, (1984): 102-105.
- Madrid, Alejandro. "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N° 1 de Julián Carrillo". *Resonancias* 7 (12), (2003): 61-86.
- Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Mendieta, Eduardo, "From imperial to dialogical cosmopolitanism", *Ethics & Global Politics*, 2, nro.3. (2009): 241-258
- Merino (Luis), "Nuevas luces sobre Acario Cotapos", *Revista musical Chilena*, 159, (1983): 3-49.
- Mondolo, Ana María. *Roberto García Morillo*, disponible en (<http://www.musicaclassicaargentina.com/garciamorillo/index.htm>).
- Mondolo, Ana María; Ceñal, Néstor. "Roberto García Morillo". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 10 (1989): 33-71.
- Passos Felicissimo, Rodrigo. "Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melódia das Montanhas, utilizada nas pecas orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos". Tesis de Doctorado: Universidade de São Paulo, 2014, disponible en <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-30102014-155944/publico/RodrigoPassosFelicissimoVCorrig.pdf> [Última consulta: 12/08/2024]
- Paz, Juan Carlos. "Música argentina- 1952", *Buenos Aires Musical*, nro. 104, (2 de mayo de 1952): 7.
- Remotti, Francesco. *L'ossessione identitaria*. Roma: Laterza, 2010.
- Remotti, Francesco. *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Edizione digitale. Bari-Roma: Laterza, 2022. [Ed. original 2019]
- Salgado, Luis Humberto. "Música vernácula ecuatoriana". *Opus*, Año III, nro. 31, (enero 1989): 92-98. Publicado originalmente en Quito, Casa de la Cultura, 1952.
- Salgado, Luis Humberto. "Sinopsis estética de la música ecuatoriana". *Opus*, Año, III, nr. 31 (enero de 1989): 89-91.
- Santos, Boaventura de Souza. *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Boulder, Colorado: Paradigm, 2014. Edición on line https://unesco-chair-cbrsr.org/pdf/resource/Epistemologies_of_the_South.pdf
- Scarabino, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina*. Buenos Aires: Educa, 1999.

- Schoenberg, E. Randol. "The Most Famous Thing He never Said", en <https://schoenbergblog.com>. Artículo publicado originalmente en Newsletter No. 4, (November 2002). Jewish Music Institute: International Centre for Supressed Music.
- Scott, Derek, "Cosmopolitan Musicology". En *Confronting the National in the Musical Past*, editado por Elaine Kelly, Markus Mantere and Derek Scott, 17-30. London: Routledge, 2018, disponible en <http://eprints.whiterose.ac.uk/139840/>
- Siskind, Mariano. "El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad", *Variaciones Borges*, (Pittsburg) nro. 24, 2007: 75-92.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- Tarasti, Eero. "An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others". En *Sibelius studies*, editado por Timothy Jackson y Veijo Murtomaki, 3-11. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Tsing, Anna, "The Global Situation", *Cultural Anthropology* 15, nro. 3, (August. 2000): 327-360, cit. en Stokes, Martin "On Musical Cosmopolitanism" *Macalester International*, vol. 21(2008): 3-26.
- Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.
- Wong Cruz, Ketty. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. Quito: Banco Central del Ecuador- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003-2004.
- Wong, Ketty. "Una aproximación a la técnica serial en la obra de Luis Humberto Salgado", *Neuma*, (Talca), Año 16, Vol. 2 (2023): 33-52.

Rapsodia andina: anotaciones de un oyente cosmopolita

Stefano Gavagnin

Istituto per lo studio della Musica Latino-Americana

<https://orcid.org/0000-0002-6022-8096>

st.gavagnin@gmail.com

Resumen

Este texto pretende explorar representaciones cosmopolitas presentes en la “música andina”, una galaxia de distintas escenas musicales caracterizada por aspectos de transnacionalidad y transculturalidad, y por una intensa dialéctica entre lo global y lo local; condiciones que la convierten en un terreno fértil para lecturas de corte cosmopolita. Imaginando a un oyente europeo en su periplo por las distintas músicas andinas que florecieron en su entorno a partir de los años sesenta, el autor reseña tanto dinámicas inherentes a esa escucha, a menudo marcada por el exotismo, como interpretaciones críticas del fenómeno por parte de estudiosos de música popular y etnomusicólogos. Observa también que desde el interior del espacio musical andino operan asimismo perspectivas cosmopolitas, en cuanto expresiones de instancias socioculturales locales. Finalmente, relaciona el concepto de cosmopolitismo musical andino con los conflictos interpretativos en torno a la “modernización” del folclore y de la tradición.

Palabras clave: cosmopolitismo, transculturalidad, música andina, modernización del folclore, migraciones musicales



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Andean rhapsody: notes of a cosmopolitan listener

Abstract

This text aims to explore cosmopolitan representations present in 'Andean music', a galaxy of different musical scenes characterised by aspects of transnationality and transculturality. Its intense dialectic between the global and the local makes Andean music fertile ground for cosmopolitan readings. The author imagines a European listener on his journey through the various kinds of Andean music that flourished in his environment from the 1960s onwards. In doing so, he outlines both the dynamics inherent in this listening, often marked by exoticism, and critical interpretations of the phenomenon by popular music scholars and ethnomusicologists. Furthermore, he notes that cosmopolitan perspectives also operate from within the Andean musical space, as expressions of local socio-cultural instances. Finally, he relates the concept of Andean musical cosmopolitanism to the interpretative conflicts surrounding the 'modernisation' of folklore and tradition.

Keywords: cosmopolitanism; transculturality; Andean music; modernization of folklore; musical migrations.

"Cosmopolitismo diaspórico, crítico, enraizado, discrepante, post-universal, real, vernacular, internalizado, liberal, metodológico, pluralista, patriótico, poscolonial, comparativo, latente, marginal, pasivo". La acumulación de adjetivos que nos propuso Omar Corrado, a la hora de compartir planteamientos comunes para el debate sobre cosmopolitismo y música, sigue produciéndome cierto vértigo al bosquejar una suerte de abismo conceptual en el cual siento que me perdería como en una *selva oscura* de dantesca memoria.¹ Por eso, prefiero quedarme con este otro *assist* del mismo Corrado, quien, citando a Ulrich Beck, agrega que en la actualidad la cosmopolitización es representada cada vez más como "proceso dialéctico, no lineal, en el cual lo universal y lo particular, lo similar y lo disímil, lo global y lo local deben ser concebidos no como polaridades culturales sino como principios interconectados y recíprocamente interpenetrados".²

1 El presente texto constituye una reelaboración de mi contribución a la mesa "Cosmopolitismo y música", organizada por la red de estudios Trayectorias, que se llevó a cabo en Buenos Aires el 15 de agosto de 2023. En dicha ocasión, Omar Corrado compartió con los demás ponentes algunos planteamientos generales sobre el tema del cosmopolitismo musical, a los que me refiero en este párrafo.

2 Ulrich Beck, *Cosmopolitan vision* (Cambridge: Polity Press, 2006), 72-73.

Siempre me han parecido preferibles aquellas representaciones de la realidad que nos permiten buscar colocaciones flexibles y términos medios, antes que obligarnos a definir territorios de forma rígida y tajante, ya que semejantes definiciones, por útiles que puedan resultar en determinados tramos del proceso de comprensión de los fenómenos, rara vez se ajustan cabalmente a las realidades que pretendemos examinar o describir. Sin embargo, también soy consciente de que la extrema flexibilidad de determinados conceptos (como, por ejemplo, “lo auténtico”, “lo tradicional”, etc.) encierran el riesgo de menoscabar el poder heurístico y epistemológico de los mismos, hasta volverlos inoperantes o ineficaces. Por lo tanto, me propongo explorar en este texto derroteros de representación dialéctica y no lineal del cosmopolitismo en el terreno de la llamada “música andina”: no un “género”, sino más bien una galaxia de escenas musicales distintas, caracterizada por aspectos de transnacionalidad y transculturalidad, y por una intensa dialéctica entre lo global y lo local; condiciones que la han convertido en un terreno fértil para lecturas de corte cosmopolita.

Se suele decir, con razón, que el conjunto de las músicas andinas es un territorio de fronteras muy inciertas y porosas y que, por lo tanto, se hace necesario explicar a qué concepto de ese objeto musical nos estamos refiriendo en cada momento. En este texto, que no pretende desentrañar taxonomías o rasgos de género musical, me parece suficiente aceptar que “música andina” son todas las manifestaciones musicales que los propios músicos y sus públicos reconocen como tales,³ y usar, en cambio, rótulos más específicos para referirme a determinadas escenas como, por ejemplo, la de la música “autóctona” –que a partir de la segunda mitad de los setenta reivindicó en contextos *populares* y urbanos la matriz rural y comunitaria–, la de la *flutes indiennes* parisinas o la de la Nueva Canción Chilena en su vertiente folclórica andina.

Para avanzar en este terreno, voy a imaginar a un oyente europeo de cultura cosmopolita en su periplo de escucha crítica –cuando más y cuando menos– de las músicas andinas encontradas paso a paso a partir de los años sesenta. El perfil de este oyente es necesariamente genérico, o más bien variable, ajustable a los múltiples

3 Para fundamentar esta actitud abierta y dinámica a la hora de aplicar rubros musicales, podemos referirnos, entre otros, a la ya clásica redefinición del concepto de *género* por Franco Fabbri, “I generi musicali. Una questione da riaprire”, *Musica/Realtà* 4 (1981), y su actualización en “Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?”, *Musica/Realtà*, 82 (2007), así como a Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1998). Un ejemplo más reciente podría ser el de Julio Mendivil, *En contra de la música* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016), 69, donde se afirma que una determinada expresión “cuyas estructuras musicales no se vinculan en absoluto con los repertorios surgidos [en el Perú]” son peruanas por la sencilla razón que “una comunidad peruana las hizo propias”.

contextos donde la música andina llegó a difundirse a lo largo de las siguientes dos o tres décadas. Puede ser francés, suizo, español o italiano, entre otras posibilidades. En la mayoría de los casos, será un simple oyente aficionado. En otros, puede haber practicado él mismo repertorios andinos como músico, adquiriendo conocimientos específicos de los ritmos, de los instrumentos típicos y de su interpretación. O puede que el interés hacia las músicas andinas lo haya empujado a convertirse en etnomusicólogo, para así investigarlas también desde una perspectiva académica.⁴

En las primeras dos secciones –ambas enfocadas principalmente a ámbitos de recepción no latinoamericanos– me detendré en las dinámicas inherentes a la escucha por parte de este oyente cosmopolita y en las representaciones del fenómeno ofrecidas por algunos estudiosos de *popular music* y etnomusicólogos. En las dos secciones siguientes, en cambio, traeré a colación otros ejemplos y autores que nos hablan de esquemas cosmopolitas también desde puntos de escucha latinoamericanos, y más concretamente andinos, para comprobar que la escucha cosmopolita no es exclusiva de los oídos europeos y que no opera solo en relaciones unívocas centro-periferia. Por último, a modo de conclusión, intentaré identificar algún denominador común dentro de los diversos espacios y temporalidades que este artículo atraviesa, haciendo hincapié especialmente en la dialéctica entre tradición y modernidad.

La escucha cosmopolita europea

Es notorio que, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, y durante toda la década siguiente, se conformó en varios países europeos una escena musical andina, que tuvo su epicentro en Francia, y cuyos mayores intérpretes fueron los grupos Los Incas y Los Calchakis, junto a solistas como Guillermo de la Roca y Facio Santillán, entre otros. Estos músicos conocieron una extraordinaria popularidad y un notable

4 Valga como ejemplo de esto último la experiencia del etnomusicólogo francés Xavier Bellenger, según cuenta él mismo en su libro *El espacio musical andino: Modo ritualizado de la producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca* (Lima: Institut français d'études andines, 2015), 23-43. En países como Francia o Italia, la moda musical andina interesó en un principio sobre todo a jóvenes de clase media, a menudo –aunque no siempre– sensibles a las ideologías progresistas. Cosmopolitas, en la acepción de Turino, que trataré más adelante. Sin embargo, cada contexto de recepción tiene caracteres y dinámicas propias que deben ser reconocidos e interpretados. En Stefano Gavagnin, *Suonando il Cile e le Ande. L'esperienza di una generazione di italiani tra musica dell'Altro e memoria di sé (1973-2023)* (Roma: Neoclassica, 2024), por ejemplo, describo a una comunidad de jóvenes italianos que, a partir de los años setenta, se entregaron a la práctica activa de la Nueva Canción Chilena y de las músicas andinas. En definitiva, el oyente cosmopolita bosquejado en las presentes páginas se parece inevitablemente al propio autor en las diferentes etapas de su acercamiento al mundo musical andino y latinoamericano, como oyente, músico e investigador.

éxito comercial, que duró por lo menos hasta finales de los setenta. Mientras tanto, iba creciendo un nexo simbólico entre las *flutes des Andes* y las luchas populares para el cambio social, que brotaban entonces en tantas partes de Latinoamérica. A partir de los setenta,⁵ la llegada masiva a Europa de músicos latinoamericanos que abandonaban sus países a raíz de las políticas represivas puestas en acto por las dictaduras civiles y militares del Cono Sur acabará por consolidar dicho nexo, no sólo en la escucha europea, sino también en los mismos países latinoamericanos.

No me voy a detener en la descripción de dicha escena musical, magistralmente tratada por Fernando Ríos⁶ y por otros autores, a cuyos textos haré referencia en las siguientes páginas. Lo cierto es que nuestro oyente europeo imaginado se entusiasmó desde un principio con una música y un sonido que parecían (y eran) bien novedosos, y parecían la quintaesencia de las culturas nativas americanas (sin serlo). Se trató de una escucha ingenua, una suerte de ilusión óptica y aural colectiva. Felice Clemente, un músico italiano que vivió intensamente esa etapa, recuerda que, frente a las múltiples representaciones de lo andino que entonces “caían como meteoritos”, no había protecciones culturales en las que escudarse, y que, al mismo tiempo, cualquier sonido de quena o charango era suficiente para convertir en andina, por ejemplo, cualquier pieza de la Nueva Canción Chilena.⁷

La llegada, a partir de la segunda mitad de los años setenta, de músicos de procedencia más propiamente andina, exponentes de la llamada música autóctona de Bolivia –Los Ruphay, Ukamau, Boliviamanta– y posteriormente también de Perú y Ecuador, introdujo en los escenarios europeos elementos performativos más cercanos a los modelos comunitarios indígenas, como las *tropas* (es decir, los *consort* o bandas de instrumentos iguales) de aerófonos tradicionales, hasta entonces desconocidas en la escena andina europea. De tal manera, los años ochenta marcaron el fin de una recepción inocente e indiferenciada de lo andino por parte de los públicos europeos. Al menos una minoría más atenta y advertida de estos últimos empezó a registrar el conflicto entre distintas representaciones de la autenticidad y a percibir que la llamada

5 Estas referencias cronológicas representan obviamente una generalización: por ejemplo, el conjunto chileno Quilapayún incursionó en los escenarios europeos durante los sesenta, sin embargo, la difusión masiva de la NCCh, con su música de corte andino, empieza claramente a principio de los setenta y eclosiona a raíz del golpe chileno del 11 de septiembre de 1973, con la diáspora planetaria de los músicos exiliados.

6 Fernando Ríos, “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción”, *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008).

7 Felice M. Clemente, “Albores”, *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (1990). Felice M. Clemente y su hermano Raffaele M. han sido los fundadores de un proyecto musical italiano denominado Trencito de los Andes, muy conocido en varias escenas musicales andinas.

música autóctona debía ser “la más auténtica”, frente a otras que parecían reproducir dinámicas coloniales de hegemonía cultural (y económica) “blanca”. Tenemos constancia, por ejemplo, de un debate, cuando no de enfrentamientos sectarios, entre músicos italianos partidarios de las diferentes corrientes andinas, en los ochenta.⁸

Las inquietudes de nuestro oyente europeo encontraron una respuesta firme en un artículo de 1992, en el cual Gérard Borrás, un investigador francés especializado en músicas peruanas, se encarga de denunciar el carácter de mistificación de la música andina parisina. Pese a una narración densamente poblada de referencias a lo indígena, artistas como Los Incas y Los Calchakis proponían “una imagen sonora que conserva su exotismo sin dejar de estar en consonancia con nuestra propia tradición musical; refuerza nuestra visión romántica de la indianidad... melancolía, tristeza, amplios espacios abiertos, pero también nostalgia, pureza, ingenuidad...”.⁹ Dicha mistificación, según Borrás, tenía un claro fin comercial: “también existe el deseo de apropiarse de una imagen de la indianidad en beneficio propio. Vestidos con ponchos y adornados con chullos y sombreros, estos músicos se convierten, para la gran mayoría de las personas que compran sus discos, en los verdaderos representantes de la música india, mientras que el verdadero indio no es más que una referencia exótica”.¹⁰ En otras palabras, para Borrás lo más auténtico de la *musique des Andes* era precisamente su falta de autenticidad. Por más que busquemos circunstancias atenuantes para el estrabismo pseudoindigenista de la *musique des Andes*, y hasta méritos –como el hecho evidente de haber funcionado como puerta de acceso amigable hacia las expresiones más telúricas y profundas, pero a la vez más ariscas para el oído occidental, de las culturas andinas “de verdad”–,¹¹ la distancia estética que la separa de sus presuntos manantiales sigue siendo infranqueable.

8 Véase el caso de los músicos andinos de Milán, tratado en Gavagnin, *Suonando il Cile e le Ande*: 127-134.

9 “[U]ne image sonore qui conserve son exotisme tout en restant conforme à notre propre tradition musicale; elle conforte notre vision romantique de l’indianité... mélancolie, tristesse, grands espaces, mais aussi nostalgie, pureté, ingénuité”. Gérard Borrás, “La ‘musique des Andes’ en France: l’Indianité ou comment la récupérer”, *Caravelle* 58, nro.1(1992): 145.

10 Y a aussi la volonté de détourner une image de l’indianité à son profit. Vêtus de ponchos et parés de chullos et chapeaux, ces musiciens deviennent pour l’immense majorité des gens qui achètent leurs disques les vrais représentants de la musique indienne alors que le véritable indien lui, n’est plus qu’une référence exotique”. *Ibid*: 145-146.

11 Véase, por ejemplo, Thomas Turino, *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture* (New York: Oxford University Press, 2008): 137-138.

De la dicotomía a la continuidad: lecturas dinámicas del cosmopolitismo andino

Es muy probable que la mayoría de los *fans* europeos de la música andina no hayan leído jamás el artículo de Borrás citado arriba. En cualquier caso, este último refleja una nueva percepción de las músicas andinas en la escena europea que no pertenece exclusivamente al mundo académico. Nuestro oyente cosmopolita se ha demostrado a menudo curioso, con cierto anhelo por conocer cada vez más acerca del mundo musical andino que lo ha apasionado desde un principio. Sin embargo, en una época en la que todavía no existía internet, las fuentes de información eran por lo general escasas: si un francés tenía acceso a clásicos de la etnomusicología latinoamericanista, como los libros de los D'Harcourt,¹² su colega italiano se enfrentaba a un vacío bibliográfico casi total. Las fuentes eran aún más escasas si el interés apuntaba no solo a las músicas tradicionales, sino también al mismo fenómeno andino cosmopolita, más relacionado con la *popular music*. Para profundizar en él, era necesario acudir a autores de área anglosajona, como Thomas Turino y Fernando Ríos, quienes, pese a confirmar la distancia estética denunciada por Borrás entre el lenguaje cosmopolita y sus fuentes rurales, insertan el fenómeno en nuevos marcos interpretativos.

Tanto Turino como Ríos asocian la música andina urbana y mediatizada a un marco cultural cosmopolita, adoptando el concepto de cosmopolitismo delineado por el mismo Turino; es decir, una formación cultural translocal ampliamente difundida, de corte ideológico capitalista-modernista, en la que “los grupos cosmopolitas están conectados a través del espacio por una constitución similar del propio *habitus*, que crea las bases para la comunicación social, las alianzas y la competencia”.¹³ Si bien el cosmopolitismo valora el progreso, la tecnología, el orden y la eficiencia, en los años que aquí tratamos ciertos sectores de esa población translocal (especialmente los jóvenes), sin dejar sus hábitos modernistas desarrollan hacia dichos valores una actitud crítica, que los lleva a idealizar la sencillez de las comunidades rurales y a apreciar sus expresiones. Esto explica, según Turino, que la música cosmopolita adopte un imaginario andino exótico sin alejarse de la estética musical occidental, espejo de su subyacente y nunca renegada adhesión a los valores modernos.¹⁴

12 Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (París: Geuthner, 1925).

13 “[C]osmopolitan groups are connected across space by a similar constitution of *habitus* itself, which creates the foundation for social communication, alliances, and competition”. Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (Chicago, Londres: Chicago University Press, 2000), 8.

14 Turino, *Music in the Andes*: 127-130.

De esta manera, en lugar de condenar la música andina cosmopolita por su diferencia con respecto a la tradición rural comunitaria, Turino destaca más bien su perfecta coherencia con el sistema cultural que habitan tanto los músicos que la crean y la interpretan, como su público. Turino pone de ejemplo su experiencia personal, al relatar su primer impacto con los sonidos de las escenas musicales de Cusco, tan diferentes de los discos del grupo Urubamba¹⁵ que habían sido hasta el momento su máximo referente musical andino:

En muchos aspectos, la música de Urubamba era similar a otras músicas acústicas de las que disfrutaba: pero al escucharla por primera vez, me sorprendieron las exóticas diferencias en la calidad de los timbres instrumentales, las melodías, las armonías románticas y ambiguas y los contagiosos ritmos de *wuayno* y de 6/8. [...] Imaginense mi sorpresa cuando empecé a explorar las diferentes escenas musicales de Cusco para descubrir que muy poca de la música de allí tiene mucho que ver con los sonidos de la grabación de Urubamba.¹⁶

En resumidas cuentas, concluye el etnomusicólogo estadounidense, “[e]sta música fue diseñada para gente como yo por gente como yo”.¹⁷

De la misma opinión, Fernando Rios, en su bien documentado y acertado análisis del fenómeno andino francés, concluye que si los músicos de la vertiente cosmopolita-urbana pertenecen por hábitos y formación al mismo entramado cultural cosmopolita que decreta su éxito, y no a las culturas indígenas que figuran como su referente virtual, en su caso ya no estaríamos frente a una dialéctica transcultural entre lo local y lo global, sino a un proceso enteramente intracultural.¹⁸ Este dictamen, sin embargo, no impide a Rios proponer una visión dinámica, no puramente dicotómica del campo musical andino, que concibe como un *continuum*

15 Urubamba es el *alias* del conjunto Los Incas, liderado por el argentino Jorge Milchberg. Con este nombre, adoptado por razones comerciales, el conjunto parisino colaboró con Paul Simon, en el célebre *cover* de *El cóndor pasa* (1970), y se afirmó en el mercado global de la industria cultural estadounidense.

16 “In many ways, Urubamba’s music was similar to other acoustic music I enjoyed: but upon first hearing, I was struck by the exotic differences in the quality of the instrumental timbres, the melodies, the romantic and ambiguous harmonies and the infectious *wuayno* and 6/8 rhythms. [...] Imagine my surprise as I began exploring the different music scenes in Cusco to discover that very little of the music there have much to do with the sounds of the Urubamba recording”. Turino, *Music in the Andes*, 126.

17 “This music was designed for people like me by people like me”. *Ibid.*, 130.

18 Fernando Rios, “La Flûte Indienne”, 147-148. En la misma línea, Joshua Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 50-51. Una posición más difuminada se expresa en Pedro Van der Lee, *Andean Music from Incas to Western Popular Music* (Göteborg: Göteborg University, Department of Musicology: 2000), 64, 95.

entre dos polaridades estéticas: la tradicional andina (es decir, la estética comunitaria y campesina de los pueblos originarios) y la cosmopolita, occidental y urbana. Dos extremos entre los cuales se disponen sin solución de continuidad las múltiples facetas de las músicas indígenas, mestizas y también cosmopolitas, amparadas bajo el rubro incluyente de "música andina".¹⁹ Cabe recordar que el musicólogo chileno Jorge Aravena, en uno de los pocos estudios disponibles enfocados al análisis de la música andina francesa en sí misma (y no puramente en relación con sus fuentes andinas), ofrece una lectura distinta del fenómeno. Aravena reconoce su génesis en la negociación entre una comunidad de músicos latinoamericanos en la diáspora, en busca de un reconocimiento cultural y económico, y el público francés, a su vez interesado en ampliar sus horizontes por medio de experiencias de la alteridad, pero a través de formas compatibles con el propio sistema estético. Pese a que ambos sujetos comparten una formación y unos valores cosmopolitas, Aravena considera que el objeto sonoro generado por aquella mediación tendría caracteres novedosos con respecto a sus ingredientes de partida y, por lo tanto, sería un hecho transcultural.²⁰

Cosmopolitismo en los Andes

Hasta aquí, las dialécticas entre lo local y lo global subyacentes a la vertiente andina cosmopolita parecen mantenerse en los rieles de una típica dinámica de dependencia cultural. Independientemente de que los (im)materiales con los cuales se arma el discurso viajen en uno u otro sentido entre centro y periferia, es en el centro (París, pero también Buenos Aires, Santiago de Chile, etc.) dónde se crea y se controla el discurso.

Huelga decir que las cosas son más complejas, y para nuestro oyente cosmopolita europeo –que en algún momento empezó por fin a conocer de cerca las realidades andinas, en sus viajes o bien gracias a la llegada de Internet– pudo resultar algo chocante descubrir que, allende los mares, se daban dinámicas semejantes. El juego de lo auténtico *versus* lo inauténtico se reproduce puntualmente entre los diferentes niveles

19 Fernando Ríos, "The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum", *Ethnomusicology Forum* 21, nro. 1 (2012): 5-29.

20 Jorge Andrés Aravena Decart, "Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)" (tesis de doctorado, Université de Franche-Comté, 2011). Con respecto a la definición de la transculturalidad, en relación a los entramados culturales envueltos en el fenómeno musical, véase Josep Martí, "Transculturación, globalización y músicas de hoy", *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8 (2004).

y contextos de las sociedades latinoamericanas y, por supuesto, también andinas. La pretensión de colocar en una perspectiva histórica los procesos de globalización e hibridación que desde muy temprano vertebran el mismo ADN de las músicas de América Latina nos obligaría a retroceder demasiado lejos. En cambio, Joshua Tucker, en su estudio acerca del *wayno* ayacuchano, nos lleva a una etapa más reciente y actual, abordando la escena musical andina peruana entre siglo XX y XXI.

En su análisis, el concepto de cosmopolitismo es crucial y por lo tanto merece la pena que nos detengamos en su trabajo.²¹ Tucker emplea un concepto de cosmopolitismo que él mismo considera menos sofisticado que el de Turino, y que adhiera más bien a una perspectiva coloquial y *emic*: en el contexto musical peruano el término *cosmopolita* evoca cualquier conexión con ámbitos extranjeros, internacionales, hasta confundirse con *global*, *transnacional*, etc.²² Al examinar dos importantes escenas de la música popular peruana en el paso entre los dos siglos, es decir, la del *wayno* ayacuchano, género frecuentado principalmente por las capas sociales burguesas, y la del *wayno* norteño, de carácter más popular, Tucker reconoce que ambas son el fruto de hibridaciones cosmopolitas. El *wayno* ayacuchano busca raíces en una tradición señorial y de alguna manera culta, recibiendo la influencia de la música pan-andina (a veces, también en sus instancias socialmente comprometidas). Es decir, se coloca en una genealogía que lo conecta también al cosmopolitismo euro-latinoamericano, y al indigenismo de la primera mitad del siglo pasado. El *norteño*, en cambio, cercano a expresiones comerciales masivas como la música *chicha*, se aleja de lo "auténtico" mirando al mundo sonoro del pop latino y de la cumbia, permitiendo así a sus seguidores autorrepresentarse como parte de la formación transnacional de las juventudes urbanas "modernas" de los países andinos:²³

Aunque las dos corrientes se diferencian fácilmente a nivel sonoro, comparten supuestos fundamentales sobre la necesidad de modernizar la música andina. En términos de Turino (2000), ambas se basan en la formación cultural cosmopolita del capitalismo globalizador

21 Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars*.

