

Número 18

Año 2017

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología



Dossier: El regreso de los grandes relatos

- *Grandes relatos sin metarrelatos*
- *Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX*
- *La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena*
- *Tres grandes relatos, tres experiencias y varias reflexiones*

Artículos

- *Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano*
- *Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango*
- *Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos*
- *Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folclórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres Argentinas (1969)*

Reseñas

Presentación

Uno de los proyectos de la Comisión Directiva que asumió sus funciones en el año 2017 fue mudar la Revista Argentina de Musicología del formato papel a un formato en línea basado en el software de acceso abierto *Open Journal System*. A su vez se decidió conformar un Equipo editorial que pudiera darle continuidad a las políticas editoriales de la revista con cierta independencia de los cambios en las comisiones directivas que gestionen la asociación. Para esto se consultó a los socios respecto a este cambio y se recabaron informaciones importantes para este nuevo proyecto. Ese mismo año se conformó un Equipo editorial integrado por Diego Madoery (Director), Leonardo Waisman (Editor responsable), José Ignacio Weber y Hernán Vázquez (Comité editorial) y Hernán D. Ramallo (Productor editorial). En el año 2018 se incorporó Vera Wolkowicz al Comité editorial.

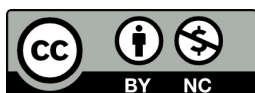
Por esta razón el Número 18 que aquí se presenta inicia una nueva etapa en la ya prolongada y rica historia de la Revista Argentina de Musicología.

En esta oportunidad el Dossier titulado “El regreso de los grandes relatos” reúne un conjunto de trabajos presentados en el Tercer Congreso de la Asociación Regional de América Latina y el Caribe (ARLAC-IMS). El debate historiográfico no es abundante en la región por lo que la posibilidad de publicar estas reflexiones es de suma importancia para la revista.

La sección Artículos agrupa cuatro publicaciones en las que predomina la investigación en la música popular. El caso que se distingue es el de Pablo Cuevas que analiza la música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano a partir de las nociones de identidad y espacio. Es un aporte importante no solo a la historia de este repertorio sino también a la historiografía de la música contemporánea.

Por su parte, Omar García Brunelli, desarrolla una rigurosa argumentación a cerca de uno de los temas que concitan polémica dentro del tango: su origen africano. Parte de un estudio profundo del estado del arte sobre el tema en cuestión para abordar a algunas conclusiones que revisan y actualizan la investigación presentada en el Volumen 1 de la *Antología del Tango Rioplatense*.

Juliana Guerrero investiga uno de los músicos destacados y pioneros de la proyección folclórica: Eduardo Lagos. En su trabajo confluyen aspectos de la escena, de la historia personal del músico y características musicales de sus composiciones.



Finalmente, y continuando con la línea de estudios sobre el folclore de nuestro país (el número 17 incluyó un dossier temático al respecto) Ariel Mamani analiza el LP *Mujeres Argentinas* (1969) desde diversas perspectivas que incluyen rasgos musicales, performativos, literarios, estilísticos y discursivos como así también del contexto de producción.

En la sección de Reseñas se incluyen tres libros editados en los últimos años: *Sonido y sentido: otra historia de la música* de José Miguel Wisnik, por Cristian Villafañe; *Rec & Roll. Una vida grabando el rock nacional* de Mario Breuer, por Lisa Di Cione; y *Alfredo Pinto. Su aporte musical a la Argentina* de Silvina Mansilla, por José Ignacio Weber.

El crecimiento de estudios sobre música popular en nuestro país se muestra no solo en esta edición, como en anteriores de nuestra revista, sino también en la proporción de trabajos presentados en congresos y en otras publicaciones. Observamos con profundo agrado este incremento tan necesario para un campo que conserva muchos espacios vacantes.

También nos enorgullece haber arribado a esta publicación digital en tiempo y forma. En próximas ediciones iremos corrigiendo probables errores con el objetivo de mejorar la calidad y la difusión de nuestra revista.

Agradezco a todo el Equipo editorial que trabajó con profesionalidad y empeño para este número como para la construcción de la plataforma que inauguramos con esta publicación.

Por muchos años más de la *Revista Argentina de Musicología*.

Diego Madoery

Presentación

En la “micro-historia”. . . (delimitar y comprender una sucesión de acontecimientos relativamente pequeños). . . podemos ser bastante precisos sobre lo que estamos haciendo. Pero al nivel de la “macro-historia”, ya es otra cosa. . . las reglas de la lógica histórica comienzan a fallar, y el investigador se ve lanzado en un mar de inconmensurables posibilidades. Sin embargo, éste es el nivel en que la historia debe escribirse [para] intentar el entendimiento de la amplia relación del hombre con lo que lo rodea.¹

Desde el surgimiento de la historia con pretensiones científicas en el siglo XIX, la moda académica ha pendulado entre períodos que privilegian los datos y la investigación intensiva de períodos y geografías muy acotados, y otros en los que se deja oír la insatisfacción con ese enfoque y el reclamo de visiones amplias y abarcadoras. Este vaivén a largo plazo nos ha llevado, después del movimiento en pro de la “síntesis histórica” de las primeras décadas del siglo XX, a una prolongada concentración en lo pequeño y detallado que desconfía de los grandes relatos. Pero, tanto en nuestro rincón musical de la historia como en los espacios más amplios de la disciplina se está haciendo patente nuevamente la necesidad de narrativas de larga duración y amplia cobertura. El problema es que no podemos borrar la desconfianza posmoderna hacia las grandes síntesis, asentada en bases tanto filosóficas como de sensibilidad.

En este dossier —versión revisada de una movida mesa temática en el III Congreso de la ARLAC en Santos, 2017— nos hemos reunido cuatro historiadores de la música con experiencia en la aventura de escribir textos panorámicos y abarcadores. Reflexionamos sobre el concepto del gran relato, las técnicas empleadas, los aspectos contemplados; narramos cómo hemos intentado resolver los conflictos entre la necesidad percibida y la resistencia al gran relato.

Creo que la variedad de sujetos abordados y de perspectivas en el tratamiento le confieren interés. En la contribución de Juan Pablo González, destaco la riqueza de repertorios y contextos sociales a los que hace referencia, el reconocimiento de los diversos criterios (canonicidad, popularidad, artisticidad, valor como documento de época), y la insistencia en la función del gran relato como contexto u horizonte. En la de

1. H. Stuart Hughes: *La historia como arte y como ciencia*, trad. de Matilde Villaroig (Madrid: Aguilar, 1967), 18.



Víctor Rondón, sobresale la pluralidad de puntos de vista, incluyendo la educación y la divulgación; también la actualidad (la importancia de los *big data*). En el tratamiento de Victoria Eli Rodríguez, el enfoque sistémico de los complejos genéricos, en relación con la historia, la centralidad de los espacios de socialización para estructurar el hilo narrativo, y la dificultad de conectar los niveles popular y académico de la vida musical. Por mi parte, he hecho hincapié en la distinción entre gran relato y metarrelato; y he creído encontrar una solución parcial a las contradicciones con el tema de los relatos plurifocales.

Espero que la discusión sirva de estímulo para que más de nosotros abordemos el desafío de contar las grandes líneas de nuestras historias musicales.

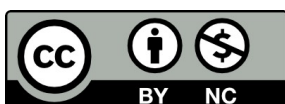
Leonardo J. Waisman

Grandes relatos sin metarrelatos

Leonardo J. Waisman

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 17-26.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Grandes relatos sin metarrelatos

La musicología comenzó integrada en el metarrelato de la “música occidental”, entendida como un sujeto de existencia real e indiscutida, con *una* historia que era preciso narrar a la manera de una novela con protagonista. El proceso de refinamiento que sufrió la disciplina a lo largo de la primera mitad del siglo XX no implicó un cuestionamiento de ese concepto. A partir de mitad de siglo, dos procesos de signo casi opuesto se combinaron para desacreditarlo: el cientificismo y las corrientes posmodernas. Ambos contribuyeron a desprestigiar el modelo de narrativa anterior y, en realidad, todo intento de incluir grandes períodos y amplias áreas en una narración abarcativa. En este trabajo intento deslindar las críticas (especialmente de Lyotard) a los metarrelatos de la necesidad de escribir grandes relatos, indispensables para la disciplina. En base a las teorías de Rick Altman, propongo un modelo de narración multifocal que evita algunos de los males de los discursos mono o bifocales del pasado.

Palabras clave: Metarrelatos, Narratividad, Musicología, Grandes relatos

Grand Narratives without Master Narratives

Musicology began its life linked to the master narrative of “Western music”, understood as a subject with a real, undisputed existence and *a* history that it endeavored to narrate in the manner that a novel tells the story of a hero. The gradual refinement that the discipline underwent along the first half of the twentieth century did not carry with it a questioning of that concept. After midcentury, two processes of almost opposite spirit combined to undermine it: scientism and postmodern trends. Both contributed to rob the prior narrative model of its prestige and to disparage any attempt at comprehensive narratives embracing long periods and wide areas. In this paper I attempt to sort out and differentiate the master narratives criticized by Lyotard from the need to build the wide-ranging narrations that the discipline needs. On the basis of the theories of Rick Altman, I propose a model of multi-focal narrative that avoids some of the pitfalls of the mono- or bifocal accounts we have been relying on.

Keywords: Master Narratives, Narrativity, Musicology, Grand Narratives

La historiografía musical latinoamericana se caracteriza por su fragmentariedad. Son escasísimos los intentos de abarcar todo el continente a lo largo de toda su historia y en su diversidad de prácticas. El nuestro es un paradigma científico deficiente por lo fraccionado. Mi intervención intenta bucear en algunos de los procesos que determinaron esta situación y explorar avenidas que permitirían comenzar a llenar esa insuficiencia, especialmente sensible en la actividad pedagógica, donde no hay textos generales que se puedan usar como base de un curso, pero también en el ejercicio de la investigación musicológica, pues priva al estudioso de marcos establecidos dentro de los cuales insertar sus resultados.

Musicología y positivismo

Cuando, entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, se constituía y consolidaba la musicología histórica como disciplina científica, tenían vigencia las concepciones lineales y en gran parte teleológicas de la historia. La historia que cada autor quería contar tenía un sujeto, que se daba como premisa indiscutida: la música alemana, la música del Renacimiento, la música así llamada “universal”. El hecho de que ese protagonista fuera una construcción no era sometido a examen; generalmente pasaba desapercibido o incluso negado en aras de una visión idealista que partía de la realidad de esas esencias.

Las grandes síntesis histórico-musicales escritas por investigadores de punta tuvieron su auge primero en Alemania (series coordinadas por Adler y por Bücken),¹ luego en Estados Unidos (serie de la editorial Norton);² posteriormente fueron concebidas más como una necesidad de mercado (manuales para un creciente número de estudiantes) que como intentos de formular nuevas visiones de períodos históricos. (Una excepción señalada la constituye el volumen sobre siglo XIX de la serie alemana coordinada por Carl Dahlhaus para la editorial Laaber, escrito por él mismo).³

1. Guido Adler (ed.): *Handbuch der Musikgeschichte*, 1ª. ed. (Frankfurt: 1924); 2ª. ed., 2 vols. (Berlin: Max Hesse, 1930); Ernst Bücken (ed.): *Handbuch der Musikwissenschaft*, 10 vols. (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlag Athenaion, 1928-1931).

2. Estos seis volúmenes no salieron bajo un título unificado, pero fueron producto de encargos sistemáticos (1947-1966) de la editorial de Nueva York a Curt Sachs, Gustav Reese, Manfred Bukofzer, Alfred Einstein y William Austin, para cubrir los sucesivos períodos de la historia de la música occidental.

3. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhundert* (Laaber: Laaber Verlag, 1980). Es el tomo 6 del *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* en 13 vols.

A partir de mitad de siglo, dos procesos de signo casi opuesto se combinaron para desacreditar esas maneras de concebir y narrar la historia de la música: por un lado, el cientificismo, por otro las corrientes posmodernas. El primero, poniendo el énfasis en la búsqueda de datos documentales y el establecimiento de textos “auténticos”, ubicó el foco de las investigaciones musicológicas en las pequeñas dimensiones para asegurar el máximo nivel de detalle y de rigor en el establecimiento de “hechos” históricos verificables y de partituras que respetaran las intenciones de los compositores.

Todo empezó con Lyotard

El segundo se justifica metodológicamente por la denuncia que Jean-Paul Lyotard fulminó contra los metarrelatos: construcciones implícitas, según el modelo de la historia sagrada cristiana, que enmarcan las narraciones históricas dándoles un sentido y una dirección que responden a los principales valores de la modernidad. El progreso, la biografía de la nación, la civilización, el espíritu de los idealistas alemanes, o el avance hacia la libertad actúan como trasfondos de todas las historias, que se perciben como insertas dentro del metarrelato tácito y que son legitimadas por él.

Es cierto que el texto siempre citado de Lyotard (1979)⁴ es una frase breve y lapidaria, incluida dentro de un texto filosófico complejo, que alterna entre la lógica y la metáfora, y cuyo objeto central es la legitimación del conocimiento en la época de la informatización de la sociedad. No es de por sí, como se lo toma livianamente, una denuncia generalizada contra los grandes relatos, sino una reflexión sobre distintas maneras de validar la ciencia. Pero se la ha tomado como un eslogan, con la inevitable trivialización que un eslogan implica. Así se entiende que la usanza posmoderna desacredite todo arco narrativo que intente abarcar un período amplio con el rótulo de “gran relato”. Una verdadera incoherencia, ya que, por ejemplo, los estudios sobre la *longue durée* o larga duración propuestos por la escuela de los *Annales* son directos antidotos de los metarrelatos.

Si nos preguntamos cómo ha sido posible esta extensión y vulgarización, debemos dirigir nuestra atención a aspectos más generales de nuestra época. La desconfianza para con los metarrelatos que señalaba Lyotard hace casi cuarenta años es sólo un aspecto de una sensibilidad centrada en la diferencia, lo pintoresco, lo efímero y distanciada de lo

4. Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1984) [1ª., en francés 1979].

épico, lo heroico. Es ésta una predisposición y una estética que privilegia al fragmento por encima de las grandes construcciones estructuradas, a la superficie antes que a la profundidad, al rizoma más que a la raíz. En razón de ella, no sólo se desconfía de lo “meta-narrativo”, de lo implícito por detrás de la narración, sino de la narración misma cuando esta implica una visión panorámica y organizada de un proceso histórico de dimensiones amplias. La forma favorecida de transmisión del saber procede por la hiperabundancia de información a la que se accede por rutas contingentes. El modelo no es el libro autocontenido que controla el conocimiento a través de narraciones o argumentaciones lineales, sino la aleatoria búsqueda por Internet.

¿Asumimos culpas ajenas?

Dentro de nuestro campo, sin embargo, será útil deslindar hasta qué punto los metarrelatos guiaron las narraciones. La teleología que sirve de guía a esas construcciones implica un proceso de avance hacia un fin deseable y posible, que de alguna manera está más cerca de nosotros que de nuestros antepasados. Ahora bien, las tendencias hegemónicas en musicología después de Wagner (o quizás de Schönberg) tendieron a infravalorar el presente, desconfiar de la posibilidad de un futuro, y encumbrar a momentos del pasado como modelos de lo mejor en música. Si hay un metarrelato, es el de la edad de oro, característico de períodos premodernos e inútil como soporte ideológico del poder (la principal crítica política a los metarrelatos).

Creo, entonces, que no deberíamos asumir esa culpa. Pero que no haya teleología no significa necesariamente que no haya linealidad, y la linealidad fue ciertamente una característica de la musicología histórica. A pesar del anticipatorio llamado de Gustave Reese en los años 50 a escribir la historia de la música como “polifonía en prosa”⁵, se daba por sentada la existencia de un sujeto llamado “música occidental” que sentaba sus reales primero en Francia (con un paso fugaz por Inglaterra), se trasladaba los Países Bajos, instalándose luego por largo tiempo en Italia y recalando finalmente en Alemania. Para constituir ese sujeto, era necesario omitir toda referencia a músicas populares, a música militar, a música de circulación masiva, y a cualquier música refractaria a la línea central postulada. Un caso flagrante lo constituye la música de iglesia del siglo XIX, cuyo repertorio inmenso tenía más presencia social que todas las sinfonías y cuartetos

5. Gustave Reese: *Music in the Renaissance*, 2ª. ed. (Nuev York: Norton, 1959), XIII.

protagonistas de las historias. La hipóstasis de las músicas nacionales y de los estilos, con sus resonancias organicistas, también se inscriben dentro de este marco.

Post posmo

Los dos antagonistas que tenían las historias de larga duración siguen con nosotros, pero están debilitados. El llamado “positivismo” con su énfasis en el detalle ha adquirido mala reputación desde las denuncias de Kerman (hace ya 30 años)⁶; sin embargo continúa afectándonos sobre todo por la presión que ha adquirido la carrera académica y el modelo de las “ciencias duras” para sumar puntaje en el *curriculum vitae*. En ese marco valen más dos breves artículos en revistas de prestigio que un libro de 500 páginas. Durante los muchos años que puede demandar la investigación y producción del libro, su autor no progresa en su carrera, y hasta puede perder su empleo si no publica investigaciones breves y puntuales, si no lleva comunicaciones a dos o tres congresos por año.

La sensibilidad posmoderna aún está vigente, aunque algo desgastada: se advierte alguna añoranza por las historias amplias y abarcativas. Además, es hora de volver a narrar la historia para poder comprender sus evoluciones de largo plazo dentro de las pautas del conocimiento que el posmodernismo nos ha dejado. La musicología debe poder integrar en una visión histórica los distintos tipos de música, las distintas regiones, la vida musical, la recepción de las diversas músicas por distintos públicos, la participación de distintos sectores sociales en el hacer música y, por supuesto, no se puede dejar de lado las obras, los compositores y los estilos. Algunos síntomas de esta nostalgia son el proyecto de Historia Global liderado por Reinhard Strohm y la ola de manuales de historia de la música de la alemana Laaber Verlag. Es cierto que se trata mayormente de proyectos colaborativos, pero en muchos casos la visión central de un editor logra dar una unidad de sentido al volumen, a la serie, a los distintos períodos, regiones o géneros tratados por los colaboradores.

En Latinoamérica, la necesidad es aún mayor, ya que no tenemos ni siquiera historias “a la antigua”, con sus grandes líneas unificadas. Casi no tenemos historias de la música en Latinoamérica, casi no tenemos historias de la música que integren lo académico y lo popular, y no tenemos en absoluto historias de la música occidental desde

6. Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, MASS.: Harvard University Press, 1986).

un punto de vista latinoamericano. Nuestros textos, por ejemplo, hablan de Bach y Händel como figuras centrales de la primera mitad del siglo XVIII, sin tener en cuenta que en nuestras tierras eran totalmente desconocidos, mientras que tenían una fuerte influencia Giovanni Bassani o José de Torres (apenas mencionados en los textos que utilizamos).

Narratividad

Ahora bien, ¿qué tipo de narración puede llegar a integrar los distintos tipos de contenido que hoy son necesarios para una comprensión actualizada de una historia? ¿Cómo hacemos para enhebrar enfoques aparentemente tan incompatibles en un solo relato?

Para comprender mejor las implicaciones de estas preguntas, acudí a textos sobre narratividad en teoría literaria. Los tratados más tradicionales sólo presentaban dificultades a mis pretensiones, y las difundidas teorías de Hayden White⁷, tipificando los argumentos de los libros de historia de acuerdo a modelos literarios, sólo reforzaban la dependencia de la narración con respecto a ideologías al servicio del poder. Finalmente las teorías de Rick Altman me ofrecieron soluciones⁸. En lugar de enfocarse sobre las acciones que se representan (que sólo permitirían una expansión de la historia a través de argumentos múltiples), Altman examina lo que él llama “seguimiento”, es decir la segmentación del discurso de acuerdo a quién está en el foco de la narración. Seguramente inspirada en la técnica del cine (que es uno de los principales objetos de análisis), cada segmento tiene la continuidad de una toma, y la articulación entre ellos, a la que llama “modulación”, es la de los cortes y el montaje. (La equivalencia, sin embargo, no es estricta).

Altman distingue tres tipos de seguimiento: el más simple es el monofocal, en el cual hay un héroe cuyas vicisitudes se siguen a través del tiempo. Es típico de la novela romántica, con su énfasis en el desarrollo psicológico del protagonista. En nuestro campo, representa la historiografía tradicional, con su sujeto construido: “la música” es el héroe.

Un segundo tipo es el seguimiento bifocal, que presenta dos campos antagónicos o contrastados, que terminan con el triunfo de uno y aniquilamiento del otro (género épico) o con la unión de los dos (género pastoral). Ejemplo de lucha es *La Ilíada*, de

7. Hayden White: *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992).

8. Rick Altman: *A Theory of Narrative* (Nueva York: Columbia University Press, 2008).

romance la película *Titanic*. Encontramos este tipo de seguimiento en la historiografía de la música romántica y sobre todo en su continuación como biografías populares: allí los poetas se enfrentan a los filisteos, los verdaderos músicos a los burgueses, al conformismo, a la burocracia.

Por último, tendríamos el seguimiento plurifocal, que salta entre varias historias cuyas interconexiones son contingentes. A pesar de que esta estructura parece muy posmoderna, y que se aplica a multitud de productos muy recientes, como las series *Lost*, *Esposas desesperadas*, o la película *Babel*, tiene una venerable prosapia en los romances medievales —para los músicos, quizás el *Orlando Furioso* de Ariosto represente el ejemplo más conocido. Las escenas populares multitudinarias de Brueghel son su equivalente en las artes visuales.

“Los textos de foco múltiple”, nos dice Altman, “se nutren de la discontinuidad, forzando tanto a los personajes como a los lectores a que desarrollen nuevas maneras de extraer significados a partir de fragmentos aparentemente sin relación entre sí”.⁹ Con esa tónica tan actual de requerir la participación del lector para construir la narración, con la implícita crítica a los modos mono y bifocales de narración que ellos implican, con la desjerarquización del héroe, los relatos plurifocales aprovechan la desconfianza del lector actual hacia las narraciones lineales y heroicas mientras, simultáneamente, le brindan un marco para los datos crudos que presentan. Si ese marco es lábil, irregular y provisorio, es porque así es la construcción del conocimiento en nuestros días.

Una historia de la música de foco múltiple

Si la historia es, y no puede dejar de ser, narración, parece aconsejable que adopte el modelo de seguimiento de los focos múltiples. El historiador de hoy no se siente cómodo con el papel de autor omnisciente que demanda el foco único. No cree en los enfrentamientos maniqueos que caracterizan el foco doble, y ni siquiera cree en la unicidad de la música como protagonista. Los personajes que guían nuestra trama son de muy diversa índole: la vida musical (qué y cómo se toca o canta, y para quién), los intérpretes, las unidades sociales de distinto orden (desde el club hasta la nación), las tecnologías de audio y de difusión, las categorías genéricas, las ideas sobre la música, las tendencias sociales y culturales —y no olvidemos a nuestros más antiguos amigos: compositores, técnicas de composición y obras. No todos participan de todas las

9. Ibid., 243 (traducción propia).

narraciones, pero un relato histórico que dispersa el poder fragmentándolo en múltiples segmentos referidos a estos misceláneos sujetos, cada uno con un fragmento de narración puede conseguir una imagen multidimensional de nuestro multifacético tema. La propia heterogeneidad de los protagonistas (individuos, grupos, ideas, sonidos) milita en contra de la tentación de la reconstrucción lineal y teleológica. Y la variedad de los enfoques permite el cubrir áreas amplias (en sentido geográfico o cronológico) sin necesitar unificarlas bajo una identidad nacional o de período: se pueden escribir grandes relatos que no impliquen metarrelatos.

No se trata, sin embargo, de una solución mágica al alcance de todos. A diferencia de los modos mono y bifocal de narración histórica, cuya larga tradición nos brinda modelos sobrados y que se adaptan más fácilmente al discurso científico tradicional, la escritura de un relato multifocal supone una técnica narrativa consciente que identifique los personajes y los argumentos, dosifique los segmentos, planee las transiciones y sugiera interconexiones sin imponer una línea política.

Desde el punto de vista de la enseñanza, es un camino arriesgado. Los libros de texto prolijamente organizados en torno a un solo sujeto y según una línea directriz han probado su eficacia desde hace tiempo. La morfología de espejo roto de la narración con focos múltiples parece, en comparación, menos conducente a una aprehensión fácil y rápida. Sin embargo, las nuevas generaciones parecen relacionarse mejor con los modos “desordenados” de presentación que la mía. El cine, las series televisivas y la literatura han acostumbrado a muchos a esa forma de presentación. El conocimiento buscado en las redes suele venir en una configuración aún más caótica: cada fragmento de información puede provenir de un amigo, una página web de difusión, un desconocido en una red social, una enciclopedia informática. El estudiante de hoy está acostumbrado a recibir datos dispersos y compaginarlos lo mejor que puede. El modelo narrativo que discutimos incorpora algo de ese ambiente ya familiar, pero lo integra (si el historiador sabe lo que hace) en una red donde cada elemento adquiere significados en relación con otros elementos: el papel del lector es encontrar algunos de esos significados, algunos sugeridos por el autor, otros sólo presentes como potencia. Es cierto, nuestros lectores muy probablemente no reciban un “mensaje”, una forma intencional de interpretar los hechos, pero quizás su construcción del conocimiento sea más sólida por ser en mayor medida propia.

Una historia de la música colonial

Cuando se me propuso la idea de escribir una historia de la música colonial en Hispanoamérica, todas las reflexiones anteriores tuvieron aplicación. Ningún sujeto era lo suficientemente fuerte y consistente como para protagonizar la acción —menos que nadie, la “música colonial”. Así llegué a una primera formulación (ayudada por el hecho de que parte del texto provenía de publicaciones anteriores): en la parte sobre el siglo XVI, el tema sería la introducción de la música europea en América, con un seguimiento en dos focos (pueblos de indios y ciudades de españoles) y sus interacciones. En el siglo XVII me propuse hacer protagonista al estilo musical de un género, el villancico; sin embargo, la vitalidad de los dos focos previamente retratados se me impuso, de modo que en esa parte también hay capítulos dedicados a ellos. Para el siglo XVIII había decidido poner el centro en la modernización de prácticas musicales, pero aquí también debí incluir apartados en que los protagonistas establecidos anteriormente continuaron sus andanzas. A medida que el escrito tomaba forma, percibí que, para un tratamiento equilibrado, faltaban ciertos personajes: los compositores. Por entender que la incorporación de información biográfica dentro de la narración sería engorrosa y digresiva, apelé al formato de diccionario breve, que aparecerá como apéndice. Espero que la recepción del volumen, que debe aparecer este año, sirva para evaluar las virtudes y defectos del diseño narrativo aplicado.

Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX

Juan Pablo González

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 27-38.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX

Este artículo aborda las distintas circunstancias, necesidades, enfoques y estrategias presentes en los grandes relatos tanto de la música popular como de la música de arte en Chile en el siglo XX. Considera el impacto producido por la irrupción de los microrelatos a comienzos del siglo XXI enfocados en la construcción de memoria del pasado musical reciente, producto de un tipo de investigación musical independiente ligada a los propios protagonistas y seguidores de los fenómenos musicales abordados. Asimismo, el artículo ofrece una revisión crítica de los grandes relatos de la música de arte chilena del siglo XX, observando procesos de canonización de repertorio y los cruces entre memoria e historia. Finalmente, el texto propone estrategias para seguir adelante con el estudio histórico de la música popular chilena luego de la irrupción de los microrelatos, enfatizando aspectos artísticos, productivos y de recepción crítica que constituirían una “música popular situada”, sujeto histórico sobre el que la musicología debería priorizar su quehacer.

Palabras clave: Música popular, Música de arte, Chile, Siglo XX

Micro and Great Stories of Chilean Music of the Twentieth Century

This article addresses the different circumstances, needs, approaches and strategies present in the great stories of both popular music and art music in Chile in the twentieth century. It considers the impact produced by the irruption of micro-stories at the beginning of the twenty-first century, focused on the construction of memory of the recent musical past. This, product of a type of independent musical investigation linked to the own protagonists and followers of the musical phenomena addressed. Likewise, the article offers a critical review of the great stories of twentieth-century Chilean art music, observing the repertoire canonization processes and crossings between memory and history. Finally, the text proposes strategies to continue with the historical study of Chilean popular music after the irruption of micro-stories, emphasizing artistic, productive and critical reception aspects that would constitute a “located popular music”, the historical subject on which musicology should prioritize their work.

Keywords: Popular Music, Art Music, Chile, Twentieth Century

Introducción

Cuando a fines de los años noventa comenzamos a investigar y publicar sobre historia social de la música popular en Chile del siglo XX con Claudio Rolle — historiador y compañero de ruta— junto a un equipo de ayudantes y tesisistas, nunca imaginamos que una década más tarde nuestro solitario esfuerzo se vería recompensado por la presencia de una creciente bibliografía sobre música popular chilena, con un claro énfasis en la crónica de los acontecimientos recientes y en la construcción de memoria.¹

Así comienza *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (2017), libro en que abordo un convulsionado período en la música y la sociedad chilena, llegando casi al final de un agitado pero fascinante siglo. En la introducción manifiesto mi asombro por la abundancia de publicaciones sobre música del pasado inmediato en Chile, con casi todos los protagonistas y seguidores de las distintas corrientes de la música chilena vigentes y deseosos de plasmar en el papel las narrativas de sus vidas y de su afición. Esto, incrementado por la necesidad de recordar, narrar e interpretar el turbulento período de las décadas de 1970 y 1980 en la historia del país, como forma de recuperación y reconstrucción de una identidad republicana herida. De este modo, la abundancia de testimonios, crónicas, entrevistas y recuerdos publicados sobre música popular chilena reciente, me llevó a dar un giro en el gran relato histórico que veníamos hilvanando con Claudio Rolle sobre la música popular en Chile durante el siglo XX.

Nuestro foco había sido la historia social de la música en su sentido amplio, más que los géneros musicales o los artistas en particular. Esto es, toda música creada, interpretada, producida y/o consumida en Chile en el siglo XX. Un vasto campo donde coexistieron músicas que preservaban el antiguo orden junto a otras que participaban de procesos de modernización social. Todo esto en los mundos burgués, obrero y mesocrático; en la juventud y la adultez; y en el espacio público y privado, buscando además los diálogos y fricciones de estos mundos y espacios sociales entre sí. La escucha del campo completo de la música popular de un lugar y una época determinados, es la que nos permitió darle forma a lo que podemos denominar un gran relato histórico situado.

1. Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), 21.

En base al proyecto “Historia Social de la Música Popular en Chile en el siglo XX”, desarrollado desde 1999 en la Universidad Católica de Chile y desde 2013 en la Universidad Alberto Hurtado con el apoyo del Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) logramos construir el gran relato de la historia de la música popular en Chile y sus esferas de influencia, rompiendo además el cerco nacionalista autoimpuesto por la musicología en América Latina. Lo hicimos en base a la pluralidad de fuentes que nos brinda la cultura popular, conformada por registros sonoros y audiovisuales, partituras, cancioneros, prensa, sumando —con cautela— la propia memoria de los protagonistas a partir de los años sesenta.²

En las siguientes páginas abordo las estrategias que hemos seguido para construir el gran relato de la música popular y también de la música de arte chilena del siglo XX; la irrupción de los microrrelatos; y algunas propuestas para seguir adelante.

Construyendo el gran relato

En los grandes relatos históricos de la música, confluyen diversos enfoques teórico-metodológicos que sirven como rectores de las narrativas abordadas. Estos pueden ser enfoques estéticos, artísticos, económicos, tecnológicos, biográficos y sociales, junto a sus posibles combinaciones. Las decisiones estéticas siempre han estado presentes en un relato histórico de la música al tener que definir objetos de estudio relevantes, normalmente determinados por cánones preexistentes. Un enfoque artístico también es habitual en estos relatos, con el énfasis en la obra y sus circunstancias y procesos productivos. En el caso de la música popular, sin embargo, el enfoque en la obra debiera sumar también sus procesos de mediación y consumo. En este caso, resulta vital abordar su registro o reconstrucción sonora, pues enfrentamos obras no sólo definidas por el compositor, sino también por intérpretes, productores e ingenieros de sonido, lo que además invita al diálogo entre enfoques artísticos, económicos y tecnológicos en el relato histórico de la música popular.

En efecto, debido a la importancia de los medios y de la industria en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada como es la música popular, la economía y la tecnología son aspectos centrales en su relato histórico, que debieran articularse con aspectos artísticos y sociales para conformar una historia social de la

2. Sobre las precauciones para el uso de la memoria como fuente histórica ver Margarita Diges: *Los falsos recuerdos. Sugestión y memoria* (Barcelona: Paidós, 1997).

música. Naturalmente que los enfoques económicos y tecnológicos también están presentes en los relatos de la música de arte, al considerar tanto la situación laboral del músico y las instituciones que lo cobijan, como el desarrollo de los instrumentos musicales y los recintos donde son utilizados, junto al desenvolvimiento de la industria de la partitura y del disco.

Los múltiples factores que intervienen en el devenir histórico de la música han encontrado un suelo fértil para ser abordados con el incremento de la capacidad políglota de la historia social ocurrido a mediados del siglo XX, como señala Claudio Rolle,³ incorporando a su acervo categorías de análisis y propuestas teóricas de las ciencias sociales que han enriquecido su mirada y escucha del pasado. Conceptos como los de rol social, género, familia, comunidad, identidad, centro y periferia, consumo, capital cultural, poder y mentalidad, se han instalado como problemas relevantes para los estudiosos de la historia y, ciertamente, han determinado su forma de observar y escuchar las huellas e indicios del pasado, incluida la música.

Estas categorías leídas históricamente, con conciencia de la riqueza de la teoría social y las posibilidades de iluminación para la comprensión de los seres humanos, cambiaron la cara de la historia, señala Rolle.⁴ Ellas constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo. A partir de estas categorías incorporadas al relato histórico es que surge el interés por descubrir el modo en que una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suyas y preservó o no determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones de producción y de consumo y cómo se construyeron sus posibles significados.

La lógica relacional de la historia social, que busca contextos sociales vinculados a acontecimientos, series de hechos, personajes, creencias, instituciones, procesos y cambios sociales⁵, parece adquirir una importancia mayor aún al abordar el siglo XX, dada la velocidad con que se manifestaron los cambios e influencias culturales y sociales en el mundo. De esta forma, las fuentes para remontar el acontecer humano en el tiempo se multiplicaron a partir de la segunda posguerra, entrelazándose de un modo

3. En Juan Pablo González y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950* (Santiago de Chile/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005).

4. Ibid.

5. Claudia Pancino: *Storia sociale* (Venecia: Marsilio, 2003), 17.

particularmente rico, dadas las relaciones entre historia y memoria, que es uno de los mayores desafíos para abordar la historia del pasado inmediato. Ya sea en grandes o pequeños relatos.

Afrontando los microrrelatos

La posibilidad de construir relatos del pasado reciente relativos a la música, el público, la industria y los músicos chilenos empezó a ser desarrollada en forma creciente en este país a comienzos del siglo XXI. Esto produjo el explosivo desarrollo de publicaciones al que me refería al comienzo, basadas en los testimonios, las experiencias y la memoria de los protagonistas de los hechos, de sus familiares y de sus seguidores. Estas publicaciones han atomizado el gran relato histórico de la música popular del pasado inmediato, dividiendo géneros, artistas, públicos y mediaciones en islotes independientes y autónomos. Esta atomización, si bien ha permitido profundizar y diversificar el espectro de narrativas de la música popular, ha pasado por alto que el campo de la música popular es un campo integrado, lo que en el caso chileno es incrementado por la existencia de músicos, industrias y públicos abiertos a varios géneros o estilos diferentes entre sí.

Los microrrelatos de memoria provienen de un amplio campo multidisciplinario que converge en lo que podemos llamar *investigación musical independiente*, concepto más amplio que el de musicología propiamente tal. Propongo esta diferencia en base a tres criterios principales: este es un campo formado por disciplinas que no estudian la música de manera exclusiva; se desarrolla según objetivos no sólo de la academia sino también del campo profesional; y sus resultados se suelen comunicar a través de medios menos usados por la academia, como son los libros de autor —editados o autoeditados—, los documentales de radio y televisión, los sitios web y los blogs.

En base a un informe que preparé para el II Coloquio de Investigación Musical de IberoMúsicas (La Habana 2016), un setenta y cuatro por ciento de los libros sobre músicos y música chilena editados en Chile desde 1940 —década en que se institucionaliza la investigación musical en este país— ha sido publicado a partir de 2000.⁶ Este incremento manifiesta el aumento de las personas capacitadas e interesadas en investigar y escribir sobre música, generando, al mismo tiempo, un público lector especializado en una especie de círculo virtuoso. Al mismo tiempo, el incremento de la actividad editorial revela la

6. González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*, 31.

necesidad social de construcción de memoria luego del álgido período político vivido en el país en los años setenta y ochenta. Publicar sobre música entonces, es también un medio reparador y liberador, que contribuye a reconstruir identidades desplazadas.

De un universo de 91 libros publicados en Chile entre 2010 y 2015 que son producto de algún tipo de investigación musical independiente, un veinticinco por ciento está dedicado al folclor; un veintidós por ciento al rock y sus derivados; un diecisiete por ciento a la cantautoría; y un dieciséis por ciento al pop. Luego sigue la música de arte, con un ocho por ciento; la balada romántica con un seis por ciento; y el jazz y la música tropical con un tres por ciento cada uno. Los autores de estas publicaciones forman un conglomerado de profesionales y aficionados, que normalmente son seguidores de las tendencias musicales y de los músicos sobre los que escriben. Los propios músicos involucrados, sus productores y técnicos, sus familiares y conocidos tienen una activa presencia como autores, coautores o entrevistados, de acuerdo al objetivo de rescate y construcción de memoria que poseen este tipo de publicaciones.

Junto a los músicos y folcloristas, quienes más publican microrrelatos sobre música son los periodistas. Se trata de profesionales que practican un periodismo de investigación abierto a temas de fuera del ámbito político, económico y policial donde tradicionalmente se desenvuelven. Como señala Víctor Rondón,⁷ la vocación comunicativa del periodismo, su facilidad para construir relatos y su llegada a lectores no especializados, lo pone en ventaja respecto a la escritura académica en la publicación de libros historiográficos y de memoria. Esto resulta especialmente evidente en el campo de los estudios en música popular.

“¿Es posible tomar en cuenta las ‘pequeñas’ historias, lidiar con la fragmentación y sin embargo, apuntar a una comprensión integral y totalizadora de los hechos?”, pregunta Silvina Mansilla en su reseña de *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (2015) de Consuelo Carredano y Victoria Eli.⁸ Pienso que eso es posible en la medida que ya existan grandes relatos integradores, que permitan leer esos microrrelatos en el marco de un horizonte más amplio. Al tratarse de la música de arte del siglo XX, los microrrelatos latinoamericanos siempre se han entendido en relación a las tendencias

7. Víctor Rondón: “Una aproximación a las historias de la música popular chilena de posdictadura como ejercicio de construcción de memoria”, *Neuma* 9/1 (2016): 14.

8. Silvina Luz Mansilla: “Narrativas grandes y pequeñas sobre la música en Hispanoamérica durante el siglo XX. Reseña de: Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 8: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*”, *Revista de Musicología* 40/1 (enero-junio 2017): 250.

europeas dominantes, que cuentan con bien instalados macrorrelatos. En el caso de la música popular, en cambio, eso ha sido más difícil pues esta música presenta mayores particularidades y ha sido más independiente de la europea. Son nuestros microrrelatos del pop-rock y del jazz los que se pueden leer sobre el gran fondo del macrorrelato anglo que aborda estos géneros.

La proliferación de microrrelatos basados en la memoria, puede alimentar también tanto la micro como la macro historia musical del tiempo presente, en una retroalimentación que debería ser constante. Esto ocurre tanto en la música popular como en la música de arte, pues en este último caso la abundancia de artículos monográficos o microrrelatos se inserta en el amplio marco de las grandes historias universales y nacionales de la música, que en el caso chileno alcanza a cubrir desde mediados del siglo XVI hasta fines del siglo XX, como veremos a continuación.

Grandes relatos localizados

A diez años de su llegada a Chile en 1939, Vicente Salas Viú (1911-1967) —un musicólogo catalán refugiado luego de la Guerra Civil Española— logró escribir el primer y único libro dedicado a la música chilena de arte de la primera mitad del siglo XX: *La creación musical en Chile. 1900-1951* (1952). Se trata de un libro que aborda mayoritariamente compositores en actividad en la década de 1940, por lo que también fue escrito en colaboración con ellos, aunque cotejando siempre su memoria con las fuentes escritas, pues “las informaciones de los propios interesados, casi siempre confiadas a la memoria, suelen confundir fechas, como me ha sido dado comprobar, e incluso, en pocas ocasiones, abultar resultados”, nos advierte el autor.⁹

El texto demuestra la aguda comprensión de Salas Viú de los procesos sociales, institucionales y estéticos de la música chilena de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, casi el ochenta por ciento del libro está dedicado a entregar información biográfica, de catálogo y analítica de los cuarenta compositores seleccionados por el autor y de sus obras por separado, sin lograr integrar esa multiplicidad de realidades y propuestas en un relato único. Es decir, nos entrega cuarenta microrrelatos que se leen en el marco de un relato inicial que sirve como horizonte introductorio.

9. Vicente Salas Viú: *La creación musical en Chile. 1900-1951* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1952), 14.

Veinte años más tarde, un compositor y sociólogo —Roberto Escobar (1970)—, y un musicólogo —Samuel Claro (1973)— junto a otro compositor —Jorge Urrutia-Blondel—, expandieron el relato sobre la creación musical chilena del siglo XX hasta comienzos de los años setenta, actualizando lo realizado por Sala Viú. Escobar aportaba una nueva visión socio-cultural del pasado y del presente musical chileno, con su *Músicos sin pasado* (1970). Por su parte, en su *Historia de la música en Chile* (1973), Claro y Urrutia retomaban el macrorrelato nacional desde el siglo XVI, ya iniciado por Eugenio Pereira Salas con sus libros de 1941 y de 1957, sumando además un capítulo sobre la música anterior a la conquista, tal como los grandes relatos de la música occidental incluían un capítulo preliminar dedicado a la música de la antigüedad.

Los treinta años que le faltaron a los libros de Escobar y de Claro y Urrutia para completar el gran relato del siglo XX, fueron quedando paulatinamente sin cubrir, ya que en el resto del siglo no se publicaron en Chile nuevas historias generales que fueran sumando lo que faltaba del siglo XX musical chileno. Sin duda que el golpe de Estado de septiembre de 1973 —y la consiguiente diseminación de músicos chilenos por el mundo— tuvo que ver con esta postergación. A fines de los años setenta, había solo unos quince compositores y unos cinco musicólogos activos en el país. Sin embargo, la presencia de un maestro fundamental en la formación de compositores y musicólogos chilenos del último tercio del siglo XX como fue Cirilo Vila (1937-2015) permitió que a partir de los años ochenta se fuera tejiendo nuevamente el entramado musical académico y surgieran cada vez más compositores, tendencia que anunciaba la verdadera explosión composicional ocurrida en Chile a partir de los años noventa.

De todos modos, el último tercio del siglo XX quedaba sin ser cubierto por el gran relato de la música contemporánea en Chile. La proximidad temporal parecía ser un impedimento más que una facilidad para emprender estos estudios, ya que los musicólogos que podíamos asumir esa tarea teníamos relaciones personales y laborales con los compositores que podrían ser estudiados, lo que complicaba nuestra “objetividad” y distancia crítica. Salas-Viú, en cambio, por ser extranjero, es muy probable que haya logrado mantener cierta distancia y neutralidad ante los compositores a quienes entrevistó y estudió en su libro de 1952. Por sobre todo, requeríamos ordenar un panorama sobrecargado de estrenos sin conocer aún el destino que tendrían las nuevas obras, como para delimitar un universo de estudio estable. Similar problema había enfrentado Roberto Escobar al escribir sobre la generación de los compositores de su misma época, “lo que

hace particularmente difícil todo análisis crítico objetivo”¹⁰. Necesitábamos entonces, definir un repertorio sobre el cual construir un canon, algo que Salas Viú no alcanzó a tener, que Escobar eludió desde su análisis sociológico y que Claro y Urrutia sencillamente obviaron.

Es por eso que con mi colega compositor y etnomusicólogo Rafael Díaz propusimos definir y abordar lo que llamamos los cuarenta principales de la música de arte chilena del siglo XX. Lo hicimos sumándonos a los balances de fin de siglo que ocurrieron al comienzo del nuevo. En nuestra selección, consideramos tres variables como criterio de base canonizante del repertorio chileno de concierto: circulación, recepción y discurso crítico. Es así como nos basamos en el concepto de los *cuarenta principales*, con el que la industria musical agrupa las canciones más transmitidas semanalmente por la radio. Además con esto, lográbamos atraer cierta atención mediática a nuestro trabajo, dándole mayor audibilidad a una música que ha sido irónicamente llamada música (o)culta.

Los estudios de *rankings* de popularidad concluyen que estas mediciones cumplen una doble función, pues junto con medir índices de popularidad, también contribuyen a crearlos, ya que el público tiende a favorecer a los que están en la lista de los más populares, perpetuando su ubicación en ella. Cabe preguntarse hasta qué punto este fenómeno sico-social afectaría también la canonización de repertorio de música de arte. Al menos los discos más vendidos de música clásica tienden a ser los preferidos por los nóveles compradores.

Sin que nos lo hubiéramos propuesto, con nuestro *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (2011), seleccionamos también cuarenta compositores, igual que Salas Viú a comienzos de los años cincuenta, aunque en nuestro caso se trataba de los cuarenta compositores y obras chilenas canónicas de todo el siglo XX¹¹. Me refiero a los compositores más valorados por sus pares, cuya obra se interpretaba o podía escucharse en discos a comienzos del siglo XXI y que había generado discurso analítico y/o crítico.

Lo que quedaba de manifiesto con nuestro trabajo era la fragilidad con la que se historizaba sobre el tiempo presente, pues si en 1971 el libro de Escobar daba cuenta de setenta y ocho compositores chilenos del siglo XX y el de Samuel Claro lo hacía de

10. Roberto Escobar: *Músicos sin pasado* (Santiago de Chile: Pomaire, 1970), 10.

11. Rafael Díaz y Juan Pablo González: *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago de Chile: Amapola, 2011).

setenta y cuatro en 1973, nuestro catastro realizado cuarenta años más tarde, incluía solamente a veinticuatro compositores hasta los años setenta en el canon compositivo chileno. De este modo, sólo un treinta y uno por ciento de los compositores considerados por Escobar y por Claro, efectivamente permanecían en la historia de la música de arte chilena a comienzos del siglo XXI.

Historia social *versus* historia artística como gran relato historiográfico musical continúa siendo la disyuntiva, ya que es posible que suceda lo mismo con nuestra propia selección, pues no sabemos si los dieciséis compositores más cercanos en el tiempo a nosotros incluidos en *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*, efectivamente continuarán vigentes en treinta años más o si serán ya sólo un mito.

Palabras finales

Los ejes de continuidad y cambio, de innovación y conservación, de tránsito de esferas de influencia y de inserción cultural, que resultan fundamentales al construir un relato histórico sobre música, aparecen con mayor claridad en una historia de largo aliento y hacen más comprensibles los desafíos que supone el estudio de la música en el tiempo. Sin embargo, al acercarnos al tiempo presente, esos ejes pierden nitidez, por lo que la opción tradicional de la historia ha sido evitar la cercanía temporal con su objeto de estudio. Es aquí donde los criterios de validación crítica adquieren importancia en la conformación de un relato de la música de nuestro tiempo.

Debido a esto, para el último tercio de la historia de la música popular en el siglo XX, he propuesto dar un giro epistemológico, moviéndome desde el concepto de música popular en Chile en general, al de música popular chilena en particular, sujeto histórico que ofrece varios desafíos para su esclarecimiento. Intento ahora construir el relato de una música popular nacional que necesariamente debe ser autoral para que sea situada, rasgo que debiera manifestarse en aspectos artísticos, productivos y de recepción crítica de una música masiva, mediatizada y moderna. Una música popular situada sería aquella que no sólo ha surgido de una completa cadena productiva asentada en el país —creación, producción, mediación y consumo—, sino que ha formado parte de las narrativas de identidad de los habitantes de un territorio, tanto durante como después de su aparición.

En el caso del Chile de fines del siglo XX, se trata de músicas que han sido presentadas por la industria y por los medios dentro de al menos seis géneros que poseen

sus propios micro y macrorrelatos. Se trata de géneros internacionales, la mitad de ellos de procedencia anglosajona y la otra mitad de procedencia chilena y latinoamericana. Estos son: pop/rock, punk, hip-hop, fusión, nueva canción y cantautoría —junto a sus posibles cruces e influencias—. Es dentro de estos géneros donde podemos encontrar la propuesta creativa, productiva y receptiva medular de la música popular desarrollada en Chile en los años noventa. Se trata de una música popular de autor heredera de cierta forma de las corrientes estetizantes de la música popular de fines de los años cincuenta en América Latina —con Antonio Carlos Jobim, Astor Piazzola y Violeta Parra— y de mediados de los años sesenta en Estados Unidos y Gran Bretaña —con Bob Dylan y Los Beatles¹²—.