22 El análisis de Turino "is sophisticated, but the term is so often used, in Peru and elsewhere, according to its popular definition as something 'having worldwide rather than limited or provincial scope or bearing' (Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, 11th ed.), and this notion is so central to recent developments in Peruvian music, that I do not believe that it is helpful to confuse matters by attempting to use the term in two distinct senses. Further, most Peruvians I know do take the baseline of cosmopolitanism to be participation in a transnational popular culture associated with the United States and other Latin American countries". *Ibid.*, 186, n.9.

23 *Ibid.*, 212.

y la industria cultural popular transnacional. Aunque sus estéticas del cosmopolitismo andino son discrepantes, ambas buscan crear una modernidad vernácula popular y, en este sentido, podrían considerarse funcionalmente indistinguibles.²⁴

La cosmopolitización, en este contexto, no implica el ojo de Sauron de un Norte-Occidente-colonial; tampoco se trata en todos los casos de una marca exclusiva de las élites locales. Lo que ofrece Tucker es un ejemplo de caminos divergentes marcados por la hibridación cosmopolita, en la que el elemento extranjero sirve para alcanzar objetivos locales diferentes, según qué proyecto y qué capa social. Finalmente, los productos híbridos representan distintas formas condicionadas por “historias locales de representación y poder”.²⁵ Y esto, por inciso, es una muestra más de como la globalización no siempre genera una homogeneidad creciente, sino que también puede ser un instrumento para marcar distinciones.

Cosmopolitismos periféricos

Para complejizar un poco más nuestro asunto, volvemos por un momento a la música pan-andina francesa para destacar otro aspecto: como ya sabemos, si bien la mayoría de sus creadores e intérpretes fueron músicos latinoamericanos emigrados a París, hay que consignar que muy pocos de ellos procedían de las comunidades culturales andinas evocadas por su repertorio. Es más: a menudo esos músicos descubrieron, aprendieron y adoptaron los repertorios estando ya en su diáspora europea.²⁶ Por lo tanto, podríamos afirmar que hubo una migración de símbolos culturales (melodías, instrumentos, etc.) gestionada por otra distinta: la migración de personas (los músicos).

De hecho, si bien las migraciones de personas constituyen un poderoso factor promocional en la circulación transnacional de los bienes culturales, a menudo estos

24 “Though the two streams are readily differentiated at the sonic level, they share fundamental assumptions about the need to modernize Andean music. In Turino’s terms (2000), both are grounded in the cosmopolitan cultural formation of globalizing capitalism and the transnational popular culture industry. Though their aesthetics of Andean cosmopolitanism are discrepant, both seek to create a vernacular modernity for popular uptake and in this sense might be regarded as functionally indistinguishable.” *Ibid.*, 183.

25 *Ibid.*, 17.

26 Es el caso, por ejemplo, de una figura tan crucial en ese contexto, como la de Héctor Miranda, cuya autobiografía trasparenta en ocasiones una vinculación aparentemente superficial, casi turística e instrumental con el mundo andino, por parte del fundador y director de Los Calchakis. Héctor Miranda y Ana-Maria Miranda, *Los Calchakis: La mémoire en chantant* (Paris: François-Xavier de Guibert, 2004).

últimos circulan autónomamente, hasta llegar a originar “diásporas simpatéticas”, con la consecuente formación de comunidades electivas a través de la adopción de expresiones musicales ajenas.²⁷ De modo que, como consecuencia de la difusión mediática transnacional de determinados géneros musicales de origen local, se conforman regiones cosmopolitas virtuales habitadas por personas de diferentes nacionalidades, que sin embargo comparten unas mismas prácticas musicales e incluso extramusicales, tales como costumbres y vestimentas identitarias asociadas al género de su elección. Frente al creciente flujo de modos de vida y hábitos de pensamiento, determinado por las nuevas tecnologías digitales, Luis Montoya señala, de acuerdo con Turino, que “pensar el cosmopolitismo musical en función de demarcaciones territorializadas es impropio e improductivo”.²⁸

A raíz de un ejemplo latinoamericano de migración de símbolos culturales, el de la difusión transnacional de la música “norteña” de México entre países como Chile, Colombia, Bolivia y Argentina, Montoya acuña la expresión o rótulo de *transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*, “para resumir un cúmulo de estrategias sociales a través de las cuales las músicas migran de sus regiones de origen a realidades ajenas y distantes, territorialmente”, pero todas ellas pertenecientes a la periferia del sistema capitalista global.²⁹ Desterritorialización de las prácticas musicales; conformación de nuevas geografías transnacionales virtuales —tanto dependientes como independientes de los flujos migratorios humanos—; relaciones globalizadas en dirección Sur-Sur; todos estos son aspectos bien presentes también en la galaxia musical andina, a lo largo de su historia y en su actualidad.

En cuanto a fenómenos adscribibles al rubro del “cosmopolitismo periférico” andino, podríamos recordar la influencia casi hegemónica que en un determinado momento ejercieron en toda Latinoamérica, e inclusive en países como Bolivia, Perú y Ecuador, los estilos andinos (cosmopolitas) elaborados en Chile y Argentina. Valga como ejemplo el papel modélico del conjunto chileno Inti-Ililimani en la escena del folk urbano en el Ecuador, a principio de los setenta. Una relación cosmopolita que llevó, de la mano de los músicos chilenos, a la adopción y normalización de instru-

27 Es el caso de las comunidades transnacionales de adeptos del canto polifónico georgiano, estudiadas por Caroline Bithell, “Georgian Polyphony and Its Journeys from National Revival to Global Heritage”. *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. Caroline Bithell y Juniper Hill (Oxford: Oxford university press, 2014) 573-97; o de lo músicos chilenos-andinos de nacionalidad italiana, protagonistas de *Suonando il Cile e le Ande...* O del nexo entre japoneses y bolivianos, documentado en Michelle Bigenho, *Intimate Distance: Andean Music in Japan* (Durham: Duke University Press, 2012).

28 Luis Omar Montoya Arias, “El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”, *Letralia, Tierra de Letras*, 5 de noviembre de 2018.

29 *Ibid.*

mentos peruanos y bolivianos, como la *quena* y el *charango*, por parte de los conjuntos ecuatorianos de Nueva Canción en su repertorio de folclore nacional.³⁰

Claramente, pese a la horizontalidad de la relación Sur-Sur que acabo de describir, hay que reconocer que en ella también operan nociones de centro y periferia. Por lo que respecta al surgimiento de la Nueva Canción latinoamericana, Chile representó en los setenta un “centro” y Ecuador una “periferia”. También hay que considerar el peso de las “historias locales de representación y poder” y de las dinámicas de distinción, mencionadas más arriba: quienes, en Perú o Ecuador, adoptaron el modelo chileno de proyección folclórica para aplicarlo a su material andino nacional pertenecían a medios urbanos y estudiantiles relativamente homogéneos social e ideológicamente a sus mentores. En cambio, estos modelos foráneos sufrieron en ocasiones el rechazo por parte de otras audiencias locales no-tan-cosmopolitas, conformadas por capas sociales más populares e indígenas.³¹ ¿Cuántas clases de cosmopolitismo operan en el caso ecuatoriano? Me atrevo a reconocer al menos dos distintas: una más horizontal y “periférica”, por estar fundada en nexos interandinos o latinoamericanistas, pero también otra más vertical, donde la estilización propia del modelo chileno vehiculiza cánones cosmopolitas doctos, lo que introduce un rasgo propio de la cultura hegemónica occidental.

En un diferente contexto, las florecientes comunidades de los sicuris metropolitanos que integran en la actualidad un nutrido “archipiélago cultural transandino” en las metrópolis de las distintas regiones de Latinoamérica, nos brindan un ejemplo reciente de región transnacional periférica en el subcontinente (si bien con ramificaciones también en otras partes del planeta). El movimiento sicuriano reúne a miles de sujetos no andinos esforzándose, con diferentes matices, de reproducir con fidelidad los estilos y prácticas vigentes en las comunidades indígenas y mestizas de los Andes. Por más que, como siempre, la adhesión al modelo “otro” implique su resigni-

30 Se trata de un fenómeno patente y consabido, si bien no conozco estudios específicamente enfocados en su análisis. Para una orientación general acerca de la Nueva Canción ecuatoriana, con testimonios de la profunda y extendida influencia chilena en esa escena musical, véanse Hernán Patricio Peralta Hidrovo, “Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano” (Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003), y María Gabriela Villacrés Martínez, “La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984” (Tesis, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2014).

31 Pablo Molina Palominos, “Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima”. *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Ignacio Ramos Rodillo y Simón Palominos Mandiola (Santiago de Chile: LOM, 2018); Ignacio Ramos Rodillo, “Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974 - década de 1980)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 36 (2023): 251-274.

ficación en el nuevo contexto, expresando instancias locales, observamos que en los sicuris metropolitanos una estética no-occidental *coloniza* de alguna manera el gusto musical de mujeres y hombres de formación cosmopolita occidental, brindándonos algo así como un vuelco del paradigma del ejemplo anterior.

Modernizar la música andina

Trataré de encontrar una síntesis que permita sacar alguna conclusión y darle algún sentido al rapsódico reconocimiento de terreno llevado a cabo hasta aquí, a lo largo del cual nuestro oyente cosmopolita se ha quedado algo desorientado frente a un panorama complejo de descifrar y frente a una serie de preguntas incómodas. El tema de la “modernización” es sin duda un denominador común en los discursos bosquejados arriba. El cosmopolitismo es un cauce de fenómenos de hibridación y cambio. Pero el cambio ¿es bueno o es malo? Si bien todo el mundo –menos tal vez un pequeño grupo de conservadores irreductibles– suele admitir que el cambio no solamente es inevitable, sino deseable, en cuanto síntoma de vitalidad en los objetos culturales (de lo contrario, destinados a su museificación), los derroteros del cambio y sus interpretaciones subjetivas generan al respecto una infinita variedad de actitudes y juicios, alguno de ellos dudosos, cuando no falaces.

En los años sesenta y setenta, la modernización estética cosmopolita del folclore andino representaba para los músicos y las audiencias cosmopolitas una instancia de progreso. Por un lado, la vertiente novocancionista consideró el folclore musical (andino) como una herramienta para la representación social y políticamente comprometida de los pueblos (andinos o no) en su marcha hacia un mundo más justo. Tampoco era extraño oír expresiones donde se tachaban de reaccionarias a las instancias de preservación de los caracteres estéticos de las músicas indígenas, ya que –se argumentaba– los que reclaman preservar la pureza de las músicas de los pueblos originarios también quieren mantenerlos en la pobreza y la sumisión. Otros folcloristas, esta vez en el mundo de la música andina urbana no políticamente comprometida, consideraban necesario “mejorar” la música tradicional para depurarla de sus rasgos más ariscos, cuando no “primitivos” e impresentables según su oído cosmopolita, llegando a la paradoja de considerarla menos auténtica (por ser supuestamente “inactual”) frente a las versiones estilizadas y modernizadas de la misma.³²

32 No voy a nombrar aquí fuentes puntuales: estas anotaciones se fundan en comunicaciones personales de exponentes de las escenas musicales recordadas y de sus seguidores europeos, en los años ochenta y noventa, y refieren opiniones *emics* relativamente comunes en las mismas.

Con muchos matices, este modernismo simplista reproduce la dicotomía tradicional/moderno, en cuyo nombre los etnólogos, todavía muy entrado el siglo XX, seguían en muchos casos enjaulando en un presente ahistórico las culturas puestas bajo sus lupas. Considerar, por ejemplo, las tropas de aerófonos andinos de afinación no temperada y de alta densidad armónica un relicto fosilizado del siglo XV, no apto para la escucha en un contexto desarrollista, significa ignorar que esas expresiones no son arcaísmos cristalizados, sino productos de una constante evolución hasta el día de hoy, como toda expresión cultural vigente, en cualquier comunidad.³³ Con la diferencia de haber evolucionado según paradigmas distintos a los modernistas-capitalistas dominantes. Así, paradójicamente, los defensores del cambio niegan su presencia en las expresiones que no coinciden con su unívoco concepto de modernidad. Suena a obiviedad concluir que los sujetos cosmopolitas tienden a asociar la idea de progreso a sus propios lenguajes y estéticas, por lo que consideran modernos solo aquellos desarrollos que los reflejan (afinación temperada, armonía, claridad formal, etc.).

Finalmente, habrá que dejar de lado cualquier visión maniquea y aceptar el cambio, para bien o para mal, pero a sabiendas de que no existe un camino ilustrado y que los peligros son muchos. La globalización cosmopolita es una moneda de dos caras que

[ha]proporcionado a los agentes locales un abanico sin precedentes de recursos sociales, culturales y materiales que pueden utilizar en la gestión de sus vidas, y que a menudo se emplean de forma productiva. Pero, con la misma frecuencia, la globalización acelera la desaparición de las especificidades culturales locales, que se ven obligadas a competir en condiciones de desigualdad con los productos del comercio transnacional.³⁴

Frente al dilema que esto implica –¿pérdida o reformulación? ¿destrucción o actualización? – Julio Mendivil responde, citando a García Canclini, que el conflicto no es netamente dicotómico, sino que “la interacción es más sinuosa y sutil: los movimientos populares también están interesados en modernizarse y los sectores hege-

33 Es concretamente el caso de la ya citada figura del fundador de Los Calchakis, Héctor Miranda, en su autobiografía *Los Calchakis: La mémoire en chantant*, 275.

34 “It has provided local actors with an unprecedented range of social, cultural, and material resources to use in managing their lives, and these are often put to work in productive ways hastens the waning of local cultural specificities, which are forced to compete on unequal terms with the products of transnational commerce [...] hastens the waning of local cultural specificities, which are forced to compete on unequal terms with the products of transnational commerce”. Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars*, 16.

mónicos en mantener lo tradicional, o parte de ello, como referente histórico y recurso simbólico contemporáneo”.³⁵ Mendivil concluye que “[e]n dos palabras: cada uno lleva agua para su molino”.³⁶

Entre los ejemplos aducidos por Mendivil, me parece fascinante el caso de los grupos mestizos neo-andinos que invadieron las calles de Europa, “quienes valiéndose de los clichés europeos sobre lo indígena han logrado inventarse una identidad ‘latinoamericana’ en la que confluyen increíblemente el *mainstream*, la música rumanana, la pentatonía andina y los avances de la tecnología del sonido.”³⁷ Sus innovaciones no responden a instancias puramente estéticas y tampoco ideológicas (como pasó en cambio con los múltiples indigenismos cosmopolitas), sino a necesidades coyunturales, impuestas por su condición de migrantes pobres. La necesidad de sobrevivir en el “viejo mundo” impulsó los grupos callejeros a reducir el número de sus integrantes, aprovechando recursos tecnológicos como las baterías electrónicas o los *playbacks* preprogramados. Según cuenta Mendivil, a raíz de dicho fenómeno los músicos expulsados de esos grupos (que aun mantenían cierto carácter “nacional”: peruano, ecuatoriano, boliviano...) se reciclaron en conjuntos esta vez más internacionales, con un “sonido” latino globalizante. Paralelamente, a través de la incorporación de repertorios y recursos instrumentales modernos (pop o rock) a su núcleo folk tradicional, “estos grupos dejaron de representar ‘lo latinoamericano’ para pasar a representar la idea de lo latinoamericano que esperaban de ellos sus oyentes”.³⁸ Dichas realidades, no menos auténticas de aquellas otras convencionalmente reputadas “tradicionales”, se han demostrado creaciones fértiles

[p]orque estos grupos de parias musicales en vez de nutrirse de las tradiciones “origina-rias”, empiezan a influir en éstas y así el charango suena hoy en Otavalo –donde se le desconocía hace unas décadas–, la guitarra electroacústica en los conjuntos ayacuchanos y la zampoña empieza a convertirse en un instrumento solista.³⁹

Visto lo visto, ¿podemos imaginar hoy una música *popular* que no sea, en alguna medida, parte de un proceso cosmopolita? Y si prácticamente toda música popular

35 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995), 257, citado en Julio Mendivil, “Las locas ilusiones”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 5 (2002).

36 Julio Mendivil, “Las locas ilusiones”.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

es hoy cosmopolita, ¿qué alcance epistemológico tendría entonces el marco conceptual del cosmopolitismo? La respuesta, si la hay, está en la realidad de los hechos, como parece demostrar el caso emblemático de los ya citados hermanos Clemente, músicos italianos de formación cosmopolita y totalmente volcados a las prácticas musicales andinas, cuando sintetizan de la siguiente manera el periplo que los llevó de la escucha ingenua de los años setenta al estudio profundizado de los estilos tradicionales, para arribar a una conceptualización “universalista” de los mismos: “Nosotros -Por Evidentes Razones Anagráficas- no pertenecemos al Grupo de los ‘Músicos Andinos en la Diáspora’, más bien Nosotros Representamos la Propia ‘Diáspora’ de esta Música!”.⁴⁰

Referencias bibliográficas

- Aravena Decart, Jorge Andrés. “Représentations et fonctions sociales des musiques d’inspiration andine en France (1951-1973)”. Tesis de doctorado, Université de Franche-Comté, 2011.
- Beck, Ulrich. *Cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Bellenger, Xavier. *El espacio musical andino: Modo ritualizado de la producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*. Lima: Institut français d’études andines, 2015.
- Bigenho, Michelle. *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Bithell, Caroline. “Georgian Polyphony and Its Journeys from National Revival to Global Heritage”. En *The Oxford Handbook of Music Revival*, editado por Caroline Bithell y Juniper Hill, 573-597. Oxford: Oxford university press, 2014.
- Borras, Gérard. “La ‘musique des Andes’ en France: ‘l’Indianité’ ou comment la récupérer”. *Caravelle* 58, nro.1(1992): 141-150.
- Clemente, Felice M. “Albores”. *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 1990. Disponible en: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/albores3.pdf>. Último acceso: 4 de mayo de 2024.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite d’Harcourt. *La musique des Incas et ses survivances*, París: Geuthner, 1925.

40 “Diásporas”, *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 24 de abril de 2013. El texto y ortografía corresponde al original en español. El adjetivo “anagráfico” es un italianismo (“relativo al registro civil”) y alude a la procedencia geográfica y cultural italiana de los dos hermanos, diferenciada de su “persona musical” andina.

- Fabbri, Franco. "I generi musicali. Una questione da riaprire". *Musica/Realtà* 4 (1981): 43-66.
- . "Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?" *Musica/Realtà* 82 (2007): 71-86.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.
- Gavagnin, Stefano. *Suonando il Cile e le Ande. L'esperienza di una generazione di italiani tra musica dell'Altro e memoria di sé (1973-2023)*. Roma: Neoclassica, 2024.
- Il laboratorio delle Uova Quadre. "Díasporas". *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 24 de abril de 2013. Disponible en: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2013/04/>. Último acceso: 9 de mayo de 2024.
- Martí, Josep. "Transculturación, globalización y músicas de hoy". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8 (2004). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>. Último acceso: 9 de mayo de 2024.
- Mendívil, Julio. "Las locas ilusiones". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 5 (2002). Disponible en: <https://doi.org/10.4000/alhim.692>.
- . *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- Miranda, Héctor y Ana-Maria Miranda. *Los Calchakis: La mémoire en chantant*. Paris: François-Xavier de Guibert, 2004.
- Molina Palominos, Pablo. "Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima". En *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Ignacio Ramos Rodillo y Simón Palominos Mandiola, 327-62. Santiago de Chile: LOM, 2018.
- Montoya Arias, Luis Omar. "El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias". *Letralia, Tierra de Letras*, 5 de noviembre, 2018. Disponible en: <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2018/11/05/transnacionalismo-musical-cosmopolita-periferias/>. Último acceso: 5 de mayo de 2024.
- Peralta Hidrovo, Hernán Patricio. "Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano". Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003. Disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2523>. Último acceso: 8 de mayo de 2024.
- Ramos Rodillo, Ignacio. "Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974 - dé-

- cada de 1980)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 36(2023): 251-74. Disponible en <https://doi.org/10.5209/cmib.92466>. Último acceso: 8 de mayo de 2024.
- Rios, Fernando. "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008): 145-81.
- . "The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum". *Ethnomusicology Forum* 21, nro. 1 (2012): 5-29.
- Tucker, Joshua. *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago, Londres: Chicago University Press, 2000.
- . *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Van der Lee, Pedro. *Andean Music from Incas to Western Popular Music*. Göteborg: Göteborg University, Department of Musicology, 2000.
- Villacrés Martínez, María Gabriela. "La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984". Tesis, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2014. Disponible en <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/32253>. Último acceso: 8 de mayo de 2024.

Italianidad, criollismo y tango en la revista *Armonía* de 1905

María de la Paz Tagliabue

Universidad de Buenos Aires

<https://orcid.org/0009-0003-4230-1311>

tagliabuemariadelapaz@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es realizar un primer acercamiento analítico a la revista *Armonía*, aparecida en Buenos Aires en 1904 y dedicada a la difusión de partituras para mandolín o violín con acompañamiento de guitarra. Su contexto de circulación está signado, por un lado, por fuertes debates identitarios —políticos y artísticos— entre la dirigencia criolla y la italiana en el Plata; y por el otro, por la incipiente cultura de masas porteña, determinada tanto por la estética criollista como por el protagonismo de inmigrantes. *Armonía* era dirigida por el mandolinista y compositor de tangos italo-argentino Próspero Cimaglia (1876-1933) y unía a un público diverso, distribuido en el territorio nacional. En la lectura aquí propuesta, sustentada en el análisis del discurso editorial, los géneros musicales representados y la trayectoria de Cimaglia, *Armonía* no era ajena a estas tensiones identitarias. Se alineaba en ciertos aspectos a la *italianità*, compartiendo con este programa ciertos valores y promoviendo un canon de maestros italo-porteños. Mantenía al mismo tiempo vínculos con modelos de interacción más sincréticos, propios del arte popular. Del estudio contextualizado de la revista emerge la importancia del mandolín en estos debates, en tanto símbolo del capital cultural italiano.

Palabras clave: publicaciones periódicas, revistas musicales, inmigración italiana, mandolín, Próspero Cimaglia



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Italianness, Creoleness and Tango in the 1905 *Armonía* Magazine

Abstract

This article aims to provide an initial analytical exploration of *Armonía*, a magazine mainly dedicated to distributing scores for mandolin or violin with guitar accompaniment in Buenos Aires in 1905. Its circulation context is marked, on the one hand, by strong identity debates – both political and artistic– between the criollo (native-born Argentine) and Italian leadership in the Río de la Plata region; and on the other hand, by the burgeoning mass culture of Buenos Aires, determined by both criollo aesthetics and the prominence of immigrants. *Armonía* was directed by the Italo-Argentine mandolinist and tango composer Próspero Cimaglia (1876-1933) and brought together a diverse audience distributed across the national territory. In the reading proposed here, supported by the analysis of editorial discourse, the represented musical genres, and Cimaglia's trajectory, this study reveals the magazine's link with identity tensions. It aligned in certain aspects with *Italianità*, sharing certain values with this program and promoting a canon of Italian-Argentine masters. While at the same time maintaining links with more syncretic interaction models, characteristic of popular art. From the contextualized study of the magazine, the importance of the mandolin in these debates emerges as a symbol of Italian cultural capital.

Keywords: periodicals, music magazines, Italian migration, mandolin, Próspero Cimaglia

Introducción¹

Entre fines del siglo XIX y comienzo del XX, en Argentina tuvieron lugar intensos debates culturales que forjaron hacia adelante los rumbos artísticos del país. Las enormes transformaciones demográficas motivaron a las élites criollas, liberales y positivistas, a volcarse hacia una estética rural e hispánica que hasta hace pocos años estaban resueltas a combatir. Por otro lado, las comunidades inmigrantes —en especial, la italiana— elaboraron sus propias estrategias políticas y estéticas en un contexto en que el origen europeo era aún un capital muy valioso.

En este artículo me propongo analizar en su contexto la revista *Armonía* (1904-1905) dirigida por el mandolinista y compositor de tangos italo-argentino Próspero Cimaglia (1876-1933) y dedicada principalmente a la difusión de partituras para mandolín o violín, con acompañamiento de guitarra. En la lectura aquí propuesta, tanto la *italianità* desarrollada en la publicística de la dirigencia italiana en el Plata como el arte criollista de masas —tango, género chico, gauchesca literaria—² representan dos modelos de interacción cultural alternativos al nacionalismo que configuran la estrategia esbozada desde esta publicación para construir público y relevancia. Centraré el análisis en tres ejes: el discurso de *Armonía*, la elección de repertorio —danzas de salón— y el mandolinista como público predilecto. Por último, reconstruiré la biografía de Cimaglia a partir de los mismos ejes con el fin de trazar una línea transversal en el tiempo que nos permita comprender mejor los conflictos planteados en la publicación.

Hasta el día de la fecha no se han publicado trabajos sobre *Armonía*. Es posible encontrar su entrada en la *Guía de revistas de la música de la Argentina*.³ Ha formado parte de la exposición *Hablar de música. Revistas de música en la Argentina (1829-2010)* en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en octubre de 2010 en cuyo marco se ejecutaron dos obras de Cimaglia presentes en la publicación.

Respecto de los antecedentes, tendré en cuenta tanto los debates de la prensa musical del periodo como el advenimiento de una cultura de masas en Buenos Aires,

1 Esta investigación comenzó en el marco de la cátedra de Música Latinoamericana y Argentina (FFyL, UBA), bajo la guía de la Dra. Silvina Mansilla, y continuó en el proyecto Filocyt: "La música en las revistas culturales de la hemeroteca del Instituto Payró (1890-1930)" (FC22-070) del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL, UBA), dirigido por José Ignacio Weber.

2 Terminología que utiliza Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Perfil, 1988) para diferenciar la gauchesca del siglo XX de la gauchesca real de mediados del siglo XIX.

3 Leandro Donozo, *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009), 35-36.

ambas cuestiones intensamente atravesadas por conflictos identitarios dinamizados por la inmigración italiana.

El alto grado de sincretismo y transformación social que provocó la gran inmigración tuvo como efecto una fuerte reacción en las élites gobernantes que, años atrás, la habían propiciado. En este nuevo discurso, lo *criollo*, ahora vinculado a la ruralidad y la herencia hispánica, adquiere un valor positivo al oponerse al amenazante cosmopolitismo urbano. La fuerte disputa sobre el rol que cada sector social ocuparía en la sociedad en formación sirve de sustento a este intenso debate sobre la identidad nacional.⁴

Uno de los interlocutores más importantes que tuvieron las clases criollas —políticas, militares y terratenientes— fue la dirigencia italiana en el Plata, preponderante en el sector productivo e ideológicamente alineada con la patria lejana. Las tensiones se manifestaron en el ámbito cultural. Por un lado, entre las obras y críticas vernáculas comenzaron a expandirse ideas italo-fóbicas, que vinculaban esta nación con el materialismo y la impureza moral.⁵ Por el otro, las artes fueron utilizadas por los italianos como estrategia para disputar su rol en la sociedad.⁶ Durante el período de publicación de *Armonía* la relación entre ambas élites pasaba por un momento relativamente bueno: superados los debates culturales más intensos durante el siglo XIX, lo italiano era aún símbolo de prestigio en el país, especialmente en el ámbito musical.

En un contexto cosmopolita y políglota, la industria editorial se encontraba en entresiglos en pleno crecimiento, produciendo cantidades récord de publicaciones per cápita.⁷ Las nuevas condiciones técnicas y económicas permitieron la incorporación de máquinas y materiales tipográficos modernos, aumentando la velocidad y la calidad de las impresiones; sin embargo, imprimir en Italia era una práctica común, ya que la política aduanera lo volvía más económico.⁸ Había en la Buenos Aires del Centenario unos cincuenta editores de música popular: piezas sencillas, con textura de melodía acompañada, orientadas a la práctica doméstica. Mayormente se trataba de fragmentos de ópera, repertorio folclórico argentino y español, algunas danzas como

4 Véase Josefina Ludmer, *El género gauchesco* y Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

5 Anibal Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015).

6 Véase José Ignacio Weber y Hugo Rafael Mancuso, "Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)", *AdVersus* 14, nro. 32 (2017): 50-88.

7 José Ignacio Weber, "Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)" (Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016).