De este modo, para culminar el gran relato de la música popular en Chile durante el siglo XX propongo una narración amplia, pero en un sentido más ancho que largo, incorporando objetos múltiples en el mismo relato, e inter-relacionando géneros, prácticas y mediaciones para entender mejor procesos artísticos y sociales complejos. Como nos recuerda Leonardo Waisman en este dossier, es esa “polifonía en prosa” propuesta por Gustave Reese —o historia de foco múltiple según Rick Altman—, la que propongo como un gran relato que permita situar la proliferación de microrrelatos en un horizonte referencial, al mismo tiempo que se nutre de ellos.

12. Para problemas de estetización en la música popular ver Diego Fischerman: *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Buenos Aires: Paidós, 2004) y Marcos Napolitano: *A síncope das idéias* (San Pablo: Perseu Abramo, 2007).

La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena

Víctor Rondón

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 39-52.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena

Sobre la base de su experiencia en la enseñanza y la investigación, el autor reflexiona sobre algunos aspectos de las relaciones música-historia y tiempo-música, centrándose específicamente en la producción historiográfica chilena. Se observa la falta de importantes relatos actualizados que examinen posibles razones, entre las que destacan el “espectro del corto plazo” y las tendencias hacia la construcción de la memoria y la reactivación de períodos relativamente recientes. Esto implica que el investigador de música puede convertirse gradualmente en un experto en problemas y casos en lugar de períodos y procesos. El autor también lamenta la falta de un relato sonoro en los relatos históricos sobre la música antes del siglo XX.

Palabras clave: Historiografía, Música chilena, Tiempo y música

Music in the Labyrinths of Clio: Historiographical Reflections on Chilean Production

On the basis of his experience in teaching and research, the author reflects on some aspects of the relationships music-history and time-music, focusing specifically on the production of Chilean historiography. He observes the lack of important updated accounts examining possible reasons among which he highlights the “*specter of the short term*”, and the trends towards memory building and the revival of relatively recent periods. This implies that the music investigator may gradually become an expert in problems and cases rather than periods and processes. He also deplores the lack of a sound co-account in historical accounts about music before the twentieth century.

Keywords: Historiography, Chilean Music, Time and Music

Consideraciones iniciales¹

Sabemos que, como actividad académica, tanto la historia como la musicología son hijas de un mismo contexto en distintos momentos: la Europa occidental del siglo XIX; y también que ambas son producto de dispositivos ideológicos ampliamente debatidos desde entonces. Este itinerario común, de más de un siglo y medio, ha sido traspasado por tensiones y conflictos epistemológicos similares: la historia debió de contestar a poco andar a la sociología y más tarde a la antropología; con cierto retardo, la musicología debió hacer lo propio. Y ninguna de las dos termina aún de resolver totalmente los desafíos críticos planteados por la posmodernidad.

La historia de la música hace parte y guarda relaciones temáticas y problemáticas con otras historias y no constituye un contenido clausurado sólo al conocimiento musical. Así, forma parte de las llamadas historias del arte, de la cultura y de las mentalidades, entre otras. Por otra parte, también entra en diálogos y tensiones con la historia general occidental, tanto a nivel internacional como regional. Sin embargo, tanto o más interesante de constatar que a través de la música podemos ampliar el conocimiento histórico (o más bien la comprensión del hombre a través del tiempo) resulta considerar la absoluta historicidad de la música, en tanto arrastra su tiempo y da cuenta de él². Por eso creo que los problemas centrales que nos ocupan en esta oportunidad, no se originan tanto en la disciplina musicológica (aquí sólo se reflejan) sino más bien en la histórica, y por tal razón es que quienes nos ocupamos de la historia de la música hemos intentado comprender previamente el estatuto epistemológico de la historia, su itinerario ideológico y sus problemas actuales³.

Me permito reseñar esto simplemente para hacer evidente un par de cuestiones: primero, que la historia es un ámbito intelectual dinámico, con un corpus teórico y conceptual que ha estado en constante desarrollo y cuestionamiento; segundo, que tal cuestionamiento o revisión ha sucedido de manera mucho menos intensa en la historia del arte y de la música, para llegar a ser incipiente en nuestra historiografía musical local⁴.

1. Este escrito es producto del proyecto “Música, Historia y Narración: hacia una Historiografía de la Música Chilena” (FONDECYT 1140324).

2. Obviamente tal posición colisiona con la idea de la atemporalidad de la obra de arte, pero eso remite a otra discusión que no es la presente.

3. Ver Georg G. Iggers: *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno* (Santiago de Chile: FCE, 2012 [1993]), quien distingue tres grandes momentos: i. la constitución de la disciplina histórica con sus pretensiones de objetividad científica, ii. el desafío planteado por las ciencias sociales, iii. el emplazamiento de la posmodernidad.

4. Entre las obras de revisión historiográfica en Chile se cuentan al menos las de Simon Collier: “The Historiography of the ‘Portalian’ Period (1830-1891) in Chile”, *The Hispanic American Historical Review*

Por eso, saludo y agradezco esta instancia en que desde nuestras diversas experiencias podemos aportar a dinamizar el debate en torno a la relación música e historia en nuestro medio, que, justo es reconocer, ya viene siendo tratada desde hace algún tiempo en otros espacios académicos latinoamericanos⁵.

Quisiera señalar también, que la relación “música e historia” no se agota en la producción historiográfica, y que esta puede ser ampliada hacia un campo muy interesante al plantearnos la relación “tiempo y música” que iluminan aspectos relativos a la memoria (construcción de), el mundo afectivo (nostalgia, *revival*) y estética (*vintage*), que afectan a grupos de nuestra sociedad más acotados en relación a un pasado reciente, operando incluso a nivel individual, temas que parecen haber sido mayoritariamente recogidos por investigaciones desde la etnomusicología y filosofía de autoría femenina⁶. Tal posibilidad, por la proximidad temporal y relación vital de los sujetos involucrados, constituye una nueva posibilidad para la valoración de la mirada histórica de la música más allá del producto historiográfico tradicional, sin duda el más institucionalizado y orgánico a proyectos ideológicos y estéticos, de poder finalmente. Pero ahora es el momento de examinar el tema de los grandes relatos en música, por lo que paso a compartirles en el siguiente párrafo la experiencia desde donde he elaborado estas reflexiones⁷.

57/4 (noviembre 1977): 660-690; William F. Sater: “A Survey of Recent Chilean Historiography, 1965-1976”, *Latin American Research Review* 14/2 (1979): 55-88; Cristian Gazmuri: *La historiografía chilena (1841-1970)*, 2 vols. (Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Taurus, 2006); y Luis G. de Mussy: *Balance historiográfico chileno. El orden del discurso y el giro crítico actual* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007).

5. Los núcleos más activos al respecto que conozco en Latinoamérica corresponden a Brasil, México y Colombia. En Europa el debate siempre ha estado presente al punto que recientes proyectos musicológicos ya se plantean los problemas sobre una historia global. Véase Reinhard Strohm (ed.): *Studies on a Global History of Music* (Londres y Nueva York: Routledge, 2018).

6. Véanse por ejemplo los trabajos de Caroline Bithell: “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology forum* 15/1 (2006): 3-16; Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia* (Nueva York: Basic, 2001); Juniper Hill y Caroline Bithell: “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process and Medium of Change”, en Juniper Hill y Caroline Bithell (eds.): *The Oxford Handbook of Music Revival* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2014), 3-42 y Jeanne Hersch: *Tiempo y música* (Barcelona: Acantilado, 2013 [1990]).

7. Desde hace dos décadas mi actividad se ha orientado tanto a la docencia como a la investigación en el área de la musicología histórica, realizando en este mismo período estudios de postgrado en ambas disciplinas: musicología e historia. Sucesivos proyectos de investigación desde 1998 a la fecha, tanto individuales como en equipo, me han permitido trabajar, además, con investigadores provenientes de ambas disciplinas de cuyas respectivas comunidades hago parte; consecuentemente, mi producción académica se ha venido comunicando en eventos y publicaciones de una y otra disciplina.

Un proyecto sobre historiografía de la música chilena

Luego de haber impartido algunos cursos de postgrado años atrás sobre el tema de la historiografía musical chilena,⁸ llevé recientemente uno de sus problemas más básicos a una reciente investigación que pretendió dar respuesta a la simple pregunta: ¿cómo se ha contado la historia de la música en Chile?⁹ El desafío inicial fue determinar el universo de estudio. Instrumentalmente, este fue concebido como el constituido por *publicaciones sobre música que dieran cuenta de procesos en el tiempo en torno a su práctica* (creación, interpretación y/o circulación) *de repertorio de cualquier tipo* (religioso, militar, de arte, popular, jazz, folklor, ópera, etc.), *y que declarara sus fuentes y propósitos*.

Respondiendo a esta simple definición fue posible agrupar, junto a los trabajos que declaraban desde su título su condición de “historia de”, a estudios que abordaban distintos mundos musicales, con diversos enfoques, pero que daban una interpretación de alguna manifestación o fenómeno musical en tanto proceso a través del tiempo, aspecto fundamental de la experiencia y quehacer histórico. La condición de “publicación” no se refería tanto a la edición o impresión como al propósito expreso de hacer público, de socializar un relato, es decir, que manifestara una intención comunicativa dirigida al lector general.¹⁰

Así, fueron revisadas poco más de 160 publicaciones de las cuales distinguí tres tipos principales que llamé en orden de aparición “Historias generales” (1941-1973), “Historias temáticas” (1940 hasta hoy) y “Micro historias” (1972 hasta hoy).¹¹ El primer grupo representa solo un tres por ciento de esta producción y se caracteriza por su impronta interpretativa bajo la forma declarada de historias de la música, desarrollando una narrativa hegemónica cuyos autores fueron historiadores y musicólogos. El segundo grupo, que constituye el veintidós por ciento del total, se caracteriza por un estilo que combina descripción y análisis bajo la forma de monografías que relevan temas y

8. En los años 2002, 2005 y 2010 ofrecí los cursos y seminarios siguientes “Historiografía de la Música chilena de los siglos XIX y XX”; “Historiar la Música” e “Historia, historiografía e historicidad de la música”; todos en el Magister en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

9. Identificado en nota al pie nº 1. Algunos de sus resultados se pueden ver en Víctor Rondón: “Historiografía musical chilena: una aproximación”, *Resonancias* 38 (2016): 117-138.

10. Fueron excluidas las tesis, básicamente por su objetivo que se agota en primera instancia en un requisito académico, con restringida lectoría en tal espacio. Por la misma razón no consideré los artículos académicos o “científicos” de circulación endógena (es decir “que se origina en virtud de causas internas”, según la segunda excepción de la RAE o en otras palabras que persigue un impacto al interior de la disciplina sin considerar de manera decidida el escrutinio del lector fuera de ella).

11. Aparte de este universo distinguí un grupo de publicaciones antecedentes (1852-1927) que representan un cinco por ciento del total.

problemas específicos y de una autoría variada proveniente de diversas profesiones musicales, de las Ciencias Sociales y las Humanidades. El último tipo de producción, que representa un setenta por ciento del total, tiene un carácter eminentemente testimonial que bajo la forma de biografías y reportajes extendidos, contribuye a la construcción de memoria y ha sido escrito en su mayoría por periodistas y, secundariamente, por los propios músicos.

Aunque mi trabajo fue eminentemente exploratorio, por sus características tan peculiares (en cuanto a profusión, tipo de repertorio y tendencia autoral) el único subgrupo en el que realicé alguna operación interpretativa más elaborada fue el de las “micro historias” o “micro relatos” sobre música popular.¹² Estos resultados, así como los análisis en tanto porcentajes de producción, pueden ser complementarios a los que, sobre un universo semejante, proporciona Juan Pablo González en este mismo número.

Entonces, ahora es la oportunidad de referirme al grupo de las “Historias generales”, o “Historias fundantes” que en esta ocasión homologo con los “Grandes relatos” tema central de este dossier. En nuestro caso estas fueron *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la Música en Chile* (1973) que debemos a la pluma de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, nuestros primeros historiador de la música y musicólogo histórico, respectivamente.¹³ La operación historiográfica fundamental de este tipo de aporte la constituye su narrativa hegemónica, pero también es posible avanzar en otras características determinantes de ellas como, por ejemplo, su relación o adscripción institucional: en primer lugar a la Universidad de Chile (Facultad de Artes), en donde ambos autores se formaron y desempeñaron importantes posiciones administrativas y académicas, y, secundariamente, a la Academia Chilena de la Historia, en donde incluso Pereira Salas pronunció el discurso de recepción a Claro Valdés. El mencionado carácter hegemónico,¹⁴ o dicho en otros términos, tal conciencia de lo fundacional y nacional respecto de la institucionalidad musical, adscribía orgánicamente al proyecto que Domingo Santa Cruz venía implementando desde la década del 30 en

12. Ver Víctor Rondón: “Una aproximación a las historias de la música popular chilena de postdictadura como ejercicio de construcción de memoria”, *Neuma* 9/1 (2016): 46-70.

13. Juan Pablo González en el artículo de esta misma revista incluye como parte de los “grandes relatos” los trabajos de Vicente Salas Viú y Roberto Escobar que yo excluyo por cuanto no cumplen mis criterios que definen ese mismo universo (tanto por la temporalidad menor como por referirse a un solo tipo de música: la de arte), los ubico más bien en las “historias temáticas”.

14. Recordemos que dicha Universidad —y Facultad— ostentaba en exclusiva a nivel nacional la tuición de la formación, difusión y creación de conocimiento musical por esa época, situación que comenzó a variar en los 60 y a debilitarse en los 70, para entrar en crisis a partir de los 80.

adelante.¹⁵ En tal sentido, esta historiografía puede considerarse el correlato histórico de tal proyecto y las implicancias y consecuencias historiográficas de este nudo han venido siendo examinadas por diversos investigadores chilenos desde la década pasada hasta fecha reciente, como lo veremos enseguida.

Entonces, volvamos la atención hacia esa propuesta historiográfica fundante, en tanto “grandes relatos”. ¿Qué tiene de común esta obra historiográfica musical con la historiografía general, que la hace merecedora de su consideración en tanto aporte basal a la historia de la música en Chile? En primer lugar, su propósito de caracterizar procesos de larga duración (siglos), comprendiendo varios períodos (precolombino, colonial, republicano, siglo XX); en segundo término, de abordar diversos espacios o repertorios musicales (música militar, religiosa, lírica, popular, etc.); en tercer término, su horizonte teleológico, es decir, que transmiten la idea de que la historia progresa hacia un fin. En cuarto lugar, como he señalado arriba, ser orgánicas a un poder institucional en sus diversas manifestaciones y proyectos.

Sin embargo, a horcajadas en el cambio de siglo, estos grandes relatos han comenzado a ser objeto de una revisión y crítica sistemática. Un primer aporte renovador fue el del historiador Maximiliano Salinas quien planteó una propuesta de ampliación y completación historiográfica a través de la consideración e inclusión, al relato histórico musicológico, de sujetos sociales de proveniencia indígena, negra y árabe andaluz, poco o nada considerados hasta entonces, para matizar el relato historiográfico de su referente centroeuropeo.¹⁶ Salinas al señalar solamente estos aspectos como carencia de nuestra historiografía fundante, tácitamente aceptaba sus restantes aportes, lo que terminó de canonizar la obra de Pereira Salas y Claro Valdés, pues aparte de esta exclusión no vio otros aspectos deficitarios. La observación anterior fue planteada por Alejandro Vera,¹⁷ quien desde mediados de la década pasada ha venido señalando sistemáticamente en varios artículos las limitaciones más amplias en la producción historiográfica sobre

15. Una primera aproximación crítica a este tema en José Manuel Izquierdo König: “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”, *Resonancias* 28 (2011): 33-47. La formulación específica del mismo en Fernanda Vera: *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*, tesis de magister en musicología (Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2015).

16. Maximiliano Salinas C.: “¡Toquen flautas y tambores!, Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista musical chilena* 193 (2000): 45-82.

17. Alejandro Vera: “Cánones musicológicos en la historia de la música colonial en Chile”, (ponencia presentada en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Mendoza, 2004).

música colonial de Pereira Salas, y similar evaluación crítica aplicó recientemente a la obra de Claro Valdés.¹⁸

Obviamente el mismo ejercicio podría aplicarse a su historiografía del siglo XIX y XX, tarea ya en curso con el aporte de una nueva generación de investigadores y es probable que las conclusiones sean semejantes. Es decir, que señalen que la historiografía de la música chilena de tal período está superada, desactualizada en contenidos, enfoques y problemas, además de presentar silencios y errores. De tal manera que la historiografía tradicional en todos sus temas y períodos ya no nos basta. Pero debemos ser justos: es destino de toda historiografía surgir siendo considerada como una respuesta adecuada a necesidades y demandas de su época y terminar siendo criticada y superada, cuando el contexto de recepción es otro. La producción historiográfica es absolutamente histórica en el sentido que refleja las necesidades de su tiempo y sus posibilidades de respuesta a ellas. Por eso la crítica a nuestros “grandes relatos” musicales antes señalados no revela tanto las limitaciones de estos, sino más bien las nuevas necesidades de hoy. En otras palabras, la crítica a *ellos*, revela una carencia en *nosotros*. Ellos (los autores de las historias fundantes) cumplieron con su tiempo. La tarea, ahora, es nuestra.

Esto, en el ámbito de la historiografía general, es un asunto bien sabido: cada generación necesita reescribir su historia. Consideremos por ejemplo que mientras las historias generales de Chile desde fines del XIX hasta nuestros días sobrepasan la docena,¹⁹ no ha habido otra historia general de la música en Chile más que la señalada. La situación es aún más crítica al comparar los trabajos que revisan la producción historiográfica de Chile *versus* los que revisan la historiografía de la música chilena,²⁰ mas lo importante por ahora es evidenciar que carecemos de una historia de la música chilena en tanto “gran relato” planteada desde los desafíos actuales y nuestra cultura latinoamericana.

18. Alejandro Vera: “La contribución de Samuel Claro Valdés a la investigación de la música colonial hispanoamericana: una valoración crítica a cuarenta años de su *Antología*”, *Resonancias* 35 (2014): 167-176.

19. En esta línea de autores que han publicado historias de Chile encontramos cronológicamente a los siguientes: Diego Barros Arana, Benjamín Vicuña Mackena, Francisco Antonio Encina, Walterio Millar, Guillermo Feliu Cruz, Luis Galdames, Jaime Eyzaguirre, Sergio Villalobos, Gabriel Salazar, Gerardo Larraín Valdés y Alfredo Jocelyn-Holt.

20. Una excepción regional la constituye el trabajo de Juliana Pérez, que comenzó realizando tal análisis para el caso de la música colonial (Juliana Pérez González: “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la historia* 9 (2004): 281-321) para luego plantear un panorama general: *La historia de la música en Hispanoamérica 1876-2000* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

Los grandes relatos y el espectro del “*short term*”

Volver a los grandes relatos es precisamente la tarea que sugiere retomar cierta historiografía internacional reciente, al menos en el espacio anglosajón, constituyendo una propuesta a contracorriente que ha suscitado notable interés y discusiones en el gremio.²¹ Me refiero al caso de la propuesta de Guldi y Armitage formalizada en la obra *History Manifesto* en la que estos dos historiadores (ella norteamericana, él británico) hacen un llamado a sus colegas a reintegrar a su labor la tarea de la interpretación histórica amplia y comprensiva, sacándola de sus circuitos y temas especializados.²² Sin abandonar las demandas de las necesarias actualizaciones de la disciplina, en cuanto a enfoques y problemas específicos dirigidos más bien a sus pares especializados, los autores abogan por volver a asumir una labor que favorezca la autocomprensión de las sociedades en su dimensión histórica, haciendo propias, además, temáticas actuales y vigentes.

Los autores, al proponer un diagnóstico sobre el abandono o distanciamiento de los grandes relatos históricos en términos de *longue durée*, denuncian una característica del pensamiento contemporáneo que llaman “el espectro del *short term*” observable nítidamente en el ámbito político y económico.²³ Por otra parte en los estudios sociales y culturales se observa una mejor instalación conceptual de lo “transnacional” que de lo “transtemporal”. Al analizar las condiciones en que se ejerce la labor historiográfica en las últimas décadas, los autores señalan que “como estudiosos y escritores de historia, como pensadores e intelectuales públicos, esta generación [de los 80 en adelante] encontró más material de una historia reciente que, tal vez, todas las generaciones previas a ellas”.²⁴

21. Ver Ramses Delafontaine (ed.): “*The History Manifesto: A Discussion*”, *Memoria e Ricerca* 51/1 (2016): 97-126.

22. Jo Guldi y David Armitage: *The History Manifesto* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014). Una recensión de su versión al español lo entiende en los siguientes términos: “esta pérdida de utilidad pública es culpa de los propios historiadores, que desde mediados del siglo XX han venido constriñendo sus estudios a aspectos cada vez más especializados, contrayendo sus escalas temporales y generando una obra tremendamente compleja y alejada de las necesidades de la sociedad, e incluso del gran público”. Juan Jesús Botí Hernández y David Omar Sáez Giménez: “Reseña de Guldi, J. y Armitage, D. (2016). *Manifiesto por la Historia*”, *Panta Rei. Revista digital de Ciencia y Didáctica de la Historia* (2017): 141.

23. Evidentemente, la sensibilidad temporal de la política está más bien determinada por la periodicidad de las campañas y la duración de los mandatos, así como en la economía esta es determinada por la duración de ciclos de unos cuantos años, cuando no del balance anual. Y lo que a ambas dimensiones les puede interesar del conocimiento ecológico o astronómico, que evidencian horizontes temporales más amplios, es más bien la aplicación inmediata de las tecnologías desarrolladas al campo de la producción, las comunicaciones y la defensa, porque evidentemente no están concernidas con la evolución del planeta ni el origen del tiempo y del espacio.

24. Guldi y Armitage: *The History Manifesto*, 40.

Si trasponemos esta apreciación al ejercicio de la investigación y escritura de la historia musical, esto es aplicable especialmente en el estudio de aquellos repertorios y músicos cuyos trayectos creativos han corrido en paralelo al desarrollo de la industria fonográfica y audiovisual, cuestión observable no sólo en los estudios de la música popular del siglo XX sino también del jazz y la música de arte del mismo período.²⁵ Tal vez relacionado a este aspecto cabría comprender el oficio del periodismo, especialmente por su sensibilidad hacia la inmediatez, y de ahí su interés por las músicas recientes.

De cualquier modo y cualquiera sea la manera en que el historiador coetáneo enfrente el desafío de la *big data* actual (que resulta ineludible), Guldi y Armitage aseguran que el futuro público del pasado permanecerá en manos de este, lo que trasladado a nuestro campo significa que el futuro de nuestro pasado musical es responsabilidad de quienes hoy nos dedicamos a escribir tales relatos.²⁶ En opinión de los mencionados autores esta “relación entre historia y futuro público radica en el desarrollo de un fondo contextual de larga duración sobre el cual la información de archivo, eventos y fuentes pueda ser interpretada”.²⁷ Interesante resulta el parecer de los autores respecto de la integración entre lo microhistórico y lo macrohistórico para una comprensión sintética del pasado, que consideran ha sido mejor lograda en el campo de la antropología que de la historia, es decir que tal vez podríamos atribuir a la labor etnomusicológica mayor facilidad para hacer dialogar el presente y el pasado, en comparación a lo logrado por la musicología histórica.²⁸

Vuelvo sobre la clara propensión de nuestras sociedades por lo inmediato (*short term*) que denuncian los autores citados. Pareciera que hoy a pocos les interesa la larga duración, o al menos aquella que exceda su propia vida y la de sus progenitores, a menudo acompañada de una exacerbación y sobrevalorización del propio trayecto vital juvenil. Coincidentemente, este es el campo en que operan los ejercicios de construcción de memoria, la nostalgia, los *revival* y la estética y valoración de lo *vintage*, que señalaba al comienzo, aunque con una clara recurrencia del primero de tales ejercicios.

25. Esto trae aparejado otra característica cual es que, de más en más, tal ejercicio historiográfico involucra una experiencia vital y una recepción significativa del investigador respecto de su universo de estudio, cercana al concepto de *fan scholar*, término propuesta por Matt Hill en su *Fan Cultures* (Londres: Routledge, 2002).

26. En cuanto grandes relatos, pues las microhistorias, como nos recuerda González en su contribución a este número, han venido siendo construidas en un espacio multidisciplinario.

27. Guldi y Armitage: *The History Manifesto*, 117.

28. Este asunto remite al aporte referido en la nota al pie n° 6.

Pero, ¿es concebible volver a intentar grandes síntesis, grandes relatos históricos que ensayen una nueva interpretación atravesando diversos períodos, espacios, prácticas y repertorios? En opinión de algunos colegas especialistas tanto en historia como en musicología, ya no se justifican tales ejercicios abarcadores y comprensivos por cuanto están condenados a no alcanzar jamás la completitud y por mantener una vigencia cada vez menor por el progresivo aumento de las investigaciones y publicaciones de todo tipo de músicas. Otro argumento para renunciar a ello sería que es labor del lector interesado formar su propio horizonte de acuerdo a sus intereses. Pero esto opera más bien en el lector especializado, en el estudioso e investigador, el tesista de posgrado. Porque el lector general no especializado no suele asumir tal labor.

Y aquí surge un tema que es preciso dejar enunciado: ¿para quién investigamos y escribimos? Si es para nuestros pares, que es un universo clausurado, la posición anterior de que es el interesado quien debe buscar, leer y sintetizar la información, probablemente tenga sentido; pero si asumiéramos que, respondiendo a un compromiso social que ya resulta ineludible, debemos escribir también para el público general, para toda nuestra sociedad, como nos demandan Guldi y Armitage, esto no aplica. En tal caso las obras historiográficas comprensivas, amplias y para el lector no especializado, tienen no sólo sentido, si no que constituyen una necesidad y un imperativo ético.

Lectoría y audibilidad

Entonces ¿para quién vamos a escribir? Si asumimos que una de las falencias de nuestra disciplina musicológica es su rol social y el carácter endogámico de la circulación del conocimiento que producimos, esta es una cuestión de primer orden. Igualmente condicionante resulta la tentación de escribir para la inteligencia del primer mundo, no sólo porque debemos hacerlo en otro idioma y otros estándares editoriales, sino porque lo que se ofrece es un relato sobre una música —especialmente en el caso de aquella previa al siglo XX— que tal lector, probablemente, jamás ha escuchado. Esto significa que en Chile, como en el resto de los países latinoamericanos, aquella música que refieren nuestras historias, en tanto grandes relatos, no cuentan con un correlato sonoro instalado en la vivencia del lector, sea este local o extranjero. Con la excepción, quizás, de las músicas populares y tradicionales mediatizadas, quien lee nuestras historias carece de la experiencia sonora de las músicas que les son contadas.

Por eso es usual que parte de la labor que se imponen nuestros musicólogos históricos, aparte de la elaboración de relatos, deba comprender la producción de fonogramas y la edición de partituras. Porque la vuelta de los grandes relatos sobre música no tendrá mayor impacto en nuestra sociedad si no remiten a una experiencia sensorial, a un referente sonoro previo o al menos simultáneo (aunque este, paradójicamente, constituya un correlato auditivo totalmente contemporáneo).²⁹

Últimas consideraciones

Carecemos de grandes relatos actualizados sobre nuestra historia musical escritos desde nuestra región.³⁰ En el caso chileno, podemos observar que estos, únicos y fundantes, surgieron entre las décadas del 40 al 70, antes del desarrollo y maduración de la disciplina musicológica. Luego de ello ha habido un silencio que se prolonga hasta hoy y no contamos con ninguna mirada en términos de gran relato histórico que incluya los últimos cincuenta años.³¹ En otras palabras, y por distintas razones, la musicología nacional parece haber renunciado a esta tarea. ¿Por qué? Entre varias otras razones, ideológicas y prácticas, cuatro son las que me parecen más plausibles: la primera, que

29. Una grabación o concierto con música del pasado, a partir de una remisión a una creación pretérita, nos da cuenta más bien de una sensibilidad interpretativa y unos medios sonoros absolutamente contemporáneos. Esta posibilidad auditiva, creo, es menos fiel que la que observamos en el ámbito visual (por ejemplo, una diapositiva de un cuadro colonial pone ante nosotros los constituyentes fundamentales de su fuente original de manera más cabal, sin mediación interpretativa). Señalo esto principalmente porque muchas veces he constatado, en espacios de difusión y académicos, cómo de manera acrítica e ingenua, se ofrecen audiciones “auténticas” de música del pasado, americana o europea, a través de grabaciones e interpretaciones recientes, que reflejan más bien las últimas modas interpretativas de ella. Para una ampliación de este tema remito a Víctor Rondón: “La interpretación y la investigación de la música antigua en/de Latinoamérica. (Variaciones sobre un canon)”, en Marcos Holler, Luis Otávio de Sousa Santos y Rodolfo Valverde (coords.), *Theoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada. Anais do X Encontro de Musicologia Histórica* (Juiz de Fora: UFJF, 2016), 23.

30. De cierta manera constituyen una excepción los aportes de las argentinas Malena Kuss: *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*, 2 vols. (Austin: University of Texas Press 2004-2007); y Carmen Bernand: *Génese des musiques d’Amérique Latine. Passion, subversion et déraison* (Paris: Fayard, 2013). Pero, como se observa, en ambos casos pueden considerarse productos de la academia norteamericana y francesa respectivamente.

31. Como operación comprensiva de larga duración tal vez la excepción la constituye la *Historia social de la música popular en Chile* que en dos volúmenes (2005 y 2009, para los períodos 1890-1950 y 1950-1970, respectivamente) han ofrecido los autores González, Rolle y Ohlsen. Como se observa, en este caso también las cinco últimas décadas quedaron sin una interpretación unificada del mismo tipo. González, en su artículo de este mismo número, da cuenta de las consideraciones epistemológicas que le han llevado a la decisión (que lamento, en lo personal) de renunciar al mismo tratamiento al abordar el último tercio del siglo XX, señalando que “la opción tradicional de la historia ha sido evitar la cercanía temporal con su objeto de estudio”. Sin embargo, esta misma disciplina desde hace varias décadas ha venido ofreciendo alternativas metodológicas al respecto (como, por ejemplo, la constitución del campo de la Historia del Tiempo Presente) que, de haber sido asumidas, nos habría permitido contar con un relato unificado en su autoría de todo el siglo XX lo que habría matizado la producción reciente de alguna forma, que en palabras del propio González, ha fragmentado o “atomizado el gran relato histórico de la música popular del pasado inmediato, dividiendo géneros, artistas, públicos y mediaciones en islotes independientes y autónomos”.

efectivamente —concordando con lo constatado por Guldi y Armitage— en nuestra sociedad (y disciplina) se imponen más bien las miradas de corta duración, de períodos muy acotados, y la sola enunciación de una “historia de” suscita dudas y suspicacias. En cambio se imponen los microrrelatos de sucesos más o menos recientes y acotados, con fuentes inmediatas.

Una segunda razón tiene que ver con el modelo de producción y promoción académica, que no privilegia ni evalúa de igual manera un libro que un artículo indexado, que toma menos esfuerzos y riesgos, creo. La tarea, ciertamente, es cuantiosa por cuanto implica sintetizar los resultados de la historiografía reciente estableciendo un diálogo entre las numerosas microhistorias y sus diversos estatutos epistemológicos, y de estas con los relatos mayores precedentes,³² para finalmente proponer cuestiones cuyo sentido responda de alguna forma a la sensibilidad e interés actuales. Otra causa es el menor dinamismo y actualización que en nuestra musicología reciente presenta el enfoque histórico, en comparación a la aparición y desarrollo de otras miradas desde las ciencias sociales, como la antropológica y sociológica (y aún de otras derivadas del lenguaje, filosofía y la cognición). Un cuarto aspecto es que la motivación hegemónica, en cuanto a lograr una supremacía de un proyecto de política institucional respecto de la música como las que están a la base de los grandes relatos que ya he señalado, ya no tiene lugar en nuestra sociedad plural y diversa. De tal manera, parece que no existen motivaciones suficientes para que alguien decida afrontar un gran relato histórico comprensivo que dialogue con las microhistorias o microrrelatos, como también lo señala Juan Pablo González en su artículo en este número.

Aún así, sueño con una nueva historia de la música chilena en que el devenir de los diversos repertorios pueda caracterizarse y relacionarse en sus condiciones de creación, circulación, consumo, discurso y, sobre todo, de sus prácticas.³³ Y en el que la inevitable dimensión temporal no esté tan supeditada al relato lineal, sino a elementos o problemas interpretativos transversales, que den seguimiento y continuidad a las prácticas

32. Esta relación entre las aproximaciones macro y microhistóricas encuentra una analogía con las posibilidades de representaciones y relatos visuales, desde la pintura hasta el cine, tal como lo apunta Carlo Ginzburg (“Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella”, *Manuscripts* 12 (1994): 13-42) al revisar en el parágrafo 12 el aporte del crítico y teórico del cine alemán Siegfried Kracauer (*From Caligari to Hitler* de 1947, *Theory of Film* de 1960 y *History: The Last Things Before the Last* de 1969).

33. Hasta el momento la etiqueta “historia de la música” la ha hegemonizado aquella que se refiere a la música de arte. Las otras historias han debido declarar su identidad: “historia del jazz”, “historia de la música popular”, “historia del tango”, etc. La historia a la que me refiero, no se asocia a un repertorio sino a una práctica: modular sonidos, es decir, hacer música. Por tanto entiendo que la música, como expresión sonora humana, es singular, mientras que los repertorios, plurales.

y actores musicales en diversos momentos. Cautelaría, además, que las actuales demandas y desafíos respecto de la historia de la música no sean aquellas reclamadas sólo desde la academia en su aplicación docente, sino que tengan en consideración a un espectro más amplio de la sociedad que requiere urgente elementos interpretativos para su autocomprensión. Respecto de los cursos de historia de la música en la academia (que suelen ser los que nos demandan nuestras instituciones) desde hace años se ha venido constatando su crisis evidenciada fundamentalmente por el desinterés del estudiantado.³⁴ Esto ha llevado a distintas instituciones de nuestro continente a enfrentar el problema intentando, en el mejor de los casos, soluciones didácticas o metodológicas, pues en otros simplemente la asignatura ha mudado primero de nombre, luego de enfoque y contenidos y en algunos casos simplemente ha desaparecido.

Puede llegar a suceder que el profesor especializado en historia de la música en términos de larga duración o grandes relatos, de aquí a poco, llegue a ser una *rara avis*,³⁵ y podría llegar el día en que quienes imparten tales cursos fueran especialistas en momentos o casos, más que en períodos y procesos. Lamentable sería, especialmente si fuera acertada la afirmación de que la capacidad para comprender el presente y proyectar el futuro es directamente proporcional a nuestra comprensión del pasado.

34. El debate sobre este tema que mejor conozco es el de Brasil. Véase por ejemplo los aportes de Paulo Castagna: *Projeto para a substituição das disciplinas “História da música I e II” e “História da música brasileira” pela disciplina “Música, história, cultura e sociedade I e II”* (San Pablo: documento de trabajo inédito, 2013); “Historia da Música como oportunidades para o desenvolvimento humano”, *Anais do XXI Congresso de ANPPOM* (Uberlândia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2011), 512-517; y Leonardo Salomon Soares Tramontina: *Uma análise crítica do ensino de história da música na graduação norte-americana e suas possíveis contribuições à academia brasileira* (inédito, 2013); *A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas de ensino de história da música*, tesis de maestría (San Pablo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011).

35. Este tema surgió en una conversación al respecto con mi colega y amigo Bernardo Illari, en Santiago de Chile por mayo de 2017.

Tres grandes relatos, tres experiencias y varias reflexiones

Victoria Eli Rodríguez

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 53-64.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Tres grandes relatos, tres experiencias y varias reflexiones

Este artículo centra su atención en tres libros publicados por la autora de este texto entre 1995 y 2015: *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana, 1995), en coautoría con Zoila Gómez García e *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, XIX (2010) y vol. 8, XX (2015), junto a Consuelo Carredano ambos editados en Madrid. Una vez enumerados los objetivos que guiaron estos trabajos y sus principales resultados se destacan entre sus reflexiones: la disponibilidad desigual de fuentes en diferentes países o áreas; el conocimiento historiográfico fragmentado sobre las comunidades de pueblos originarios y afrodescendientes; la falta de articulación e insuficiente transversalidad entre ámbitos aún compartimentados —musicología histórica, etnomusicología y musicología popular— y la necesidad de la conjunción de estrategias y presupuestos teórico-metodológicos diferentes, en equipos de trabajo que permitan la transversalidad, la articulación y el análisis de realidades interrelacionadas o yuxtapuestas en lo académico y lo popular en espacios territoriales extensos y lejanos. A pesar de estas y otras limitaciones es importante contar con publicaciones de este tipo para la docencia en la música y las humanidades y para la divulgación del conocimiento en general, así como para incentivar estudios particulares.

Palabras clave: Música latinoamericana, Historia

Three Great Stories, Three Experiences and Several Reflections

This article focuses on three books published by the author of this text between 1995 and 2015: *Música latinoamericana y caribeña* (Havana, 1995), co-authored with Zoila Gómez García and *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, XIX (2010) and vol. 8, XX (2015), together with Consuelo Carredano, both edited in Madrid. It lists the objectives that guided these works and their main results, proceeding with some reflections about the unequal availability of sources in different countries or areas; the fragmented historiographical knowledge about the communities of indigenous and Afro-descendant peoples; the lack of articulation and insufficient transversality between areas that are still compartmentalized —historical music, ethnomusicology and popular musicology— and the need for the combination of different strategies and theoretical-methodological assumptions, in work teams that allow transversality, articulation and analysis of realities interrelated or juxtaposed in the academic and the popular in extensive and distant territorial spaces. Despite these and other limitations, it is important to have publications of this type for teaching in music and the humanities and for the dissemination of knowledge in general, as well as to encourage specialized studies.

Keywords: Latin American Music, History

Introducción

Un texto con fines pedagógicos y dos volúmenes que se integraron a una colección de ocho me hicieron partícipe de tres experiencias que, con sus particularidades, pueden adscribirse a un objetivo común y muy ambicioso: relatar con criterios abarcadores la historia de la música de América Latina y el Caribe.

Es mi intención conducir al lector de este artículo por los presupuestos que dieron como resultado la publicación de tres libros en el lapso transcurrido entre 1995 y 2015 y las consiguientes reflexiones durante estas experiencias profesionales. Se trata de *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Pueblo y Educación, 1995), en coautoría con la musicóloga Zoila Gómez García (La Habana, 1948 – México, 1998), y la serie *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, cuyos volúmenes 6 (2010) y 8 (2015) fueron dirigidos a la música en Hispanoamérica en los siglos XIX y XX, respectivamente, ambos publicados en Madrid por la editorial Fondo de Cultura Económica. En estos últimos, colaboré como editora y autora con la musicóloga mexicana Consuelo Carredano.

Las ediciones de *Music of Latin America* de Nicolas Slonimsky (1945) y *Music in Latin America: An Introduction* de Gerard Béhague (1979), con sus correspondientes traducciones al español —Buenos Aires, 1947 y Venezuela, 1983—, se hallan entre las muy escasas propuestas de abordaje en un relato global de la historiografía musical latinoamericana, en los dos casos con una marcada inclinación hacia la música académica.

Music of Latin America fue el resultado de un viaje emprendido en 1941 por el compositor, director y musicólogo de origen ruso, nacionalizado norteamericano Nicolas Slonimsky en búsqueda de partituras orquestales de compositores latinoamericanos que engrosaran el catálogo de la Edwin A. Fleisher Collection de la Free Library de Filadelfia. Slonimsky deja manifiesto en la sección inicial de su texto bajo el título “A Pan American Fishing Trip”, la existencia de muchos y gruesos volúmenes sobre la geografía, la política y la economía de América del Sur, Central y las Indias Occidentales —publicados desde el siglo XIX e impulsados por la Doctrina Monroe del gobierno de Estados Unidos—, pero en lo concerniente a las artes y particularmente a la música, América Latina permanece como una *terra incognita*.¹ El deseo de acopiar información, en ocasiones

1. “Since Brackenridge’s time, many a weighty volume has been published dealing with geography, politics, and economics of South America, Central America, and the West Indies, the parts of the world which are commonly referred to under the collective name of Latin America. But in the domain of the arts, and more particularly of music, Latin America remains largely a *terra incognita*”. Nicolas Slonimsky: *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas y Crowell, 1945), 1.

guiado por las posibilidades y otras por las oportunidades que tuvo ante sí y el desconocimiento de qué es qué y quién es quién en la música de Latinoamérica, le hizo señalar metafóricamente, pocas líneas después de las anteriores, que había encontrado un verdadero *El Dorado* en la música y que en su libro incorporaba sus hallazgos.²

Tal valor precursor fue recogido en el Prefacio de las ediciones en inglés y español de Gerard Béhague, en la última de las cuales puede leerse:

Desde la publicación en 1945 del libro *Music of Latin America* por Nicolas Slonimsky (el resultado de lo que él mismo llamó “un viaje de exploración panamericano”), informaciones de toda índole respecto a todos los aspectos de la llamada tradición de música culta en Latinoamérica han sido acumuladas y han proporcionado la base necesaria para la interpretación cualitativa y cuantitativa de los hechos musicales del continente. El presente volumen pretende presentar estas informaciones en una perspectiva amplia y contribuir con otros datos. Puesto que no ha sido propuesto hasta ahora un panorama extenso de la historia de la música en Latinoamérica, la justificación del presente volumen parece innecesaria. Sin embargo, tenemos todavía tantas lagunas en la reconstrucción de la historia musical latinoamericana que el emprender una introducción histórica como ésta puede parecer prematuro o hasta presuntuoso. Con todo, gracias a los esfuerzos de varios estudiosos latinoamericanos, norteamericanos y europeos, el perfil general de esta historia puede ser trazado ahora con bastante exactitud y coherencia.³

El libro de Béhague es un referente en los intentos de estructurar e incorporar contenidos a lo que el propio autor señalaba como “la reconstrucción de la historia musical latinoamericana”.⁴ El autor expresa aquello que desea superar en su texto: la descripción de los hechos musicales de un periodo histórico o país determinado, evitar la estadística o la presentación de información detallada acerca de la vida de compositores, la historia de las instituciones musicales, llevar al mínimo la reseña de las actividades de asociaciones musicales; todo con el fin de favorecer un examen de las obras de los compositores más representativos de las varias épocas, corrientes o países.⁵

2. “To find out what is what and who is who in the music of Latin America . . . I discovered a veritable *El Dorado* of music and this book embodies my findings”. Ibid.

3. Gerard Béhague. *La música en América Latina. Una introducción* (Caracas: Monte Ávila, 1983), 13.

4. Ibid.

5. Ibid., 13-14.

No es el fin de este artículo contraponer y valorar los alcances de Slonimsky y Béhague en sus respectivos libros, sino considerarlos entre los muy escasos antecedentes de un relato de conjunto en torno a la historia de la música en América Latina.

De las tres experiencias

I. Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: Música latinoamericana y caribeña (La Habana: Pueblo y educación, 1995).

La necesidad de proporcionar un manual para el programa de estudios de la Facultades de Enseñanza Artística del Sistema de Educación General de Cuba se encuentra en la génesis de este libro. Estas entidades universitarias tienen a su cargo la formación de los futuros profesores de música en las escuelas secundarias y en los institutos de segunda enseñanza (estudios de Bachillerato) del país. El “manual” una vez publicado no sólo se incorporó a los estudios en las Facultades citadas, sino también devino un texto útil en la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes de Cuba.

Retornando a los preliminares, ambas autoras trazamos como objetivos generales en este libro puesto a disposición de los profesores y estudiantes de la Licenciatura en Educación Artística: “lograr una organicidad en la madeja de las historias de la música latinoamericanas; no hacer una sucesión de escenas de lo acontecido en cada uno de nuestros países o un inventario de géneros y compositores”.⁶

Para alcanzar los objetivos señalados se acudió a las fuentes bibliográficas disponibles en Cuba en instituciones como la Biblioteca Nacional “José Martí”, las bibliotecas de las Escuelas de Arte, y se contó con la colaboración de varios músicos cubanos residentes en la Isla y sus bibliotecas particulares. Destacan las consultas y referencias a los textos de figuras indispensables de la historiografía y la musicología del continente como: Vega, Slonimsky, Ayesterán, Campo, Mendoza, Mayer-Serra, Lange, Stevenson, Carpentier, Aretz, Ramón y Rivera, León, Béhague y Acosta, entre otros muchos. En lo concerniente al abordaje de la cultura musical de Cuba se incorporaron resultados recientes de las investigaciones en la música académica y la música popular cubana en la década de 1980, debido a las aportaciones de los musicólogos que trabajaban

6. Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Pueblo y educación, 1995), V.

entonces en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), fundado en 1978.

En el transcurso de la introducción se hallan las propuestas que servían de hilo conductor al libro, donde el devenir cronológico —desde los antecedentes prehispánicos hasta la música en los finales del siglo XX— guió los contenidos adoptándose una estructura determinada por la proyección pedagógica del texto.

También se pusieron en evidencia otros objetivos y propuestas que pueden resumirse en los siguientes aspectos:

- a) Analizar y reinterpretar la bibliografía disponible.
- b) Interrelacionar los procesos que condicionaron el relato historiográfico y la cultura musical latinoamericana.
- c) Eludir las comparaciones entre las culturas americanas y las antiguas culturas asiáticas y greco-latinas, así como los criterios eurocentristas.
- d) Destacar las tradiciones musicales propias como formantes esenciales y gestores para el desarrollo futuro de la música.
- e) Abordar la música como cultura y parte de la sociedad.
- f) Interrelacionar las esferas de lo popular y lo académico.
- g) Revisitar las propuestas de áreas culturales americanas. Destacar, más allá de las fronteras políticas, las relaciones culturales.
- h) Explorar e incorporar otro agrupamiento para los “cancioneros” de América Latina y el Caribe e introducir el uso de la categoría *folklórico-popular*. Esta última a nuestro juicio, menos rígida que la partición entre folklórico y popular empleada en aquel momento.

Con esta propuesta muy arriesgada en aquel entonces —y también hoy— por su dimensión continental, se pretendía sistematizar el variado universo de las músicas populares de América Latina que “con su presencia e interacción cubren el más amplio campo del quehacer sonante en nuestros países”.⁷ Para ello se tomaron en cuenta las coincidencias entre un grupo de parámetros formales y expresivos de estas músicas, a lo que se añadía una brevísima aproximación contextual. Fueron puntos de partida —junto a un alto número de horas de escucha— las descripciones y análisis de Slonimsky,⁸

7. Ibid., 104.

8. Nicolas Slonimsky: *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas y Crowell, 1945); *La música en América Latina* (Buenos Aires: El Ateneo, 1947).

Vega,⁹ Ramón Rivera,¹⁰ León¹¹ y Acosta.¹² A estos se añadieron los pronunciamientos hechos en espacios docentes y conferencias por Odilio Urfé (La Habana 1921-1988) y el texto de Olavo Alén,¹³ donde ambos musicólogos cubanos exponían las afinidades y modificaciones de varios géneros y especies de la música de Cuba que se hallaban próximos a un tronco común.

La génesis de la propuesta de agrupamiento publicada en *Música latinoamericana y caribeña* fue extender a nivel latinoamericano una formulación basada en el método sistémico que, como quedó expresado en el texto, “era incompleta y requería de un mayor acabado”¹⁴ y tenía como punto central la comprensión de la complejidad de los fenómenos sonoros enunciados, en sus enlaces, relaciones e interdependencias, “no sólo con el sistema en su conjunto, sino con los demás elementos del propio sistema que ellos constituyen”.¹⁵

Esta base conceptual encaminada a hallar los procesos de integración y cambios en géneros y especies de la música popular continuó avanzando entre el grupo de investigadores que trabajaban en el CIDMUC, a la que se añadieron otros planteamientos teóricos, esta vez relacionados con los conjuntos instrumentales de la música popular cubana. Aquí se partía del supuesto que: “las tipologías instrumentales no resultan de la suma caprichosa de elementos, sino son el producto de la unidad estructural de *grupos de elementos rectores tímbricos distintivos y de elementos tímbricos rectores comunes*”.¹⁶ Tal idea, primero de forma hipotética y después como tesis o conclusiones, pueden consultarse en la edición de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (1995-1997).¹⁷

9. Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Losada, 1944).

10. Luis Felipe Ramón Rivera: *La música afrovenezolana* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971).

11. Argeliers León: *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe* (La Habana: Universidad de La Habana, 1974).

12. Leonardo Acosta: *Música y descolonización* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982).

13. Olavo Alén: “Los complejos genéricos de la música cubana”, *Revista Universidad de La Habana* 227 (1985).

14. Gómez García y Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña*, 101-292.

15. Arkadi Ursul y otros: *La dialéctica y los métodos científicos generales de investigación*, 2 vols. (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1982), citado en Gómez García y Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña*, 290-291.

16. CIDMUC: *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, 2 vols. (La Habana: Ciencias Sociales-Geo, 1995-1997), 555.

17. El concepto de sistema musical de transformaciones propuesto por el etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho Díaz avanza sustancialmente en la creación de un sistema comunicativo a partir de las relaciones entre las semejanzas y las diferencias de las prácticas musicales de una cultura musical tomando en cuenta los parámetros formales de la música y otras dimensiones sociales. Ver Gonzalo Camacho Díaz: “La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca”, en Ana Bella Pérez Castro (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*

Se suma a los propósitos anteriores la aproximación al presente, aunque aún en “un terreno de tanteos e indefiniciones” y la premisa de:

- i) No dejar transcurrir “el tiempo de necesaria decantación histórica”. El hecho de apuntar lo acontecido en la última década (1980) “puede mostrar datos empíricos sin que sea posible penetrar aún en las leyes que rigen los fenómenos descritos.”¹⁸

II. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010).