8 Prieto, *El discurso criollista*.

tangos, valeses o *fox-trot* y piezas románticas como nocturnos.⁹ Alfredo O. Francalanci, administrador y propietario de la revista, era un importante editor de música, así como los colaboradores Enrique Caviglia y Pedro A. Iparraguirre. El mercado discográfico era incipiente en el país. Para el momento de distribución de la revista, únicamente la empresa Royal Records distribuía grabaciones vernáculas; se trataba de unas trescientas grabaciones que habían realizado con un equipo volante en Buenos Aires en 1902. El repertorio consistía en discursos, fragmentos dramáticos, algunas danzas y tangos, y ritmos folclóricos de varias provincias.¹⁰

La llegada de músicos procedentes de Italia, comúnmente integrando compañías de ópera, era habitual desde el siglo anterior. Esta situación fue intensificándose hacia el período estudiado, acompañando el proceso inmigratorio: hacia 1900 la mayor parte de los músicos residentes en Buenos Aires eran italianos.¹¹ Muchos de ellos se dedicaron a la educación musical, fundando conservatorios y haciendo escuela en nuestro país. La alfabetización musical, incluso en sectores populares, alcanzaba un índice inédito, gracias a una altísima oferta de educación: “A comienzos del siglo XX, existían en Buenos Aires aproximadamente 500.000 partituras que se asociaban a la presencia de numerosos conservatorios oficiales y muchos más, particulares, organizados en casas de familia por los maestros de música”.¹²

La reacción nacionalista antes mencionada es una constante en los estudios musicológicos sobre la prensa musical del período. Durante el siglo XIX, lo italiano en música, identificado con la actividad lírica, perdía progresivamente prestigio frente al predominio de lo *abstracto musical* manifestado en la música sinfónica y de cámara germana, según el análisis de Cetrangolo de la *Gaceta musical* (1874-1887).¹³ El mismo sentimiento anti-italiano es mencionado por Wolkowicz respecto a los escritos de Gastón Talamón en la revista *Nosotros* (1907-1934).¹⁴ En el campo de la música académica comenzaba a desarrollarse el nacionalismo musical, estilo romántico desde el que se elabora cierta retórica musical de la argentinidad¹⁵ a partir de la estética

9 Juan María Veniard, “Apéndice 4: Editores de música de tango”, en *Antología del Tango Rioplatense*, dir. Jorge Novati (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980), 219-220.

10 Enrique Binda, *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)* (Buenos Aires: el autor, 2019).

11 Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas*, 77.

12 Melanie Plesch, “La lógica sonora de la generación del ‘80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, A.A.V.V. (San Salvador de Jujuy: EdiUnju, 2008).

13 María Josefina Irurzun, “Recursos para una historia de las culturas musicales: la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1914-1926)”, *El oído pensante* 8, nro. 2 (2021): 65-86.

14 Adriana Cerletti, “Tras la huellas del ‘Patriarca’: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”, *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 321-338.

criollista. Desde la década del Centenario, la prensa cumplió un rol fundamental tanto en la justificación teórica de esta empresa como en la canonización de obras y autores representantes de la misma. Podemos mencionar en este sentido, además de *Nosotros: la Revista de la Asociación Wagneriana* desde la incorporación de Carlos López Buchardo en 1916;¹⁶ *La Quena* (1919-1936), órgano difusor de las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires;¹⁷ y la revista *Tárrega* de 1924.¹⁸ Hacia la década de 1920, comienza a propugnarse, en la misma línea, un ideario americanista en medios como *Música de América* (1920 a 1922).¹⁹

Los italianos residentes, si bien constituían un sector muy heterogéneo, supieron formar una comunidad, promovida desde sus élites económicas y articulada gracias al trabajo de intelectuales y artistas. Las relaciones sociales fueron uno de los capitales más importantes para este grupo. A partir del estudio de los medios de la comunidad *La Patria degli Italiani*, *El Mundo del Arte*, *La Revista Artística* y *La Revista Teatral*, Weber sostiene que mediante la publicística italiana en el Plata se impulsaba, con cierta sensibilidad colonialista²⁰, un modelo de sincretismo ítalo-americano que entraba en pugna con el nacionalismo. Se caracterizaba por su transversalidad social, suscitada por el encuentro en la región de sectores que permanecían escindidos en la península. Las revistas, por ejemplo, a pesar de insistir en la jerarquía de la actividad sinfónica, se dedicaban mayormente a la difusión de los géneros de teatro musical. Como consecuencia, esta prensa cultural apelaba a un lector que "... si bien era masivo, se consideraba aristocrático en sus gustos e intereses".²¹ Por ello, el discurso italianizante se caracterizó por su tono pedagógico. En el ámbito musical, la intención de difundir lo mejor del arte extranjero se encontraba con la de fomentar las prácticas vernáculas, bajo la presunción positivista de atraso del arte americano. Este modelo consiguió generar un consenso dentro de la comunidad y una influencia en la disputa identitaria argentina aportando ciertos valores

15 Melanie Plesch, "La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, A.A.V.V. (San Salvador de Jujuy: EdiUnju, 2008).

16 María Josefina Irurzun, "Recursos para una historia de las culturas musicales: la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1914-1926)", *El oído pensante* 8, nro. 2 (2021): 65-86.

17 Adriana Cerletti, "Tras la huellas del 'Patriarca': La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams", *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 321-338.

18 Silvina Mansilla, "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino: los escritos publicados en la revista *Tárrega*", *Huellas*, nro. 7 (2010): 67-74.

19 Vera Wolkowicz, *Música de América: Estudio preliminar y edición crítica* (Buenos Aires: Teseo, Biblioteca Nacional, 2012).

20 Utilizo la expresión en el sentido de 'colonia espontánea', autorrepresentación de la comunidad italiana en el Plata. Véase Weber, "Modelos de interacción", 103-109.

21 *Ibid.*, 178.

de la cultura italiana, en especial en el ámbito artístico. A su vez, confrontó con el discurso nacionalista que se estaba originando, a partir de lo cual ha caído finalmente en el olvido junto a la producción artística asociada. La labor del músico italiano Ferruccio Cattelani representó cabalmente la vocación educadora de la comunidad gracias a su enorme promoción de la música de cámara y sinfónica en Argentina.

Si bien la reacción anti-inmigratoria nunca fue sistemática, tuvo un fuerte impacto en la cultura y el imaginario argentinos. Chicote se refiere al mecanismo que estos sectores llevaron a cabo como la campesinización del término *criollo*, consistente en la revalorización del paisaje rural y sus habitantes y su canonización como originalidad de la cultura argentina;²² además de vincularlos con determinados sentimientos, presentes por ejemplo en la *gauchesca*²³ y el nacionalismo musical:²⁴ la nostalgia y el desafío. Posteriormente, el criollismo se convirtió en la estética que acompañó el proceso de masificación popular del arte y la literatura y fue utilizado por inmigrantes, especialmente italianos, como herramienta de integración:

El criollismo significó, para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmar su propia legitimidad y rechazar la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros pudo significar el modo inmediato y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían muñirse para integrarse con derechos plenos a la vida social.²⁵

Por esto, las mismas voces que lo habían propiciado condenaron finalmente este criollismo masificado al que opusieron el concepto de *folclore*, en el que el énfasis se desplaza desde el sincretismo hacia la autenticidad y la antigüedad. La expresión paradigmática de este criollismo popular la encontramos en el sainete criollo, definido por Schöffauer como modelo de fusión de una identidad italo-criolla.²⁶ En la adaptación de *Juan Moreira* realizada por la compañía italo-rioplatense de los Po-

22 Gloria Chicote, "De gauchos, criollos y folclores: los conceptos detrás de los términos", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 19-34.

23 Véase Ludmer, *El género gauchesco*.

24 Véase Plesch, "La lógica sonora" y Melanie Plesch, "'Una pena extraordinaria': tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino", *Acta Musicologica* 86, nro. 2 (2014): 217-248.

25 Prieto, *El discurso criollista*, 13.

26 Markus Klaus Schöffauer, "Un idioma del diablo: La oralidad en el género chico criollo", en *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, eds. Walter B. Berg y Markus K. Schöffauer (Tübingen: Narr, 1999), 137-175.

destá tuvo su origen el personaje *Cocoliche*, un payador napolitano a quien sus dotes musicales le permiten hacer gala de criollismo sin ser ni hispano ni argentino y sin dominar siquiera el idioma castellano.²⁷ El personaje se volvió popularísimo en la sociedad de la época, dedicándosele numerosas representaciones y folletines gauchescos. Fuera del ámbito ficcional es similar la estrategia que utilizó Carlos Nasca (1873-1936) —*El Gaucho Relámpago*— inmigrante italiano conocido en Buenos Aires por pasearse a caballo y en *pilchas gauchas*, además de ser un empresario musical llamativamente prolífico e integral. Compositor, intérprete, director de su rondalla, creó también una empresa discográfica: discos ERA, una radio y una revista.²⁸

Respecto al repertorio representado en la revista, se trata principalmente de danzas de pareja enlazada —vales, polcas, mazurcas, etc.—. Son danzas más o menos antiguas de distintas regiones europeas que se popularizaron mundialmente durante el siglo XIX al ser incorporadas a la escena lírica. Representan la *tercera ola* de música importada en la terminología de Vega:²⁹ ingresaron a la región en los salones de las clases dirigentes y promediando el siglo alcanzaron otros sectores sociales, extendiéndose ampliamente por el campo argentino.³⁰ A su vez, constituían un repertorio compartido por las masas inmigrantes que llegaban al territorio desde Europa. Esta difusión, en la que tanto los instrumentos —p. ej. acordeón— como otros artefactos musicales —organillos— aportados por los inmigrantes tuvieron un rol fundamental, fue interpretada, nostálgicamente, como culpable de la pérdida de música nativa.³¹ Debido a su transversalidad social, la prensa de la época solía referirse a las mismas danzas con términos tan disímiles como *música de salón* o *melodías de academia* —es decir, de prostíbulo— dependiendo el ámbito donde se consumían.³²

Menos reseñado ha sido el *skating*, otra de las danzas presentes en la publicación. Se trata de un invento vernáculo, con características musicales similares al *scottish*, cuyo nombre deriva de su coreografía, ejecutada al modo de los patinadores artísticos.³³ Esta danza llegó al disco en catálogos como el criollo de Víctor en 1909.³⁴

27 Ibid.

28 Véase "Hombres de tango y el barrio", *Ateneo de Estudios Históricos Parque de los Patricios* fascículo nro. 17 (abril-junio 1974) y Enrique Binda, *Discografía de la rondalla del Gaucho Relámpago 1911-14* (Buenos Aires: el autor, 2021).

29 Carlos Vega, *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi, 1956).

30 Véase Juan María Veniard, "La mazurca y la 'ranchera' en Buenos Aires, ciudad y campaña", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nro. 28 (2014): 277-279.

31 Ventura Lynch, *Cancionero bonaerense* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1925).

32 Enrique Binda y Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)* (Buenos Aires: Abrazos, 1998).

33 Juan María Veniard, *Música de salón: según documentos conservados en la República Argentina* (Buenos Aires: Educa, 2022).

En los ámbitos de consumo de estos géneros —bailes, *piringundines* y salas teatrales— surge a finales del siglo XIX el tango criollo. Teniendo en cuenta lo anterior, resulta pertinente cuestionar el famoso postulado sobre el origen prostibulario del tango —hasta 1916—, según el cual, éste adquiere legitimidad entre las clases elevadas de Buenos Aires recién posteriormente a su éxito europeo.³⁵ La idea de que el elemento lascivo y provocador del tango fue potenciado a posteriori es sostenida por Binda,³⁶ quien recopila numerosas críticas periodísticas que ubican al tango desde 1890 y especialmente una década después como el género de moda en bailes familiares de todas las clases, inclusive los celebrados en los teatros Ópera y Politeama, y aceptado tanto por hombres como mujeres. Resalta también en estas citas la presencia de italianos, no solo como artistas sino también como empresarios responsables de estas primitivas experiencias tangueras.

Otro aspecto a considerar es el orgánico al que se dedica la publicación. La importancia simbólica del mandolín en los debates identitarios de la Buenos Aires cosmopolita de principios de siglo ha sido tratado en un artículo de Kailuweit³⁷ en relación a un corpus diferente: el sainete *Conservatorio 'La Armonía'* de Rafael De Rosa y Mario Folco, publicado en 1918. El personaje de esta obra es un mandolinista que, aunque talentoso, no consigue trabajar por no saber ganar la confianza del público, resolviendo finalmente volver vencido a su patria. Según el análisis del autor, el mandolín, símbolo por antonomasia de la cultura napolitana, representa en este contexto al italiano que fracasa al no poder adaptarse a la sociedad porteña, en contraposición a *Cocoliche*, quien triunfa al cambiar su instrumento por la guitarra criolla. Esto implicaría que —hacia 1918— las capacidades tanto musicales como semióticas e intelectuales con las que cuentan los inmigrantes italianos no les serían útiles en la nueva cultura.

Materiales y método

En este artículo considero las revistas musicales como revistas culturales,³⁸ es decir, como dispositivos de acción que modelan la cultura de su época mediante el

34 Véase Binda, *Los primeros*.

35 Véase Héctor Bates y José Luis Bates, *La historia del tango: sus autores* (Buenos Aires: Tall. Graf. de la Cia General Fabril Financiera, 1936) y Carlos Vega, *Estudios para los orígenes del tango argentino* (Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016).

36 Binda y Lamas, *El tango*.

37 Rolf Kailuweit, "Músicos italianos en el sainete criollo", en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, eds. Nils Grosch y Rolf Kailuweit (New York: Waxmann Verlag, 2015), 99-116.

38 Verónica Delgado, "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas", en *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, eds. Verónica Delgado, Alejandra Maihle y Geraldine Rogers (La Plata: UNLP, 2014), 11-25.

establecimiento redes de sociabilidad;³⁹ y a la vez como instancias de autorrepresentación.⁴⁰ Considero por lo tanto modélicos los trabajos de las autoras citadas sobre prensa musical. Dentro del marco planteado en la introducción, entiendo que esta doble tarea de construcción de la propia identidad, por un lado, y de establecimiento de relaciones sociales, por el otro, se articula tanto en relación con la *distinción* y otros parámetros de clase como con la identidad nacional y los códigos criollos.

La fuente principal de este trabajo es *Armonía*, una publicación quincenal —con salidas los 1º y 15º del mes—,⁴¹ administrada e impresa por Alfredo O. Francalanci y dirigida por Próspero Cimaglia, músico y compositor italo argentino responsable por esos años, en Buenos Aires, de la Primera Academia de Mandolín, donde también se enseñaba violín. El archivo utilizado pertenece a la colección privada de Leandro Donozo y consta de los números 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 del segundo año de la revista —1905—. ⁴²

Cada número de la revista incluía entre cuatro y seis piezas de música destinadas a la práctica doméstica. Gran parte de estas obras eran compuestas por suscriptores, dando a conocer piezas desconocidas al tiempo que se fomentaba la práctica compositiva, dirigida mediante comentarios en la correspondencia. También funcionaba como una plataforma para difundir obras de Cimaglia y otros compositores profesionales, así como arreglos para mandolín de obras célebres. En todas las tapas y contratas de la revista se solicitaban composiciones. La administración se reservaba tanto los originales como los derechos de las obras enviadas. Los editores no parecían ser demasiado exigentes a la hora de imprimir composiciones de aficionados, como se puede interpretar atendiendo la correspondencia del nro. 15: “bonita pero un poco larga. Publicaremos”; “publicaremos pero... tiene que *sospirar* [sic] un poco”. Esta tolerancia encontró su límite en el plagio artístico, al que dedicaron una extensa nota editorial en el mismo número. La curaduría de la revista tendía a representar diferentes géneros musicales con la mayor variedad posible en cada una de las entregas. A continuación se reproduce el listado completo de obras publicadas en el archivo consultado:⁴³

39 Véase Irurzun, “Recursos para una historia”.

40 Melanie Plesch, *Boletín musical, 1837* (Buenos Aires: Asociación Amigos Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2006).

41 El primer número se publicó en noviembre de 1904.

42 Se promocionaba en *Armonía* otra revista, de similares características, editada por la misma sociedad, pero con piezas para piano titulada *Álbum Musical*, no reseñada en Donozo, *Guía de revistas*.

43 En todos los casos se respetó la información y ortografía tal como aparece en la partitura. Entre corchetes información reconstruida por la autora.

Armonía II, nro. 6:

Louis Ganne. *I Saltimbanchi*, Vals de operetta, para violín o mandolín.

Enrique Caviglia. *Lejos de Tí*, Al distinguido maestro Félix Balotta, Mazurka rusa, para violín o mandolín.

Próspero Cimaglia. *Il Birichino di Venezia*, Al valente giovane Prof. Salvatore Notaro, Polka originale, para violín o mandolín.

Rosa E. Pomato. *Deidad*, Vals, para violín o mandolín.

Paul Oudot. *Serenade a Seville*, para violín o mandolín.

Giuseppe Verdi. *La Traviata* ["Gran Dio! Morir si giovane"], [duo de ópera], para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 9:

Bautista G. Gaudino. *Lyddia*, A mi querida hija Lyddia María Ignacia, Marcha, para violín o mandolín.

Vicente Filardi. *Cariñosa*, Mazurka sentimental, para violín o mandolín.

Enrique Caviglia. *A tu lado es mi dicha* (nro. 5), Vals Boston, para violín o mandolín.

Giuseppe Verdi. *Il Trovatore. Miserere*, [duo de la ópera], para violín o mandolín.

Cosme Leogrande. *Sin amor*, Mazurka, para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 10:

Ricardo Bosio. *Siate felici*, Al coniugi Signori Ida V. e Enrico Finocchietti, Mazurka, para violín o mandolín.

José Canale. *Don Agapito*, Tango Criollo, para violín o mandolín.

Cosme Leogrande. *Armonía*, A esta revista, Mazurka, para violín o mandolín.

Enrique Caviglia. *Album musical*, Lanceros, para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 11:

E.R. Walsh. *Valse Florestano*, A Rosa E. Pomato, Vals, para violín o mandolín.

Rosa E. Pomato. *Ensueño*, Melodía, para violín o mandolín.

Juan Cirioli. *Ilusiones*, A Julio Sagreras, Pas de Quatre, para guitarra.

José A. Gagliardi. *Castos Amores*, Mazurka, para violín o mandolín.

G. De Angelis. *L'Aiscoise*, Mazurca, para violín o mandolín y guitarra.

Armonía II, nro. 12:

Pardo d'Agnillo. *Il tuo Sguardo mi è fatale*, Omaggio del cuore al nóto A. P. Cimaglia, Vals, para violín o mandolín.

Umberto Castaldi. *Banzai!*, A mi querido tío Agustín Castaldi y familia, Polca marcha japonesa, para violín o mandolín y guitarra.

Genaro Socci. *La vuelta de Mendoza*, A mi apreciable amigo Teobaldo B. Ternvasio, Mazurka, para violín o mandolín. Se indica que es un "Maestro suscriptor de Tucumán".

Ángel Bolla. *Deja que te ame!*, Vals, para violín o mandolín. Del autor: "Conocido compositor profesor de la ciudad de Jujuy"; "colaborador activo y eficaz de las dos revistas"

Armonía II, nro. 13:

Ruggero Leoncavallo. *I Pagliacci* ["Serenata di Arlecchino"], A la distinguida señorita Elena Cavazzi, Arreglo sobre Aria, arreglo de Cosme Leogrande, para violín o mandolín y guitarra. Del arreglador se señala: "Uno de los mejores concedores de instrumentos de cuerda".

Pascual Marino. *Lejos de Tí*, A Armonía, Vals, para violín o mandolín. Sobre el compositor: "Distinguido autor de La Paz".

E. Atienza Lopez. *Adela*, A la señorita Encarnación M. López, Mazurka, para violín o mandolín. Sobre el compositor: "Uno de nuestros mejores colaboradores".

Roberto Luchini. *Los Andes*, Al diario Los Andes de Mendoza, Vals, para violín o mandolín.

José Carresi. *Es Chi - Mi - Chi*, A mi papá, Polka, para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 14:

Prospero Cimaglia. *Toda Espiritual*, Al'amico artista pittore Gaetano Parpagnoli, Vals, para violín o mandolín.

E. Atienza López, *La Aurora*, Marcha, para violín o mandolín. Sobre el autor: "Nuestro buen colaborador y amigo".

Pablo Podestá. *La Piedra de Escándalo*, Ofrecido por su editor y propietario D. José Fontana, letra de Martín Coronado, arreglo de Enrique Caviglia, Estilo, para canto y violín o mandolín. La revista se refiera al arreglador como "Distinguidísimo colaborador".

Miguel Tornquist. *El Casimiro*, A mi amigo Narciso Agüero, Tango criollo, para violín o mandolín. El autor es considerado: "Renombrado compositor".

Ángel Galuppo. *La Lira*, Al Sr. Presidente y a los señores socios que forman la Comisión Directiva de la Sociedad "La Lira del General Villegas", Lanceros, para violín o mandolín. Sobre el autor se dice que es "un simple aficionado de General Villegas".

Armonía II, nro. 15:

Francisco Peirano. *Adeoata*, Mazurka, para violín o mandolín. Sobre el autor dice: "Popular compositor"; "distinguido autor".

Carlos Turco. *Bonjour*, Polka, para violín o mandolín. Sobre el autor: "Célebre compositor italiano de danzas".

Pedro Antonio Iparraguirre. *Álbum Musical*, A la administración de *Álbum Musical*, Skating, para violín o mandolín y guitarra.

E. Moles. *Un tesoro non trovato*, Mazurka fácil, para violín o mandolín. La revista refiere al autor como "amigo nuestro".

Alfred Paul Margis. *Valse Maure*, Vals, para violín o mandolín.

Como puede observarse en la lista, dieciocho de los veintiocho autores presentes en el archivo tenían apellido italiano. Nueve habrían sido, muy probablemente, inmigrantes.⁴⁴ Solo aparece una compositora, Rosa Pomato, la esposa de Cimaglia. La revista contaba al menos con tres colaboradores asiduos: Enrique Caviglia, E. Atienza López y Cosme Leogrande, de los cuales el primero, al igual que Francisco Peirano, fue recordado como compositor de tango.⁴⁵ Es posible encontrar grabaciones de ambos, como también de Cimaglia, en los catálogos de Era.⁴⁶ En el caso de Caviglia, se ha grabado su vals aquí publicado *A tu lado es mi dicha*. Otro autor, aficionado en este caso, que ha trascendido como ciudadano notable de la ciudad de Azul, fue Juan Cirioli, maestro rural que "organizó una rondalla integrada por treinta guitarristas a la que denominó 'La Pitágora'".⁴⁷ De las obras publicadas, pocas adquirieron relevan-

44 Entre ellos, Próspero Cimaglia, Francisco Peirano, Giovanni Batta, Cosimo Leogrande, Guisepe Canale, Guisepe Carresi, Ángelo Bolla, Vincenzo Filardi y d'Agnillo, según surge de la consulta de la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos.

45 Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas de Guitarras* (Buenos Aires: Casa Romero Fernández, 1934).

46 Binda, *Discografía de la rondalla*.

47 Peter Boy, "Músicos y musiqueros en el andar del tiempo (que hicieron vibrar el aire en estas hermosas tierras)", *El Tiempo*, 9 de julio de 1965, <https://www.diarioeltiempo.com.ar/2022/12/17/--primeros-musicos-y-musiqueros-de-azul>.

cia: “La piedra del escándalo”, estilo criollo con texto de Martín Coronado fue la obra más afamada de Pablo Podestá (1875-1923), miembro de la segunda generación de la familia de artistas circenses: “El primer estreno de Coronado con un elenco criollo alcanzó el visto bueno intelectual y social de un género tenido en menos por tantos escritores de principios de siglo, empeñados en la condena de toda forma de arte popular”.⁴⁸ Aunque fue editado,⁴⁹ no ha tenido tanta fama el tango “El Casimiro” del sí muy célebre Miguel Tornquist (1873-1908), compositor de música de salón de la sociedad porteña. Pedro Iparraguirre (1879-?) también alcanzó cierta relevancia como concertista, compositor de guitarra y director de la academia Sors.

Según aparece reflejado en la publicación, el público lector constaba de alrededor de tres mil ochocientos suscriptores —al 15 abril de 1905— en todos los rincones del país y en Montevideo. Se afirmaba incluso que “no hay una ciudad o pueblo de la República al que nuestra revista no lleve la armonía de sus acordes”.⁵⁰ A pesar que la redacción y los anunciantes se concentraban en la Ciudad de Buenos Aires, los suscriptores y colaboradores se hallaban en pueblos tan distantes como Gral. Villegas, San Antonio de Areco, Tigre, Navarro, Bahía Blanca, Lobería, Luján, Campana, Olavarría, Azul —en la provincia de Buenos Aires—, Tucumán, Concordia, La Paz —Entre Ríos—, Mendoza, Rosario, Jujuy y Córdoba.

La sección literaria, dispuesta en todas las contratapas, es exigua. En el archivo consultado consta únicamente de una reseña de concierto y unas pocas notas de la administración, además de anuncios publicitarios. Las secciones de correspondencia se utilizaban para establecer comunicación con los suscriptores, normalmente acusar recibo de obras. La única crítica publicada es una, muy elogiosa, a un concierto de Ferruccio Cattelani organizado por él. Se destacan las dificultades técnicas y la expresividad de la interpretación. La labor del músico fue definida como “el progreso constante de nuestra bella arte”.⁵¹ El repertorio del concierto, además de obras de Paganini, Rossini y del propio Cattelani —“verdadera *primeur*”— incluyó una *berceuse* de Rafael Baldassari, compositor romano residente en Argentina. El concertista estuvo acompañado por el pianista Eduardo Turco. Cattelani fue un músico académico italiano de primer nivel y llevó a cabo una importante labor tanto en el desarrollo de la cultura de concierto en el país como en la difusión del patrimonio musical italiano y

48 Carlos Polemann, “La piedra del escándalo de Martín Coronado”, *Revista de la Universidad de La Plata*, nro. 27 (1980): 3.

49 Edición reproducida en *Cuadernos de difusión del Tango* nro. 28, citada en el sitio web *Todo Tango*, <https://www.todotango.com/musica/tema/2746/El-casimiro/>.

50 La administración, *Armonía II*, nro. 12 (15 de abril, 1905).

51 Sin autor, *Armonía II*, nro. 14 (15 de mayo, 1905).

europeo desde la interpretación, dirección y docencia musical. Junto a Baldassari y Turco, al mismo tiempo que se abocaron a formar comunidad con sus compatriotas realizaron aportes a la música nacional como la ópera *Atahualpa*, de Cattelani, de temática americanista, estrenada en 1900 o el “Himno a Güemes” (1911), de Baldassari.

La información sobre los autores de *Armonía* se complementó con el archivo de la revista *Caras y Caretas* disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España; los catálogos criollos de discos ERA, Pathé, Atlanta, Columbia, Royal Records, Victor, Odeon, Zonofono y Gath & Chaves hasta 1930 recopilados por Enrique Binda; el archivo fotográfico del AGN, los archivos inmigratorios del CEMLA, y los archivos de compositores de SADAIC; además de la bibliografía propuesta por Donozo en su diccionario bibliográfico.⁵² También se utilizó *Caras y Caretas* para contextualizar los usos y apreciaciones del mandolín en la sociedad, recuperando en especial el cuento “Mi primer pecado” de Emilio Ortiz Grognet publicado en 1902. Con este mismo fin consulté los números 3, 11 y 12 del año X (1922) y número 1 del año XI de la *Rivista del Circolo Mandolinistico* publicada en Buenos Aires.⁵³ Por último, para poder determinar la peculiaridad del repertorio de *Armonía* se lo comparó con los catálogos discográficos mencionados, el repertorio difundido por las revistas contemporáneas *Música* (1906)⁵⁴ y *Bibelot* (1903-1905);⁵⁵ y los anuncios publicitarios de ediciones musicales en *Música y Caras y Caretas*.

Hallazgos

Armonía como instancia de autorrepresentación.

La influencia del programa cultural italiano

Aunque escasos y breves, los textos de *Armonía* evidencian ciertas coincidencias con el programa cultural de la *italianità*.⁵⁶ Se destaca en este sentido que la única crí-

52 Leandro Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006); Prat, *Diccionario...*; Horacio Ferrer, *El libro del Tango* (Buenos Aires: Galerna, 1977); Jorge Novati (dir.), *Antología del Tango Rioplatense (Desde sus comienzos hasta 1920)* (Buenos Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega, 1980); Roberto Cassinelli y Raúl Outeda, *Anuario del Tango* (Buenos Aires: El Corregidor, 1998); y Emilio Casares Rodicio, dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999).

53 Archivo personal.

54 Archivo de Leandro Donozo.

55 Carmen García Muñoz, “Materiales para un historia de la música argentina: las revistas musicales: *Bibelot*”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, nro. 9 (1988): 131-136.