Una dimensión temporal por siglos rigió fundamentalmente el orden macro estructural de la colección *La música en España e Hispanoamérica*, publicados en Madrid por el Fondo de Cultura Económica entre 2010 y 2018. Tras el volumen 1 titulado *De los orígenes hasta c. 1470*, en los siguientes tomos correspondientes a España –*De los Reyes Católicos a Felipe*, vol. 2; *La música en el siglo XVII*, vol. 3 y *La música en el siglo XVIII*, vol. 4–, el mundo colonial americano fue incluido como un capítulo más en los referidos volúmenes y estos se debieron a la autoría de: Cristina Urchueguía, “La colonización en Hispanoamérica” (2012); Alejandro Vera “Música en Hispanoamérica en el siglo XVII” (2016) y Leonardo Waisman “La música en la América española” (2014). Los volúmenes 6 y 8 fueron dedicados en exclusiva a Hispanoamérica durante los siglos XIX y XX, respectivamente.

En el párrafo inicial de la introducción al volumen 6, las editoras señalábamos que:

Esta Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX ha encontrado muchos obstáculos en el camino; el más importante la escasa bibliografía, sobre todo de estudios globales sobre la música continental. El otro gran problema ha sido la ausencia de interpretaciones analíticas en las tan espaciadas y dispersas historias

(Xalapa-Enríquez: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007), 166-180. El Dr. José Miguel Hernández Jaramillo en su tesis doctoral *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII-XXI)* (México: UNAM, 2017), utiliza este planteamiento como uno de los pilares centrales en su investigación. La tesis doctoral tuvo como tutor principal a Camacho Díaz y en ella participé como miembro del Comité Tutor junto a los Drs. Lizette Alegre y Antonio García de León.

18. Gómez García y Eli Rodríguez: *Música latinoamericana y caribeña*, VII.

monográficas de la música de los diferentes países de nuestra América, a pesar de la abundancia de los datos que en ellas se consignan.¹⁹

Las consideraciones sobre dispersión, fragmentación y poca actualidad de los datos disponibles incluidas en esa introducción publicada en 2010 continúan reiterándose en los espacios de debate científico donde se propone o aborda el tema de los grandes relatos en la música latinoamericana.

En el volumen sobre el siglo XIX en Hispanoamérica de la citada colección se incluyeron diferentes contextos en los países que durante el periodo decimonónico alcanzaron la independencia de España y en aquellos que, como Cuba y Puerto Rico, aún no la habían conseguido. También quedó explícita en la sección introductoria nuestra intención como editoras de eludir los inventarios de géneros y de compositores y construir un discurso capaz de abordar diversas realidades que no transcurren en un solo territorio o nación. Se aclara además que es la música académica la que centra el discurso, según las directrices generales de la colección. Sin embargo, pueden hallarse en el libro las alusiones a la música popular, indisolublemente ligada a los distintos contextos y su importancia en la construcción de las identidades latinoamericanas.

Los ejes articuladores de los ocho capítulos de este volumen fueron los espacios de socialización de las variadas formas en que se manifiestan las prácticas musicales en los entornos públicos y privados, religiosos y laicos, institucionales y domésticos, entre otros. Estos espacios establecen relaciones donde, independientemente de que los productos musicales se muestren de forma diferenciada, los encuentros e intercambios en tales espacios generan redes complejas de conexión entre la creación, la interpretación, la difusión y recepción de la música, las instituciones, el salón y el teatro musical.

El encuentro o reencuentro con figuras y grupos sociales citados en diferentes capítulos no fue soslayado, sino dejado ver con el propósito de destacar su actuación en papeles protagonistas como impulsores de la actividad intelectual y artística. A lo que ha de añadirse el rol que desempeñaron como conformadores del gusto y la validación estética en espacios urbanos, sobre todo en las ciudades desde donde se ejerció la hegemonía política, económica y también cultural.

Aquí otro argumento a tener en cuenta al abordar una historiografía con intenciones abarcadoras: la ausencia o escasez de investigaciones regionales y locales que

19. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 19.

permitan añadir conocimientos que vayan más allá de las capitales de los diferentes países.²⁰

III. Consuelo Carredano y Victoria Eli: La música en Hispanoamérica en el siglo XX, vol. 8 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015).

El volumen 8, publicado cinco años después,²¹ reafirma el presupuesto indicado en el volumen 6:

el lector se enfrenta a una serie de acontecimientos que transcurren en muchas naciones y ratifican la pluralidad de realidades que pueblan las repúblicas hispanohablantes del continente americano. El trabajo intenta articular una visión de la música académica con referencias o alusiones insoslayables a la música popular en un universo tan amplio e inabarcable como el de Hispanoamérica en el siglo XX, aunque con alusiones al siglo XXI.²²

Este volumen no eludió la narración de un relato mayor, pero se optó por la elección de múltiples fragmentos o micro relatos en diferentes países y contextos durante el siglo XX. Consideramos que así fue posible hallar significados que estructuraran las músicas de los países hispanohablantes situados al otro lado del Atlántico. La narración historiográfica y musicológica transcurre en el entramado de procesos culturales, políticos, económicos y sociales del continente y sus nexos con Europa dispares entre sí, pero no obedece a una cronología inflexible. Las decisiones responden a la heterogeneidad de las realidades latinoamericanas.

El libro en su conjunto estuvo precedido de un texto, a manera de pórtico, bajo el título “Una reflexión preliminar: el cambio de siglo y *el problema del compositor latinoamericano*” donde consideramos oportuno reflexionar sobre un tema que sigue en el centro de atención de foros científicos y publicaciones: la discusión sobre la identidad latinoamericana, en particular en la creación musical calificada como académica. Ya desde este pórtico queda manifiesto el eje sobre el cual está concebido el libro:

20. Colaboraron en este libro los musicólogos Aurelio Tello y Clara Meierovich en sendos capítulos. Se contó con los aportes de la también musicóloga Áurea Maya.

21. Colaboraron en el volumen 8 los musicólogos: Aurelio Tello, Cecilia Piñeiro, Marta Rodríguez Cuervo y María de los Ángeles Chapa.

22. Consuelo Carredano y Victoria Eli: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015), 17.

“Latinoamérica no es en forma alguna un todo sociocultural continuo, sino una tierra compartida en la cual se expresa la diversidad”.²³

En lo concerniente a los discursos y las prácticas musicales destaca el interés por el análisis de diferentes posturas en ocasiones armónicas y en otras contradictorias en lo estético y en lo político-ideológico. Varios compositores y obras fueron tratados como clásicos o canónicos, pero también se pretendió dar respuesta a interrogantes o situaciones menos conocidas —por ejemplo algunos territorios centroamericanos— sobre los cuales las fuentes son aún muy escasas.

Las interrelaciones entre lo académico y lo popular, la difusión y la circulación de la música impuestas por el desarrollo creciente de industria y los medios de comunicación, las mujeres compositoras y las instituciones educativas fueron contenidos que ampliaron el discurso dirigido hacia un acercamiento al presente.

En este volumen se contó con una mayor disponibilidad bibliográfica no sólo asequible en los repositorios de las bibliotecas a las que tuvimos acceso personalmente, sino también en fondos digitalizados puestos al alcance a través de Internet, e incluso al diálogo personal con algunos protagonistas de “estas historias”. No obstante fue posible

constatar la disparidad de fuentes relacionadas con la cultura musical de los diferentes países, lo cual puede considerarse por un lado como una desigual producción musicológica y etnomusicológica, y por otro como consecuencia del desconocimiento de los proyectos y resultados alcanzados en algunas naciones.²⁴

A la vez, se corroboró la condición de dispersión y fragmentariedad de la bibliografía que sin dudas resulta un *leitmotiv* en este artículo.

Para concluir

Una narrativa historiográfica imbricada en los grandes relatos fue asumida por los autores y editores de las tres experiencias aludidas, teniendo presentes los riesgos que esta empresa conllevaba. Dar a la luz textos con el calificativo de gran relato se sometía a los juicios negativos de desconfianza y cuestionamientos hacia la utilidad de narrativas de amplias dimensiones que pretendían abarcar vastos periodos de la historia no sólo en un

23. Ibid., 27.

24. Ibid., 18. En el volumen 8 se añadió un anexo donde se reúnen otros textos no citados en las referencias bibliográficas, que son el resultado de las búsquedas realizadas y que consideramos útil para futuras investigaciones.

país sino en un territorio continental e insular como en el que nos ocupa. Sin embargo, por otro lado sobresalen criterios positivos y válidos en los que suele argumentarse que contribuyen a una visión de conjunto sin desconocer la diversidad de las culturas musicales latinoamericanas en el ámbito académico.

Tras las experiencias acumuladas al haber participado en tres libros de historias de la música, quedó aún más en evidencia la disponibilidad desigual de fuentes y la existencia de áreas donde la información es más amplia y accesible, frente a otra donde aún queda mucho por indagar, incluso teniendo a nuestro favor la herramienta de Internet.

Pueden sumarse a lo anterior el también fragmentado conocimiento historiográfico sobre las comunidades de pueblos originarios y afrodescendientes; la falta de articulación en estos estudios y la compartimentación generada por la insuficiente transversalidad entre ámbitos aún compartimentados bajo los rubros de musicología histórica, etnomusicología y la pujante musicología popular.

Los grandes relatos requieren además de la disponibilidad de fuentes, de la conjunción de estrategias y presupuestos teórico-metodológicos diferentes, del trabajo en equipos de especialistas que permitan la transversalidad, la articulación y el análisis de realidades interrelacionadas o yuxtapuestas en lo académico y lo popular en espacios territoriales extensos y lejanos.

En una realidad tan amplia y diversa como América Latina, ¿los grandes relatos resultan improcedentes? O como señalaba la musicóloga argentina Silvina Mansilla en su reseña sobre el volumen 8, *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* ¿es posible tomar en cuenta las pequeñas historias, lidiar con la fragmentación, y sin embargo apuntar a una comprensión integral y totalizadora de los hechos?²⁵

Los objetivos son difíciles de alcanzar. Aún más, sería pretencioso considerar que, por puro voluntarismo, los resultados serán completos. Sin embargo son útiles y necesarios en varias direcciones: para la docencia en la música y en el conjunto de las humanidades; para la divulgación del conocimiento en general, y para incentivar la investigación y sumar nuevos saberes hacia el análisis e interpretación de las culturas latinoamericanas desde nuestro ámbito profesional.

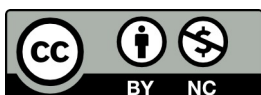
25. Silvina Luz Mansilla: "Narrativas grandes y pequeñas sobre la música en Hispanoamérica durante el siglo XX. Reseña de: Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8: La música en Hispanoamérica en el siglo XX*", *Revista de Musicología* 40/1 (enero-junio 2017): 251.

Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano

Pablo Cuevas

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 67-89.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano

Este trabajo es una aproximación a un corpus de música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano. Se utilizan conceptos de identidad y espacio que son, en primer lugar, analizados y deconstruidos con el fin de definir una base epistemológica capaz de abarcar pertinentemente la especificidad del objeto de estudio, permitiendo así, en segundo lugar, una exploración sólida de la conexión entre sonido y sociedad. Se destacan las dimensiones comunes que poseen los conceptos de identidad y espacio utilizados, los cuales se desprenden tanto de la musicología como de las ciencias culturales. El núcleo del trabajo discute los alcances de un análisis espacial-antropológico centrado en un grupo de obras electroacústicas. El resultado es la formulación y desarrollo de una tipología que contiene tres categorías originales: espacio biográfico, espacio porteño y espacio originario.

Palabras clave: Música electroacústica, Latinoamérica, Análisis, Espacio, Identidad

Identity and Space. An Approach to an Electroacoustic Music Repertoire from Composers of Latin American Origin

This article presents an approach to a musical corpus of electroacoustic music for tape from composers of Latin American origin. The concepts of identity and space are firstly analyzed and deconstructed to define an epistemological basis which allows us to (1) properly embrace the specificity of the study object and (2) solidly explore the connections between sound and society. The common aspects of these identity and space concepts —with roots in musicology and in the cultural sciences—, as well as the possibilities for their application into a spatial-anthropological analysis of a group of electroacoustic pieces, are the key aspects of this discussion. The results are the formulation and development of a typology that contains three original categories: biographical space, porteño space and native space.

Keywords: Electroacoustic Music, Latin America, Analysis, Space, Identity

In memoriam Coriún Aharonián
(04 de agosto de 1940 – 8 de octubre de 2017)

1. Introducción

1.1. Identidad y creación.

La música electroacústica de compositores de origen latinoamericano surgió a mediados de la década de 1950 como fruto de experiencias pioneras realizadas en Chile y Argentina, y fue una materialización de la recepción creativa de las primeras músicas electroacústicas francesas y alemanas a través de transmisiones radiales,¹ experiencias individuales de viajeros² y visitas de figuras europeas vinculadas al medio.³ La noción de recepción creativa⁴ en el campo musical implica, por una parte, una dinámica de apropiación de modelos musicales preexistentes que fueron recibidos como parte de un canon o como expresión de movimientos *avant-garde* regidos por el precepto de lo Nuevo como categoría de legitimación histórico-estética.⁵ Por otra parte, la recepción creativa implica también el establecimiento de diferencias respecto a los modelos recibidos a través de la creación propia.⁶ Si se siguen estas premisas se deben localizar a las primeras músicas electroacústicas europeas de la década de 1940 a la vanguardia de una historia de la música centroeuropea de proyección neocolonial.⁷ Esta dinámica de apropiación y creación alternativa desembocó en obras musicales que son, en un segundo plano, susceptibles de análisis bajo múltiples premisas. En este artículo se utilizará un concepto

1. Entrevista personal a Francisco Kröpfl realizada por este autor. Buenos Aires, 13 de noviembre del 2014. Inédita.

2. Federico Schumacher Ratti: “50 años de música electroacústica en Chile”, *Revista musical chilena* 208 (2007): 66-67.

3. Son destacables las visitas de Pierre Boulez (1925-2016) a la Argentina y Chile en 1954, así como la presencia de Werner Meyer-Eppeler (1913-1960) en Chile en 1958.

4. Recepción creativa se entiende aquí como una delimitación para la investigación en el campo de la Estética de la Recepción. Como área en sí promete resultados concretos al no concentrarse en el público como receptor, sino en el creador como productor de cultura. Maria Moog-Grünwald: “Einfluß- und Rezeptionsforschung”, en Manfred Schmeling (ed.), *Vergleichende Literaturwissenschaft – Eine Anleitung* (Wiesbaden: Athenaion, 1981), 57.

5. Para una contextualización de la categoría Nueva Música y sus implicaciones histórico-estéticas, las cuales son altamente relevantes para el caso de la primera música electrónica, ver Christoph von Blumröder: *Der Begriff “neue Musik” im 20. Jahrhundert* (Múnich/Salzburg: Emil Katzschler, 1981), 131ss.

6. Se toma aquí referencia la noción de historia de la poesía como tensión intertextual según el concepto de ansiedad de la influencia [*anxiety of influence*] de Harold Bloom. No se pretenden adaptar aquí las categorías de Bloom para la evaluación intertextual literaria. Ver Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1997), 10ss.

7. En el año 1991 la compositora y musicóloga Graciela Paraskevaïdis (1940-2017) citaba la *Fraseología* (1941) de Carlos Vega con un espíritu crítico, mencionando la misma relación neocolonial que pretendo destacar para la recepción creativa de la primera música electroacústica. Ver Graciela Paraskevaïdis: “Carta de lector”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 2 (1991): 1.

de identidad como categoría primaria para una aproximación crítica a la música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano.

Identidad se define aquí como una autognosis, un conocimiento de sí mismo que abarca tres momentos temporales que coexisten procesualmente e idealmente en estabilidad y diálogo mutuo: un presente, un pasado y una visión de futuro.⁸ Esta identidad individual como autognosis contiene un momento social que la determina, ya que un sujeto no se (re)conoce a sí mismo sino a través de la forma en que los otros lo perciben, de lo cual se desprende que la construcción de una identidad individual es también resultado de la interacción social.⁹ Complementariamente los tres momentos temporales que definen una identidad se enmarcan en sendas configuraciones espaciales que los contienen, en el sentido de espacios antropológicos que contribuyen a reactualizar el pasado en el presente y son constitutivos de futuros posibles.¹⁰ Una identidad individual contiene entonces dimensiones temporales y espaciales que se unifican por ser antropológicas.

En este trabajo la identidad se corporeiza en el compositor¹¹ como figura histórica que surgió de la compleja trama de eventos que caracterizó al siglo XV europeo, en donde se consolidó un fuerte proceso de secularización y de individuación en el arte. En el caso de la música esta nueva individualidad del compositor derivó en su auto-comprensión identitaria.¹² En el caso de Latinoamérica la noción de identidad concebida como

8. En el sentido en que Erik Erikson analizó el pensamiento de los Padres Fundadores de los Estados Unidos de América, en la formulación de una idea de identidad nacional. Las bases de su análisis son de carácter psicológico. Ver Erik Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität* (Frankfurt: Suhrkamp, 1975) [1ª, en inglés, 1974], 29.

9. Jürgen Habermas escribió que “la identidad individual [*Ich-Identität*] depende evidentemente de determinados condicionantes cognitivos, pero no es de ningún modo una determinación del yo epistémico; es por sobre todo una competencia que se construye a través de las interacciones sociales”. Jürgen Habermas: *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), 68. Citado en Heinz Abels: *Identität* (Wiesbaden: Springer, 2017), 348. Todas las traducciones al español en este trabajo fueron realizadas por el autor.

10. Marc Augé caracteriza los lugares antropológicos como poseedores de “por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos”. La última dimensión implica un pasado colectivo común, no en sentido histórico como meta-relato de éste. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1993) [1ª, en francés, 1992], 31.

11. Con el objetivo de optimizar la legibilidad se optó por una redacción no respetuosa del género: “compositor” debe ser entendido aquí en forma genérica. Permítase la siguiente digresión: el hecho de que la música electroacústica en Latinoamérica en el período estudiado contó con compositoras pioneras y de relevancia internacional, como Hilda Dianda (1925) o Jacqueline Nova (1935-1975), no es un hecho menor y debe ser destacado aquí. El uso del género en este trabajo no se corresponde con la postura de su autor, sino que se debe al idioma utilizado en la redacción.

12. Recordemos que Guillaume Dufay (¿1397?-1474) quiso perpetuarse como *musicus*, es decir como compositor, dando origen a esta figura moderna. Ver Laurenz Lüttken: “Dufay”, en Ludwig Finscher (ed.),

problema estético tiene raíces profundas que se remontan a la esencia misma de la música de tradición escrita como praxis musical y teoría estética importadas en las Américas desde el comienzo de los procesos coloniales. Una problemática identitaria sería, sin embargo, difícilmente atribuible a la música colonial religiosa en Latinoamérica —debido al carácter eminentemente funcional que la caracterizó—. El caso de los llamados nacionalismos musicales a partir la segunda mitad del siglo XIX o las concepciones panamericanistas en el siglo XX permitirían por su parte lecturas identitarias. Esta situación se refleja en lo que algunos estudiosos conceptualizaron como una dualidad entre lo propio y lo ajeno,¹³ con diversos grados de compromiso reflejados en el material sonoro. Esta relación binaria puede ser utilizada para el estudio de músicas académicas vocales y/o instrumentales¹⁴ que incorporaron elementos de culturas originaras o de raíz popular en forma programática, por ejemplo, en un intento de reactualización identitaria del pasado a través de la representación de espacios y tiempos de una identidad pretendidamente nacional¹⁵. Sin embargo, esta situación no constituye una particularidad musical de la experiencia latinoamericana ya que, por una parte, la idea de nacionalismo musical basada en la inclusión de elementos locales fue igualmente desarrollada en contextos geo-culturales externos a Latinoamérica. En segundo lugar, el uso de estructuras epistemológicas binarias como vía de interpretación es reflejo de un momento histórico y se constituye como un posible camino, entre muchos, para aproximarnos a la problemática identitaria en la música académica de origen latinoamericano.¹⁶

Las implicancias del concepto de identidad previamente expuesto en su relación con el objeto del presente estudio son potencialmente ricas por la especificidad del mismo. La música electroacústica para cinta exige sin embargo una delimitación conceptual y el

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel/Stuttgart: Bärenreiter / J. B. Metzler, Personenteil 5, 2001), 1542.

13. Coriún Aharonián escribió sobre las alternativas que tiene “el compositor del Tercer Mundo en la estructura dialéctica en la que está inmerso”, o sea, como dualidad entre técnica y tradición musical europea, y cultura e historia local. La idea de Tercer Mundo incluye otras relaciones interculturales de origen colonial que reflejan la misma problemática, pero que, sin embargo, no son específicas del caso latinoamericano. Ver Coriún Aharonián: *Hacer música en América Latina* (Montevideo: Tacuabé, 2014), 146.

14. Me refiero aquí a instrumentos musicales que producen sonidos por vibración mecánica de cuerpos sonoros o columnas de aire, sin presencia de componentes electromecánicos y/o electrónicos.

15. Por ejemplo, en el caso del compositor mexicano Carlos Chávez (1899-1978) y la integración de elementos de un pasado prehispánico en su música. Ver Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 100ss.

16. En un texto ya clásico Lawrence Kramer escribe que “las epistemologías duras dependen de oposiciones entre hecho y valor, intrínseco y extrínseco. ... Necesitamos desfamiliarizarnos [*defamiliarize*] y deconstruir esas [y otras] oposiciones en su aplicación a la música: reducirlas desde principios a momentos contingentes, límites temporarios, en una dinámica conceptual constante”. Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), 3.

uso de categorías que superen o complementen las utilizadas para el estudio de las músicas vocales y/o instrumentales —categorías analíticas que históricamente dependen (y se desprenden) casi en su totalidad de la notación musical interpretativa en formato partitura—.

1.2. Espacio electroacústico

Para delimitar lo específico de la música electroacústica para cinta destaco la presencia esencial de la tecnología analógica en todas las dimensiones de la obra musical: en el proceso de creación, almacenamiento y reproducción.¹⁷ Otorgar a la tecnología un rol histórico-estético determinante no implica necesariamente abstraerse del momento social que precedió y a veces determinó algunos avances tecnológicos¹⁸ o ignorar algunos usos reaccionarios de los que fueron objeto los primeros instrumentos electrónicos,¹⁹ sino que implica considerar a la tecnología como un factor que influyó y condicionó la existencia de ciertas obras musicales. Por ejemplo, las visiones pioneras de Edgar Varèse en la década de 1930 no pudieron realizarse sino posteriormente, cuando las condiciones tecnológicas lo permitieron.²⁰ Este es el carácter determinante que pretendo señalar aquí, apelando de algún modo al credo de las ciencias de la comunicación, el hecho de que el medio define al mensaje.²¹ En este sentido, la primera música electroacústica para cinta fue un producto de la tecnología y fue determinada por ella en diversos aspectos. La producción y montaje del sonido en laboratorios especialmente equipados, el almacenamiento analógico en discos o cinta, la consecuente ausencia de sistemas de notación performativos, los desafíos impuestos al público a través de la modificación de situaciones espacio-temporal antropológicas históricas como el concierto y la interpretación musical son también en este sentido consecuencia de la tecnología. Algunas divisiones y partidismos teórico-estéticos de corte chauvinista pueden rastrearse

17. Sigo aquí la ya clásica tripartición semiológica de la forma simbólica aplicada a la música según Jean-Jacques Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris: UGE, 1975), 52-55.

18. Lo que Jonathan Sterne señala agudamente en su interpretación de los condicionantes culturales para una tecnología aplicada al sonido. Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003), 9.

19. Utilizados como una extensión de los tradicionales. John Cage señala esto en el año 1937: “La mayoría de los inventores de instrumentos musicales han intentado imitar instrumentos del siglo XVIII y XIX, igual que cuando los diseñadores de automóviles copiaron el carruaje. . . . Cuando Theremin proveyó un instrumento con verdaderas posibilidades nuevas, los thereministas hicieron todo lo posible para que el instrumento sonara como un instrumento viejo”. John Cage: *Silence* (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973), 4-5.

20. Edgar Varèse y Chou Wen-Chung: “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music* 5 (1966): 11-14.

21. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (Stuttgart: Metzler, 2011), 138.

en la naturaleza de los medios tecnológicos de producción de sonido utilizados.²² Incluso parte de la reflexión estético-musical parece resultar de los desafíos impuestos por la tecnología —recuérdese que Pierre Schaeffer afirmó que la técnica del bucle aplicada a los discos de acetato fue el origen de su método²³—.