56 Weber, “Modelos de interacción”.

tica conservada sea a un concierto de Cattelani, considerado por este grupo el “apóstol” de la actividad sinfónica en Buenos Aires.⁵⁷ Como vimos, su concierto fue caracterizado, con evidente positivismo, como “el progreso” musical. La visión pedagógica está presente desde la misma concepción de la revista, orientada a promover y mejorar la práctica y la composición en un ámbito amateur. También se evidencia en los comentarios que, con cierta condescendencia, acompañan las piezas: “es de nuestro director, profesor Próspero Cimaglia. Algunos la encontrarán un poco difícil pero es necesario estudiarlo, llegarán no lo dudamos a una ejecución (sic) perfecta y es desde luego que apreciaran su justo valor”;⁵⁸ “No todos podrán dar a este vals la gracia que el director ideó por sus dificultades”.⁵⁹

Por otro lado, la transversalidad social se manifiesta en la multiplicidad de géneros publicados, generalmente *menores*, y la simultánea admiración por la música de concierto. A pesar de apuntar a un público relativamente masivo, la insistencia en la distinción de obras y colaboradores es omnipresente. La transversalidad también alcanza a los compositores, entre los que se encuentra desde un aristocrático compositor de música de salón —Tornquist—, un concertista de música folclórica —Iparraquirre—, un artista circense hijo de genoveses —Podestá—, otros músicos tanto italianos como argentinos, varios de los cuales se destacaron posteriormente en la industria del tango y muchos aficionados, entre ellos un niño de catorce años —Luchini—. En la abundante y afectuosa correspondencia con ellos, así como en las dedicatorias publicadas junto a las piezas, se evidencia la relevancia adjudicada a las relaciones sociales, uno de los más importantes capitales de la comunidad inmigrante.

Más allá de su naturalizado y sutil bilingüismo, no hay en ningún momento una identificación de la revista con la cultura extranjera. El único fragmento donde se encara el asunto de la identidad nacional es el siguiente:

el mejoramiento (...) consiste en (...) agregar a ciertas piezas el acompañamiento para guitarra, que principiará el 15 de Febrero del corriente año; creemos que numerosas serán las personas que entiendan la utilidad de nuestra innovación (sic), la guitarra siendo en nuestras lejanas provincias el instrumentos más apreciado de nuestros milongueros; también para ellos de tanto en tanto publicaremos algún canto de estilo y moderno.⁶⁰

57 *Ibid.*, 200.

58 *Armonía* II, nro. 14 (15 de mayo, 1905).

59 *Armonía* II, nro. 12 (15 de abril, 1905).

60 *Armonía* II, nro. 11 (1 de abril, 1905).

Resulta interesante que la única referencia a la nación —“nuestras lejanas provincias”— se haga en función de la incorporación de arreglos para guitarra, enfatizando la identificación del instrumento con el área rural y la milonga, especie rioplatense. Por otro lado, la editorial de *Armonía* asume en esta cita un posicionamiento muy curioso respecto a la identidad criolla, ya que si bien no se incluye entre *los milongueros* y *guitarreros*, asume frente a ellos, mediante el uso del pronombre posesivo en primera persona, una postura que puede ser entendida como paternalista.

Elección del repertorio

Como puede observarse en el listado, el repertorio representado en *Armonía* es, a grandes rasgos, el de moda en el periodo estudiado. Sin embargo, a partir de compararlo con otros catálogos comerciales disponibles, podemos llegar a la conclusión de que hay un importante recorte. Otros géneros, permeables a la ejecución amateur, que no están presentes son: los folclóricos argentinos, otras danzas de origen americano —*foxtrot*, *two steps*, habanera, *shimmy*—, piezas románticas sencillas como nocturnos y estudios, o canciones de cualquier origen —incluso italianas—. Es por esto que considero deliberada la inclinación por las danzas europeas, el tango y los fragmentos de ópera y sainete por ser todos estos espacios compartidos entre la comunidad italiana y la argentina, sobre los cuales es plausible montar un programa de acercamiento cultural.

La deslegitimación que sufrieron estos géneros en otros medios no encuentra su correlato en la revista, desde donde son definidos como “canto de estilo y moderno” o “piezas de concierto, bailes selectos y estudios”. Esto denota una diferente relación con los géneros populares que la planteada históricamente desde Argentina, no *distanciada*.⁶¹ En los tangos publicados no hay rastros de conflicto social alguno, de hecho, uno de ellos fue compuesto por Tornquist, miembro de la clase criolla. Resulta evidente su popularidad creciente, ya que los editores solicitan constantemente nuevos tangos y hasta organizan un concurso con ese fin.

El mandolín en la cultura porteña

El mandolín, en su versión napolitana, atravesaba en este período su época de oro a nivel global. El instrumento melódico de cuatro cuerdas dobles y trastes era ideal para la ejecución amateur. En Argentina estaba enormemente difundido incluso en am-

61 Véase Plesch, “La lógica sonora”.

bientes rurales. Tal era su popularidad que la histórica Casa Nuñez de guitarras había cambiado su nombre a “Casa de guitarras y mandolines” en 1903. Junto a aquellas, era el instrumento más económico y más vendido. Comúnmente, se promocionaba junto a academias, libros de método o accesorios transpositores. Abundan en la prensa de la época referencias a arreglos para mandolín de distintas piezas. Figuraba también en las primeras grabaciones comercializadas en Buenos Aires, como solista o como parte de alguna rondalla, conjunto que en Argentina se formaba comúnmente con mandolines, además de las tradicionales bandurrias españolas. Fue el primer instrumento de músicos tan disímiles como Floro Ugarte⁶² y Andrés Chazarreta.⁶³ A pesar de todo esto, hoy en día no hay presencia de este instrumento en la música popular argentina, mientras que sí es común en otros países, incluso latinoamericanos.

La importancia que tenía el mandolín para la comunidad italiana de Buenos Aires quedó materializada en la creación de Il Primo Circolo Mandolinistico Italiano en 1895, el cual contaba con 355 miembros en 1907.⁶⁴ Los círculos eran espacios de pertenencia donde se buscaba entretenimiento además de un punto de encuentro y negocios, muy importantes para la conservación de lazos con Italia.⁶⁵ En este caso, el encuentro se propiciaba alrededor de conciertos donde el mandolín tenía un lugar central. Su fundador, Enrique Henry, organizaba representaciones de dramas musicales y pequeños conciertos de compositores italianos contemporáneos.⁶⁶ Desde 1912 y al menos hasta 1923, editaron una revista íntegramente en italiano, donde informaban cuestiones administrativas y comerciales del círculo y describían los divertimentos que ofrecían. Formaron parte de la organización de eventos como la bienvenida y despedida de Puccini en su visita a Buenos Aires en 1905.⁶⁷ Por otro lado, alquilaron su salón sobre la calle Corrientes para sucesos tan relevantes como el I Congreso extraordinario del Partido Socialista Internacional en diciembre de 1920.⁶⁸

62 Roberto Espinosa, “Floro Ugarte: la música, el arte que más se acerca a Dios”, *La gaceta*, 27 de junio, 2018, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/775454/espectaculos/floro-ugarte-musica-arte-mas-se-acerca-dios.html>.

63 Karina Micheletto, “Mucho más que ‘el patriarca’”, *Página 12*, 24 de abril, 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-17728-2010-04-24.html>

64 Giuseppe Parisi, “Quadro statistico delle istituzioni italiane nella Repubblica Argentina”, en *Storia degli italiani nell'Argentina* (Roma: Enrico Voghera, 1907): 8.

65 Weber, “Modelos de interacción”.

66 *Rivista del Primo Circolo Mandolinistico* (marzo, noviembre y diciembre 1922; enero 1923). Archivo personal.

67 José Luis Sáenz, “Puccini en tranvía por Buenos Aires”, *La Nación*, 6 de julio, 2005, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/puccini-en-tranvia-por-buenos-aires-nid718838/>

68 Hernán Camarero, “El comunismo argentino y sus primeras relaciones con la revolución rusa y la komintern: militancias locales, emigrados rusos y emisarios”, *Historia Mexicana* 72, nro. 3 (2023): 1457-1507.



Fig. n° 1: Fragmento de tapa de *Armonía* II, nro. 12 (abril, 1905)

Contrastantemente, las referencias a este instrumento en la prensa vernácula suelen presentarlo asociado a la impureza física y moral. Un ejemplo paradigmático lo podemos encontrar en el relato “Mi primer pecado” de Emilio Ortiz Grognet, publicado en 1902,⁶⁹ que escenifica el enfrentamiento entre un criollo y un gringo al modo del *Martín Fierro*. El protagonista es un niño de ocho años “admirador de los Moreira, los Hormigas Negra, los Cuello y los Luna”. Se encontraba en un almacén cuando se acercaron otros dos niños, italianos, con un mandolín y un violín, quienes le producen gran desagrado por su aspecto haraposo. El protagonista confiesa con arrepentimiento que terminó golpeando y rompiendo el instrumento de uno de los hermanos por no querer este, con evidente avaricia, compartirlo. El enojo se intensifica porque el niño extranjero no pudo comprender la inicial y más inocente propuesta de duelo: “ese criollismo de la rayada”. Concluye el personaje con una honda reflexión: “Hoy, cuando han pasado en la calle junto a mí esos dos pálidos muchachos que llevaban bajo el brazo sendos mandolines (...) he sentido el hondo rasguño del dolor y la tristeza”. El cuento puede interpretarse como un intento de minimizar y satirizar la cultura musical italiana, uno de los más grandes capitales de la comunidad, simbolizada en el mandolín. En el análisis de Kailuweit vimos cómo, trece años después, desde cierto punto de vista, este instrumento y, por lo tanto, los italianos en cuanto músicos, habrían perdido su prestigio en la sociedad. Otra vía que traza este análisis es la

69 Emilio Ortiz Grognet, “Mi primer pecado”, *Caras y caretas*, nro. 197 (12 de julio, 1902), 29.

comparación entre el mandolín y la guitarra, como símbolos de la aculturación fallida o exitosa. Estos instrumentos podrían simbolizar, en este contexto de fuerte debate identitario, un paralelismo entre las culturas de ambos países. Complementando esta idea, en el Instituto Iberoamericano de Berlín se conserva un cancionero del payador Gabino Ezeiza, impreso en Italia, ilustrado con una intérprete de mandolín en un paisaje rural [Fig. n° 2].⁷⁰



Fig n° 2: Gabino Ezeiza, *Colección de canciones del payador argentino*, ed. por Sansón Carrasco (Buenos Aires, Milán: N. Tommasi)⁷¹

Teniendo en cuenta lo anterior, la propuesta de *Armonía* de distribuir arreglos y fomentar composiciones para mandolín plantea una referencia ineludible a la cultura

⁷⁰ Véase Prieto, *El discurso criollista*.

⁷¹ Colección del Instituto Iberoamericano de Berlín, disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835982467/1/LOG_0000/

italiana. Al sumar posteriormente partes para guitarra se propone un acercamiento entre esta cultura y la argentina, como se evidencia en la referencia a *nuestros milongueros* al presentar la adición. La invención de este orgánico, destinado al ámbito doméstico, modela el encuentro cultural de un modo particular. El mandolín, instrumento al que se reservan las melodías principales y cuya imagen se utiliza profusamente en la decoración de la revista [Fig. n° 1] detenta un lugar central. A éste se subordina posteriormente la guitarra, limitada al acompañamiento. Los géneros musicales elegidos, internalizados en las culturas musicales de ambas regiones, facilitan este encuentro.

Dos facetas en la carrera de Cimaglia en Buenos Aires

Próspero Cimaglia [Fig. n° 3] fue un músico italo-argentino, mandolinista y docente, que cobró relevancia en la escena porteña especialmente como compositor de tangos. Sus composiciones aparecen tempranamente en las grabaciones de la Victor Argentine Orchestra en Estados Unidos de 1906, así como en las del matrimonio Gobbi con la banda de París para Gath & Chaves, en 1909. Posteriormente grabó sus propias composiciones en el estudio porteño de Columbia en 1912 y 1913 como solista de mandolín o con su grupo Rondalla Terceto Cimaglia junto a dos músicos llamados Iruleo y Lépre. En este año también se grabó al menos uno de sus tangos por la Banda de Pathé y al menos cinco por la Rondalla del Gaucho Relámpago —discos ERA—. Para discos Odeón nacional grabó obras suyas la orquesta de Canaro —1928— y la American Jazz Band del sello —1924—. Formó también un sexteto de mandolinas [Fig. n° 4] junto a los músicos Antonio Cospito, Eugenio La Vía, Palmerino Vitello, De María⁷² y Francisco Pisapia (piano), según se puede apreciar en una fotografía no fechada perteneciente al archivo Caras y Caretas del Archivo General de la Nación. Según una biografía del hijo de Antonio publicada en internet,⁷³ tanto él como Cimaglia se desempeñaban como mandolinistas en el Teatro Colón interpretando “la música de fondo en determinadas partes de una ópera”. Por otro lado, fue el director de la Primera Academia de mandolín, violín y solfeo en Viamonte 1750 al momento de publicación de *Armonía*, luego con sede en Charcas 1986;⁷⁴ fue reconocido en el artículo de Juan José de Soiza Reilly (1880-1959), “La música en Buenos Aires de 1932”

72 Nombre ilegible.

73 ncospito, “Biografía de René Rodolfo Cospito”, *Biografías 10*, publicado el 13 de enero de 2012, último acceso 11 de abril de 2024, <https://www.biografias10.com/e/rene-rodolfo-cospito/>

74 Novati, *Antología*.

de *Caras y Caretas*,⁷⁵ como uno de los profesores ilustres de principios de siglo junto a nombres como Alberto Williams, Julián Aguirre y Héctor Panizza.



Fig. n° 3: Próspero Cimaglia (Archivo General de la Nación)

Cimaglia habría llegado al puerto de Buenos Aires el 4 de enero de 1897 a la edad de veinte años, procedente del puerto de Génova en el navío *Perseo*; profesión declarada *bracciante* —obrero—. Según recuerda Julio de Caro, habría estudiado luego música en Buenos Aires en el conservatorio de su padre —italiano—. ⁷⁶ Aparentemente, entendió la música como una cuestión familiar. No solo su hija Lía fue una importante compositora y muy célebre pianista de repertorio nacional, también otra

75 Juan José Soiza Reilly, "La música en Buenos Aires a través de sus grandes maestros", *Caras y caretas*, nro. 1783 (3 de diciembre, 1932), 28.

76 Julio De Caro, *El tango de mis recuerdos, su evolución en la historia* (Buenos Aires: Centurión, 1964).

de sus hijas, Rosa María, fue profesora de música, sucediéndolo en su cargo cuando él falleció.⁷⁷ Su mujer, Rosa Pomato, compuso al menos dos piezas publicadas en *Armonía*.

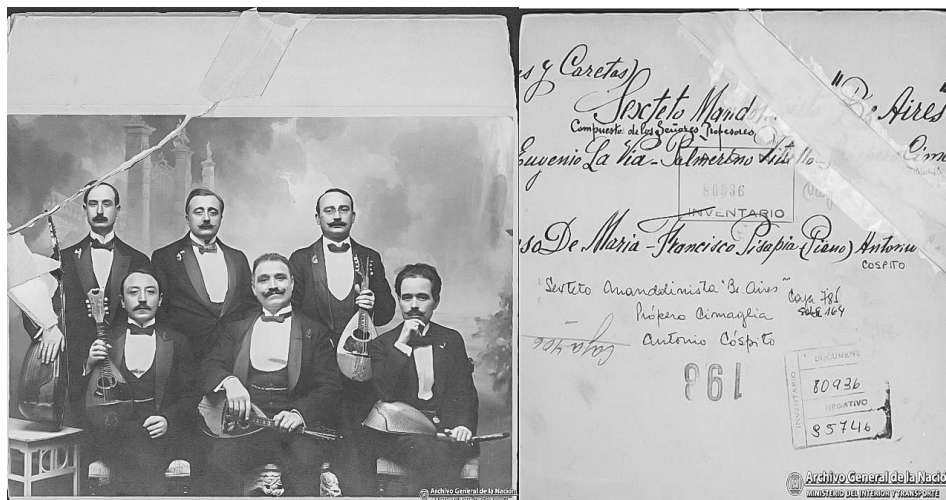


Fig. n° 4: Sexteto Mandolinista "Buenos Aires": Antonio Cospito, Eugenio La Vía, Palmerino Vitello, De María, Francisco Pisapia y Próspero Cimaglia —a la derecha de la fotografía— (Archivo General de la Nación)

En un primer momento de su carrera, se dedicó al repertorio romántico como concertista de mandolín. En 1901 organizó junto a Eduardo Amigó y alumnas suyas un concierto donde se interpretaron obras de Beethoven y Gounod;⁷⁸ luego otro en la redacción de *Caras y Caretas* en el que interpretó obras propias tituladas *Estudio*, *Inspiración* (sonata moderna), *Coro* y *plegaria*, etc. Resulta muy curiosa la forma en que la prensa se refirió al intérprete en esa oportunidad:

Las aficiones musicales del público bonaerense sostenidas y aumentadas siempre por la apertura de nuevos conservatorios, por las series de conciertos que periódicamente se celebran y por la casi no interrumpida representación de óperas, han incitado a visitarnos y a radicarse entre nosotros a distinguidos profesores y ejecutantes que forman hoy una verdadera colonia artística en nuestra capital. Al número de los aludidos pertenece el notable mandolinista, profesor Próspero Cimaglia.⁷⁹

77 Consejo Nacional de Educación, *El monitor de la educación común*, (Buenos Aires: CNE, 1933): 725.

78 "El concierto Amigó", *Caras y caretas*, nro. 165 (30 de noviembre, 1901), 30.

79 "Un concertista de mandolín", *Caras y caretas*, nro. 145 (9 de julio, 1901), 39.

Podemos ver en la cita cómo se construyó un relato alrededor de Cimaglia en el que es presentado como un extranjero residente que realiza su actividad musical en Buenos Aires por elección, alejándose de esta manera de las estigmatizaciones que sufrían los inmigrantes. La capitalización del prestigio musical italiano, emprendida por la *italianità* como programa cultural, pudo funcionar en este caso como una herramienta de validación para un artista inmigrante en una sociedad que comenzaba a serle hostil. En los años posteriores, y a partir de la publicación de *Armonía*, tanto la música académica como el mandolín abandonaron el foco en la carrera de Cimaglia. Continuó, por otro lado, componiendo tangos y otras danzas populares, algunos de clara inspiración criollista como “Lamento gaucho” o “Añoranza campera”.⁸⁰ También contribuyó al repertorio escolar componiendo la música de un “Canto a Mariano Moreno”.⁸¹

Conclusión y discusión

La revista *Armonía* fue un proyecto colectivo orientado a construir una comunidad de músicos a lo largo del territorio argentino. Se inserta en el nacimiento de la cultura de masas y de la industria musical y representa por lo tanto un valioso testimonio de los comienzos de la música comercial en el país. Si bien el proyecto guarda relación con la estética criollista, que era hegemónica, y se dirige a un público heterogéneo, la influencia del programa cultural italiano tiene una importancia capital. El discurso y curaduría editorial están atravesados por dos pilares de este programa: la música como intervención civilizatoria de los italianos en Argentina y la transversalidad social. El mandolín, instrumento al que se dedica esta publicación, funciona de esta manera como un símbolo de la primacía italiana en lo musical, al que la criolla guitarra se subordina como acompañamiento. Los géneros representados, incluyendo el tango criollo, forman parte de un programa de acercamiento cultural sobre elementos comunes. Si entendemos el funcionamiento de la reacción nacionalista antes descrita como el establecimiento y resolución de distintas dicotomías —campo/ciudad, alto/bajo, nativo/extranjero— la estrategia de un dispositivo como *Armonía* tiende a la neutralización de dichas dicotomías. Las problemáticas que atraviesan la publicación —como la masividad y posterior desaparición del mandolín en la música popular argentina, las polémicas en torno a las danzas de salón y los orígenes del

80 “Prospero Cimaglia”, Búsqueda de Obras y Autores, SADAIC, último acceso 18 de mayo de 2024, <https://www.sadaic.org.ar>.

81 “Los libros”, *Caras y caretas*, nro. 198 (17 de octubre, 1921), 12.

tango o el progresivo desarraigo en la carrera de Cimaglia— testifican el resultado de los conflictos identitarios estudiados: una efectiva exclusión de valores culturales italianos en la identidad argentina a partir de la hegemonización del discurso criollista. Resulta imperante, para continuar con la investigación, avanzar sobre el análisis musical de las partituras presentes en el archivo.

Bibliografía

- Bates, Héctor y Jorge Luis Bates. *La historia del tango: Sus autores*. Buenos Aires: Tall. Graf. de la Cia. General Fabril Financiera, 1936.
- Binda, Enrique. *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)*. Buenos Aires: el autor, 2019. Disponible en https://www.academia.edu/64915861/Los_primeros_25_a%C3%B1os_de_la_fonograf%C3%ADa_argentina_1902_1926_por_Enrique_Binda. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- . *Discografía de la rondalla del Gaucho Relámpago 1911-14*. Buenos Aires: el autor, 2021. Disponible en https://www.academia.edu/64114264/Discograf%C3%ADa_de_la_Rondalla_del_Gaucho_Rel%C3%A1mpago_1911_14_por_Enrique_Binda. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Binda, Enrique y Hugo Lamas. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Abrazos, 1998.
- Camarero, Hernán. "El comunismo argentino y sus primeras relaciones con la revolución rusa y la komintern: militancias locales, emigrados rusos y emisarios". *Historia Mexicana* 72, nro. 3 (2023): 1457-1507. Disponible en: <https://doi.org/10.24201/hm.v72i3.4586>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Cassinelli, Roberto y Raúl Outeda. *Anuario del Tango*. Buenos Aires: El Corregidor, 1998.
- Cerletti, Adriana. "Tras la huellas del 'Patriarca': La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams". *Revista Argentina de Musicología*, nro. 15-16 (2014-2015): 321-338. Disponible en: <https://ojs.aa-musicologia.ar/index.php/ram/article/view/63/67>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Cetrangolo, Aníbal. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

- Chicote, Gloria. "De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos". *Anales de Literatura Hispanoamericana* nro. 42 (2013): 19-34.
- Chindemi, Julia y Pablo Vila. "La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango". *ArtCultura* 19, nro. 34 (2017): 9-26. Disponible en: <https://works.swarthmore.edu/fac-spanish/118>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- De Caro, Julio. *El tango de mis recuerdos, su evolución en la historia*. Buenos Aires: Centurión, 1964.
- Delgado, Verónica. "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas". En *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, editado por Verónica Delgado, Alejandra Maihle y Geraldine Rogers, 11-25. La Plata: UNLP, 2014.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- . *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.
- Ferrer, Horacio. *El libro del Tango*. Buenos Aires: Galerna, 1977.
- García Muñoz, Carmen. "Apuntes para una historia de la música argentina". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nro. 7 (1986). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=apuntes-historia-musica-argentina>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- . "Materiales para un historia de la música argentina: las revistas musicales: *Bibelot*". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nro. 9 (1988): 131-136. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/927>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Irurzun, María Josefina. "Recursos para una historia de las culturas musicales: la revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914-1926)". *El oído pensante* 8, nro. 2 (2021): 65-86. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8038>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Kailuweit, Rolf. "Músicos italianos en el sainete criollo". En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit, 99-116. Nueva York: Waxmann, 2015.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 1988.
- Lynch Ventura. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1925.

- Mansilla, Silvina. "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino: los escritos publicados en la revista *Tárrega*". *Huellas*, nro. 7 (2010): 67-74. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/3282>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- . "Música y prensa periódica en la Argentina". *Revista Espacios de crítica y producción*, nro. 41 (2009): 51-56.
- Novati, Jorge, comp. *Antología del Tango Rioplatense (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega, 1980.
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello. *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976.
- Plesch, Melanie. *Boletín musical, 1837*. Buenos Aires: Asociación Amigos Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene", 2006.
- . "La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, editado por A.A.V.V. San Salvador de Jujuy: EdiUnju, 2008.
- . "Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino". *Acta Musicologica* 86, nro. 2 (2014), 217-248.
- Polemán, Carlos. "La piedra del escándalo de Martín Coronado". *Revista de la Universidad de La Plata*, no. 27 (1980), 79-97. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/130652>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Prat, Domingo. *Diccionario de Guitarristas Biográfico - Bibliográfico - Histórico - Crítico, de Guitarras (Instrumentos Afines), Guitarristas (Profesores - Compositores - Concertistas - Laudistas - Amateurs), Guitarreros (Luthiers), Danzas y Cantos*. Buenos Aires: Casa Romero Fernández, 1934.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Schäffauer, Markus Klaus. "Un idioma del diablo: La oralidad en el género chico criollo". En *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, editado por Walter B. Berg y Markus K. Schäffauer, 137-175. Tübingen: Narr, 1999.
- Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Veniard, Juan María. "Apéndice 4: Editores de música de tango". En *Antología del Tango Rioplatense*, dirigido por Jorge Novati, 219-220. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.

- “La mazurca y la ‘ranchera’ en Buenos Aires, ciudad y campaña”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, nro. 28 (2014): 277-279. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1026>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- *Música de salón: según documentos conservados en la República Argentina*. Buenos Aires: Educa, 2022.
- Weber, José Ignacio. “Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)”. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Weber, José Ignacio y Hugo Rafael Mancuso. “Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)”. *AdVersus* 14, nro. 32 (2017): 50-88. Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-33/articulos/XIV-33-01%20.pdf>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Wolkowicz, Vera. “En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1936)”. *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 33-44. Madrid: Sociedad española de musicología, 2018.
- *Música de América: Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Teseo, Biblioteca Nacional, 2012.

El Rey del compás y su séquito: Juan D'Arienzo y el estilo tradicionalista en las orquestas típicas de los sesenta

Guido Ferrante

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

<https://orcid.org/0009-0009-4311-8555>

ferranteguido@hotmail.com

Resumen

En este artículo se abordará la línea tradicionalista en el ámbito de las orquestas típicas de tango durante la década de 1960, en la ciudad de Buenos Aires, considerando cinco orquestas representativas de esta corriente: Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, Fulvio Salamanca, Héctor Varela y Alfredo De Angelis.

En primer lugar, se analizarán los cambios en el estilo de la Orquesta Típica Juan D'Arienzo entre las décadas de 1950 y 1960. Se trata de un aspecto de la sonoridad de esta orquesta que no ha sido abordado aún de forma específica desde los estudios musicológicos.

En segundo lugar, se analizarán las grabaciones de las demás orquestas, para comprender su ubicación dentro de la corriente, es decir, su adherencia a la línea darienciana o una posible diferenciación del modelo.

En base al análisis realizado, se reconocen dentro del estilo tradicionalista dos vertientes: una de corte clásico, que conserva características bailables, y otra de impronta renovadora, que incorpora elementos técnicos.

Palabras clave: orquesta típica, estilo tradicionalista, grabaciones, análisis.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

The King of the tango beat and his entourage: Juan D'Arienzo and the traditionalist style of the typical orchestras in the sixties

Abstract

In this article, I explore the traditional style of typical tango orchestras during the sixties in Buenos Aires city. I have selected five orchestras of this period: Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, Fulvio Salamanca, Héctor Varela and Alfredo De Angelis.

First of all, I analyze the changes of Juan D'Arienzo style between the decades 1950 and 1960. This aspect is not frequently addressed in most musicological studies of this orchestra.

Then, I explore the recordings of the other orchestras, in order to identify the role of each one within this traditional esthetic, this is, whether they adhere or not to the D'Arienzo style.

From this analysis, we recognize two sides in the traditional style: a classical type, with dancing characteristics and another novel type, with the incorporation of technical elements.

Keywords: typical orchestra, traditional style, recordings, analysis.

En este artículo se abordará la línea tradicionalista en el ámbito de las orquestas típicas de tango durante la década de 1960, en la ciudad de Buenos Aires, considerando cinco orquestas representativas de esta corriente: Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, Fulvio Salamanca, Héctor Varela y Alfredo De Angelis.

En primer lugar, se analizarán los cambios experimentados por la Orquesta Típica Juan D'Arienzo respecto al estilo de los arreglos¹ entre las décadas de 1950 y 1960. Se trata de un aspecto de la estética de esta orquesta que no ha sido abordado aún de forma exhaustiva desde los estudios musicológicos. En segundo lugar, se analizarán las grabaciones de las demás orquestas, para comprender su ubicación dentro de la corriente, es decir, su adherencia a la línea darienciana o una posible diferenciación del modelo. Para el análisis, se realizó un recorte en el repertorio de cada orquesta tomando como referencia tangos instrumentales, compuestos durante el período 1900-1935, perteneciente a la *Guardia Vieja* y a la *Guardia Nueva*. Se aplicó

¹ Horacio Ferrer, *El libro del tango. Crónica y diccionario* (Buenos Aires: Tersol, 1980, 53-54) tomo 2. Según Ferrer, el arreglo consiste en "la adaptación de un tema original a determinada manera de interpretación", a partir de distintos aspectos, entre los cuales se destacan variantes rítmicas, melódicas, armónicas y contrapuntísticas.

este recorte ya que los tangos de este período fueron grabados por distintas orquestas, dando lugar a diferentes versiones para una misma composición. En los tangos de épocas posteriores, en cambio, no ocupa un lugar central el arreglo, sino la composición en sí.²

A partir del análisis realizado se espera demostrar de qué forma, en los años sesenta, la música de D'Arienzo pasó de ser "para bailar" a considerarse, además, "para escuchar". Se postula que la orquesta de Canaro mantuvo vigente el estilo que forjó a lo largo de las décadas anteriores. De Angelis y Varela, ambos representantes de la causaailable entre las décadas de 1940 y 1950, toman caminos distintos durante los sesenta: el primero continúa con las pautas generales de la corriente tradicionalista mientras que el segundo incorpora novedades que renuevan su estilo. Salamanca, de manera similar a D'Arienzo, recurre a elementos novedosos, que contribuyen a la variedad manifestada durante el período estudiado dentro de esta línea estilística.

Juan D'Arienzo en los sesenta: un sonido renovado

"Hazte fama y échate a dormir..."³

Lejos de ser simplemente una etiqueta, el apodo "Rey del compás", del cual puede alardear Juan D'Arienzo, tiene correlato en el estilo que cultivó como director. El aspecto rítmico no es solo el impulsor del boom darenciano de los años treinta, sino también el común denominador de toda su carrera. El mismo D'Arienzo confiesa el origen del mote artístico:

El calificativo de Rey del Compás me lo pusieron en el Cabaret Florida, el antiguo Dancing Florida. Ahí tocaba Osvaldo Fresedo, mientras yo actuaba en el Chantecler, que era de los mismos dueños. Allá por el 28 o 30 conocí al famoso Príncipe Cubano, que era el que presentaba los números. Estaba Julio Jorge Nelson, también. Eso pasó cuando reemplacé a Fresedo en el Florida. El pianista era Juan Carlos Howard. Fue en esos días cuando el Príncipe Cubano salió con lo del Rey del Compás, por el estilo que tenía yo.⁴

2 Extraído de una comunicación personal con Omar García Brunelli, en entrevistas realizadas entre 2020 y 2021.

3 Se trata de un dicho popular español que refiere a la reputación de una persona y a la dificultad para modificarla en el transcurso del tiempo.

4 Ver en <https://www.todotango.com/historias/cronica/4/D'Arienzo-El-tango-tiene-tres-cosas/>, Juan D'Arienzo: "El tango tiene tres cosas". Último acceso: 26/01/2024.

Ángel Sánchez Carreño, más conocido como Príncipe Cubano, fue un cantor, compositor y letrista, de origen incierto,⁵ más allá de su apodo. Él mismo es el autor de un tango que se titula “El Rey del Compás”,⁶ grabado por el conjunto de D'Arienzo en 1941 y 1949. En ambas versiones, sobresale el ritmo constante y frenético de la orquesta, en sintonía con el título.

La Orquesta Típica Juan D'Arienzo tuvo una larga vida, que se extiende desde 1928 hasta 1976,⁷ año de la muerte de su director. En su extensa trayectoria pasó por sus filas una gran cantidad de músicos, con algunas variantes en la conformación del orgánico orquestal, entre los diferentes períodos. La formación que se afianzó, a partir de la década de 1940 —fase de auge de la agrupación—, y que se conservaría hasta la década de 1970, contaba con cuatro bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.⁸

La crisis internacional de 1930 repercutió en el ámbito tanguero, que hasta ese entonces estaba viviendo una época de crecimiento a partir de la proliferación de sextetos, muchos de ellos con propuestas renovadoras. Las dificultades económicas complicaron el mantenimiento de estos conjuntos y una buena parte se disolvió, a excepción de las orquestas más prestigiosas como las de Canaro, Fresedo y De Caro. En este contexto, comenzaron a adquirir mayor popularidad las orquestas tradicionalistas, que proponían un estilo simple, con el baile como eje central.⁹

Luego de un período inicial —entre 1928 y 1929—, caracterizado por un estilo romántico y de *tempo lento*¹⁰ aunque sin abandonar el ritmo constante, la agrupación

5 El estudioso Hugo Gregorutti profundiza en el origen de Carreño que, visitando las fuentes de Oscar Mármol y Orlando Ramírez, parece inclinarse por la hipótesis del origen argentino de “el cubano” aunque sin total certeza. Se puede acceder al artículo a través del link <https://web.archive.org/web/20160601062743/http://www.elportaldeltango.com/especial/APrincipeCubano.htm>. Último acceso: 09/07/2024.

6 NdE: Para la escritura de los títulos de los tangos se adoptó el siguiente criterio, cuando el texto refiere a una obra o pieza independiente, el título se colocó en cursiva. En cambio, cuando se hace referencia a un registro fonográfico, es decir a un *track* de un álbum publicado, el título se colocó entre comillas.

7 El primer conjunto de D'Arienzo, conformado en 1928, grabó sus primeros registros gracias a Alfredo Amendola, tío del director, quien era dueño del sello Elektra. Con un estilo de carácter melódico y pausado, distinto al que más tarde forjaría su conjunto, dejó de grabar a raíz de la crisis de 1930. La siguiente orquesta dirigida por D'Arienzo comenzó a actuar en 1934 en el cabaret Chantecler. Ver en García Brunelli, “D'Arienzo, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999-2002), tomo 4, 405.

8 <http://www.todotango.com/historias/cronica/522/Orquesta-Tipica-Juan-D'Arienzo/>. Último acceso: 14/01/2019.

9 Omar García Brunelli, “La era de los sextetos”, en *Antología del tango rioplatense, vol. 2, Selección sonora*, ed., Héctor Goyena (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2014), 10-11.

10 García Brunelli, *Discografía básica del tango 1905-2010: su historia a través de las grabaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010,61).

que organizó D'Arienzo en la segunda mitad del treinta se afianzó como una orquesta de corteailable. En 1934, la orquesta de D'Arienzo comenzó a actuar en el cabaret Chantecler, con la presencia de Rodolfo Biagi en el piano, quien sería fundamental para forjar el estilo de la agrupación.¹¹ Entre los rasgos estilísticos del conjunto, que se mantendrían a lo largo de las décadas, se destaca la marcación regular de los cuatro tiempos, la implementación de *tempi* rápidos, fraseos de tipo básico y texturas simples.¹²

El período correspondiente a los años cuarenta está identificado como el renacimiento del tango para bailar y es aquí donde nuestro protagonista desarrolló un papel fundamental. Tomando como referencia este contexto inicial, el estilo de D'Arienzo está asociado, generalmente, a características musicales que corresponden a una gran parte de su producción, pero no a su totalidad. La mayor parte de los textos escritos sobre la orquesta de D'Arienzo se centran en lo realizado por la agrupación a partir de mediados de los años treinta, con la década siguiente como fase de auge.¹³ Autores de la talla de Luis Adolfo Sierra y Blas Matamoro, en sus respectivos estudios sobre estilos orquestales e historia del tango, se detienen en las características generales del conjunto de D'Arienzo. Un enfoque similar plantea García Brunelli en su trabajo sobre la discografía básica del tango entre 1905 y 2010.¹⁴ La elección de la década de los sesenta para el presente estudio se debe, principalmente, a la ausencia de escritos que se dediquen específicamente a dicha etapa de manera exhaustiva.

Tanto Ferrer en su *Libro del tango*¹⁵ como García Brunelli en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁶ hacen hincapié en el avance que se verifica en las grabaciones de la orquesta durante la década de 1960. El ajuste interpretativo¹⁷ —como lo define Ferrer— realizado por la agrupación está enmarcado dentro de un período de generalizado refinamiento técnico en las interpretaciones de todas las orquestas. El desarrollo experimentado por el tango en la década de los sesenta no es exclusivo de las orquestas típicas. Este proceso estuvo acompañado por la proliferación de pequeños conjuntos, desde tríos hasta octetos, como alternativa a la clásica combinación de bandoneones, cuerdas y piano de las orquestas típicas. La

11 García Brunelli, "D'Arienzo, Juan", tomo 4, 405.

12 Ibid.

13 Son buenas referencia los libros *Historia del tango* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971) de Blas Matamoro e *Historia de la orquesta típica* (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1966) de Luis Adolfo Sierra.

14 García Brunelli, *Discografía básica del tango 1905-2010*.

15 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 2, 257-260.

16 García Brunelli, "D'Arienzo, Juan".

17 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 2, 258.

tendencia a privilegiar formaciones instrumentales reducidas estaba relacionada con un nuevo contexto de dificultad económica. La situación adversa que experimentó el tango durante los sesenta repercutió en las posibilidades por parte de los directores, de sostener una agrupación con una cantidad considerable de músicos.¹⁸

Las grabaciones de la década

A lo largo de los sesenta, la orquesta de D'Arienzo grabó ochenta y cinco tangos instrumentales, la producción más amplia de los conjuntos de tango nacionales activos en esta década.¹⁹ A continuación (Tablas 1 y 2) se dividen los tangos en base a los respectivos períodos de composición:

1900-1920	1920-1935
<i>Quejas de bandoneón</i> (Filiberto, 1918)	<i>A media luz</i> (Donato-Lenzi, 1924)
<i>Felicia</i> (Saborido, 1907)	<i>Vea vea</i> (Firpo, ¿1927?)
<i>El irresistible</i> (Logatti, 1908)	<i>El triunfo</i> (Canaro, ¿1927?)
<i>La Morocha</i> (Saborido-Villoldo, 1905)	<i>De mi flor</i> (Firpo, ¿1934?)
<i>Derecho viejo</i> (Arolas, 1916)	<i>El once (A divertirse)</i> (O. Fresedo, 1924)
<i>El entrerriano</i> (Mendizabal, 1897)	<i>Organito de la tarde</i> (C. Castillo-J. G. Castillo, 1924)
<i>La cumparsita</i> (Matos Rodríguez, 1916)	<i>Ahí va el dulce</i> (J. Canaro, 1924)
<i>A la gran muñeca</i> (Ventura-Oses, 1920)	<i>Solozos</i> (O. Fresedo, 1922)
<i>El choclo</i> (Villoldo, 1903)	<i>El recodo</i> (Junnissi, 1941)
<i>La catrera</i> (De Bassi, 1908)	<i>El buey solo</i> (Sardi, 1929)
<i>El amanecer</i> (Firpo, 1910)	<i>El opio</i> (Canaro, 1922)
<i>La payanca</i> (Berto-Blanco, 1906)	<i>Canaro en París</i> (A. Scarpino-J. Scarpino-Caldarella, 1926)
<i>La viruta</i> (Greco, 1911)	<i>C. T. V.</i> (Sardi, 1932)
<i>Rodríguez Peña</i> (Greco, 1910)	<i>El chupete</i> (Gaudenzio, 1929)
<i>La tablada</i> (Canaro, 1915)	<i>Tigre viejo</i> (Grupillo, 1926)
<i>El pollito</i> (Canaro, 1914)	<i>El arranque</i> (De Caro, 1934)
<i>El chamuyo</i> (Canaro, 1914)	
<i>Charamusca</i> (Canaro, 1915)	
<i>El alacrán</i> (Canaro, 1914)	
<i>El internado</i> (Canaro, 1915)	
<i>Nueve puntos</i> (Canaro, 1920)	

¹⁸ Esto mismo argumentó el director Osvaldo Piro, en una entrevista realizada por el autor de este trabajo el 23 de abril de 2022.

¹⁹ Nicolás Lefcovich, *Estudio de la discografía de Juan D'Arienzo* (Buenos Aires: El autor, 1994).

1900-1920	1920-1935
<i>9 de julio</i> (Padula, 1908)	
<i>Gran Hotel Victoria</i> (<i>Hotel Victoria</i>) (Latasa.Pesce, 1906)	
<i>¡Que noche!</i> (Sardi, 1918)	
<i>Inspiración</i> (Paulos-Rubistein, 1916)	
<i>La clavada</i> (Zambonini, 1912)	
<i>La guitarrita</i> (<i>¡Qué querés con esa cara!</i>) (Arolas, 1916)	
<i>El jagüel</i> (Posadas, 1913)	
<i>Tinta verde</i> (Sardi, 1915)	
<i>La racha</i> (Sardi, 1917)	
<i>Cordón de oro</i> (Posadas, 1914)	
<i>La trilla</i> (Arolas, 1917)	
<i>El africano</i> (Pereyra, 1915)	
<i>Ojos negros</i> (Greco, 1910)	
<i>El incendio</i> (De Bassi, 1905)	
<i>La chiflada</i> (Aieta, 1910)	
<i>La Sonámbula</i> (Cardarpoli, 1913)	
<i>Gallo ciego</i> (Sardi, 1917)	
<i>Catamarca</i> (Arolas, 1918)	
<i>Retintín</i> (Arolas, 1917)	
<i>Un lamento</i> (de Leone-Numa Córdoba, 1917)	
<i>Pelele</i> (Maffia, 1918)	
<i>El 13</i> (Spátola-Villoldo, 1913)	
<i>El jaguar</i> (Lombardo, 1916)	

Tabla 1. Repertorio instrumental grabado por la orquesta de D'Arienzo en los sesenta
(Parte 1).²⁰

1935-1955	1955-1980
<i>Pimienta</i> (Fresedo, 1939)	<i>Mi viejo Montevideo</i> (Junnissi-Puglisi, 1960)
<i>Entre dos fuegos</i> (López Buchardo, ¿1940?)	<i>Puro tango</i> , (Pecora, ¿1961?)

20 Horacio Ferrer y Oscar del Priore, *Inventario del tango, tomo II (1940-1998)* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999). Los signos de interrogación indican que algunos tangos no fueron incluidos en el inventario de Ferrer y del Priore. En esos casos se recurrió al sitio web El Recodo (<https://www.el-recodo.com/?lang=es>) y se interpretó como fecha de composición el año en que fue grabado por primera vez el tango en cuestión.

1935-1955	1955-1980
<i>Orlando Goñi</i> (Gobbi, 1946)	<i>Gran señor</i> (Flota, ¿1961?)
<i>Papas calientes</i> (Arolas, ¿1937?)	<i>Poco y bueno</i> (De Bassi, ¿1961?)
<i>El tamango</i> (Posadas, ¿1941?)	<i>El gran favorito</i> (Franco-Lazzari-Polito, ¿1961?)
<i>El horizonte</i> (Firpo, ¿1938?)	<i>Formidable</i> (Blanco, ¿1962?)
<i>Adiós Bara</i> (Pugliese, ¿1944?)	<i>El victorioso</i> (Franco, ¿1962?)
<i>Mariposita</i> (Aleta-García Jiménez, 1941)	<i>Pura trampa</i> (Lazzari-Polito-Dragone, ¿1964?)
<i>Germaine</i> (López Buchardo, ¿1940?)	<i>Benguria</i> (Firpo, ¿1966?)
	<i>Al gran maestro D'Arienzo</i> (Minotti, ¿1966?)
	<i>De ayer y hoy</i> (Tavarozzi-Giachetti, ¿1967?)
	<i>El oriental</i> (Racciatti, ¿1967?)
	<i>Siguiendo el compás</i> (Maggiolo, ¿1968?)
	<i>A la D'Arienzo</i> (Reschini, 1968)

Tabla 2. Repertorio instrumental grabado por la orquesta de D'Arienzo en los sesenta (Parte 2).²¹

Del recorte temporal 1900-1935 fueron seleccionados para el análisis "Derecho viejo" (año de grabación, 1963), "El amanecer" (1966), "El pollito" (1965), "9 de julio" (1966), "El once (A divertirse)" (1966), "Qué noche" (1967), "Rodríguez Peña" (1966), "Gallo ciego" (1969), "La cumparsita" (1963) y "El africano" (1969). El tango "9 de julio", tomado como muestra, será analizado detalladamente ya que condensa distintos rasgos característicos del estilo de D'Arienzo en los sesenta.

Para el análisis la referencia principal es el tratado de Julián Peralta, que aborda conceptos técnicos relativos a la orquesta típica.²² Los parámetros seleccionados son la fragmentación melódica, las texturas contrapuntísticas, los distintos tipos de acompañamiento y el fraseo.

El primer parámetro está relacionado con las alternancias entre las distintas secciones instrumentales, la incorporación de texturas contrapuntísticas y las variantes en la articulación dentro de un determinado fragmento. Se trata de un aspecto fundamental del arreglo tanguero: definir de qué manera se formularán las distintas componentes estructurales —como sección, frase, motivo— entre *solís*, *tuttis* y contrapuntos. El autor propone los gráficos de fragmentación —implementados en la presente investigación—, en donde están discriminadas las distintas variables del arreglo.²³

²¹ Ibid.

²² Julián Peralta, *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012).

²³ Ibid, 205-210.

El parámetro de las texturas contrapuntísticas se refiere a la superposición de dos o más líneas melódicas.²⁴ Cumplen esta función las melodías secundarias, es decir, líneas independientes que conviven con la principal y los bajos con conducta melódica.

Entre los tipos de acompañamiento se destacan el *marcato* y la *síncopa*.²⁵ El más común es el *marcato*, que se divide en dos modalidades de ejecución: el *marcato* en cuatro, que consiste en una acentuación regular sobre un compás de 4/4, y el *marcato* en dos, en donde se acentúan los tiempos 1 y 3. Como una variante del *marcato* en cuatro, el autor ilustra los distintos diseños que pueden realizar los bajos. Esta conducta melódica de los bajos puede incluir arpeggios y grados conjuntos. En algunos casos se verifica una simplificación a partir de la omisión de la tercera del acorde o de esta y la quinta.²⁶ En la *síncopa*, la regularidad rítmica es alterada por medio de un acento que no cae sobre el pulso.²⁷ Su esquema se puede representar de la siguiente manera: | ♯ ♯ ♯ ♯ |

A partir de la acentuación se producen distintos tipos de *síncopa*. Se denomina *síncopa* con acento a tierra cuando el acento cae sobre la primera corchea del compás: ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯. Se denomina, en cambio, *síncopa* con acento a contratiempo cuando el acento cae luego del primer tiempo del compás: ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯. El patrón de las blancas consiste en acordes que se mantienen durante dos tiempos por cada compás.²⁸

Con el término *fraseo* se hace referencia a la reformulación de la melodía como un recurso para lograr mayor expresividad en su ejecución. Si bien hay distintas maneras de realizarlo tomamos como referencia general el denominado *fraseo básico*, que consiste en alargar, dentro de un grupo de cuatro corcheas, la primera y la segunda.²⁹ Sobre el concepto de *fraseo*, en específico, consideramos algunos estudios de la serie de métodos de tango para distintos instrumentos de la editorial Tango Sin Fin, dirigida por Paulina Fain.³⁰ Los autores diferencian entre un tipo de *fraseo básico*, que respeta los pulsos 1 y 3 del compás, y otro, denominado *extendido*, en donde no se respetan los tiempos fuertes como puntos de arribo, dándole mayor libertad al intérprete.³¹ Estos métodos también profundizan en el efecto del *arrastre*, que consiste

24 Ibid, 95-98.

25 Ibid, 55-92.

26 Ibid, 56-58.

27 Ibid, 69-78.

28 Ibid, 91.

29 Ibid, 32.

30 Hernán Possetti, *El piano en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018); Eva Wolff, *El bandoneón en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018); Ramiro Gallo, *El violín en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2017); Ignacio Varchausky, *El contrabajo en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018).

en adelantar una nota con sonidos de altura y duración indeterminadas, para alcanzar la altura y duración correspondientes a la nota escrita.³²

En cuanto al aspecto estructural del análisis, consideramos la terminología utilizada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en el marco del proyecto de la *Antología del Tango Rioplatense*.³³ La relevancia de dicho estudio radica en el abordaje de los distintos conceptos relativos a la estructura del tango aplicados al repertorio comprendido entre los orígenes y 1920. Si bien los tangos seleccionados para este artículo fueron compuestos entre 1900 y 1935, la mayoría de los posteriores a 1920 encuentran, generalmente, correspondencia con las categorías planteadas por Ruiz y Ceñal.

Según los autores, el tango se divide en tres partes, en menor medida en dos y raramente en cuatro. A su vez, cada sección está compuesta por una o dos cláusulas. Este término se refiere a un pensamiento musical que comprende una proposición o varias relacionadas entre sí. Las cláusulas se dividen en simple, doble y múltiple. La primera está conformada por una sola frase, la segunda por dos y la tercera por tres o más. La frase, por su parte, presenta dos tipos diferentes: la frase tipo 1, que abarca cuatro compases, y la frase tipo 2, que comprende ocho. Además, cada frase está compuesta por un motivo y su consecuente. Para determinar la presencia de un motivo es necesario tener en cuenta que como mínimo debe tener dos acentos.

Al no contar con los manuscritos de los arreglos orquestales de las agrupaciones abordadas en el presente trabajo, el análisis se realizó, fundamentalmente, en base a grabaciones. El caso del tango "9 de julio" de la orquesta D'Arienzo se contó con la transcripción y adaptación de Marco Blandón, que propone una modificación en el orgánico al sustituir el cuarto violín con una viola. En otros casos, el mismo autor de esta investigación realizó pautaciones aproximadas de fragmentos específicos útiles para el análisis.

El caso "9 de julio"

En las grabaciones de los años sesenta se identificaron algunos elementos que dan muestras de un refinamiento estilístico en los arreglos de la orquesta. Entre los rasgos que evidencian esta renovación se cuentan las frecuentes alternancias entre secciones instrumentales, la incorporación de texturas contrapuntísticas y de líneas de bajo construidas con detalle y calidad melódica que evitan la obviedad. Para abor-

31 Possetti, *El piano*, 43-50.

32 Varchausky, *El contrabajo*, 70.

33 Irma Ruiz y Néstor Ceñal, "La estructura del tango", en *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920*, ed. Jorge Novati (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980).

dar las novedades del período en cuestión, se tomó como referencia un mismo tango grabado por la orquesta en más de una ocasión, con el objetivo de establecer una comparación entre dos versiones de épocas diferentes.

El tango para analizar es "9 de julio", que consta de tres secciones de dieciséis compases, cada una de las cuales se repite.³⁴ Compuesto por José Luis Padula en 1908,³⁵ fue grabado por la orquesta de D'Arienzo en tres ocasiones: 1935, 1950 y 1966.³⁶ Los registros de 1935³⁷ y 1950³⁸ siguen la secuencia seccional A – B – A' – C – A" – A". Estos dos arreglos están estructurados de forma similar, con cada repetición de A ejecutada por un instrumento o grupo instrumental diferente, y con enunciados del *tutti* en B y C. En el registro de 1966, arreglado por Carlos Lazzari,³⁹ —bandoneonista del conjunto de D'Arienzo—, en cambio, la secuencia seccional es Introducción – A – B – [pasaje]⁴⁰ – A' – C – [pasaje] – A" – Coda.⁴¹ Para comprender las características de la orquesta durante los sesenta, se consideró el registro de 1966, comparándolo con el de 1950, representativo del período anterior de la agrupación. En cuanto al orgánico, tanto en 1950 como en 1966 la orquesta contaba con cuatro bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.

Entre ambos arreglos se identificaron diferencias en la estructura de las secciones, es decir, a partir del agregado o supresión de materiales musicales. El registro de 1950 respeta la partitura de editorial,⁴² manteniendo la extensión de dieciséis compases por cada sección. El arreglo de 1966, en cambio, incluye algunas variantes. Por

34 Se puede consultar a través del link <https://www.todotango.com/musica/tema/2173/Nueve-de-julio/>.

35 Del Priore y Ferrer, *Inventario del tango*, 474.

36 Lefcovich, *Estudio de la discografía de Juan D'Arienzo*, 89.

37 La versión de 1935 está disponible a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=xsG5maVmjpM&t=2s>. Último acceso: 09/07/2024.

38 El registro de 1950 está disponible en el link https://www.youtube.com/watch?v=_9mylY6HRf8. Último acceso: 09/07/2024.

39 En una serie de conversaciones entre el autor y el estudioso Carlos Puente, este último afirmó que quien se encargó de los arreglos de la orquesta de D'Arienzo desde 1957 en adelante fue el bandoneonista de la agrupación, Carlos Lazzari.

40 Este término, como explica Andrea Marsili, es utilizado como sinónimo de puente. Se refiere a fragmentos que unen secciones, frases y semifrases (*Los códigos del tango*, Unquillo: Editorial Abrazos, 2015, 95-96). Peralta, al hablar de este concepto, utiliza el término "pasaje" y Salgán, en su manual, habla de "pasaje de enlace", con la diferencia que menciona al piano exclusivamente como el encargado de su ejecución (*Curso de tango*, Buenos Aires: el autor, 2001, 61). En este análisis se utilizaron los corchetes para el término "pasaje" ya que se trata de un segmento que se encuentra en un nivel estructural menor en relación con las secciones.

41 El registro de 1966 se puede escuchar a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=ilxY40-x0Mc>. Último acceso: 09/07/2024.

42 En este caso se tomó como referencia la partitura de editorial disponible en la página www.todotango.com, de la imprenta musical Orтели Hermanos.

medio de un motivo descendente de dos compases, que funciona como introducción, piano y contrabajo conducen al *tutti* inicial. La sección B dura doce compases ya que se omite la tercera frase de la partitura.⁴³ Un pasaje de un compás conecta con la parte siguiente. A' tiene dieciocho compases: el *solí* de violines se encarga de un nuevo material melódico, que, como la introducción, fue escrito por Lazzari; hacia el final de esta formulación, los violines permanecen con notas ligadas mientras el *tutti* marca en cuatro recurriendo a un módulo de carácter cromático, que conduce a la frase inicial de Padula. Luego de C, piano y contrabajo tocan el mismo motivo descendente de la introducción, que funciona, aquí, como un pasaje a la conclusión. Durante los ocho compases iniciales de A'', se establece un contrapunto entre *solí* de violines y piano; a partir del compás 9 los bandoneones tocan un fraseo entrecortado, que, entre los compases 13 y 15 discurre en variaciones. El lápiz del arreglador, nuevamente, se distingue en el contrapunto que abre A'' y en el fraseo posterior. En el compás 16, con las variaciones del *tutti*, comienza la coda. Además de estas diferencias estructurales entre las dos versiones, se distingue el *tempo* más lento del arreglo de 1966.

En cuanto a las secciones B⁴⁴ y A'',⁴⁵ se identificaron algunos aspectos característicos del estilo darienciano. En B, luego de los primeros cuatros compases, ejecutados de forma similar en ambas grabaciones, se establece un diálogo entre grupos instrumentales, realizado de manera diferente entre los dos arreglos. En el registro de 1950 (Fig. 1), hay una alternancia entre piano y bandoneones, a distancia de un compás. El piano desarrolla una función activa durante toda la sección a excepción de la conclusión.

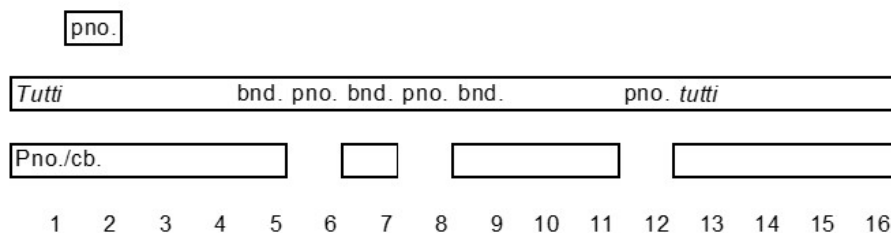


Figura 1. Sección B, "9 de julio" (1950), cc. 1-16.

En la grabación de 1966 (Fig. 2), el *tutti* no dialoga únicamente con el piano, sino también con el *solí* de bandoneones. La disposición de *tutti* y bandoneones a voces enriquece

43 En la partitura de editorial la tercera frase se extiende del compás 9 al 12.

44 En la grabación de 1950 la sección va desde el min. 00:28 hasta el 00:59. En la grabación de 1966 desde el minuto 00:35 al minuto 00:56.