Entre las variadas perspectivas relacionadas con el rol de la tecnología que podrían citarse²⁴ me concentraré a continuación en el caso del espacio como categoría externa e interna a la obra musical electroacústica,²⁵ y en el uso musical de grabaciones de sonidos referenciales a espacios exteriores a las obras. Estas dos dimensiones serán consideradas como específicas a la música electroacústica y, por ende, serán vinculadas entre sí.

Sin adentrarme en la discusión sobre el concepto de espacio en su relación con la música académica instrumental y/o vocal,²⁶ quisiera mencionar a continuación dos ejemplos que pretenden condensar gran parte de las líneas de pensamiento sobre el espacio en torno a la música electroacústica. El espacio interno a la obra electroacústica según lo plantea Michel Chion es la dimensión espacial de los sonidos procesados, compuestos y fijados en un soporte durante él y después del trabajo compositivo; mientras que el espacio externo se liga a la proyección de los sonidos en la sala de concierto, o sea, a la situación acústica-performativa que reactualiza el espacio interno. Así se trata, en primer lugar, de unificar ambas dimensiones espaciales a través de una realidad acústica que les es común en su proyección tridimensional y, por otra parte, evitar la supuesta

22. Thom Holmes: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture* (Nueva York: Routledge, 2008), 56. La voluntad de presentarse como continuidad y punta de lanza de la historia de la música era compartida por algunos representantes de la *musique concrète* y de la *elektronische Musik*. Pierre Schaeffer escribió: “Nuestra investigación no se separa de la tradición. Uno no innova sino a través de la inspiración en el trabajo de sus predecesores, lo que tal vez sea nuestra mayor aspiración. . . . No operamos distinto del geómetra [géomètre] que imagina otras geometrías gracias a la que él ya conoce . . .”. Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (Paris: Seuil, 1966), 398-399.

23. Schaeffer: *Traité des objets musicaux*, 390.

24. Para una introducción a esta problemática ver Peter Manning: “The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music”, *Leonardo Music Journal* 13 (2003): 6-9.

25. En este sentido sigo a Gianmario Borio, quien nos explica que la movilidad de la categoría espacio desde una concepción externa (de la arquitectura y del posicionamiento instrumental) hacia una concepción interna (compositiva) es particular de la música académica occidental en el siglo XX. En este sentido la música electrónica [*elektronische Musik*] facilitó la incorporación definitiva del espacio dentro del proceso compositivo. Ver Gianmario Borio: “Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik”, en Annette Landau y Claudia Emmenegger (eds.), *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch* (Zúrich: Chronos, 2005), 113 y 131.

26. Lo cual sería imposible de abarcar en este trabajo. Asumiendo el riesgo de cometer deshonrosas omisiones me limito al caso alemán y al siglo XX. Ver Gianmario Borio: “Über den Einbruch”; Gisela Nauck: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (Stuttgart: Franz Steiner, 1997) y Helga De La Motte-Haber: “Raum-Zeit als musikalische Dimension”, en Tatjana Böhne y Klaus Mehner (eds.), *Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst* (Köln: Böhlau, 2000), 31-38.

vaguedad de nociones espaciales metafóricas derivadas de la palabra espacio.²⁷ Un concepto de espacio ampliado es el propuesto por Denis Smalley como forma-espacio acusmática [*acousmatic space-form*], la cual pretende cubrir dimensiones externas a la obra en sí, pero no exclusivamente en el sentido de proyección acústica, sino partiendo de la capacidad de los sonidos de portar espacio en sí mismos [*source-bonded sounds*] y recrearlo en torno al y a través del oyente. Smalley propone una tipología espacial de corte antropológico que es, en primer lugar, una continuación de sus categorías espectromorfológicas²⁸ y, en segundo lugar, pretende integrar las diversas facetas de la imagen acusmática, abriendo el camino a la incorporación analítica de atributos específicos a la cultura, e intuyendo que obras como *Presque rien n. 1* (1967-1970) de Luc Ferrari se ofrecen particularmente fructíferas para una exploración analítica espacial.²⁹

Siguiendo con esta línea de creciente abstracción propongo en este artículo una profundización de la reflexión espacial en torno a la música electroacústica en sus dimensiones antropológica y cultural. El espacio será entendido aquí como un resultado de la acción del hombre, y no como un contenedor tridimensional de ésta. Este espacio es entonces antropológico tanto en sentido perceptivo, por ser constituido como tal por el oyente en situación de escucha, como en sentido cultural por ser testimonio acústico de la acción e interacción humanas. Ambas dimensiones se acercan al concepto de espacio sonoro implícito en el pensamiento de Murray Schafer³⁰ y, en el plano de las ciencias humanas, a la noción de espacio según las reflexiones del (posteriormente) llamado giro espacial [*spatial turn*]. Finalmente, no se ignorará el plano espacial de los sonidos como espacio interno o espacio espectral,³¹ sino que se lo limitará a complementar el análisis espacial cultural-antropológico de ciertas músicas electroacústicas, sin dejar de mencionar que existen obras que se prestan mejor que otras a esta aproximación: acotar el alcance de mi propuesta espacial-antropológica a través de la mención de

27. Michel Chion: "Les deux espaces de la musique concrète", en Francis Dhomont (ed.), *L'espace du son* (Ohain: Musiques et recherches, 1998), 31. También en Gisela Nauck: *Musik im Raum*, 29.

28. Denis Smalley: "Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes", *Organised Sound* 2 (1997): 107-126. Estas categorías se formulan originalmente en la década de 1980.

29. Denis Smalley: "Space-Form and the Acousmatic Image" *Organised Sound* 12/1 (2007): 41 y 54. Smalley había advertido 10 años antes que sus categorías espectromorfológicas no se prestaban fácilmente a ser aplicadas en músicas con sonidos referenciales al mundo exterior a las obras. Smalley: "Spectromorphology", 109-110.

30. Sabine Breitsameter: "Hörgestalt und Denkfigur. Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers Die Ordnung der Klänge", en R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* (Mainz: Schott, 2010), 27.

31. Smalley: "Space-Form and the Acousmatic Image", 44ss.

contraejemplos sólo reforzaría la pertinencia del análisis profundo de las obras que sí se prestan a este enfoque.

El análisis de Murray Schafer en su libro *The tuning of the world* (1977) sentó un precedente importante en el estudio de los llamados paisajes sonoros [*soundscales*]. El autor describe a través de fuentes básicamente literarias un desarrollo teleológico de los ambientes sonoros en clave antropológica y marcando puntos de inflexión definidos por la historia económica. Aunque su trabajo contiene un sesgo ideológico que pretendo evitar en este artículo, su autor formula categorías que son altamente pertinentes para una reflexión espacial en la música electroacústica según las premisas antes expuestas. En primer lugar, se destaca la acotación de su reflexión a la era analógica representada por las tecnologías del sonido hasta mediados de 1970, lo que coincide con la música que se analizará en este trabajo. Complementariamente, su descripción del potencial referencial y simbólico de los sonidos ambientales en su conexión con la acción (e interacción) humanas³² se ofrece particularmente dúctil para un análisis espacial antropológico-cultural de esta música. La oposición entre su evento sonoro [*sound event*] de corte espacial-social³³ y el objeto sonoro schaefferiano, resultante de la escucha reducida y separado de su contexto de producción, se corresponde con la amplitud que pretendo darle al concepto de espacio en este trabajo.

En el caso de las ciencias humanas partiré del germen del giro espacial tal como se presenta en el texto *Des espaces autres* (1984; conferencia dictada en 1967) de Michel Foucault, en donde se plantea el concepto de heterotopía y una tipología de aspectos que las caracterizan. Una heterotopía es definida por Foucault como un espacio real que está en relación con otros espacios, sea representándolos, cuestionándolos u invirtiéndolos³⁴. Un ejemplo de este tipo de espacios lo constituirían los manicomios y las cárceles como heterotopía de desviación con función histórica variable. Dos de los seis principios tipológicos que Foucault propone resultan particularmente relevantes en su extrapolación a la música electroacústica para cinta. Primero, la idea de que una heterotopía tiene la capacidad de condensar, alinear o superponer espacios incompatibles entre sí. En segundo lugar, el postulado de que una heterotopía siempre contiene una heterocronía implícita, una existencia conjunta de momentos temporales disímiles. Ejemplos particularmente

32. R. Murray Schafer: *The Tuning of the World* (Nueva York: Alfred Knopf, 1977), 169.

33. *Ibid.*, 131.

34. Michel Foucault: "Von anderen Räumen", en Jörg Dünne y Stephan Günzel (eds.), *Raumtheorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 2006) [1ª., en francés, 1984], 320.

claros para el autor son el escenario en un teatro, el cual puede contener representaciones de espacios completamente disímiles, o el museo, como espacio dedicado a la acumulación de tiempos.³⁵ Las ideas de Foucault se remiten a su momento de concepción y se oponen a la perspectiva orgánica de un siglo XIX que él consideraba obsesionado con la Historia. El horizonte de concepción de sus ideas es la llamada época del espacio, de la simultaneidad, la superposición y la adyacencia de lo disperso, de lo cercano y lo lejano.³⁶

Finalmente, como último aspecto epistemológico de mi aproximación espacial me interesa rescatar una de las dimensiones dentro de la triadética propuesta por Henri Lefebvre en *La production de l'espace* (1974). Partiendo de la premisa de que toda sociedad produce espacios,³⁷ el autor distingue entre un espacio percibido, un espacio concebido y un espacio vivido.³⁸ Este último es conceptualizado como un espacio de representación determinado socioculturalmente en donde los objetos pierden su dimensión física inmediata y pasan a contener una dimensión simbólica que no es abstracta sino vivida y hablada.³⁹ El autor ejemplifica su triadética con la relación entre un sujeto y su cuerpo. El cuerpo como espacio percibido sería definido por una praxis social que determina el uso mecánico-instrumental de las extremidades, órganos y de los sentidos. Las concepciones del cuerpo son representaciones de éste que emergen de la ciencia en forma de conocimientos teóricos. Finalmente, el cuerpo como espacio de representación sería resultante del influjo de la cultura y de los simbolismos con los que se lo carga bajo la luz de preceptos morales. Significativamente los espacios de representación, por ser culturalmente definidos, contienen un momento temporal que remite a la historia grupal e individual, o sea, al pasado de las situaciones vividas en su reactualización en el presente.⁴⁰

En la reflexión estética sobre la música no podemos hablar de una pertinencia reciente del giro espacial, ya que el espacio fue siempre *conditio sine qua non* para la

35. Ibid., 324-325.

36. Ibid., 317.

37. Henri Lefebvre: "Die Produktion des Raumes", en Jörg Dünne y Stephan Günzel (eds.), *Raumtheorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 2006) [1ª., en francés, 1974], 330-334. Denis Smalley también refiere brevemente a Lefebvre en su aproximación espacial. Smalley: "Space-Form and the Acousmatic Image", 38.

38. Sirva como complemento la reflexión de Pierre Bourdieu sobre un espacio real vivido y apropiado "que opera como una metáfora del espacio social". Pierre Bourdieu: "Physischer, sozialer und angeeigneter Raum", en Martin Wentz (ed.), *Stadt-Räume* (Frankfurt/Nueva York: Campus Verlag, 1991) [1ª., en francés, 1991], 26. El marco teórico sobre teoría espacial es inabarcable en este artículo.

39. Lefebvre: "Die Produktion des Raumes", 336 y 340. La referencia al lenguaje es notable por su relevancia en las obras que se mencionarán en este trabajo.

40. Ibid., 339-340.

existencia de sonido audible y, por lo tanto, siempre estuvo relacionado al fenómeno musical. Sin embargo, considero que la dimensión antropológica-cultural del espacio en la música es un campo aún pleno de posibilidades de exploración.⁴¹ En este trabajo se tomarán los principales aspectos de los conceptos de heterotopía y de los espacios de representación como marco para indagar las dinámicas espaciales internas a un grupo de obras electroacústicas que remiten por su contenido sonoro al mundo social y cultural exterior a ellas. Una definición provisoria de espacio en la música electroacústica sería pensarlo como las dimensiones que surgen interpretativamente del potencial referencial de algunos sonidos y se revelan como construcción social y red de significados.

Esta definición pretende condensar la especificidad de esta música en la incorporación de grabaciones sonoras, lo que fue consecuencia directa de la influencia de la tecnología electrónica analógica.

1.3. Objetivos

Los conceptos hasta aquí desarrollados están unidos entre sí. La noción previamente esbozada de identidad individual centrada en el compositor y con dimensiones espacial-temporal-sociales tiene, en primer lugar, puntos de contacto con el concepto de espacio representado por la heterotopía y por el espacio de representación. Si al momento temporal identitario que aúna presente, pasado y futuro, se le suman las dimensiones espaciales como correlatos de tiempos, se remite, en principio, a la coexistencia de espacios y tiempos disimiles que son propios de ambos conceptos espaciales previamente formulados. Se considerará entonces a la obra electroacústica para cinta en su actualización acústica por reproducción, como creadora de un espacio-tiempo real, en el cual el sujeto se sumerge, y en donde diversas dimensiones espaciales entran en tensión, se oponen y se complementan produciendo significado.

Siguiendo esta premisa se trabajó sobre un grupo de piezas electroacústicas para cinta las cuales fueron previamente seleccionadas según criterios históricos. Las piezas pertenecen a compositores de origen latinoamericano que tuvieron contacto con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM, 1961-1970) del Instituto

41. Véase un aporte notable en Omar Corrado: "Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas", en *Revista Argentina de Musicología* 14 (2013): 93-96.

Torcuato Di Tella en Buenos Aires, y/o con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC, 1971-1989).⁴²

De ese grupo de obras electroacústicas para cinta se seleccionaron aquellas que contienen sonidos referenciales según una función de indicio en su relación con las fuentes sonoras.⁴³ Específica de gran parte de la música electroacústica es la presencia de grabaciones microfónicas como parte de los materiales sonoros constitutivos de las obras. Estas grabaciones sonoras remiten a momentos espaciales-temporales externos e identificables a través de un análisis auditivo. La región de origen de los compositores como referencia reconocible en las obras determinó un segundo recorte para la selección, incorporando así la dinámica espacial-temporal-social dentro de la noción de identidad individual formulada previamente. Finalmente se realizó un análisis inductivo de las piezas seleccionadas del cual resulta la siguiente tipología, la cual no pretende ser definitiva, sino representativa para este corpus de obras.

2. Identidad/espacio y música electroacústica

A modo de introducción permítase una digresión analítica. Una visión primaria del espacio en una obra como *Presque rien* n. 1 (1967-1970, 21'11'', 3 movimientos, estéreo) de Luc Ferrari implicaría el estudio de los movimientos estereofónicos y los diferentes planos de los sonidos. Las grabaciones microfónicas de diferentes ambientes en un pueblo de pescadores,⁴⁴ procesadas y montadas en la obra, demuestran tener un potencial de significado más amplio si, por ejemplo, se compara y contrasta la tensión entre los sonidos de motores a combustión [23''] y [7'34''] y los sonidos de insectos [1'25''] en el segundo movimiento de la obra. Esas referencias primarias a la tecnología en oposición a la naturaleza, ambas impregnadas del sonido constante del agua y de voces humanas, despliegan aun más potencial si las enmarcamos, en primer lugar, dentro la imagen temporal-espacial que nos sugiere el compositor: el comienzo del día a orillas del

42. El peso histórico de estos centros se debe al alcance latinoamericano de sus propuestas y actores implicados. Sobre la relevancia histórica del CLAEM véase José Luis Castiñeira de Dios (ed.): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011). Sobre los CLAMC se recomienda Graciela Paraskevaídis: "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación", en <https://www.latinoamerica-musica.net/> (consulta 01/10/2017).

43. Roy define a la función de indicio [*fonction d'indice*] como "... función retórica que produce, a través de la recepción, una ruptura de contexto desencadenando súbitamente un rico proceso de connotación y denotación que se apoya en un referente extramusical". Stéphane Roy: "L'analyse formelle en quête de significations profondes", *Lien* 7 (2011): 17.

44. Luc Ferrari: *L'œuvre électronique*, booklet al CD (Paris: Ina GRM, 2009), 87.

mar [le lever du jour au bord de la mer]. En segundo lugar, la coexistencia de tiempos disímiles representada en la ya mencionada oposición tecnología-naturaleza, se puede oír nuevamente con los golpes de martillo sobre un trozo de madera [6'02''] opuestos al motor a combustión [a partir de 7'34'']; también en la superposición de voces de niños y adultos [2'10''-2'11'' y 3'43''-3'52''], por ejemplo, como un presente que contiene pasado y futuro, y define un espacio antropológicamente identitario. En el tercer movimiento, las transiciones entre la voz de una mujer entonando una canción [06''], luego participando en un diálogo [46''] y reapareciendo como canción [1'08''], se pierden definitivamente [desde 3'13''] dando lugar al incesante sonido periódico de insectos, presentando un paisaje que abandona tanto el momento tecnológico y el humano, para retornar a una naturaleza como pasado sonoro que, no obstante, y otra vez por oposición, es mucho más antiguo que el representado por los sonidos de aves de crianza [1'44''] en el primer movimiento.

Este breve y superficial examen de *Presque rien* n. 1, siguiendo la propuesta de Smalley (pero sin usar sus categorías), nos revela variados momentos temporal-espaciales relacionados a la noción de identidad que formulé previamente, los cuales no serán profundizados en este texto. A continuación, me concentraré en los objetivos planteados previamente y trabajaré sobre 10 obras electroacústicas de compositores de origen latinoamericano.

2.1. Identidad – Espacio biográfico

El compositor de origen ecuatoriano Mesías Maiguashca está radicado en Alemania desde fines de la década de 1960. El comienzo de su producción electroacústica fue consecuencia directa de su movilidad transnacional. Después de empezar a trabajar como asistente de Karlheinz Stockhausen en 1966, Maiguashca compone *Dort wo wir leben* (1967, 6'17'', 2 canales, Musikhochschule, Colonia), una pieza originalmente concebida como banda de sonido para un documental y que constituye su primera experiencia compositiva en el medio electroacústico. El compositor la considera una pieza autónoma⁴⁵ ya que no se planteó ninguna correlación sonido-imagen⁴⁶: si nos acercamos a ella en esta clave encontramos un mundo sonoro cerrado que revela una simetría axial estricta en la aparición de los materiales. Los sonidos de origen electrónico

45. Mesías Maiguashca: "The world we live in", en <http://www.maiguashca.de/index.php/en/1960-1969-a/427-02-1967-el-mundo-en-que-vivimos-en> (consulta 01/03/2017).

46. Comunicación personal con el autor vía correo electrónico el 16/08/2017.

en la pieza permiten, por sus cualidades, ser agrupados en continuos o discontinuos,⁴⁷ configurando la primera y última unidad formal de la pieza [0''-1'36'' y 4'26''-6'17'']. El mismo principio gobierna la dinámica de los sonidos de origen microfónico en combinación con los electrónicos [1'37''-4'25'']. Sonidos de marimbas, platillos y claves crean capas relativamente continuas que se oponen a estructuras más impulsivas y en primer plano [por ejemplo a partir de 2'14'']. Esta pieza de Maiguashca, que tal vez puesta en relación con su música instrumental podría revelar otros significados, escapa a los criterios espaciales-temporales propuestos inicialmente en este artículo. Si bien la movilidad estéreo de los sonidos es constante y el nombre mismo de la obra remite a un espacio aparentemente definido (*Allí, donde vivimos*), se constata un tipo de espacialidad que no supera a la obra en su economía interna de sonidos, sino que se limita a quedarse dentro de ella.⁴⁸

Distinto es el caso de la siguiente música electroacústica de Maiguashca, la cual él mismo definió como parte de una “música autobiográfica” concebida en términos de una auto-comprensión identitaria. Su obra mixta *Öldorf 8* (1972-1974, vl., cl., vc., sintetizador y cinta) es parte de este conjunto autobiográfico y remite directamente en su título al espacio geográfico de encuentro y trabajo de aquella época, un poblado perteneciente a Kürten (Renania del Norte-Westfalia). Maiguashca compuso también dos obras exclusivamente para cinta y que conforman este corpus autobiográfico que nació directamente de sus experiencias con grabaciones sonoras.⁴⁹

Su pieza *Hör-zu, konkrete und elektronische Musik* (1969, 20'21'', 2 canales, Studio für elektronische Musik, Colonia) [*Escucha. Música concreta y electrónica*] revela un mundo sonoro polisémico. Al comentar la obra, el compositor clasifica los sonidos y recurre a pares conceptuales que pretenden ilustrar una dualidad entre sonidos que son capaces de referir al mundo externo a la obra, y otros que no lo son. Dentro de estas dualidades se plantea que los sonidos de origen microfónico son una especie de diario

47. Recorro aquí directamente a la interpretación de las leyes gestálticas en su aplicación a la percepción musical según Stéphane Roy: *L'analyse des musiques électroacoustiques, modèles et propositions* (París: L'Harmattan, 2003), 202-207.

48. Los instrumentos de timbre no-convencional [que aparecen en 2'14'' y 3'42''], por ejemplo, no alcanzan para determinar un contenido referente al mundo exterior en sentido simbólico. El compositor no los destaca ni tampoco recuerda su origen (Comunicación personal con el autor vía correo electrónico el 17/08/2017). Más aún, este mundo sonoro parece reactualizar las dinámicas de los sonidos que aparecieron al comienzo de la obra [0''-1'36''].

49. Hernán Gabriel Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2015), 169.

acústico de su vida en ese momento.⁵⁰ No son los espacios internos espectrales o de la movilidad estéreo los que están en primer plano aquí, sino la capacidad de éstos de portar espacios que materializan una memoria y al mismo tiempo remiten a un presente, fundiendo ambas dimensiones espaciales-temporales. La unidad formal de segundo nivel⁵¹ [3'23''-7'49''] permite ilustrar estas dinámicas. Comenzando con sonidos de origen electrónico que muestran una continuidad y variación espectral constantes, el compositor inserta poco a poco [desde 5'48''] sonidos que remiten instantáneamente a una sintonización radial con un dial, combinados con pequeños extractos de una música popular pregrabada, la que se hace auditivamente mucho más evidente desde 7'18''. Esta música popular que revela una raíz rítmica latinoamericana es de hecho música folclórica ecuatoriana que el compositor afirma haber oído a través de la Radio HCJB y haber grabado estando en Alemania.⁵² La voz de un niño hablando en inglés montada y distribuida espacialmente [a partir de 6'22''] entre los mencionados extractos de música, nos revela aquel presente del compositor, alejado de su tierra natal, superponiendo tiempos y espacios que se unifican por estar centrados en él como sujeto. Los espacios son antropológicos aquí, en sentido identitario, y simbólicos, ya que su oposición no nos informa solamente sobre la biografía del compositor sino que deja entrever la presencia de tópicos mucho más profundos, como se revela al final de la segunda y tercera unidad formal [desde 13'08'' y 20'03''], en donde se oponen la movilidad mediada tecnológicamente de trenes y aviones al estatismo de los sonidos nocturnos de grillos y pájaros captados microfónicamente en un espacio abierto.

El mundo sonoro y simbólico de *Hör-zu* se potencia en la siguiente obra para cinta de Maiguashca. Utilizando sonidos que él mismo grabó en Ecuador en una visita que realizó en 1969, compone *Ayayayayay* (1971, 16'17'', 2 canales, Studio für elektronische Musik, Colonia), reactualizando así una memoria individual reciente. La dinámica sonora de esta obra presenta un carácter menos continuo en comparación con *Hör-zu*, apelando a transiciones más duras por yuxtaposición de extractos disímiles. Los sonidos de la naturaleza, como los presentados al final de *Hör-zu*, tienen una fuerte presencia en esta obra, destacándose estructuralmente al comienzo de las tres primeras unidades formales [desde 31'', 3'21'' y 9'41'']. En el plano simbólico no parece ser una casualidad que la

50. Mesías Maiguashca: "Hör-zu, konkrete und elektronische Musik", en <http://www.maiguashca.de/index.php/en/1960-1969-a> (consulta 01/03/2017).

51. La división en unidades formales jerárquicas también sienta bases en la propuesta de Roy: *L'analyse des musiques électroacoustiques*, 213.

52. Comunicación personal con el autor vía correo electrónico el día 24/05/2017.

voz del padre del compositor aparezca enmascarada por sonidos de insectos [en 11'08''-11'35'']⁵³ y, después de decir la frase “. . .y ahora vamos por aquí. . .”⁵⁴ [en 11'34''], dé lugar a la extensa aparición de sonidos de lluvia, insectos y aves, los cuales son acompañados por una música popular procesada electrónicamente [en 11'36''-16'03'']. El sentido de espacio antropológico identitario relativo a los orígenes del compositor se hace evidente. El registro de sonidos de la naturaleza, sea la domesticada de las aves de crianza [en 9'19''-9'35''] o la más antigua de la lluvia [en 13'01''-13'40''], se prestaría a algunas categorías aplicadas a los paisajes sonoros en sentido arquetípico.⁵⁵ Sin embargo, me interesa aquí la concepción de un espacio social referencial-simbólico, del cual los sonidos son su testimonio reactualizado desde la música electroacústica. La superposición por montaje de cantos religiosos colectivos grabados en una iglesia con un discurso de José María Velasco Ibarra (presidente de Ecuador en el año 1969) [en 5'14''-6'05''], o con el llanto de un niño lactante [en 9'35''-9'52''], no nos informan en su carácter artificial sobre un paisaje sonoro, sino simultánea y simbólicamente sobre sectores de poder en la sociedad (el Estado y la iglesia católica) o sobre aspectos culturales en su influencia desde la temprana edad (niño lactante e iglesia católica; individuo y grupo), permitiendo a su vez la creación de dimensiones de la simultaneidad espacial y temporal de elementos disímiles.

2.2. Identidad – Espacio porteño

La poética de la ciudad como testimonio acústico encuentra resonancias en obras electroacústicas como parte de la representación de identidades individuales. Dos elementos recurrentes serán explorados aquí: las citas musicales como recortes de otras músicas montados en la obra⁵⁶ y la referencia a un espacio social a partir del lenguaje.

Sin entrar en el debate intertextual en torno a la inserción de músicas dentro de otras músicas y los correspondientes modos de articulación, me interesa explorar aquí la presencia del tango en algunas obras, como músicas que representan un espacio-tiempo porteño, acotado a la ciudad de Buenos Aires, concebido como espacio profundamente

53. Ibid.

54. La pieza *...y ahora vamos por aquí...* (1977) de Maiguashca, para 8 instrumentistas y cinta, debe su nombre a esta frase.

55. Murray Schafer escribe sobre los “sonidos de la granja” [*sounds of the farm*] como parte de los paisajes sonoros pre-citadinos. También se menciona la importancia del sonido del agua en sentido arquetípico. Schafer: *The Tuning of the World*, 15ss., 48-49 y 169ss.

56. Ya mencionado (per no profundizado) en el caso de Mesías Maiguashca.

identitario. En el *Auto-retrato sobre paisaje porteño* (1969-1970, 14'50'', 2 canales, CLAEM, Buenos Aires) del compositor brasileño Jorge Antunes se revela este espacio no sólo en la evocación visual directa a la ciudad en su título, sino también en el plano sonoro, el cual pretende retratar su movilidad biográfica. En la primera y tercera unidad formal [en 0''-3'15'' y 7'10''-9'27''], se repite la misma dinámica: un extracto de un tango⁵⁷ pasa a formar parte de un bucle que da lugar a un ritmo que podría asociarse con un samba brasileño⁵⁸ [a partir de 1'54'' y 8'20'']. El carácter político⁵⁹ en esta obra de Antunes, concebido como referencia a puntos de concentración de poder en una sociedad,⁶⁰ merece ser mencionado por ser compartido por otros compositores, aunque con matices variados.

La obra *La Panadería* (1970, 8'51'', 2 canales, CLAEM, Buenos Aires) del compositor argentino Eduardo Kusnir es recordada frecuentemente como producto sonoro de un convertidor gráfico-analógico desarrollado por el ingeniero e inventor Fernando von Reichenbach. La presencia del tango es también una dimensión en esta obra, aunque el punto de partida compositivo haya sido de carácter visual, no basándose en la referencialidad de la cita.⁶¹ Dentro de la segunda unidad formal [en [2'24''-5'24'']] el tango es representado por gestos sonoros de un bandoneón, el cual, al estar sumergido en el contexto de sonidos de origen electrónico de gran variedad y movilidad, parece potenciarse auditivamente en su referencialidad externa. El espacio aludido en el título es una panadería de barrio, donde algunos personajes (representados por sonidos) entran y salen constantemente. Las breves apariciones de dos segundos de duración del bandoneón [en 4'27'', 4'55'' y 5'22''] parecen limitarse a localizar a la pieza geoculturalmente, a otorgarle un espacio. Distinto es el caso de *Orquídeas primaverales* (1975, 8'33'', 2 canales, CICMAT, Buenos Aires) de Kusnir, en donde el tango abre caminos interpretativos más amplios. Dentro de la primera unidad formal [en 0''-3'04'']] encontramos un conjunto denso de citas musicales y de sonidos de origen electrónico. El

57. Hasta el momento me ha sido imposible determinar cuál es la obra en cuestión. El compositor recuerda que se trataba de un disco de Francisco Canaro, pero no cuál. La obtención de esta información formará eventualmente parte de siguientes investigaciones.

58. Jorge Antunes: "Recuerdos del CLAEM", en Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella*, 63.

59. En la unidad formal 4 [9'06''-13'47''] se imita la forma de hablar de un orador político, concentrándose en el ritmo y la entonación, más que en la expresión de un mensaje comprensible —con excepción de las palabras "Hiroshima", "general" y "amor" [desde 10'50'']—.

60. Michel Foucault: "Method", en John Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader* (Essex: Pearson, 2006) [1ª., en francés, 1976], 349.

61. La notación alternativa que el compositor usó en una obra previa fue adaptada para ser convertida en sonido por el invento de von Reichenbach, tratando de conservar el espíritu humorístico del original. Véase Eduardo Kusnir: "Resplandor del túnel", en Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella*, 71.

vals criollo “Rosas de abril” (1927, Rossi/Cárdenas) cantado por Carlos Gardel aparece en 51’’-1’14’’, pasando momentáneamente a un primer plano, y luego seguido por dos marchas militares argentinas y música para piano.⁶² La referencia sonora a un espacio externo, más allá del carácter romántico del texto,⁶³ toma tintes políticos en combinación con la marcha *Avenida de las Camelias* (1915, Pedro Maranesi) [en [1’38’’-1’48’’] y 2’51’’-3’04’’], tristemente asociada al golpe militar de marzo de 1976 en Argentina.⁶⁴ El compositor nos informa sobre un principio de montaje tipo collage, en donde se busca exaltar un espíritu humorístico e irónico, que satiriza la realidad.⁶⁵ Las camelias de la marcha militar chocan entonces con las rosas románticas del vals criollo, resonando también en las tiernas orquídeas del título de la obra.

El uso de la voz hablada es característico de muchas obras electroacústicas en el repertorio abarcado por este estudio. La capacidad del lenguaje de portar espacios sociales es explotada en algunas piezas que parecen aludir a la complicidad del oyente para descifrar códigos referenciales a la ciudad. El compositor argentino Francisco Kröpfl experimentó con *samples* a fines de la década del 1980 produciendo la pieza *Orillas* (1988, 10’14’’, 2 canales, LIPM, Buenos Aires – GMEB, Bourges), procesando la voz de Lucía Maranca, cuyas inflexiones pueden contribuir a la identificación del espacio rioplatense por la entonación de algunas sílabas,⁶⁶ pero cuya dimensión textual explora tópicos no específicamente regionales, centrándose en la naturaleza y el hombre en su relación con ésta. Fuertemente locales son, sin embargo, las referencias a la ciudad en su obra *Metrópolis Buenos Aires. Temas y variaciones sobre una ciudad* (1989, 34’’, 2-kan., LIPM, Buenos Aires), en donde la presencia del tango y del español rioplatense son predominantes. La obra fue un encargo del *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) de Colonia (Alemania) como parte del proyecto *Acustica International* dirigido por Klaus Schöning. Kröpfl nos informa que su intención fue descifrar el lenguaje de la ciudad reflejado en

62. Un extracto del *Vals triste* (1947) Op. 9 N° 2 de Marcelo Boasso (1902-1960), pianista y compositor de origen italiano, conocido por su seudónimo “Príncipe Kalender”. Comunicación con el autor vía correo electrónico el 25/05/2017.

63. Se oye el siguiente extracto: “. . . vergel de amor, / mujer por quien / mi ser vivió. / Y si tu corazón me das. . .”.

64. Una especie de memoria acústica colectiva opera aquí. Los “comunicados” de la Junta Militar en los medios de comunicación eran precedidos por esta marcha. El compositor mismo evoca este sentido. Ver Eduardo Kusnir: “Orquídeas primaverales”, en <http://eduardokusnir.com.ar/orquideas-primaverales/> (consulta 01/03/2017).

65. Ibid.

66. Por ejemplo, el yeísmo en la palabra “ellas” [en 1’07’’].

individuos y grupos,⁶⁷ por lo que se podría considerar a esta obra como una composición vocal.⁶⁸ El espacio porteño es público y grupal en casos como el partido de fútbol [en 2'10''], la protesta sindical [en 6'13''], el canto coral en la Iglesia [desde 11'29''], o el contexto del discurso del presidente Raúl Alfonsín [desde 20'30'']. Por otra parte, se escuchan espacios privados e individuales en el diálogo telefónico [en 4'34''], en los sonidos de ingreso a un domicilio [desde 32'02''], entre muchos otros. La coexistencia de tiempos disímiles se explota en la memoria individual de los inmigrantes europeos que relatan su llegada a Buenos Aires a principios del siglo XX [desde 2'40''], en la voz del bandoneonista Leopoldo Federico recordando sus comienzos con el instrumento [desde 0''-2'09''], o la perspectiva identitaria individual relativa al tango⁶⁹ que el compositor hace propia como corolario de la obra [desde 33'21''].⁷⁰ Todo esto combinado con la localización temporal-espacial inmediata que ofrece el lenguaje juvenil por ejemplo [desde 5'08''], o los giros del español porteño [desde 9'22'']. Utilizando una metáfora visual podríamos pensar a esta obra de Kröpfl como un poliedro cuyas caras revelan diferentes significados según la posición del observador.

En el mismo plano se ubica el mundo sonoro de *Tramos* (1975, 16'53'', 1 canal, Estudio privado, Buenos Aires) del compositor argentino Eduardo Bértola (1939-1996). El primer plano de esta obra es ocupado por el lenguaje, sobre todo por la predominante entonación del español rioplatense enmarcado en distintos contextos.⁷¹ Entre 2'55''-3'43'' se escucha nuevamente una protesta en las calles a la cual se le interpola un extracto de una misa, abriendo las puertas nuevamente a posibles análisis de poder. En este caso hablamos de una dinámica particular puesto que se trata de una obra desde y sobre la radio, construida con extractos de emisiones radiales montados por yuxtaposición. De

67. Klaus Schöning: *Riverrun: Voicing/Soundscapes*, booklet al CD (Mainz: Wergo, 1999), 61. La edición en CD para la que escribe Schöning contiene un extracto de la versión de *Metrópolis* que se analiza aquí: la transición entre las unidades formales 1 y 2 [desde 6'03''] y con una duración de 3'13''.

68. En el sentido de *Sprachkomposition* alemana centrada en las dimensiones semánticas e históricas del lenguaje que fueron exploradas por fuera del rigor serial en la Nueva Música desde la década de 1960. Hermann Danuser: "Neue Musik", en Laurenz Lütteken (ed.), *MGG Online* (2016[1997]), disponible en <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14706> (consulta 01/03/2018).

69. La presencia del tango es también en esta obra importante, principalmente como citas y elemento estructurador formal. Para un estudio destallado ver María Laura Novoa: "De malevos vanguardistas y pitucos arrabaleros: el tango en la obra de Francisco Kröpfl", en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos: Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2012), 124ss.

70. Después de utilizar una cita del tango *Carro viejo* (1927; Montoni – Orsi) [en 32'55''-33'28''] se escucha a Federico decir: "entonces cuando uno tiene unos años, tiene unos años sobre la espalda, cuando ya ha sufrido, y ha amado, ha sufrido y ha amado, empieza a descubrir esas letras que lo pintan a uno, que lo pintan a uno. . .".

71. Ya señalado por Graciela Paraskevaídis (1940-2017) en su profundo análisis de la obra. "Estos rasgos de lenguaje y de expresión definen y delimitan claramente el ámbito regional en el que Bértola marca estos tramos". Graciela Paraskevaídis: "Tramos". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 3 (1992): 48.

este modo los espacios transmitidos por el sonido se amplían geográficamente al incluir y problematizar la relación cultural entre Buenos Aires y Europa, en el ejemplo francés y belga⁷² [desde 28'' y 1'33''], un aspecto histórico-social que se convirtió en central para Bértola desde su retorno a la Argentina en 1972.⁷³ La identidad retratada está contenida en la ciudad de Buenos Aires, en su pasado y presente cultural, creando a través de la obra una coexistencia artificial de tiempos y espacios que son, en su desemejanza, constitutivos de una identidad de orden grupal, apelando a los conceptos utilizados en este trabajo, y también a una posible paradoja de orden etimológico en torno a la palabra "identidad". La visión a futuro, constitutiva del concepto de identidad, queda implícita, tal vez como premonición de los trágicos sucesos político-sociales que se desencadenarían en Argentina pocos meses después del estreno de esta obra en octubre del año 1975.⁷⁴

2.3. Identidad – Espacio originario

En la producción del compositor guatemalteco Joaquín Orellana se encuentra un tipo de referencia a culturas originarias que pretende fungir como reactualización de un momento temporal-espacial antiguo. Aunque este sentido de reminiscencia identitaria a culturas aborígenes ha tomado variadas formas en la música académica de origen latinoamericano,⁷⁵ me interesa destacar aquí la particularidad de la poética electroacústica de este compositor, la cual no ha encontrado paragón hasta este momento.

Los espacios sociales en el mundo electroacústico de Joaquín Orellana son consecuencia directa de sus experiencias con la grabación analógica de sonidos.⁷⁶ El compositor regresó a Guatemala en 1968 luego de su estadía en Buenos Aires como becario del CLAEM y comenzó casi inmediatamente a experimentar con grabaciones sonoras en su entorno. Esta exploración lo lleva al descubrimiento del paisaje acústico local y sus componentes,⁷⁷ formulando así el adjetivo "humanofonal", el cual corporiza

72. Según los esbozos de Bértola analizados por Paraskevaídis: Emisiones de la Radiodifusión Belga y la Radiodifusión y Televisión francesa.

73. Ideas de corte latinoamericanista. En 1'28'' se escucha la voz de Jorge Romero Brest (1905-1989) comparando al Barrio Norte de Buenos Aires con París. En palabras de Bértola: "Creo que para ser artista es necesario primero ser hombre, asumir todas las responsabilidades sociales y definirse políticamente. En Europa he aprendido a conocer a América Latina y cada vez creo más en ella, en su revolución social y en su liberación cultural. . . . Es necesario ver a Europa con mucho espíritu crítico y aprender a conocerse". Citado por Graciela Paraskevaídis: *Tamos*, booklet al CD. (Montevideo: Tacuabé, 2000), 6.

74. Paraskevaídis: "Tamos", 49.

75. Notable en este sentido Carredano y Eli: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, 108ss.

76. Joaquín Orellana: "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual", *Alero*, 3 (1977): 127.

77. El compositor escribe: "A mi modo de ver, el contenido latinoamericano en los sonidos, como en cualquier otro ambiente, sólo puede estar en las condiciones sonido-situación social . . . ". Ibid., 129.

una presencia humana y da título a su obra *Humanofonía* (1971, 11'13'', 1 canal, Estudio privado, Guatemala). La dinámica de los sonidos en esta obra no es interpretable sin la referencia al espacio cultural externo a ellos. El ejemplo más fuerte se hace oír en el poema “Mi predio iluminado” de Julio Fausto Aguilera recitado por el propio compositor,⁷⁸ grabado y montado en la segunda unidad formal [en 4'58''-6'15''], en donde se explora la oposición entre luz y sombra en relación con un espacio geográfico que pertenece a una voz que habla en primera persona.⁷⁹ El compositor monta simétricamente extractos de una voz masculina hablando en un lenguaje maya [en 1'01''-1'14'' y 10'07''-11'13'']; lenguajes originarios que él considera portadores de un dolor antiguo que se remonta a los procesos de colonización en las Américas desde fines del siglo XV. Esa presencia antropológica del pasado en el presente es considerada por Orellana como un “canto subyacente”⁸⁰ constitutivo del idioma aborígen. El compositor vuelve a hacer uso de este principio en el fragmento experimental *Iterotzul* (1973, 3'13'', 1 canal, Estudio privado Guatemala)⁸¹ y en la extensa pieza *Rupestre en el Futuro* (1979, 22'41'', 1 canal, Estudio privado Guatemala), la cual se aleja de la poética sonora directa de la primera *Humanofonía* para presentar un mundo de sonidos de origen microfónico fuertemente procesados. El compositor reutiliza aquí el lenguaje aborígen presente en *Iterotzul* (1973) y lo representa superpuesto a instrumentos de percusión [en 5'05''], capas de voces [en 6'08''] y, notablemente, a sonidos ambiente de la calle [desde 22'01'' y 22'24'']. En esta última superposición vuelven a entrar en tensión la voz en su momento cultural-antropológico con las tecnologías de la vida cotidiana de entonces, ejemplificada por el ruido de automóviles en un espacio público. Una oposición que retoma la dualidad arquetípica entre naturaleza⁸² y tecnología ya mencionada en el comentario introductorio sobre *Presque rien n. 1* de Ferrari. El pensamiento social de Orellana se aleja sin embargo de la abstracción acusmática y es conceptualizado por él mismo como “música ideológica”,⁸³ una música que pretende recordar la tragedia y dar voz a los muertos. El dolor contenido en la entonación del lenguaje es para el compositor a la vez ancestral y

78. Comunicación telefónica con el autor el día 04/03/2017.

79. Julio Fausto Aguilera: *La patria en una casa (Poemas)* (Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1983), 54-55.

80. Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM*, 203.

81. El compositor no lo considera una obra. Comunicación telefónica con el autor el día 04/03/2017.

82. En el sentido del término alemán *Naturvolk*, como cultura no-industrializada, más cercana a la naturaleza que otras culturas. Esta categoría contiene un momento eurocéntrico y racista que lamentablemente es insalvable, por más que no se corresponda en absoluto con la perspectiva del autor de este trabajo.

83. Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM*, 202.

actual, existiendo por lo tanto en dos momentos temporales disímiles, cuya reactualización más trágica tiene lugar en la Guerra Civil de Guatemala (1960-1996), lo que da contexto a una parte de su pensamiento estético y abre un camino para la interpretación de su obra.

3. Conclusiones

Una reflexión sobre la recepción creativa de productos culturales de origen europeo es el origen del *dictum* de Alejo Carpentier en torno a “la sensibilidad de quien nació criollo” y su reflejo musical en el “en el dominio de la electrónica” ejemplificado por los (en aquel momento nuevos) sintetizadores.⁸⁴ El lapso temporal que separa al oyente actual del espíritu latinoamericanista de algunas manifestaciones de aquella época es determinante y no puede ser menospreciado. Las posiciones estéticas de Eduardo Bértola formulando una “música electroacústica pobre”⁸⁵ en 1976 no escapan a esta línea de pensamiento, ni dejan de estar relacionadas con la música electroacústica de Joaquín Orellana y Oscar Bazán.⁸⁶ Con más o menos ímpetu encontramos ecos inesperados y estructuras conectivas interpersonales que dan un marco colectivo a algunas poéticas individuales.

Este trabajo se centró en las dinámicas de la recepción creativa utilizando un concepto de identidad con dimensiones sociales, espaciales y temporales. El acercamiento analítico a las diez obras electroacústicas que forman el centro de este trabajo partió de la referencialidad de sus sonidos respecto al mundo exterior a la música. El sonido es testimonio de ese espacio construido socialmente, cargado simbólicamente por la cultura y determinante para las identidades individuales de los compositores. En este sentido se exploraron momentos de los diarios acústicos de Mesías Maiguashca; el peso asociativo del tango y del español rioplatense en Jorge Antunes, Eduardo Kusnir, Francisco Kröpfl y Eduardo Bértola; por último, la referencia a pasados antropológicos resonantes en presentes acústicos en el caso de Joaquín Orellana.

84. Alejo Carpentier: “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su Música* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1977), 19.

85. Graciela Paraskevaidis: “La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”, en http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-gp-CLAMC%20comparg.pdf (consulta 01/10/2017).

86. Oscar Bazán (1936-2005). Este compositor crea entre 1973 y 1974 una trilogía electroacústica basada su recepción creativa de música Selk’nam utilizando un sintetizador ARP 2600 en el CICMAT de Buenos Aires, reactualizando un pasado, apropiándose de él y resignificándolo en aquél presente.

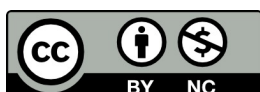
La particularidad de la relación identidad/espacio en la música electroacústica aquí estudiada está en la capacidad de ésta para contener sonidos tomados del mundo real, y en la operatoria del compositor sobre éstos. La carga simbólica y el poder referencial del tango en Kusnir no serían los mismos sin el contexto de sonidos sintéticos en el cual la música porteña aparece; el contenido semántico en Kröpfl y Bértola no generaría el mismo significado sin la yuxtaposición de momentos contrastantes; el lenguaje aborigen no sería el mismo en Orellana sin la eventual superposición de sonidos portadores de espacios y cargas simbólicas disímiles a él. En última instancia encontramos que los significados que surgen del sonido son consecuencia de la técnica de montaje en cinta y de los procesos analógicos asociados, lo cual le otorga un momento regional, un matiz cultural específico al poder determinante de la tecnología. Algunos de los productos culturales actuales, emergentes de las últimas tecnologías digitales, tampoco dejan de sorprendernos.

Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango

Omar García Brunelli

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 91-124.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango

La idea de un componente afro del tango se funda en la superposición de cuestiones de origen e incorporaciones posteriores, pero no existe un consenso al respecto. La *Antología del Tango Rioplatense* adopta una posición ambigua: admite la participación de los afrodescendientes en el origen, pero descarta la influencia musical afroamericana. Luego de más de cien años la africanía del tango puede ser muy discutida porque durante todo ese tiempo la comunidad afroporteña aportó muy poco al desenvolvimiento del género. Consecuentemente, las posiciones que defienden la africanía del tango generan escepticismo entre la comunidad musicológica. Mi propuesta consiste en revisar los argumentos de la *Antología*. . . teniendo en cuenta los estudios recientes sobre las músicas afroamericanas. La conclusión a la que arribo es que muy probablemente el tango rioplatense está impregnado de un componente afroamericano con el cual debieron jugar los sucesivos compositores e intérpretes, aún sin tener plena conciencia de ello.

Palabras clave: Música popular, Orígenes del tango, Cultura afroamericana, *Antología del Tango Rioplatense*

Basis for a Reasonable Approach to the Question of the Afro Component of Tango

The idea of an African component of the tango is based on overlapping issues of origin and subsequent additions, but there is no consensus. The *Antología del Tango Rioplatense* adopts an ambiguous position: supports the participation of Afro-American people in the origin, but discards the Afro-American musical influence. After over a hundred years, Africanity of tango can be very controversial because during that time the Afro-Argentinean community contributed very little to the development of the genre. Consequently, the positions defending Africanity of tango generate skepticism among the musicological community. My proposal is to review the arguments of the *Antología*. . . considering recent studies on African-American music. I arrive to the conclusion that tango is most likely steeped with an Afro-American component which with successive composers and performers might have played, even without being fully aware of it.

Keywords: Popular Music, Tango Origins, Afro-American Culture, *Antología del Tango Rioplatense*

Introducción¹

La idea del componente afro del tango se funda en la superposición de algunas configuraciones iniciales del género e incorporaciones más recientes. En primer lugar, en el origen del tango habría participado la música afroamericana, a través de la habanera, y eventualmente la milonga,² y además, en el proceso, habrían intervenido los afrodescendientes de Buenos Aires y Montevideo.³ Hay dos aspectos a considerar aquí. Uno es si se admite o no esa participación del negro (incluyendo la descendencia múltiple de afroitalianos, afroespañoles y afrocriollos) en la gestación del tango, en función de las pruebas existentes. El otro es si quedó o no algún vestigio de tal participación en el tango tal como se lo registra a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Las opiniones, como veremos, se dividen. Hay quienes aceptan la participación y la persistencia eventual de rasgos afroamericanos, y quienes la niegan (Oscar Natale da cuenta de muchas de estas opiniones publicadas en diversos trabajos en un libro muy bien documentado).⁴

Por otra parte, a lo largo de su más de un siglo de existencia, el tango incorporó otros elementos que incrementaron su fisonomía afroamericana (si bien no su componente intrínseco). Ellos fueron: las milongas de Sebastián Piana con letras de Homero Manzi, a partir de 1932, que aunque no aportaron elementos del lenguaje musical afroamericano, incluyeron en las letras referencias a la cultura afroargentina del período colonial;⁵ el candombe uruguayo, o la percusión con tambores, incorporada a las orquestas típicas de la década de 1940,⁶ que sí agregaron elementos en el nivel de la

¹ Este trabajo fue producido inicialmente en el marco del Seminario de especialización: “Músicas Afro-Latinoamericanas. Un panorama introductorio de temas y problemáticas en los estudios sobre las músicas de matrices africanas en Latinoamérica y el Caribe”, dictado por el Dr. Luis Ferreira Makl en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, en el año 2012. Expuse una versión abreviada en las Jornadas “Pensar, escuchar y representar el tango. Reflexiones sobre el género desde sus orígenes hasta la actualidad”, organizadas por el equipo Globamus y el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage realizadas en Buenos Aires entre el 25 y el 27 de abril de 2013 en la Alianza Francesa.