45 La sección A'' comienza a partir del minuto 02:09 del link <https://www.youtube.com/watch?v=ilxY40-xOMc>. Último acceso: 09/07/2024.

el arreglo (Fig. 3). En la grabación de 1966 el piano deja de ocupar el rol preponderante que tenía en 1950 y se establece un mayor equilibrio entre las secciones instrumentales.

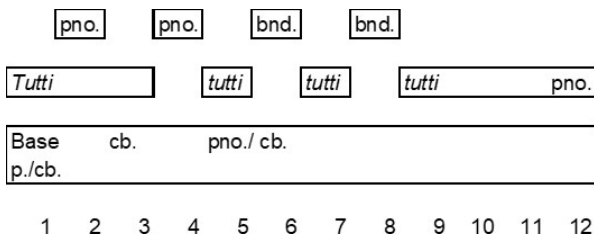


Figura 2. Sección B, "9 de julio" (1966), cc. 1-12.

9 de julio

The musical score for '9 de julio' (1966) shows measures 5-6. The score includes staves for Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Bandoneon 1, Bandoneon 2, and Bandoneon 3. Measures 19 and 20 are indicated at the start of the first two staves. The score is in G major and 2/4 time.

Figura 3. Sección B, "9 de julio" (1966), cc. 5-6. Cuerdas y bandoneones.

Transcripción y adaptación de Marco Blandón.⁴⁶

⁴⁶ En la presente transcripción hay una viola en lugar del cuarto violín y tres bandoneones en lugar de cuatro.

Respecto a la sección A⁴⁷ (Figs. 4 y 5), la diferencia entre ambas grabaciones es sustancial. En el registro de 1950⁴⁸ el solo de piano se extiende desde el compás 1 al 16, recurriendo a nuevo material melódico. En la grabación de 1966, las novedades identificadas en la fragmentación melódica y en el uso de texturas contrapuntísticas complejizan el arreglo. Entre los compases 1 y 8, el piano recurre a intervalos armónicos de octava en la formulación de la mano derecha, mientras que los violines, dispuestos al unísono, realizan un contracanto en *legato*. En determinados momentos de este contrapunto, los violines permanecen con notas ligadas, mientras que el piano procede por grado conjunto, como entre los compases 1 y 2 del ejemplo (Fig. 6). Más adelante, en el compás 4, los roles se intercambian y es el violín quien cambia de nota mientras el piano se mantiene en octavas. A estos dos estratos, se agrega un tercero, a partir de la presencia de un bajo con conducta melódica, que sigue una marcación en cuatro por medio de arpeggios y saltos interválicos. Desde el compás 9, el *solí* de los bandoneones, a voces, toca rápidas figuraciones por medio de un diseño entrecortado y conduce a las variaciones del *tutti* —ausentes en la versión de 1950—, que se extienden desde el compás 16 al 19. La cadencia de la orquesta concluye la sección.

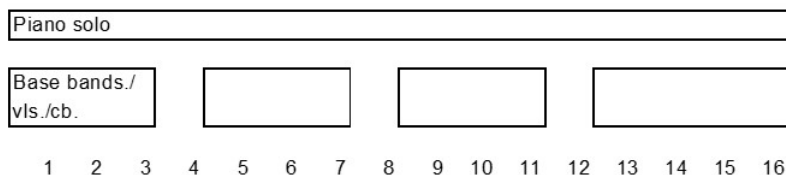


Figura 4. Sección A^a, “9 de julio” (1950), cc. 1-16.

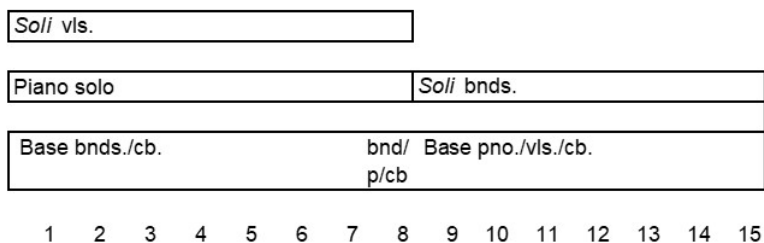


Figura 5. Sección A^a, “9 de julio” (1966), cc. 1-15.

47 Andrea Marsili identifica en la sección A de este tango una estructura conformada por dos frases de dieciséis compases, de las cuales cada una está compuesta por dos semifrases de cuatro (Marsili, *Los códigos del tango*, Unquillo: Editorial Abrazos, 2015, 83-84).

48 En la versión de 1950 la sección A^a comienza en el minuto 01:57 del link https://www.youtube.com/watch?v=_9mylY6HRf8. Último acceso: 09/07/2024.

The image shows a musical score for the piece "9 de julio" (1966), measures 1-4. The score is arranged for a string quartet (Violins I, II, III, and Viola), three bands (Bnd I, II, III), piano (Pno.), and double bass (D.B.). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "SOLI" for the strings and "SOLO" for the piano. The piano part is marked "f" (forte). The strings play a melodic line with triplets and accents. The piano plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The double bass provides a steady bass line. The chords for the bands are D7, Cm, D7, and Gm.

Figura 6. Sección A', "9 de julio" (1966), cc. 1-4.

Transcripción y adaptación de Marco Blandón.

A través de la comparación entre estas dos grabaciones se demostró que el registro de 1966 presenta elementos novedosos desde el punto de vista de la instrumentación. En primer lugar, con el fin de generar variantes en determinados momentos, se ha alterado la estructura de las secciones agregando u omitiendo compases. En segundo lugar, las alternancias analizadas demuestran un mayor equilibrio entre las secciones instrumentales. Sobresale, además, el encuentro contrapuntístico entre piano y violines en la sección A'. La composición de nuevos materiales me-

lódicos por parte del arreglador, como se verificó en el *solí* de violines de la sección A', tiene antecedentes en el protagonismo del piano en la versión de 1950. Este elemento, más allá de estar presente en las dos versiones de D'Arienzo, no deja de ser novedoso para el estilo de las orquestas tradicionalistas de la década de los sesenta.

Los parámetros de análisis

En cuanto a los parámetros de análisis, el acompañamiento predilecto por la orquesta de D'Arienzo es el *marcato* en cuatro, presente en todos los tangos seleccionados. Sirven como ejemplo "Rodríguez Peña" (1966),⁴⁹ "La cumparsita" (1963),⁵⁰ "El amanecer" (1966)⁵¹ y "El africano" (1969).⁵² En estos tres últimos la conducta melódica de los bajos enriquece la base rítmico-armónica. Este tipo de tratamiento en la línea del bajo se verifica en el siguiente ejemplo (Fig. 7), extraído de la sección A de "9 de julio", a través de arpeggios y grados conjuntos de piano y contrabajo.

Figura 7 Introducción (cc. 1-2) y Sección A (cc. 3-4), "9 de julio" (1966)
Transcripción y adaptación de Marco Blandón.

La utilización de otros tipos de acompañamiento es muy poco frecuente. En "El once (a divertirse)", además del *marcato*, la orquesta utiliza el modelo de sincopa a tierra durante el *solí* de violines.⁵³ Otro caso particular resulta el segmento con un

49 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=d9-ABk6Vs-M>. Último acceso: 09/07/2024.

50 Se puede escuchar a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=DmANuIIAix8>. Último acceso: 09/07/2024.

51 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=j1doKBOI7PA>. Último acceso: 09/07/2024.

52 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=Drl6r7G0uw0>. Último acceso: 09/07/2024.

53 Se puede escuchar desde el minuto 00:25 del link https://www.youtube.com/watch?v=UyphicLVZ_s. Último acceso: 09/07/2024.

marcato en dos invertido —se acentúan los tiempos 2 y 4 del compás⁵⁴— usado en “El pollito” (1965).⁵⁵ En este mismo registro, además, la base rítmico-armónica recurre a cortes en los cuales omite determinados tiempos dentro del compás. Este recurso, asiduo en distintos tangos del período, le confiere variedad al *marcato*.

Respecto a la fragmentación melódica, las propuestas de la orquesta durante este período denotan mayor complejidad. En la misma línea que el arreglo de “9 de julio” se ubica “Derecho viejo” (1963): durante la sección B,⁵⁶ se da una alternancia cada cuatro compases entre un fraseo en *legato* del *tutti* y una textura contrapuntística conformada por violín solista y melodía rítmica de bandoneones. Aún más variada se presenta la sección A de “Qué noche” (1967),⁵⁷ en donde se alternan el *tutti* y los *solis* de bandoneones y violines, sin seguir un esquema regular de compases. Aunque estas novedades surgen como rasgos estilísticos de la orquesta durante los sesenta, también se identificaron casos en donde se conserva una fragmentación simple, como la sección A de “El amanecer”⁵⁸ y la sección B de “Rodríguez Peña”,⁵⁹ en donde priman los enunciados del *tutti*.

Entre las texturas contrapuntísticas identificadas, predomina la presencia de dos planos, uno de carácter rítmico, generalmente tocado por los bandoneones, y otro de impronta *cantabile*, a cargo del *solí* de violines o por el solista, como se puede escuchar en “Derecho viejo”⁶⁰ y “La cumparsita”.⁶¹ En estos casos el violín formula un contracanto grave sobre el fraseo rítmico de los bandoneones. El plano rítmico también puede ser tocado por el piano, como sucede en “El amanecer”, mientras el *solí* de violines, a voces, se encarga del contracanto y el bajo melódico funciona como tercer estrato.⁶² En la sección A de este tango la melodía rítmica del *tutti* establece un contrapunto con el acompañamiento de piano y contrabajo.

54 Varchausky, *El contrabajo*, 59-60.

55 Se puede escuchar desde el minuto 00:33 del link https://www.youtube.com/watch?v=o2F_lg3axSl. Último acceso: 09/07/2024.

56 La sección B comienza en el minuto 00:33 del link <https://www.youtube.com/watch?v=BbzvUNB-nMQ>. Último acceso: 09/07/2024.

57 Se puede escuchar a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=3aP2_xksxdU. Último acceso: 09/07/2024.

58 Está disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=j1doKBOI7PA>. Último acceso: 09/07/2024.

59 La sección B se puede escuchar desde el minuto 00:33 del link <https://www.youtube.com/watch?v=d9-ABk6Vs-M>. Último acceso: 9 de julio de 2024.

60 Disponible a partir del minuto 00:38 del link <https://www.youtube.com/watch?v=BbzvUNB-nMQ>. Último acceso: 09/07/2024.

61 Se puede escuchar desde el minuto 00:53 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DmANuIAix8>. Último acceso: 09/07/2024.

62 Se puede escuchar en el minuto 02:26 del link <https://www.youtube.com/watch?v=j1doKBOI7PA>. Último acceso: 09/07/2024.

Respecto a los fraseos, son, mayoritariamente, del tipo básico, con fidelidad a la partitura de editorial, como se identificó en la sección A de “El amanecer”⁶³ y en el inicio de “Gallo ciego”.^{64 65} En este último caso se exagera el *staccato*, que, al acortar las notas en corchea, le confiere una sonoridad seca a la formulación.⁶⁶ En la sección B de “El once (a divertirse)”, si bien hay plena correspondencia con la melodía de Fresedo,⁶⁷ se pasa de una articulación en *staccato* a otra en *legato*, para conferirle variedad al fraseo.⁶⁸

Un caso complejo se presenta en la sección A de “Qué noche”.⁶⁹ En la primera frase —compases 1 a 4—, el *tutti* toca el motivo inicial tal cual figura en la partitura de editorial;⁷⁰ el consecuente, en cambio, se ve modificado a partir del fraseo de los bandoneones,⁷¹ que hace hincapié en la figura de la fusa por medio de un diseño entrecortado y el uso de cromatismos (Fig. 8):



Figura 8. Sección A, *Qué noche*, cc. 3-5. Bandoneones.

Transcripción aproximada del autor.

63 La partitura de “El amanecer”: <https://www.todotango.com/musica/tema/1456/El-amanecer/>. Último acceso: 09/07/2024.

64 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=u2dBp-DfdqU>. Último acceso: 09/07/2024.

65 La partitura de “Gallo ciego”: <https://www.todotango.com/musica/tema/1490/Gallo-ciego/>. Último acceso: 09/07/2024.

66 La partitura del tango se puede consultar en el link <https://www.todotango.com/musica/tema/1490/Gallo-ciego/>. Último acceso: 09/07/2024.

67 Se hace referencia a la melodía de la partitura de editorial disponible a través del link <https://www.todotango.com/musica/tema/352/el-once-a-divertirse/>. Último acceso: 09/07/2024.

68 Se puede escuchar desde el minuto 00.34 del link https://www.youtube.com/watch?v=UyphicLVZ_s. Último acceso: 09/07/2024.

69 Disponible a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=3aP2_xksxdU. Último acceso: 09/07/2024.

70 <https://www.todotango.com/musica/tema/1607/Que-noche/>. Último acceso: 09/07/2024.

71 En una primera instancia de la investigación se consideró esta intervención de los bandoneones como un pasaje, que hacía de enlace entre dos segmentos de la melodía. Sin embargo, se llegó a la conclusión de que, efectivamente, se trata de una elaboración interna a la frase, y que, al no exceder la duración de la misma, no corresponde identificarlo como un pasaje (Ferrante: “Las novedades estilísticas de la Orquesta Típica Juan D'Arienzo en la década de los sesenta”, en *Congreso argentino de Musicología, 2020-21, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, modalidad virtual, disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=8ytdxWQhB4w&t=3321s>*).

Algo similar realiza el violín solista en la tercera frase,⁷² al tocar los dos compases iniciales sin modificaciones y los compases 3 y 4 emulando la ejecución de los bandoneones del ejemplo anterior.

En la sección A" de "El once (A divertirse)"⁷³ el fraseo de los bandoneones vuelve a modificar el material melódico por medio de rápidas figuraciones y diseños entrecortados, previo a las variaciones.

Canaro en Japón: la última función de Pirincho

En la historia de la orquesta típica ocupa un rol fundamental Francisco Canaro, responsable de sistematizar el uso del contrabajo, en 1917, e incorporar segundas voces de bandoneón y violín para consolidar la formación del sexteto.⁷⁴ De allí en adelante se erigió como uno de los fundadores de la corriente tradicionalista. Si bien la actividad que desarrolló durante la década de interés es escasa, fundamentalmente porque vivió hasta 1964, su inclusión en esta investigación cobra interés a partir de una serie de registros que grabó junto a su orquesta durante una gira realizada en Japón, a principios de los sesenta. Algunas de estas grabaciones se realizaron en vivo, en el teatro Koma, de Tokio, y otras en el Kojimachi Studio, del sello Ángel.⁷⁵ Entre los tangos compuestos durante el período 1900-1935 que Canaro grabó en 1961, en el país asiático, se encuentran "Quejas de bandoneón" (de Dios Filiberto), "Sentimiento gaucho" (Rafael Canaro-Francisco Canaro-Caruso), "La cumparsita" (Matos Rodríguez) y "Canaro en París" (Caldarella-Scarpino).⁷⁶ Durante la gira nipona, la orquesta de Canaro estuvo conformada por tres bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo. Los cantores que participaron en determinados tangos fueron Isabel de Grana y Ernesto Herrera.⁷⁷

En estas grabaciones Canaro respeta los rasgos estilísticos tradicionalistas, entre los cuales se destacan una preeminencia por el *marcato* en cuatro como acompaña-

72 Disponible a partir del minuto 00:17 del link https://www.youtube.com/watch?v=3aP2_xksxdU. Último acceso: 09/07/2024.

73 Esta sección comienza en el minuto 02:08 del link citado en la referencia anterior.

⁷⁴ Ferrer, *El libro del tango*, tomo 3, 770-771.

75 Esta información fue extraída de la página web <https://sites.google.com/site/franciscocanaro/discografia/grabaciones-en-orden-cronol%C3%B3gico/grabaciones-el%C3%A9ctricas-ii-1935-1973>, enfocada en la discografía de Canaro. Se agradece a Omar García Brunelli y Camilo Gatica por sus sugerencias al respecto. Último acceso: 09/07/2024.

76 Las grabaciones analizadas de Canaro en Japón se pueden escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

77 Ferrer y del Priore, *Inventario del tango*, tomo II, 335.

miento, fraseos con poco uso del *rubato* y una fragmentación simplificada, con pocas alternancias entre las secciones instrumentales.

Una muestra del sello Canaro se reconoce en la versión de "La cumparsita",⁷⁸ que sigue la secuencia seccional A – B – A' – C – A". Una particularidad del arreglo es el protagonismo de los bandoneones, que en el transcurso de la sección A se desprenden del *tutti* para realizar un contracanto de rápidas figuraciones, y se superponen a la melodía de tipo rítmico, mientras que la sección rítmico-armónica sigue un *marcato* en cuatro con arrastre de negra; en A' el bandoneón I toca en solitario un material nuevo, ausente en la partitura de editorial, sobre un acompañamiento en síncope a contratiempo, también con arrastre; en la última repetición de A se distingue un fraseo con uso del *rubato* sobre la melodía principal, sostenido por el *marcato* en dos de piano y contrabajo. Se presentan, además, algunos contrapuntos entre la melodía de los violines y los rápidos motivos de los bandoneones, como se identifica en la sección B. La fragmentación se ve simplificada por la continuidad de una misma textura durante secciones enteras, a excepción de la alternancia entre *tutti* y bandoneones identificada en C.

Los parámetros de análisis

Respecto a los parámetros de análisis, en "Quejas de bandoneón"⁷⁹ se utilizan la síncope a contratiempo con arrastre y el *marcato* en cuatro; los dos tipos de *marcato* y la síncope se alternan en "La cumparsita"; en determinados segmentos de "Canaro en París"⁸⁰ se recurre a un acompañamiento en blancas, como alternativa a la marcación de los cuatro pulsos.

La fragmentación melódica se demuestra simple, con pocas variantes en las texturas dentro de una misma sección formal. Generalmente, la formulación está a cargo del *tutti*, como se puede escuchar en la sección A de "Sentimiento gaucho"⁸¹ o en la parte inicial de "Quejas de bandoneón". En este último caso, los cambios en la articulación, que pasa de *legato* a *staccato*, agregan una variante al discurso.

78 "La cumparsita" comienza a partir del minuto 09:54 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>

79 "Quejas de bandoneón" no se encuentra disponible en Youtube. Se puede descargar la grabación desde el link <https://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2019/02/francisco-canaro-canaro-en-japon.html>. Último acceso: 09/07/2024.

80 "Canaro en París" comienza en el minuto 18:31 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

81 "Sentimiento gaucho" se puede escuchar a partir del minuto 00:00 del link citado en la referencia anterior.

Frecuentemente, la textura contrapuntística en dos planos entre violines y bandoneones es utilizada como alternativa a la ejecución del *tutti*. En la sección B de “Canaro en París”, este tipo de contrapunto se establece entre el fraseo con *rubato* de los bandoneones y el contracanto de los violines.⁸² En la sección C del mismo tango, bandoneones y violines tejen un contrapunto de mayor complejidad al encadenar dos melodías en *legato*.⁸³ En “Sentimiento gaucho”,⁸⁴ la textura contrapuntística se configura entre un plano rítmico y otro *cantabile*. La particularidad es que, inicialmente, los bandoneones tocan en *staccato* y los violines en *legato*, para luego invertir los roles.

Los fraseos son del tipo básico, con un predominio por la articulación rítmica y fidelidad por la partitura de editorial, como sucede en “Quejas de bandoneón”⁸⁵ y “Sentimiento gaucho”.⁸⁶ Priman, además, el acortamiento y alargamiento de valores rítmicos, como se puede notar en la sección C de “La cumparsita”,⁸⁷ en donde se desarticula la célula de cuatro semicorcheas.⁸⁸

De Angelis y Varela, dos caras de la misma moneda

Alfredo De Angelis y Héctor Varela, figuras representativas del tango bailable, conservaron a lo largo de los sesenta los rasgos estilísticos desarrollados en las décadas anteriores. Entre los aspectos fundamentales se encuentran un acompañamiento en *marcato* constante —tanto en dos como en cuatro—, fraseos del tipo básico que respetan la partitura, la ejecución de variaciones por parte de los bandoneones y una fragmentación melódica simple, con pocos cambios de instrumentación y textura. A partir de los elementos recurrentes que se identificaron en las grabaciones de ambas orquestas durante el período, se consideró oportuno seleccionar un único tango para el análisis.

82 Este contrapunto se puede escuchar a partir del minuto 18:53 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

83 Esta sección comienza en el minuto 19:20 del link citado en la referencia anterior.

84 Disponible a partir del minuto 00:00 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

85 La partitura de editorial se puede consultar desde <https://www.todotango.com/musica/tema/691/Quejas-de-bandoneon/>. Último acceso: 09/07/2024.

86 Se puede escuchar a partir del minuto 00:00 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Se puede acceder a la partitura desde <https://www.todotango.com/musica/tema/607/Sentimiento-gaucho/>. Último acceso: 09/07/2024.

87 La sección C de “La cumparsita” comienza en el minuto 11:19 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

88 La partitura de Matos Rodríguez se puede consultar desde el link <https://www.todotango.com/musica/tema/172/La-cumparsita-Si-supieras/>. Último acceso: 09/07/2024.

Luego de colaborar como pianista en distintas agrupaciones —incluida la orquesta de D'Arienzo durante 1927—, De Angelis dirigió, fugazmente, una orquesta propia a finales de la década del veinte, para volver a conformar su agrupación desde 1941, con la cual comenzó a grabar en 1943. Se destacaron como cantores de su conjunto Carlos Dante, Oscar Larroca, Roberto Florio y Julio Martel.⁸⁹

Como muestra del estilo de De Angelis fue seleccionado el tango “La cumparsita”,⁹⁰ grabado en 1961. Durante este período la orquesta estaba constituida por cinco bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.⁹¹ La secuencia seccional de este arreglo sigue el esquema A – B – A' – C – A'' – A''' – A''''; cada sección dura dieciséis compases.

Se verificó en cada una de estas secciones una fragmentación simple, a partir del uso de una misma textura. En A, se mantiene un contrapunto en dos planos entre la melodía rítmica de los bandoneones y el contracanto en *legato* de los violines, que reformula el material melódico de la tercera frase del trío,⁹² mientras la base rítmico-armónica discurre en un *marcato* en cuatro. El fraseo básico de los bandoneones incorpora una variante al omitir la segunda semicorchea del consecuente y al tocar las notas do#4 y re4 como semicorcheas, a diferencia de la partitura de Matos Rodríguez. En la sección B,⁹³ el *tutti* se encarga de la melodía variando la articulación entre *legato* y *staccato*. Los cortes que se aprecian en el acompañamiento y cierta flexibilidad en los *tempi*, sumado a los pasajes de piano, bandoneones y *tutti*, complejizan el arreglo. En A'⁹⁴ se estabiliza el *tempo* a través de un *marcato* constante y durante toda la sección los bandoneones realizan rápidos fraseos alternándose entre sí. En C,⁹⁵ la fragmentación melódica se presenta más variada, con alternancias entre los fraseos básicos de *tutti* y piano, y el breve contrapunto entre bandoneones y violines. La intermitencia en la base rítmico-armónica y la implementación de la síncopa se

89 García Brunelli, “De Angelis, Alfredo”, 4, 416-417.

90 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=VuU5p0bVASM>. Último acceso: 09/07/2024.

91 Ver en <https://www.todotango.com/historias/cronica/440/Orquesta-Típica-Alfredo-De-Angelis/>, Jorge Palacios (Faruk) y Néstor Pinsón, “Orquesta Típica Alfredo De Angelis”. Último acceso: 18/06/2022.

92 La tercera frase se encuentra entre los compases 9 y 12 del trío en la partitura original (ver en <https://www.todotango.com/musica/tema/172/La-cumparsita-Si-supieras/>). Último acceso: 18/06/2022.

93 La sección B comienza en el minuto 00:30 del link <https://www.youtube.com/watch?v=VuU5p0bVASM>. Último acceso: 09/07/2024.

94 Se puede escuchar a partir del minuto 01:02 del link citado en la referencia anterior.

95 Comienza en el minuto 01:31 del link <https://www.youtube.com/watch?v=VuU5p0bVASM>. Último acceso: 09/07/2024.

contraponen a la regularidad de la sección A y sus repeticiones. Las tres repeticiones finales de A se presentan como un encadenamiento de solos: en A⁹⁶ el piano realiza un fraseo libre, con nuevo material melódico; en A⁹⁷ los bandoneones discurren en variaciones; concluyen el arreglo las variaciones de un grupo de los violines, mientras otro realiza un contracanto, sobre un acompañamiento rítmico-armónico constante al cual se agregan los bandoneones.⁹⁸

En cuanto a Varela, tuvo una primera experiencia como bandoneonista en la orquesta del "Rey del compás" en 1934. Unos años más tarde, en 1939, dirigió su propia agrupación, con un estilo, claramente, darienciano.⁹⁹ Durante la década de 1940 volvió a las filas de D'Arienzo, desempeñándose como instrumentista y arreglador.¹⁰⁰ Relanzó su orquesta, en forma definitiva, en 1951.¹⁰¹

El estilo de Varela durante los sesenta se presenta más cuidado que el de De Angelis. Los arreglos demuestran un ajuste interpretativo cercano al de D'Arienzo. Predominan, sobre todo, las texturas contrapuntísticas y, en determinados casos, una fragmentación melódica más variada, con cambios en las texturas y articulaciones.

Se tomó como muestra del estilo de Varela el arreglo de "Cuesta abajo" (Gardel-Le Pera) –grabado en 1968–,¹⁰² que sigue la secuencia seccional A – B – A' – B' – A". Desde el punto de vista estructural, A y A' respetan los dieciocho compases de la partitura,¹⁰³ mientras que A" tiene diecisiete. Las secciones B y B', por su parte, duran veinte compases ya que omiten el compás conclusivo (c. 21) de la partitura de Gardel.

Durante la cláusula inicial –se extiende entre los compases 1 y 9–¹⁰⁴ los violines realizan un fraseo básico con impronta rítmica sobre un acompañamiento en *marcato*. En la segunda cláusula, se suceden una textura contrapuntística entre la melodía de los bandoneones y el contracanto de los violines en octavas, el *tutti* a voces y el *solí* de bandoneones, mientras la sección rítmico-armónica discurre en un *marcato* en cuatro con algunos cortes. Los pasajes realizados por bandoneones y piano conectan las dos clau-

96 Se puede escuchar desde el minuto 02:03.

97 Desde el minuto 02:32 del mismo referenciado en las dos notas anteriores.

98 La sección final comienza en el minuto 03:01.

99 García Brunelli, "Varela, Héctor Salustiano", tomo 10, 728.

100 Ver en <https://www.todotango.com/creadores/biografia/719/Hector-Varela/>, Ricardo García Blaya, "Héctor Varela - Semblanza". Último acceso: 18/06/2022.

101 García Brunelli, "Varela, Héctor Salustiano", tomo 10, 728.

102 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=KU0eFA5jc7w>. Último acceso: 09/07/2024.

103 La partitura se puede consultar a partir del link <https://www.todotango.com/musica/tema/215/Cuesta-abajo/>. Último acceso: 09/07/2024.

104 Pablo Kohan, *El ADN del tango: estudios sobre los estilos compositivos 1920-1935* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019, 78).

sulas y los segmentos internos de cada una. Entre los compases 1 y 10 de la sección B,¹⁰⁵ se genera un contrapunto entre el fraseo básico del violín solista y la melodía *cantabile* de las cuerdas sobre un *marcato* con impronta melódica. A partir del compás 11 y hasta el final de la sección, el *tutti* se encarga de la conducción. En la sección A¹⁰⁶ el fraseo de carácter rítmico está a cargo de los bandoneones, mientras los violines ejecutan una figura ascendente con *glissando* final que evoca un recurso utilizado por Piazzolla en el arreglo de "Cuesta abajo" para su quinteto.¹⁰⁷ Esta textura en dos planos se mantiene en B':¹⁰⁸ sobre el solo de bandoneón, que elabora la melodía original recurriendo a rápidas figuraciones, se superponen los sutiles comentarios de los violines, mientras el acompañamiento incorpora, por primera vez, la síncopa a tierra con arrastre. Más adelante, desde el compás 11, el *tutti* retoma la conducción melódica. En la última sección,¹⁰⁹ el contrapunto entre bandoneones y violines persiste, de manera similar a lo ilustrado en A'; se interrumpe hacia el final con las variaciones de los bandoneones.

La audacia de Fulvio Salamanca

Entre las orquestas analizadas de la corriente, la de Fulvio Salamanca es la que más se aleja de los cánones tradicionalistas. Si bien trabajó en la orquesta de D'Arienzo entre 1941 y 1956 como pianista y arreglador, logró un estilo personal y distinto al del "Rey del compás", al frente de su orquesta, con la cual debutó en 1957.¹¹⁰ A diferencia de los otros conjuntos de esta línea, es la de menor trayectoria y concentra gran parte de su actividad en la década de 1960.

Como argumenta Ferrer, uno de sus rasgos característicos es la utilización de la síncopa a tierra en los acompañamientos rítmicos.¹¹¹ Sobresalen, además, la alter-

105 Se puede escuchar desde el minuto 00:34 del link <https://www.youtube.com/watch?v=KU0eFA5jc7w>. Último acceso: 09/07/2024.

106 Desde el minuto 01:15 del mismo link.

107 El recurso del *glissando* en la producción piazzolliana es abordado exhaustivamente por García Brunelli en su tesis doctoral. Entre los casos que el autor enumera se encuentra el presente en la versión de *Cuesta abajo*, grabado por Piazzolla junto a su quinteto, con la participación de Héctor de Rosas como cantor, en 1961. Omar García Brunelli, "Entre el tango y la música académica. Estética, procedimientos compositivos e interrelación de campos en la obra de Astor Piazzolla" (tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2019, 443-444). La grabación de *Cuesta abajo* junto a su quinteto, de 1961, se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=FX2jDMBktDc>; el *glissando* se percibe al principio del arreglo. Último acceso: 09/07/2024.

108 A partir del minuto 01:49 del link referenciado anteriormente.

109 Desde el minuto 02:30.

110 García Brunelli, *Discografía básica*, 126.

111 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 3, 943-944.

nancia de otros modelos como el *marcato*, tanto en dos como en cuatro, y las blancas. Esta variedad lo diferencia del *marcato* constante de D'Arienzo, Varela y De Angelis. Un elemento fundamental de su estilo es el fraseo, que combina los tipos básico y extendido, mostrando una preferencia por las melodías rítmicas.

Otro aspecto que da muestras de su renovación es el orgánico orquestal, que según Ferrer y del Priore, contaba a comienzos de 1958 con cuatro bandoneones, ocho violines —entre los cuales se encontraba Elvino Vardaro—, piano, contrabajo y cantores.¹¹² Resulta novedosa la ampliación en la sección de los violines, cuando generalmente las orquestas solían incluir cuatro instrumentos. Si bien no se pudo determinar con certeza si durante la década de los sesenta el orgánico fue el mismo, el sonido lleno de los violines se puede reconocer en las ejecuciones en el registro agudo,¹¹³ a través de contracantos y *solis*.

Oswaldo Piro, quien fue bandoneonista en las filas de Salamanca durante un breve período a mediados de los sesenta, comenta acerca del estilo del director: “Fulvio es el único hombre que salió de D'Arienzo, creo, y trató de desprenderse de ese estilo... Mucho más personal ..., la forma de usar los violines, agudos y demás [sic] y él tocaba muy bien el piano”.¹¹⁴

Es un sello distintivo de Salamanca la versatilidad con la cual asume distintas funciones desde el piano: conduce a partir de la ejecución de rápidos pasajes de enlace entre segmentos melódicos (“La cachila”¹¹⁵ y “Copacabana”¹¹⁶); se superpone a la melodía principal ejecutando sutiles comentarios (“Pelete”);¹¹⁷ en cuanto al rol de solista, realiza fraseos rítmicos y con gran sentido del *rubato* recurriendo a acordes y *glissandi* (“Todo corazón”¹¹⁸ y “Felicia”¹¹⁹).

Entre los aspectos que aún permiten ubicarlo dentro de la corriente tradicionalista se destacan la simpleza en los contrapuntos, generalmente en dos planos entre una línea rítmica y otra *cantabile*, y la predilección por los fraseos de carácter rítmico, ejecutados a partir de una impronta agresiva que recurre a síncopas y apoyaturas, ideales para el baile.

112 Ferrer y del Priore, *Inventario del tango*, tomo II, 326.

113 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 3, 943-944.

114 Extraído de una entrevista realizada por Camilo Gatica a Oswaldo Piro en enero de 2018.

115 Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=FYJ7TyLh2C8>. Último acceso: 09/07/2024.

116 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c6uVGyWiW5s>. Último acceso: 09/07/2024.

117 Se puede escuchar desde el link <https://www.youtube.com/watch?v=s-fM5oa9zP4>. Último acceso: 09/07/2024.

118 Disponible a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

119 Disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2f0c9I>. Último acceso: 09/07/2024.

Para apreciar los rasgos estilísticos de la agrupación puede servir como referencia la sección A del tango “Copacabana (Nido de amor)”, de De Caro y Penadés.¹²⁰ La primera frase está a cargo del *tutti*, dispuesto en octavas, que toca en *legato* y con uso del *rubato*, mientras el acompañamiento toca en blancas para pasar, rápidamente, a un *marcato* en cuatro.¹²¹ Un pasaje entrecortado del piano conduce a la frase siguiente, formulada por el *soli* de bandoneones en *staccato*, a la cual se superpone un contracanto de largos valores, tocado por los violines al unísono; la sección rítmico-armónica recurre a la síncopa a tierra con arrastre antes de retomar el *marcato*. Los bandoneones ejecutan un rápido pasaje que deriva en un fraseo libre del piano, con adornos y *glissandi*, sostenido por un *marcato* en dos de bandoneones y contrabajo. En la última frase, el *tutti* retoma la conducción melódica por medio de una articulación rítmica, sobre el acompañamiento, que comienza con un módulo de síncopa a tierra y finaliza en *marcato*.

Los parámetros de análisis

En relación con los parámetros de análisis, se enfatizan como acompañamientos frecuentes en la orquesta la síncopa a tierra y el *marcato*, ambos modelos enriquecidos, en distintos casos, por medio del arrastre. En “Felicia” (1967)¹²² se puede reconocer un *marcato* en dos con uso del arrastre de semicorcheas, con la presencia de cortes imprevistos que le confieren variedad al acompañamiento. Las mismas características se pueden escuchar en “La cachila” (1968).¹²³ Un caso de mayor complejidad se verificó en “Pelele” (1961),¹²⁴ a partir de la combinación de *marcato* en cuatro, arrastre de negra y de corchea, síncopa a tierra y, en menor medida, blancas. A esto se le agrega una sutil flexibilidad en el manejo de los *tempi*.

La fragmentación en los arreglos de Salamanca se presenta de forma variada. El caso más complejo se encuentra en la sección A de “Copacabana (Nido de amor)”, con cambios de instrumentación o textura por cada frase de cuatro compases. En

120 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=c6uVGyWiW5s>. Último acceso: 09/07/2024.

121 La partitura está disponible a partir del link <https://www.todotango.com/musica/tema/1427/Copacabana-Nido-de-amor/>. Último acceso: 09/07/2024.

122 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2fQc9I>. Último acceso: 09/07/2024.

123 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=FYJ7TyLh2C8>. Último acceso: 09/07/2024.

124 Se puede escuchar a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=s-fM5oa9zP4&t=96s>. Último acceso: 09/07/2024.

otros casos, las alternancias son menos frecuentes, con una misma textura que se mantiene durante ocho compases o más, como se verifica en "Todo corazón",¹²⁵ en donde se suceden *tuttis* y contrapuntos en dos planos. Otro caso se identificó en la sección B de "Felicia",¹²⁶ con una fragmentación que mantiene la misma instrumentación y recurre a cambios en la articulación: el *tutti* se encarga de la melodía alternando entre una formulación rítmica y otra en *legato*.

Si bien no abundan los contrapuntos en los arreglos de la orquesta, fue posible identificar algunos casos a partir de una configuración en dos planos, uno de carácter rítmico y otro de tipo *cantabile*. Esta disposición se puede escuchar en "La cachila"¹²⁷ y en "Todo corazón",¹²⁸ entre el fraseo de los bandoneones y el contracanto de los violines, ejecutado en el registro agudo. En otros casos, se establecen contrapuntos con los dos planos en *legato*, sobre el final de algunos tangos, como "Pelele"¹²⁹ y "Todo corazón",¹³⁰ entre las variaciones de los bandoneones y la melodía de los violines.

En los fraseos implementados por Salamanca, se comprobó una combinación entre los tipos básicos y extendido, con preferencia por formulaciones de impronta rítmica. Un ejemplo de esto es la ejecución del *tutti* en la sección A de "Felicia",¹³¹ que respeta la melodía de la partitura de editorial. Sin embargo, en la sección B de este tango,¹³² se recurre a un fraseo extendido, al no respetar el primer pulso como punto de arribo: hacia el final del compás inicial omite el re5, al igual que el re5 semicorchea del segundo compás, para retomar la melodía con el do#5, a contratiempo del pulso inicial. Lo mismo se repite entre los compases 9 y 10.¹³³

125 Disponible a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

126 Comienza en el minuto 00:15 del link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2fQc9I>. Último acceso: 09/07/2024.

127 Este fragmento se puede escuchar desde el minuto 00:57 del link <https://www.youtube.com/watch?v=FYJ7TyLh2C8>. Último acceso: 09/07/2024.

128 Disponible a partir del minuto 00:20 del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

129 Disponible desde el minuto 02:34 del link <https://www.youtube.com/watch?v=s-fM5oa9zP4>. Último acceso: 09/07/2024.

130 Se puede escuchar desde el minuto 02:13 del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

131 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2fQc9I>. Último acceso: 09/07/2024.

132 La sección B comienza a partir del minuto 00:15 del link mencionado en la referencia anterior. Último acceso: 09/07/2024.

133 La partitura original se puede consultar desde el link <https://www.todotango.com/musica/tema/1814/Felicia/>. Último acceso: 09/07/2024.

Las variantes que el director propone en "Copacabana (Nido de amor)"¹³⁴ contribuyen a un fraseo sofisticado: entre los compases 1 y 4, el *tutti* toca en *legato*, recurriendo al tipo básico y desarticulando la célula de cuatro semicorcheas que figuran en la partitura¹³⁵ a través del acortamiento y alargamiento de valores rítmicos; desde el compás 5 al 8, los bandoneones tocan, en *staccato*, un fraseo extendido, que parte en contra-tiempo y luego se estabiliza respetando las semicorcheas dispuestas por De Caro.

Variaciones finales

El objetivo de este recorrido fue indagar acerca del estado de la corriente tradicionalista durante la década de 1960, en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina). A partir del análisis de las grabaciones de las orquestas de D'Arienzo, Canaro, De Angelis, Varela y Salamanca, se pudo concluir, que, en líneas generales, se mantienen los rasgos característicos del estiloailable. Entre el acompañamiento *marcato*, el uso del fraseo de tipo básico, la simpleza en las texturas y una fragmentación melódica con pocas alternancias, se identificaron los elementos esenciales.

Más allá de esto, dentro del tradicionalismo se reconocieron dos tendencias. Una de corte clásico, en donde se ubican Canaro y De Angelis, que respeta las características generales de la corriente sin mayores novedades. La otra, de un tradicionalismo renovado, que conserva lineamientos de base comunes a la anterior, pero con la incorporación de elementos novedosos. Forman parte de esta segunda rama las orquestas de D'Arienzo, Salamanca y Varela.

La intención de abordar la figura de Canaro, está relacionada con su importancia a lo largo de la historia de las orquestas típicas y, en particular, desde el surgimiento de la corriente tradicionalista, en la década del veinte. Si bien grabó poco durante la década de interés y su estilo no presenta mayores innovaciones, resultó oportuno analizar su estilo en detalle y ubicarlo dentro del panorama de la época.

En la orquesta de De Angelis se identificaron las características básicas de la corriente tradicionalista: una clara predilección por el *marcato*, ejecutado en forma constante; fraseos simples con poco uso del *rubato*; texturas simplificadas, con una recurrencia del *tutti*; pocos cambios en la fragmentación melódica.

La figura de D'Arienzo es una de las más importantes de la corriente a partir de la

134 Se puede escuchar desde el link <https://www.youtube.com/watch?v=c6uVGyWiW5s>. Último acceso: 09/07/2024.

135 La partitura se puede consultar en el link <https://www.todotango.com/musica/tema/1427/Copacabana-Nido-de-amor/>. Último acceso: 09/07/2024.

revolución del tangoailable que lideró durante la segunda mitad de los años treinta y se extendió a las décadas siguientes. En los sesenta, en un contexto adverso para las orquestas típicas, a partir de la aparición y desarrollo de otros géneros como el rock y el folklore, el tango se renovó a partir de una propuesta no dirigida exclusivamente al baile, sino también a la escucha. En este sentido, la orquesta de D'Arienzo logró adecuar su sonido al nuevo escenario con arreglos más complejos. "El Rey del compás" privilegió mayores alternancias en la fragmentación melódica y la recurrencia de las texturas contrapuntísticas mientras sostenía el *marcato* en cuatro, característico de su estilo.

Salamanca, de formación darienciana, logró forjar un estilo propio que se diferenció del de su maestro. Entre sus grabaciones hay distintos recursos que dan muestras de un avance, como la implementación de la síncope a tierra y el arrastre —en sus distintas variantes—, en sus acompañamientos, mayor variedad en las fragmentaciones y fraseos de tipo extendido.

Varela, de larga estadía en la orquesta de D'Arienzo, demostró en sus registros, una cercanía al estilo del D'Arienzo contemporáneo. Se verificaron en sus grabaciones distintos recursos que demuestran la incorporación de rasgos más elaborados, como la recurrencia de texturas contrapuntísticas y, en determinados casos, una fragmentación melódica que varía en la textura y en la articulación.

Bibliografía

- Ferrer, Horacio. *El libro del tango. Crónica y diccionario*. Buenos Aires: Tersol, 1980.
- Ferrer, Horacio y Oscar del Priore. *Inventario del tango, tomo II (1940-1998)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Gallo, Ramiro. *El violín en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2017.
- García Blaya, Ricardo. "Héctor Varela - Semblanza". <https://www.todotango.com/creadores/biografia/719/Hector-Varela/>. Último acceso: 18/06/2022.
- García Brunelli, Omar. *Discografía básica del tango 1905-2010: su historia a través de las grabaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- . "La era de los sextetos". En *Antología del tango rioplatense, vol. 2, Selección sonora*, compilado por Héctor Goyena, 9. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2014.
- . "Entre el tango y la música académica. Estética, procedimientos compositivos e interrelación de campos en la obra de Astor Piazzolla". Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2019.

- "D'Arienzo, Juan". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, tomo 4, 405-405. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- "De Angelis, Alfredo", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana ...*, tomo 4, 416-417.
- "Varela, Héctor Salustiano", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana ...* tomo 10, 728.
- Ferrante, Guido. "Las novedades estilísticas de la Orquesta Típica Juan D'Arienzo en la década de los sesenta", en *Congreso argentino de Musicología, 2020-21, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, modalidad virtual, disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=8ytdxWQhB4w&t=3321s>. Último acceso: 09/07/2024.
- Lefcovich, Nicolás. *Estudio de la discografía de Juan D'Arienzo*. Buenos Aires: El autor, 1986.
- *Estudio de la discografía de Fulvio Salamanca*. Buenos Aires: El autor, 2001.
- *Estudio de la discografía de Héctor Varela*. Buenos Aires: El autor, 1995.
- *Estudio de la discografía de Alfredo De Angelis*. Buenos Aires: El autor, 1997.
- Palacios, Jorge (Faruk) y Néstor Pinsón. "Orquesta Típica Alfredo De Angelis", en <https://www.todotango.com/historias/cronica/440/Orquesta-Tipica-Alfredo-De-Angelis/>. Último acceso: 18/06/2022.
- Peralta, Julián. *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012.
- Ruiz, Irma y Néstor Ceñal. "La estructura del tango". En *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920*, coordinado por Jorge Novati. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.
- Varchausky, Ignacio. *El contrabajo en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Wolff, Eva. *El bandoneón en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.

The logo graphic consists of a solid white square on the left, followed by three horizontal white lines of varying lengths extending to the right.

Reseñas

The RAM logo features the letters 'RAM' in a bold, white, sans-serif font. Below the letters are three horizontal white lines of varying lengths, creating a stylized base for the text.

RAM

Omar Corrado

Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo (1945-1955).

Santa Fe: Ediciones UNL, 2023, 547 páginas. Libro digital, PDF/A.
ISBN 978-987-749-444-0

Luisina García

Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo
CONICET

<https://orcid.org/0000-0001-9238-8652>

luisinagarcia@conicet.gov.ar

El último libro del musicólogo Omar Corrado, editado por la Universidad del Litoral y publicado en 2023, se titula *Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo* y es el resultado de un extenso trabajo de investigación realizado por el autor entre 2010 y 2020. El título, además, rinde homenaje al famoso ensayo del escritor Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, que apareciera por primera vez en 1933.

Sonografía de la pampa comienza con una presentación cuya primera sentencia es casi un reclamo a la historia general: esta ha sido invariablemente silenciosa y según el autor, “los hechos desfilan ante nosotros como proyecciones de cine silente”



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

(11). El libro se propone recuperar esa dimensión de la historia, la “historia escuchada”, a la vez que aspira a una reconstrucción del paisaje sonoro de la década. Es posible “oír” en cada página los distintos sonidos y músicas que fueron parte de la Argentina entre 1945 y 1955. Escribir sobre manifestaciones artísticas —en este caso, musicales— ocurridas durante el período comprendido entre 1945 y 1955 en Argentina, presupone una serie de desafíos debido a la multiplicidad de significantes que convergieron durante esa década de la historia del país y la trascendencia que el escenario político local adquirió para la posteridad. El peronismo —como movimiento político, social y cultural— ha sido (y sigue siendo) abordado por historiadores, críticos e investigadores sociales, quienes han manifestado, en muchos casos, la densidad significativa del proyecto ideológico y de sus principales actores. En la mayoría de esos estudios, la historia tiene un sustento visual, característica que lleva a Omar Corrado a preguntarse por la inexplorada dimensión sonora de los hechos. En otras palabras, el aporte del autor radica en la dotación de un correlato sonoro/musical de este momento histórico, poniendo en primer plano a la música (en particular, a la música denominada “cultura” o de tradición escrita) y a los más diversos sonidos que tuvieron lugar en el contexto estudiado. Aborda así determinados hechos y circunstancias de la vida musical, artística y social durante el primer peronismo, los cuales se suceden a veces de forma simultánea —y permiten al autor entablar analogías y correspondencias— y otras de manera sucesiva —para entender continuidades, rupturas o relaciones causales—. Este libro, por lo tanto, se suma a una corriente de investigación que entrecruza música, política y sociedad y extiende la línea de tiempo estudiada por el autor, quien dedicó trabajos previos al análisis de la vida musical de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX.

La metodología de trabajo planteada involucró el relevamiento exhaustivo, análisis y crítica de fuentes periodísticas, así como la contrastación con otros materiales o documentos complementarios. El autor llevó a cabo una consulta intensiva y sistemática de las fuentes hemerográficas, tanto de la prensa general como de la específica del ámbito musical, una lectura de la producción de los músicos e intelectuales por esos años, una revisión a los textos de las normativas gubernamentales, entre otros materiales. A esta tarea de recolección, le siguió una tarea hermenéutica, ambas perfectamente visibles en el recorrido del texto. Corrado toma en consideración eventos del pasado que han tenido distintos grados de relevancia y han sido recordados en mayor o menor medida. De este modo demuestra cómo los aspectos musical y sonoro colaboraron, muchas veces, con el enaltecimiento de ciertos momentos; al confirmar intenciones ideológicas en algunos casos; o bien, tensionaron

narrativas asumidas como unívocas, en otros. La metodología, en cierto punto, permitió jerarquizar determinados hechos y músicas los cuales poseían un mayor grado de documentación disponible y una importancia dada por la repercusión y textualidades que produjeron.

Consiguientemente, una mirada multifocal está dada por la heterogeneidad de fuentes con las que trabaja el autor (recortes periodísticos, partituras, manuscritos, programas de conciertos, libros de texto, imágenes, cartas, grabaciones, documentación gubernamental) y su manera de entrecruzarlas. Muchas se añaden como figuras o ejemplos en el cuerpo del texto, como soporte visual de la información. Los sonidos y las músicas entran en diálogo con dimensiones burocráticas, medidas e iniciativas institucionales, producción de concursos y espectáculos musicales, celebración de efemérides, organización de campañas propagandísticas, manifestaciones espontáneas en la vía pública, deseos personales de autores o representantes de determinados colectivos, por mencionar algunas. Por ende, las músicas y los sonidos que recupera el libro y de los cuales se nos ofrece un acercamiento a toda su atmósfera de escucha, van desde el *Himno Nacional Argentino* con sus múltiples significados —según los grupos que lo entonaron o los eventos donde fue interpretado— y obras del repertorio de música de tradición escrita argentina, hasta cánticos espontáneos en situaciones de marchas, manifestaciones o movilizaciones políticas, generalmente provenientes de un procedimiento de *contrafacta*. Si bien el autor señala que resulta imposible reseñar con exhaustividad los espacios o escenarios sonoros del período estudiado, es notable la diversidad de situaciones que trae a consideración a la hora de explicar los diferentes sitios donde se creaba e interpretaba música. Además de las congregaciones en las calles y los actos políticos, menciona fiestas, festivales, bailes, desfiles, excursiones campestres, eventos en teatros o recintos culturales, reuniones en plazas y parques públicos de la ciudad, balcones, patios y terrazas, trenes y colectivos e incluso funerales; denota así un expansivo terreno de acción de las experiencias sonora y musical.

El libro se divide en dos grandes apartados: la primera parte referida a las músicas y la segunda a las textualidades. Esta división establece una especie de contrapunto comparativo para observar las producciones artísticas y teóricas de un mismo contexto histórico y político, cada cual con sus lenguajes y alcances específicos. Por otro lado, permite que la historia sonora se reúna en un mismo apartado, como forma de equiparar su capacidad de objeto de estudio a la de los textos, fuentes mayormente consideradas en los trabajos históricos. Dicho de otro modo, los sonidos y la música, en este libro, no aparecen como instancias ilustrativas o anecdóticas de la historia,

sino que son ellos quienes aportan una nueva faceta para comprender los sucesos de una manera aún más inmersiva.

La primera parte, referida a las músicas, consta de diez capítulos. El primero y el último delimitan el recorte temporal del libro y se titulan, precisamente, “Los sonidos del 45” y “Los sonidos del 55”. Los capítulos intermedios se ocupan, cada uno, de una obra musical en particular. En este apartado, Corrado repara en diversas experiencias sonoras que involucraron desde consignas espontáneas cantadas en manifestaciones públicas, sonidos de marchas y reclamos ciudadanos en las calles, pasando por canciones escolares y piezas del repertorio patriótico para eventos oficiales, hasta la creación de obras musicales específicas. En los capítulos centrales, el autor analiza las condiciones de producción, recepción y difusión, a la vez que examina el lenguaje musical, los procedimientos, técnicas y recursos elegidos por cada compositor o compositora. Toma en cuenta las circunstancias sociales y políticas en las que estas obras se crearon y estrenaron, su funcionalidad dentro de ese terreno, así como los acercamientos o alejamientos a la ideología oficialista.

La segunda parte, dedicada a las textualidades, realiza una suerte de itinerario por algunas producciones escritas y eventos destacados de la época en los que el autor observa un detenimiento y un grado de elaboración conceptual o ideológica respecto a la música, entendida como objeto de reflexión teórico/estético o como aspecto de la vida cultural, atravesado por legislaciones y decisiones gubernamentales. Se compone de tres capítulos: uno dedicado al Primer Congreso Nacional de Filosofía ocurrido en Mendoza en 1949 —en cuya sesión de estética se leyó una conferencia sobre música—; otro sobre la revista *Buenos Aires Musical* de 1952 y sus artículos provenientes de un debate sobre la música argentina; y un tercer capítulo, sobre las escrituras oficialistas y sus consideraciones del campo musical. Dentro de esta segunda parte Corrado incluye, además, un *excursus* sobre las historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX, producidas por musicólogos austroalemanes emigrados al país, así como un anexo con materiales para una historia de la música en el primer peronismo. La última parte del libro incorpora una sección que indica el origen de cada uno de los textos del autor que luego conformaron los capítulos —algunos publicados previamente como artículos o capítulos, otros presentados en eventos académicos, otros inéditos— y, finalmente, una serie de apartados.

Las composiciones musicales que Corrado analiza y a las cuales dedica capítulos puntuales fueron seleccionadas por poseer en su materialidad una posible indagación desde la dimensión política y una representatividad como integrantes de una

corriente compositiva, estética o ideológica relevante dentro del período. A su vez, sus apariciones en el libro siguen un ordenamiento cronológico que permite comprender de mejor manera la historicidad y el despliegue de ciertos procesos culturales y lenguajes musicales a lo largo de la década. La selección, sin embargo, omite producciones de compositores de la época que podrían entenderse bajo los parámetros que interesan al autor en este trabajo y esto se debe a diversos factores que se detiene a explicar; entre ellos, la atención que ciertos repertorios recibieron en investigaciones musicológicas previas o la situación actual del conocimiento de aportes de compositores, que necesitarían de estudios más integrales para poder ser considerados bajo una premisa ideológica. Lo mismo sucede con las músicas populares, las cuales quedan fuera del criterio de selección por tratarse de un corpus cuya magnitud amerita estudios más específicos. Así, las obras que se incluyen en este libro son composiciones de Ana Serrano Redonnet, Juan José Castro, Julio Perceval, Astor Piazzolla, Luis Milici, Alberto Ginastera, Juan Carlos Paz y Mauricio Kagel.

El tratamiento de las obras musicales consiste en su localización histórica, en una genealogía de cada una, en su observación dentro de la producción compositiva particular de los músicos y en la disposición de estas dentro de un diálogo con la coyuntura ideológica en su momento de concepción o de estreno. Corrado entiende que en las composiciones estudiadas en el libro se encuentra un componente político en alguno de sus estratos, a veces más en la superficie, otras más oculto. Este elemento ancla la obra en su contexto de producción y a su creador o creadora en un momento del pensamiento artístico particular, propiciado, en muchos casos, por sus propios posicionamientos o intereses ideológicos. Asimismo, el autor relaciona las producciones no solo con la dimensión política de la que emergen sino con otras manifestaciones artísticas e intelectuales, pasadas o contemporáneas, y cuyo contacto aporta nuevas respuestas al análisis hermenéutico. Estas vinculaciones, que Corrado detecta a partir de una lectura atenta de las circunstancias, círculos sociales y de las declaraciones y decisiones técnico-estilísticas de los propios músicos, dan pie a discusiones sobre posibles sentidos externos asociados a las piezas, reforzados, en algunos casos, por dimensiones extra musicales.

El inicio del recorte temporal de este libro, en el primer capítulo, parte de los ecos de la Segunda Guerra Mundial en Argentina. Allí el autor recupera el clima de época, la evaluación política local del conflicto, la posición del gobierno argentino y de los distintos sectores sociales, y, por supuesto, los repertorios sonoros y musicales que acompañaron esa coyuntura. Desde la mítica entonación de *La Marsellesa* en la Plaza Francia en agosto de 1944, se evidencia que la música formaba parte del espacio pú-

blico y de la política partidaria. Los actos oficiales, las manifestaciones espontáneas propuestas por diferentes actores de la escena política —como pudieron ser los mismos partidos, colectividades de emigrados en Buenos Aires y organizaciones civiles— hacían música con distintas finalidades, lo que configuraba una función delimitada de esta expresión según el caso. Así, la música fue herramienta de celebración (celebrar la victoria aliada, celebrar el fin de la guerra), de homenaje y solidaridad (a los caídos en combate y a sus familias), de reunión y distensión social, de identificación ideológica, entre otras. Según Corrado, la música era lo que permitía metabolizar deseos y convicciones de una sociedad movilizadora que la utilizaba tanto para resolver sus conflictos como para expresar sus lealtades. Prueba de esto es la circulación de los repertorios que iba desde publicaciones en la prensa (se difundían, por ejemplo, los textos de un himno, las canciones o las partituras de una marcha para ser cantados por la comunidad) hasta la reproducción en la radio, medio de suma importancia en la divulgación de músicas y consignas.

El segundo capítulo está dedicado a la obra *Variaciones sobre (una) Vidala* (1946) de Ana Serrano Redonnet. El autor realiza un análisis en base a una reconstrucción de la pieza a partir de dos manuscritos para piano, comentarios en la prensa del momento y los programas de mano disponibles del día de su estreno. Corrado examina cómo esta obra entra en diálogo con ciertas políticas oficiales vigentes y con iniciativas institucionales provenientes de la orientación cultural propuesta por el peronismo. En primer lugar, la obra fue estrenada en el Teatro Colón, en una celebración por el Día de la Música, en concordancia con una nueva impronta que el peronismo buscaba dar a ese recinto musical: la de dejar de ser un espacio reservado para la “oligarquía” e incluir funciones “populares” para democratizar los consumos culturales. Por otra parte, la gestión cultural del peronismo desarrollaba un programa de incentivo al estudio y promoción del folclore como representante musical de la nación y un proyecto tendiente a reglamentar la inclusión obligatoria de obras argentinas y americanas en los conciertos. Todos estos aspectos se encuentran en la intención de Ana Serrano Redonnet, quien con sus *Variaciones sobre (una) Vidala*, elabora una pieza en formato académico, destinada a un espectáculo “folclórico” de intención popular, a tono con la línea de pensamiento de la gestión del teatro.

El tercer capítulo se centra en la pieza *El llanto de las sierras* de Juan José Castro. En 1947, el compositor fue llamado a dirigir un concierto dedicado a la memoria del músico español Manuel de Falla, quien había fallecido en noviembre de 1946, en las sierras de la provincia de Córdoba. Fue en esa ocasión que Castro dio a conocer su breve pieza sinfónica en homenaje a Falla, a la que siguieron en el programa, otras

conocidas obras del español que Castro ya había dirigido. *El llanto de las sierras* permanece inédita y Corrado, en este capítulo, incluyó ejemplos musicales a partir de la digitalización de una copia manuscrita existente en la biblioteca de la Universidad Católica Argentina. Esta parte del libro permite focalizar en otro punto neurálgico del espeso entramado ideológico del peronismo, que es su relación con el franquismo en España, así como los vínculos que la sociedad artística y los músicos en particular tuvieron con los exiliados españoles. Corrado muestra cómo las narrativas históricas construidas por el peronismo, en torno a la herencia hispana, la catolicidad, la latinidad, toda la simbología que utiliza y los contenidos ideológicos que proyecta, se tensionan con los textos estéticos que las obras, como la de Castro, traen a la esfera social. El compositor, que se oponía abiertamente al peronismo, es uno de los componentes de la pugna ideológica que suscitó la muerte de Falla en Argentina, al decir de Corrado, de ese momento de despliegue de deseos ideológicos contrapuestos por capitalizar la representatividad del músico español (138).

El siguiente capítulo continúa con la figura de Juan José Castro y examina la *Cantata Martín Fierro*, compuesta entre los años 1945 y 1948. Corrado explica que los años de composición de esta obra coinciden con los más intensos y comprometidos políticamente dentro de la biografía de Castro. Al igual que *El llanto de las sierras*, la *Cantata Martín Fierro*, para barítono, coro y orquesta, también disputa la representatividad de elementos simbólicos, en este caso, del mítico gaucho del poema de José Hernández, que venía construyéndose desde comienzos del siglo XX como símbolo patrio indiscutible y que fue tomado como elemento de la tradición por el peronismo. De este modo, la obra de Castro se inserta en todo un conjunto de interpretaciones divergentes que tuvo el poema de Hernández por esos años y lo resignifica a partir de su posición personal. La consideración de esta pieza permite a Corrado entrar en discusiones acerca de las tradiciones literarias y musicales, las adscripciones o desafíos que plantea la composición bajo un régimen político, las situaciones personales de compositores y los materiales ideológicos que proyectan en sus creaciones. Para Corrado, esto, a la vez, construye códigos al interior de las obras, los cuales requieren indudablemente de una exégesis contextual para su desciframiento.

En el capítulo cinco, el autor avanza con su línea cronológica y también da continuidad al pensamiento sobre los itinerarios y disputas simbólicas de ciertos elementos tradicionales y su manifestación en la producción musical. En este caso, la figura de San Martín, componente del imaginario nacional de las luchas independentistas americanas, es apropiada por el peronismo y revalorizada desde iniciativas estatales,

como una estrategia dentro de la búsqueda de una épica nacional unificadora y convocante. 1950, año de la conmemoración del centenario de la muerte del general José de San Martín, fue un año destacado para la gestión cultural peronista, la cual, según da cuenta Corrado, dedicó grandes esfuerzos para recordar y celebrar al prócer. La obra *El canto de San Martín* del compositor Julio Perceval, fue ganadora de un concurso organizado por la Comisión de Homenaje, que fomentó, para el año sanmartiniano, la creación de himnos, obras sinfónicas y canciones alusivas al general. La pieza de Perceval contó con la colaboración de Leopoldo Marechal en la parte literaria y fue considerada por sus autores como una "epopeya-poética-musical". El dispositivo musical desplegado para la presentación de esta obra fue de amplias dimensiones: ciento setenta instrumentistas, setecientas voces en escena provenientes de diversos coros de teatros y universidades, toda una movilización a escala nacional para, según Corrado, simbolizar los consensos. A ese estreno, ocurrido en la ciudad de Mendoza, asistió el presidente Perón, lo cual convirtió a esa obra en integrante de un repertorio legitimado por el oficialismo.

Dos años después, en 1952, otra pieza de la música culta demostraba las tensiones entre música, propaganda y política por aquellos tiempos. Se trata de la *Epopéya argentina* de Astor Piazzolla, para narrador, coro y orquesta, la cual es analizada por Corrado en el sexto capítulo del libro. Obra poco conocida dentro de la producción piazzolliana, aparece solo mencionada en algunas biografías del compositor y se encuentra la transcripción para piano, realizada por el mismo Piazzolla y publicada por la editorial Sarraceno en 1952, en el archivo de la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires. Los biógrafos del músico lo identifican como abiertamente antiperonista, característica que abre un terreno de especulación para la pregunta sobre los motivos de realización de esta obra, cuyo texto exalta de manera explícita a las figuras de Eva Duarte y Juan Domingo Perón, durante los días finales de la vida de Eva.

La muerte de Eva Perón promovió una suerte de canonización de su figura, a la que rápidamente se transformó en emblema del peronismo y de sus adherentes. El capítulo siete, tomando como eje a la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) del compositor rosarino Luis Milici, se titula "Para el tránsito a la inmortalidad" y examina, precisamente, los mecanismos que llevaron a la perpetuidad a la figura política de Eva. La obra de Milici resultó ganadora del primer premio de un concurso organizado por la Universidad Nacional del Litoral y fue estrenada en el Teatro Municipal de Santa Fe, en 1954. A diferencia de la pieza estudiada por Corrado en el capítulo anterior, aquí el compositor expresó que sus motivaciones, a la hora de escribir la sinfonía, tenían que ver con la intención de reflejar musicalmente la vida de Eva Perón. El análisis que Co-

rado realiza de la obra de Milici vuelve a dejar en evidencia la idea de que las obras musicales funcionan como espacios contenedores y propagadores de significados sociales, políticos e ideológicos. Los recursos utilizados en la *Sinfonía 'In Memoriam'*, provenientes de diferentes tradiciones musicales, se inscriben en una línea de pensamiento interesada en exteriorizar una visión particular de Eva tras su muerte.

El capítulo ocho lleva el nombre del libro y trae a sus páginas tres composiciones significativas del repertorio instrumental argentino: las *Pampeanas* de Alberto Ginastera. Compuestas entre 1947 y 1954, estas obras para violín y piano (la primera), para violonchelo y piano (la segunda) y para orquesta (la tercera) aluden, ya desde su título, a una intención de representar musicalmente un imaginario geográfico-cultural particular: la pampa argentina. Esta, para el pensamiento artístico, literario y estético argentino, no es meramente una delimitación regional del país, sino, como expresa Corrado, todo un núcleo conceptual sensible y metafórico, incluso espiritual. Forjada como representación del espacio nacional, fue elemento de reflexión dentro de la filosofía y la composición musical en el país. En esta parte del libro, el análisis de las decisiones técnicas, estilísticas y expresivas de Ginastera en estas piezas, es interceptado por discusiones que incluyen a la pampa vista desde la tradición compositiva en Argentina, así como desde las textualidades producidas en los ámbitos filosófico, ensayístico y literario, hasta la realidad agraria del país en ese momento, donde lo relacionado al campo portaba también un componente de identificación en la división internacional del trabajo. Nuevamente, un capítulo que demuestra cómo la música toma elementos simbólicos representativos para unirlos a su poder convocante y a su herramienta emocional, y cómo se configura una nueva capa de sentido para otras lecturas de la realidad.

El análisis de cada obra que compone este libro permite al autor trazar un recorrido de las diversas tendencias compositivas que se van desarrollando en la música argentina y entender que algunas se inscriben como continuidades dentro de tradiciones arraigadas o ya comenzadas en el país y otras suceden en concordancia a las renovaciones y discusiones técnicas en otras partes del mundo. El capítulo nueve es un claro ejemplo de la "persistencia de la modernidad" (precisamente, el nombre del capítulo) en la música culta argentina, y trae los casos de Juan Carlos Paz y Mauricio Kagel como dos compositores representativos del pensamiento contemporáneo en la música. Para ello, Corrado apela a un enfoque desde la teoría de la recepción y reconstruye la circulación de repertorios de comienzos de la década de 1950 en Buenos Aires, a modo de proveer un panorama del gusto musical del momento. Por otro lado, tiene en cuenta a la gestión musical como componente importante dentro de la di-

fusión y el ingreso de obras contemporáneas, conocidas en sus recorridos internacionales. Paz, compositor que adhiere tempranamente en Argentina al dodecafonismo, en este período, compone bajo los procedimientos de esa técnica con un riguroso control de los parámetros musicales en sus obras. De Kagel, Corrado analiza su instalación sonora *Música para la torre*, de 1954, por ser esta la pieza que sonorizó la emblemática construcción emplazada en la Feria de América, en Mendoza. Los elementos que incorpora Kagel, además del dodecafonismo, son los ruidos, el uso de técnicas extendidas para la ejecución instrumental, materiales pregrabados en cinta, todos dispuestos en una lógica multimedial y de difusión espacial. El autor comenta que esta dirección vanguardista de Kagel, paralela a corrientes musicales centrales del siglo XX, es pionera en Argentina. Este capítulo, por lo tanto, demuestra cómo a través de los repertorios musicales se evidencian direcciones del pensamiento estético y afinidades estilísticas. Se trató de un momento de entrada de nuevas músicas provenientes de compositores norteamericanos, del repertorio vanguardista brasileiro, de músicos europeos y de intensa actividad de una escuela compositiva argentina. Las políticas culturales propuestas por el oficialismo, por estos tiempos, comienzan a relativizar ciertos lineamientos nacionalistas y populistas más predominantes en los primeros años de gestión, para dar margen a una progresiva apertura hacia la modernidad internacional, como símbolo de progreso. Las músicas de Paz y Kagel vienen a conformar nuevas caras de la realidad sonora de los comienzos de la década de 1950 y dan cuenta de la heterogeneidad existente entre repertorios de intenciones más localistas y aquellos con alusiones al progreso y la modernidad del momento.

Finalmente, el capítulo diez, de esta primera parte, opera como delimitación cronológica y pone un punto de cierre en el año 1955, año del golpe de estado cívico-militar que derrocó al gobierno de Perón y estableció la dictadura del general Lonardi. Corrado afirma que tal vez el sonido más luctuoso del 55 haya sido el bombardeo a la Plaza de Mayo del 16 de junio, episodio cruento dentro de la historia política argentina. Toda la producción musical justicialista, creada bajo consignas del gobierno peronista, para enaltecer la figura de Perón y Eva y para proveer un repertorio militante a la identificación partidaria, comenzaría a caer bajo una lógica de persecución y censura debido al programa de "desperonización" de la llamada Revolución Libertadora. Esta censura, que prosiguió al golpe del 55, sin dudas dificultó el registro del mundo sonoro de aquel entonces y dejó una documentación deficitaria e incompleta para reconstruir el panorama. Corrado reinterpreta a partir de las fuentes disponibles el sonido de una sociedad con un fuerte nivel de tensión social. La música siguió for-

mando parte de los espacios y espectáculos públicos y los conceptos de patriotismo y nacionalidad adosados a las obras se resignificaban en una disputa por la identidad sonora. Por caso, el *Himno Nacional Argentino*, como principal símbolo sonoro de la Nación, fue apropiado desde diversos sectores con visiones antagónicas de la historia e interpeló así a audiencias opuestas y a convicciones ideológicas contradictorias. Se trató de un contexto de regreso de artistas exiliados durante el peronismo, de enfrentamientos y disidencias políticas, cambios y rupturas a nivel institucional, cultural y educativo; sin dudas, todos factores que desplegaron un abanico de posicionamientos, los cuales fueron acompañados por una elaboración musical consciente de su tiempo histórico.

En la segunda parte del libro, referida a las textualidades, se toma el Primer Congreso Nacional de Filosofía, realizado en Mendoza en 1949, como uno de los acontecimientos intelectuales más relevantes del primer peronismo. Allí se dieron cita célebres pensadores y filósofos y se discutió sobre la obra de arte en relación con la tradición, sobre sus maneras de vincularse con la sociedad en distintos periodos de la historia y cómo eso moldeaba sus valores estéticos. Corrado trae esta información a su trabajo para reconstruir el ambiente del pensamiento intelectual al momento de creación de las obras musicales analizadas en el libro. A modo de ejemplo, la disputa entre las consideraciones de Juan Luis Guerrero en el Congreso de Filosofía —mayormente ligadas a la apertura modernizadora— y ciertos sectores conservadores de la cultura oficial que buscaban en el folclore la sustancia para una música nacional. La única ponencia de música presentada en el congreso estuvo a cargo de Mario García Acevedo y si bien, según comenta Corrado, este autor reiteraba viejos postulados sobre las músicas “nacionales” y su tensión entre materiales locales y técnicas compositivas “extranjeras”, la novedad de su aporte radica en el llamado a estudiar de manera científica y sistemática los elementos folclóricos.

Otro material que interesa a Corrado, como producción textual ligada a la música durante el peronismo, es la revista *Buenos Aires Musical*, que, en su edición del 2 de mayo de 1952, dedicó un número especial a la música argentina. Se aprovechó la ocasión para realizar una síntesis de la actividad musical en el país, así como una evaluación de sus perspectivas, problemáticas y principales desafíos. La palabra era de un grupo de compositores y críticos especialmente convocados a participar en ese número. La importancia de este material se encuentra en la invitación colectiva a pensar y debatir la situación de la música en ese tiempo, aportando así testimonios de los mismos protagonistas de la vida musical que se describe y problematiza.

El tercer capítulo de esta sección dedicada a las textualidades incluye un examen

a la documentación legislativa del oficialismo peronista. Corrado advierte que, gracias a la indagación de este corpus textual, es posible comprender los procesos de regulación de la actividad musical, la presencia de la música nacional en conciertos y emisiones de la radio, la accesibilidad al consumo de bienes culturales, el fomento y creación de espacios musicales y organismos públicos de cultura, desde mediados de la década del cuarenta hasta 1955.

Como *excursus*, este libro contiene una primera aproximación historiográfica a los libros musicales escritos por los musicólogos austroalemanes, llegados a Argentina en la década de 1930. Se trata de Erwin Leuchter, Kurt Pahlen y Paul-Walter Jacob, y del argentino (hijo de padres alemanes, formado en Berlín) Ernesto Epstein. Aquí se realiza un listado de la producción musicológica de estos autores mientras se repasan las diferentes líneas teóricas y categorías que conducen sus pensamientos, provenientes de sus centros de formación. La reunión de este corpus bibliográfico, así como la lectura de sus formas de historizar y teorizar la música, guían la atención a la sedimentación y el anclaje de ciertas propuestas y conceptos que tuvieron su repercusión en la musicología local posterior.

Finalmente, en el anexo, nos encontramos con materiales que el autor ofrece a los lectores para que tengan acceso a un conjunto de información que recogió del período 1946-1955, durante sus años de investigación. Se trata más bien de una recolección de datos duros, con nulo o escaso grado de interpretación, a modo de hacer accesibles de manera ordenada los documentos obtenidos sobre las políticas culturales y musicales durante la gestión peronista. La mayor parte de estos, según expresa Corrado, provienen del relevamiento del periódico *Democracia*, órgano propagandístico por excelencia del gobierno.

Este libro dedica sus páginas finales a las referencias, tanto de los orígenes de los textos que componen cada capítulo, así como de la bibliografía, las publicaciones periódicas, los sitios electrónicos, los documentos legales y las fuentes musicales consultados y mencionados en este extenso trabajo de investigación. Cada uno de estos listados, más allá de cumplir con su función bibliográfica ineludible, deja en evidencia el enorme recorrido del autor, que durante diez años investigó una década y plasmó en este libro no solo una necesaria historia de la música en la Argentina del primer peronismo, sino un valioso acervo de materiales e información para continuar pensando la música y su contacto con la política y la sociedad.

Abel Gilbert

Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura. (1976-1983)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021,
336 páginas. ISBN: 978-987-3823-52-7

Camila Millán

INCIHUSA-CONICET / UNCUYO

<https://orcid.org/0009-0003-8936-0116>

camillangranval@gmail.com

Abel Gilbert ofrece generosamente su disposición al pensamiento crítico al vislumbrar encuentros, posibilidades y encrucijadas simbólicas en un pasado en el que, en apariencia, sólo había sonidos dispersos. Discos, recitales, conciertos, canciones y trayectorias artísticas devienen, a partir del abordaje del autor, en elocuentes ecos polisémicos para repensar la densidad de la dimensión sonora del período de la última dictadura cívico eclesiástico militar en Argentina (1976 - 1983).

En *Satisfacción en la ESMA* el autor recupera voces, en tanto susurros, gritos, alaridos y palabras; descubre y da cuerpo a interpretaciones de las iteraciones sonoras y las particularidades del audio de una época ya no sólo como parte del disfrute estético o del *alimento espiritual* de una nación sino también abriendo y profundizando una arista poco o sutilmente explorada: el lado siniestro de los usos de la música y el sonido, la



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

exaltación sensorial de la emoción para unos fines distintos a los de la contemplación y reflexión artística. Esta dimensión *otra* de la música es abordada y conceptualizada como elemento de tortura, como espacio donde se despliegan contradicciones y como entretenimiento disuasivo. Las tensiones entre silencio y ruido conforman una descripción densa del *ethos* sonoro de una época tan represiva en términos políticos, como prolífica y oblicua en cuanto a manifestaciones culturales. La tensa convivencia entre la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde funcionó uno de los principales Centros Clandestinos de Detención, ubicada en Avenida del Libertador 8151 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y el Estadio Obras Sanitarias, emplazado a menos de diez cuadras de allí, sobre Av. del Libertador al 7395, configuró una distancia reversible que resulta central en el cuestionamiento que vertebra el libro.

En el capítulo “Marchar”, existe un abordaje de los modos en los que las músicas irrumpen en el *continuum* social cotidiano como “... pura interferencia del espectro y el tiempo histórico”.¹ El sonido aparece como una metáfora del *estar* en relación con la otredad. La predominancia de la marcha como sonoridad en el período dictatorial permite, por un lado, ahondar en las genealogías modernas del uso militar de una música que “... no sólo debía ser enaltecida sino disciplinar” (29); así como avanzar sobre los usos y deformaciones de himnos y marchas por parte de artistas provenientes del campo de la música popular. Ciertos aspectos de los discursos de la música castrense se actualizan en el universo del rock, habilitando además otros interrogantes que insisten en el libro: la relación entre música y ruido, música y distorsión, música y gritos. Estas tensiones manifiestas en lo musical preceden al comienzo de la dictadura.

“Escuchar”, el segundo capítulo del libro, propone al sonido como medio de comunicación, afirmando que existió una voluntad de *hacer saber* a través de la escucha para infundir temor. La sonoridad cruenta es un indicio que funciona como amenaza. Gilbert se pregunta por el paisaje sonoro² de la dictadura. Lejos de tratarse de descuidos, los sonidos estridentes del horror, así como los usos del silencio y el estruendo por parte de las fuerzas militares dan cuenta de la existencia de una trama orquestada que urdió ese sentido represivo plausible de ser percibido a partir de los sentidos.

Escuchar era, muchas veces, parte de la tortura. En este sentido, escuchar y cantar se actualizan en el relato como dos extremos de una práctica muy presente en la

1 Abel Gilbert, *Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura. (1976-1983)*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2021), 26.

2 El modo de comprender a los sonidos y silencios del período dictatorial tensiona la noción de *soundscape*-paisaje sonoro- propuesta por Raymond Murray Schaffer, más orientada a la preservación de espacios sonoros que se “perderían” por los avances de la tecnología y sus correspondientes impactos en el paisaje audible.

época: la confesión. Los imaginarios confesionales y la tortura como práctica bélica y política encuentran continuidades con otros personajes y momentos históricos, donde con distintos nombres, se ejerce la vigilancia acústica. El silencio es presentado como parte del repertorio de la manipulación sonora de la época.

Siguiendo el rastro ético y estético de *La naranja mecánica*, aquella novela de Anthony Burgess de 1962 adaptada al cine por Stanley Kubrick en 1971, Gilbert señala otros usos y concepciones posibles de la música y reaviva la pregunta por la relación entre música y genocidio: “¿Por qué se supone que (la música) fue inmune a las fuerzas sociales o que permaneció ajena a los procesos de politización y de corrupción que infiltraron en tantos aspectos la vida de una época?” (78).

En el capítulo tres, titulado “Ludovico”, en alusión al tratamiento por el cual Alex (el personaje principal de *La naranja mecánica*) “Una vez inyectado con una sustancia farmacológica que lo domestica, es sometido a la exposición de películas muy violentas” (p. 76), se inscribe a los acontecimientos de la dictadura en la historia de los usos tortuosos del sonido. La descripción del devenir siniestro de lo sublime desemboca en la noción de *violencia sonora* en la que “...la música es menos importante que el sonido” (92). Esta dimensión del horror sistemático traza puentes entre el ámbito militar, el científico-experimental y el artístico.

En “Canción oblicua”, el autor señala las tendencias imperantes que proponían a la música como “un mundo separado, una esfera autónoma... una verdad autoevidente que no necesita validación externa” (98). Es decir, la música es música. Sobre esta tautología se instaló la idea de la música progresiva que se actualiza en el rock, entre otros géneros. Este devenir tensionó ciertas tradiciones y prácticas vinculadas al soporte textual de la música, ya que se “...valorizaba cierto regodeo con la abstracción por encima de lo cantado” (100).

El extendido uso del término *matar* en este período permite vislumbrar que “... la lógica del terror clandestinizaba el sentido del verbo a la vez que facilitaba su uso banal” (102). En el texto se exploran las ambigüedades, negociaciones y sentidos encriptados, así como los procesos de censura y autocensura. De algún modo, “... la opacidad marcaba con su tono a la mayoría de las noticias sobre la violencia” (107). Esta clave resulta interesante como punto de partida de la interpretación de diversas producciones culturales tales como el correo de lectores, revistas, críticas de recitales, entrevistas, películas, historietas y novelas.

Si bien Gilbert describe varios intentos de los artistas de direccionar las interpretaciones de sus obras, la descripción de la época hace notoria la capacidad de la música para decir sin decir, para ocultar en la autocensura lo central, inseminando

dudas, ambigüedades, señalamientos que resultan ilegibles/inaudibles para oyentes distraídos.

En "Música de la normalidad", se explica cómo fue posible que se conjugaran en tiempo y espacio, una fiesta popular orquestada por marchas y consignas militares, y los estertores y estruendos de los Centros Clandestinos de Detención. Aquí, el autor expone las múltiples capas de sentido que pueden irse develando en torno al mundial de 1978, los guiños de resistencia y las aplastantes músicas encargadas, pagadas y coreadas por distintos actores centrales preocupados por la perpetuidad del modelo represivo de la dictadura. En este sentido, también se reponen las modulaciones del tango en este período: como música oficial y como vanguardia estética; barriendo los espacios que existen entre repertorios, prácticas, tapas de discos, metamensajes, discursos políticos públicos en presentaciones musicales, entre otros episodios que emergen a la superficie para permitirnos pensar la dimensión sonora de ese momento.

La música castrense primó frente a otras posturas posibles de adoptar para ser sede del campeonato mundial. En la dimensión sonora, en la voz del dictador Jorge Rafael Videla entre otras, se escurrieron las emociones y los detalles sensibles de la experiencia represiva. Esta información no aparece ya en la ambigüedad del signo lingüístico, sino en el sonido en sí mismo, "... la voz se ha devorado al texto" (137). La magnitud del sonido vinculado a las festividades deportivas silenciaba e imposibilitaba otras escuchas, "... entre otras cosas porque nadie escuchaba más que su propio grito" (139).

En cierta consonancia con otras interpretaciones que se valen de lo teorizado en torno a la experiencia del horror nazi para pensar la última dictadura, Gilbert encara en el apartado "Historia de dos ciudades" una sutil comparación de París durante la ocupación alemana y Buenos Aires durante la dictadura. No es novedosa pero sí pertinente la observación sobre la proliferación de actividades artístico culturales de entretenimiento en momentos de rispidez y complejidad política. En términos de Gilbert, esto sucede en parte porque existe una "sonoridad anestésica". El espesor de la historia indica que "... la claridad de hoy es la opacidad del pasado" (163). Con la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, surgieron nuevas significaciones en torno a la música. En 1979, la emergencia del suicidio como horizonte y como práctica política dialoga en sus múltiples sentidos con distintas manifestaciones artísticas. Gilbert nos asoma a la complejidad no sólo de las evocaciones del pasado, sino de las tramas en la que las y los prisioneros se encontraron inmersos durante la dictadura.

En este marco, el autor repone sucesos y discursos en torno a la visita del compositor Alberto Ginastera al general Videla, donde el músico obsequió parte de su obra al dictador. El análisis musical y socio-semiótico de la obra de Ginastera establece puentes entre música y contexto y vierte luz sobre sus mutuas implicaciones. En esta etapa de la dictadura las divergencias eran *vox populi*, lo sonoro tomaba otra dimensión expresiva del conflicto, ya no sólo económico y de presiones internacionales, sino también interno: "... la amenaza se escondía tanto en los silencios genuflexos como en los ruidos. Todos portaban un significado" (201).

El personaje de Alicia y sus múltiples recreaciones estuvo presente no sólo en las poéticas de las canciones,³ sino también en tapas de discos, remeras, como un código compartido entre quienes creían que *había algo más detrás del espejo*. Alicia, retomada en múltiples sentidos, funciona como ejemplo de los juegos liminales en torno a la inteligibilidad de los mensajes políticos vehiculizados a través de lo artístico en los distintos momentos de la dictadura.

La Guerra de Malvinas en 1982, el impacto de la prohibición de la música cantada en inglés y su posterior correlato sonoro resultaron un estímulo para trazar un nuevo horizonte artístico-político en el país.⁴ En el capítulo "Transiciones", se reconstruyen canciones y recitales que funcionaron como hitos de ese cambio de era. Así, las escurridizas genealogías de las canciones de protesta se reactualizaron en el marco de la pregunta por las condiciones de posibilidad de acontecimientos tan horribles como los perpetrados por el gobierno militar.

De algún modo, *Satisfacción en la ESMA* propone una lectura que invita a involucrar el oído y la escucha, ya que ubica a la música y los sentidos que circulan en torno a ella como protagonistas del discurso social. Asimismo, se destacan en el texto la multiplicidad de aportes teóricos y la reconstrucción histórica sensorial de una época para pensar la música y el sonido con sus respectivas modulaciones en dictadura y democracia.

En un relato marcado por la presencia de "... segregaciones, accidentes, trastocamientos, yuxtaposiciones, detecciones de lo imprevisto, hallazgos de agujas en el pajar, nominalismos, gestos incompletos, cortes, lagunas y agujeros negros" (287), encontramos posibles claves para *escuchar mejor* a una época, sus músicas, ruidos y silencios; y así afianzar los lazos políticos entre escucha y memoria.

3 El autor establece diálogos entre múltiples producciones culturales nacionales y de otras latitudes que retoman a Alicia, protagonista de la novela "Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas", escrita por Carroll Lewis y adaptada varias veces al formato cinematográfico.

4 La dimensión sonora de Malvinas aparece en: Esteban Buch y Abel Gilbert (comps.). *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2022).