² Jorge Novati e Inés Cuello: “Aspectos histórico-musicales I. Primeras noticias y documentos”, en Jorge Novati (ed.), *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980), 1-23.

³ Gustavo Goldman: *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890* (Montevideo: Perro Andaluz, 2009); Norberto Pablo Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, en Federico Sammartino y Héctor Rubio (eds.), *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008), 81-134.

⁴ Oscar Natale: *Buenos Aires, negros y tango* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1984).

⁵ Rodolfo Barrese y Fernando Piana: “Piana. El último reportaje”, *Desmemoria. Revista de historia* 5 (octubre-diciembre 1994), disponible en <http://www.todotango.com/historias/cronica/83/Piana---El-ultimo-reportaje> (consulta 19/5/2018).

⁶ A fines de la década del 30 comenzó la incorporación ocasional en las orquestas típicas de un cuarteto de tamboriles, para ornamentar un tipo de milonga a veces denominada “milonga candombe”. Horacio Ferrer: *El libro del tango* (Barcelona: Tersol, 1980), 174.

poiesis musical; la formación de conjuntos específicos de tango que trataron de realizar alguna suerte de fusión musical, como los de Enrique Maciel y Sebastián Piana, que no tuvieron mayor repercusión y están casi olvidados.⁷

Adicionalmente, aunque no incidan directamente sobre aspectos musicales del tango, también contribuyen a hacer más complejo el asunto algunos actos de reivindicación de la cultura afroargentina, que por una cuestión estratégica, para propender a la visibilización de los argentinos afrodescendientes del período esclavista en el territorio nacional argentino,⁸ tratan de vincular sus prácticas musicales con el tango y contribuyen a sedimentar en el sentido común la creencia de que el género tiene ascendencia afroamericana⁹ (cuando no un origen directamente africano). En la medida que no contribuyan a demostrar esa ascendencia afroamericana en términos de desarrollos disciplinarios en la historiografía y la musicología, sólo causan escepticismo entre los estudiosos y distorsión en el abordaje del tema. Es necesario recurrir a trabajos que indaguen con seriedad el parentesco musical, como los de Pablo Cirio¹⁰ y Gustavo Goldman¹¹ desde la música, y los de Lea Geler¹² y Pablo Cirio¹³ sobre los periódicos afroporteños publicados en la segunda mitad del siglo XIX, y Pilar González Bernaldo de Quirós¹⁴ sobre las asociaciones que nucleaban a la población negra en el siglo XIX, que aportan mucha información precisa.

Finalmente, hay que considerar las afirmaciones de músicos que incorporan algún componente afroamericano en su interpretación, y que tal vez para apuntalar su producto

7. Sebastián Piana (1903-1994) dirigió su Orquesta Típica Candombe, con la que realizó unos pocos registros entre 1940 y 1944; Enrique Maciel (1897-1962) también dirigió su Orquesta Típica en los cuarenta pero no dejó registro alguno. Posteriormente grabó con un conjunto de formación ecléctica (flauta, guitarra, piano, percusión) algunas mezclas de géneros, como “tangombe” (tango más candombe), “gatombe” (gato más candombe), vales, una zamba y otros géneros, todo ello con una pátina de sonoridad afro-argentina. No he podido hallar el detalle discográfico de estos registros, que aparentemente corresponderían a un LP de fines de los años 50 o primeros 60.

8. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, 81-134.

⁹ Propongo como ejemplo la exposición “Retumba Tango: (re)descubriendo la procedencia negra de nuestra música”, realizada en 2012 en el museo de instrumentos Musicales Emilio Azzarini, de La Plata, Argentina. Dirigida a promocionar el eventual parentesco entre la música afroargentina y el tango. El público no especializado probablemente quedó convencido de la existencia firme de un parentesco que debe aún ser probado o por lo menos debe tratarse con suma prudencia.

10. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”.

11. Goldman: *Lucamba*.

12. Lea Geler: ¿“Otros” argentinos? *Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*, tesis de doctorado (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008); *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX* (Rosario: Prehistoria, 2010).

13. Pablo Cirio: *Tinta negra en el gris del ayer* (Buenos Aires: Teseo, 2009).

14. Pilar González Bernaldo de Quirós: *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).

artístico dan por supuesta y demostrada la “negritud” del tango. Propongo como ejemplo el caso de Juan Carlos Cáceres que, seguramente con la mejor intención, ha publicado un libro que intenta “revelar” la negritud del tango, pero no tiene sustento musicológico.¹⁵

Salvo quienes se dedican al estudio del tango, en general no se conoce bien cuáles fueron las circunstancias probables del proceso de gestación del género, ni las fechas de las incorporaciones “afro” más recientes. Por eso al escuchar tambores en las orquestas de los años 40 o a Cáceres tocando su “tango negro” en un estilo impregnado de candombe uruguayo, o las milongas de Piana y Manzi, el desprevenido auditor asume que esos rasgos siempre estuvieron en el género. Todo esto contribuye a generar confusión y caldear la arena en la que se discute si el tango tiene o no influencia afroamericana.

Las evidencias musicales (partituras, descripciones de mayor o menor precisión) acerca de las prácticas de los afroargentinos en el siglo XIX son muy escasas. Además el tango durante todo el siglo XX, con muy pocas excepciones de músicos afrodescendientes, fue llevado adelante en su práctica por la población blanca (europea o no), criolla, o mestiza, que encontró el género con caracteres muy definidos a principios del siglo XX y lo condujo a lo largo de su historia, sus diversos estilos, sus diásporas y sus variados y cambiantes usos sociales. Por lo tanto para confrontar esa realidad de un tango hecho por “blancos”¹⁶ con un antecedente afroamericano, hay que emplear, a falta de partituras y grabaciones, argumentos más convincentes que la mera afirmación de la existencia de una prosapia africana que bordea el esencialismo.

Mi propósito es tratar de enmarcar esta problemática en una discusión general que abarque los siguientes aspectos: qué elementos musicales afroamericanos, europeos y criollos intervinieron en las prácticas musicales del siglo XIX; qué transformaciones se produjeron por las cuales algunos elementos de esas músicas de matrices diferentes se fusionaron o crearon nuevos rasgos que eventualmente sedimentaron en el género tango; y por último, de la música resultante, qué se consideró o se dejó de considerar afroamericano, ya sea elementos musicales, o maneras de hacer, como consecuencia de

15. Juan Carlos Cáceres: *Tango negro. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango* (Buenos Aires: Planeta, 2010).

16. No se puede negar la participación de algunos músicos negros en la historia del tango. Muchos de ellos han sido importantes. Alguno habría inventado algún rasgo rítmico, como los golpes en contratiempo y con acentuaciones desplazadas en la caja del contrabajo, y otros efectos, atribuidos al notorio contrabajista negro Leopoldo Thompson, pero básicamente la historia del tango en el siglo XX se realizó sin la participación activa de los afrodescendientes. El argumento contrario no tiene peso ni cuantitativo ni cualitativo y sólo sirve para restar seriedad o verosimilitud a la tesis que propone la “negritud” del tango.

la gran transformación producida por la inmigración masiva europea y la invisibilización de la población afrodescendiente.

Realizaré mi análisis limitándome a utilizar los elementos que aporta la *Antología del Tango Rioplatense Vol. 1* (en adelante la *Antología...*),¹⁷ que es el estudio musicológico más abarcativo que se ha realizado de los orígenes y primera etapa del tango. Tendré en consideración además los estudios que se han realizado en los últimos años acerca del proceso de transculturación que se produjo en América a partir de la masiva incorporación de negros esclavizados, así como los más actuales acerca de los afrodescendientes de Argentina.

Algunos conceptos y terminología utilizada

Antes de comenzar a indagar acerca de los componentes afroamericanos del tango, realizaré algunas precisiones con respecto a la terminología que utilizaré.

Al usar la expresión “componente afro” en relación al tango, por “componente” me refiero a cualquier elemento o rasgo musical, rítmico, melódico, textural, que integre el género. El término “afro” implica africanía. Es decir, no necesariamente un elemento africano trasplantado a América, sino africanía en el sentido que le confiere Fernando Ortiz, como el ingrediente africano de una “transculturación blanquinegra”. Ortiz emplea “africanía” para referirse al proceso que en Cuba dio origen a la música afrocubana, música de África adoptada por el pueblo cubano con modificaciones y la creada en Cuba bajo la influencia de las tradiciones musicales africanas en combinación con otras de diversas procedencias.¹⁸

El prefijo “afro”, aplicado a lo cubano, fue fijado en su significado actual por Fernando Ortiz en 1906:¹⁹

Ortiz identificó como afrocubanos todos aquellos comportamientos que demostrasen directa o indirectamente la presencia de lo africano en la cultura del pueblo cubano, teniendo en cuenta la composición multiétnica de la población africana asentada desde el s. XVII, las condiciones objetivas y subjetivas de su integración

17. Jorge Novati (ed.): *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus orígenes hasta 1920* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980).

18. Fernando Ortiz: *La música afrocubana* (Madrid: Júcar, 1974 [1950]), 26-27.

19. Fernando Ortiz: *Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1906).

sociocultural y etnoracial al medio cubano y los resultados culturales concretos de ese proceso de integración.²⁰

Ortiz crea el concepto de transculturación en 1940,²¹ para suplantarlo y superar el de aculturación. Dice Ortiz:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.²²

Emplear el término aculturación, implicaría caer en el riesgo de considerar que sólo se producen influencias culturales desde una cultura dominante hacia una dominada, y desde hace algunos años se ha comprobado que las influencias culturales ocurren, o pueden ocurrir en ambos sentidos.²³

La negritud del tango según la *Antología del Tango Rioplatense*

La *Antología*. . . se ocupa del componente negro en los orígenes del tango, pero es muy cauta a la hora de afirmar la africanía del género.²⁴ Documenta que la palabra tango estuvo vinculada al hacer musical de los negros esclavizados de la costa atlántica de América Latina, pero niega el origen africano del tango: “Hemos querido poner de

20. María Elena Vinuesa González: “Afrocubanismo”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 1 (Madrid: SGAE, 1999), 84-85.

21. Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940]), 92-97.

22. Fernando Ortiz citado en Vinuesa González: “Afrocubanismo”.

23. Armando Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico: el debate aculturación o transculturación desde Fernando Ortiz hasta nuestros días”, *Kalathos. Revista interdisciplinaria Metro-Inter* 4/2 (2010-2011): 1-22, disponible en: http://kalathos.metro.inter.edu/Num_8/Contrapunteo%20Etnologico.pdf (consulta 20/05/2018).

24. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 1-3.

manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente *africano*". Reconoce implícitamente que es un híbrido y por lo tanto que tiene orígenes múltiples y constata asimismo la ambigüedad que se observa al nombrar tangos como habaneras y viceversa. Registra la participación de la habanera en los orígenes y llama la atención sobre el hecho de que "la primera reelaboración —verdadera creación— esté en manos de los negros, cuando se trata de música europea de salón". Finalmente, admite que deja de ser música europea pues ya se había instalado un "particular desplazamiento de acentos, motivado por un interesante juego rítmico entre línea melódica y acompañamiento". La extrema prudencia con que se trata el tema proviene de que "no existen documentos que permitan determinar con precisión las características de la música de los negros afincados en América en la etapa inicial" y que cuando aparecen las primeras partituras han transcurrido ya muchos años de práctica musical.

Esa falta de pruebas acerca de la cuestión sonora, y "la brusca disminución de la población de color de nuestro país" por las guerras de independencia, el paulatino mestizaje, la invisibilización a que fueron sometidos desde el estado nación, y la autoinvisibilización de la comunidad afrodescendiente, sobre todo de sus prácticas culturales (incluso las musicales), condujeron a que en la *Antología*. . . no se considerara el aporte del negro más allá de esas constancias de la actividad afroamericana vinculada tempranamente a la palabra tango. Se afirma que se trató de "un enfrentamiento de dos culturas, una de ellas dominante, que desemboca gradualmente en la destrucción de la cultura del dominado".

En la actualidad la postura de la *Antología*. . . resulta francamente anticuada, pero debe tenerse en cuenta que la redacción de los textos que incluye se finalizó en 1975, y que en esa época aún los estudios sobre música africana y afroamericana con una visión más abarcadora, como la que se tiene actualmente, eran incipientes. El libro pionero de Kwabena Nketia *The Music of Africa*, fue publicado ese mismo año.²⁵ El trabajo de Günter Schuller acerca de los orígenes del jazz y su desarrollo temprano (que podría haberse tomado como ejemplo pues establecía claramente que ese género era una cocreación europea y afroamericana) se había impreso en 1968;²⁶ y la tesis de George

25. J. H. Kwabena Nketia: *The Music of Africa* (Londres: Victor Gollancz, 1975).

26. Günther Schuller: *Early Jazz. Its Roots and Musical Development* (Nueva York: Oxford University Press, 1968).

Reid Andrews acerca de los afrodescendientes de Buenos Aires se dio a conocer con posterioridad, en 1980.²⁷

Entre las críticas que se realizan a esta postura de la *Antología*. . . respecto de la influencia afroamericana en el tango, se destaca la que formula Pablo Cirio. Considera que en este aspecto carecen de rigor, que representa “el esfuerzo más acabado por clausurar el antecedente afro del tango” y que en “el afán por obliterar la influencia negra los autores expresan haber ‘querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente africano’ ”.²⁸ Afirma además que

validaron su argumentación sólo con fuentes producidas por blancos, vale decir la sociedad dominante. Omitiendo voluntariamente todo aquello que podría limitar su plan, despreciaron la propia voz de los negros, tanto la de su frondosa hemerografía, con cerca de 15 periódicos durante el período tratado. . . como la de los afrodescendientes que aún practican su música y poseen su versión de la historia, llegando así al pálido. . . dictamen de que ‘No hay mucho que decir de los tangos de negros’. También se advierte el uso sesgado y, por ende, tendencioso, de la bibliografía [itálicas en el original].²⁹

Al respecto debe tenerse en cuenta que la *Antología*. . . es una obra pionera en el campo de los estudios en música popular. No es justo criticarle luego de más de 30 años que no hubieran tenido en consideración trabajos y posturas que aparecieron con posterioridad. Asumir que hubo un “plan” de los autores que implicaba desprecio por la comunidad afrodescendiente, uso tendencioso de la bibliografía y acusarlos de haber realizado “el esfuerzo más acabado por clausurar el antecedente afro del tango”, y “afán por obliterar” la influencia negra, parece una exageración.³⁰

27. George Reid Andrews: *Los afroargentinos de Buenos Aires* (Buenos Aires: De La Flor, 1990 [1980]).

28. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, 81-82.

29. Ibid., 85.

³⁰ Cirio también critica la voz “Argentina” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH) afirmando que “hasta ca. 1920, obvia el factor incidental negro y sólo se dice que ‘Los orígenes no han podido ser precisados con exactitud. Una serie de elementos convergentes se asocian con su gestación’ ” (“Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”, 88). El reproche puede resultar atendible, pero debe tenerse en cuenta que no se armaron equipos de investigación *ad hoc* para cubrir aspectos poco estudiados de la realidad Argentina. Como bien dice Cirio, los trabajos sobre los afrodescendientes son y eran escasísimos. Ni que hablar del hecho de que la propia comunidad no se hacía visible hasta hace poco tiempo. La saludable aparición pública de los afroargentinos en los últimos tiempos, se debe en buena parte al cambio en los marcos geopolíticos que han favorecido las llamadas políticas de identidad. Véase Luis Ferreira: “Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial”, en Florencia Guzmán y Lea Geler (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos* (Buenos Aires, Biblos, 2013), 217-240.

Por el contrario, los autores no ocultan sino que dan a conocer, de una forma adecuada y razonable, por lo menos para esa época, una serie de elementos que, como veremos, pueden servir para apoyar la tesis de una cocreación del tango con participación de los afrodescendientes entre otros integrantes de una variada comunidad. Es una cuestión epistemológica: con qué herramientas teóricas se analizaron los datos disponibles; no fue una cuestión de mala fe. En todo caso, la conclusión de la *Antología*. . . al excluir el origen extraeuropeo del tango formó parte de cómo se construía la representación dominante de la Argentina: una nación exclusivamente blanca y europea bajada de los barcos. Esta representación era y, en muchos casos, continúa siendo, hegemónica. Los autores no escaparon de esta hegemonía ni puede pretenderse que la deconstruyesen en aquel momento. Sí puede entenderse que la difusión e importancia de su trabajo formó parte de la hegemonía de esa representación.

Reformulación de los supuestos de la *Antología*. . . sobre la africanía del tango

Abordaré ahora la crítica de dos afirmaciones de la *Antología*. . . , que deberían ser reformuladas: la supuesta extinción de los afroargentinos y que la cultura dominante blanca provocó gradualmente la destrucción de la cultura del dominado negro. Ambos supuestos permitieron afirmar que en el producto final del proceso de creación del tango no hay rasgos de africanía.

Los autores minimizan, o aun, descartan, la incidencia del negro por considerar que su influencia se diluyó a causa de la virtual desaparición de la población negra. Al respecto, citan a Carpentier:

Obsérvese, además, que si Argentina, por ejemplo, al haber perdido sus negros, necesitó que el ritmo del tango le viniera (o volviera) de España, a través de la zarzuela y de la habanera editada en Europa, creándose con ello lo que es hoy su danza nacional, Cuba nunca se interesó gran cosa por ese ritmo, que formaba parte de sus bailes como vieja rutina incapaz de engendrar una novedad.³¹

Explican la brusca disminución de los negros en Argentina con los argumentos que siempre se repiten: primero por las guerras de la Independencia para las que habrían

31. Alejo Carpentier: *La música en Cuba* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 63, citado en Novati y Cuello: "Aspectos histórico-musicales", 3.

sido reclutados masivamente; como factor secundario, por el paulatino mestizaje; y, finalmente, porque “la burla y el escarnio que acompañaron sus presentaciones públicas los fueron alejando de los espectáculos y los documentos”.³²

Actualmente se puede refutar con facilidad buena parte de esos argumentos, pues existen estudios que comprueban la existencia de una comunidad numerosa y activa de afrodescendientes durante las décadas de formación del tango. Si bien en el principio del siglo XX el proceso de miscegenación estaría ya muy avanzado y la presencia de inmigrantes y sus descendientes era muy significativa, el contacto cultural con la comunidad afrodescendiente durante la gestación del tango debe haber sido muy intenso, y con seguridad habría dejado sus marcas en algún componente del tango.

Lea Geler indica que durante las décadas de 1970 y 1980 se realizaron numerosos estudios que apuntaban a cuantificar la magnitud del fenómeno de la esclavitud en Argentina, y a dilucidar el enigma de la supuesta desaparición de la población afroargentina.³³ Los trabajos más trascendentes son los de Marta Goldberg³⁴ y George Reid Andrews,³⁵ este último publicado originalmente en inglés en 1980 y cuyo trabajo de campo fue realizado en 1977.

Goldberg apuntaba al subregistro de la población afrodescendiente en los estudios estadísticos poblacionales del siglo XIX, para explicar en parte la aparente disminución de la misma, aunque también llegaba a la conclusión, estudiando los censos de 1810 y 1822, de que

la desaparición de la comunidad afroporteña se había dado por el decrecimiento vegetativo y por las características estructurales de ese sector poblacional (alta tasa de mortalidad, baja tasa de natalidad, índice de masculinidad bajo) llevando al decrecimiento por mestizaje.³⁶

George Reid Andrews, por su parte, consideraba que la desaparición de los afroargentinos se podía explicar con la utilización en la época de la categoría “trigueño” (ni negro ni blanco) como vía de escape del color, pero combinando esta tesis con la del cambio categorial en el imaginario porteño.³⁷

32. Ibid., 4.

33. Geler: ¿“Otros” argentinos?, 66.

34. Marta Goldberg: “La población negra y mulata de Buenos Aires, 1810-1840”, *Desarrollo Económico* 16/61 (1976): 75-99.

35. Andrews: *Los afroargentinos de Buenos Aires*.

36. Goldberg: “La población negra y mulata de Buenos Aires”, 67-68.

37. Andrews: *Los afroargentinos de Buenos Aires*, 92-107.

También resulta fundamental el aporte de Hernán Otero, quien indica que “no se puede suponer que la raza sea un hecho distinguible de manera objetiva, sino un concepto histórico-cultural cambiante”.³⁸

Así como los trabajos de Andrews y Goldberg proveen un panorama detallado de la estructura demográfica de la población afroporteña en la primera mitad del siglo XIX, Geler aporta información sobre el período que abarca su investigación (1873-1882).³⁹ Llega a la conclusión de que la población afroargentina estaba distribuida por toda la ciudad y no confinada en los barrios de Montserrat y San Telmo, como siempre se afirmaba. Además destaca que según cifras oficiales del censo de 1887 se registraban habitando en la ciudad de Buenos Aires más de 8000 personas “negras, mulatas” o “de color” de las que 7.099 eran argentinas.⁴⁰

Por lo tanto, el mito de la desaparición de los afroargentinos en el siglo XIX es el producto de la construcción y difusión de una idea de nación blanca y homogénea en la que los censos y el aparato estadístico tuvieron protagonismo especial.⁴¹

En efecto, Otero entiende que

tomados los tres grupos como un conjunto único, la armazón censal definida por el sistema estadístico determinó una lectura del proceso social argentino que habría de conducir a la exaltación del papel desempeñado por los inmigrantes y a la licuación de la presencia de indios y negros.⁴²

Con respecto a este tema, los autores de la *Antología*. . . para referirse a las cifras de la población afrodescendiente sólo citan un estudio económico de Horacio Bliss⁴³ y evidentemente suscribieron la teoría de la desaparición vigente en ese momento en forma acrítica, y para respaldar su postura sólo recurrieron al musicólogo cubano Alejo Carpentier.

El trabajo evidencia ser poco agudo en este aspecto. Cuando afirman:

38. Hernán Otero: “Estadística censal y construcción de la nación. El caso argentino, 1869-1914”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* 16/17 (1998): 68.

39. Aunque los datos estadísticos para esos años son escasos, emplea para su análisis información cercana: el *Primer Censo de la República* realizado en 1869 bajo la presidencia de Sarmiento; el llevado a cabo por la municipalidad de Buenos Aires en 1887; y el *Segundo Censo Nacional* realizado en 1895 bajo la presidencia de José Félix Uriburu.

40. Geler: ¿“Otros” argentinos?, 174.

41. Ibid., 75.

42. Otero: “Estadística censal y construcción de la nación”, 129.

43. Horacio Bliss: *Del Virreinato a Rosas. Ensayo de historia económica argentina. 1776-1829* (Tucumán: Richardet, 1959), 58.

Lo cierto es que los negros van retirándose paulatinamente de la vida pública a causa de la burla a que son sometidos por algunos sectores de la población blanca. Estos copian —en tren de chanza— sus sociedades y sus reglamentos.⁴⁴

No cuentan con información suficiente, ya que el proceso fue mucho más complejo, involucrando además a los propios negros tiznándose el rostro para seguir la moda de las comparsas de blancos tiznados, aspecto que retomaré más adelante.

Con respecto al segundo supuesto, la desaparición de la cultura de los afrodescendientes, la posición sustentada por Novati y Cuello es muy endeble. Se basa prácticamente en la suposición de que eventualmente sólo existieron algunas continuidades directas entre las culturas de África subsahariana y la cultura de los africanos esclavizados en el Río de la Plata y suponen que esas continuidades tienden a desaparecer:

La música del hombre etnográfico —en este caso, de diversos grupos tribales del África ecuatorial— está profundamente vinculada a la percepción en términos míticos de su hábitat. Constituye el elemento expresivo fundamental que articula las relaciones entre el hombre y lo perceptible como sagrado. Estas relaciones a través de la experiencia musical tienen en su esencia una profunda validez ontológica, que confiere al individuo su razón de ser en el mundo. Producido el desarraigo en condiciones brutales y ubicados en una nueva realidad percibida como una dependencia absoluta, la condición existencial trágica desarticula por completo la unidad hombre-música-mundo, característica de la concepción mítica. La realización del individuo a través de la música continúa, pero el modelo tradicional —que trasciende la propia música— no es válido ya: *se lo sustituye por los bienes musicales del grupo dominante*. Claro es que se aplican a la nueva música determinados instrumentos, ciertas disposiciones coreográficas generales y un ambiente especial que las distinguen del modelo europeo, distinción que causa la repulsa y provoca el alejamiento que hemos visto. *Sin embargo, estos elementos de diferenciación tienden a atemperarse con el tiempo, porque adhieren al producto nuevo que ya no se confronta con el antecedente, que por otra parte declina inexorablemente* [el subrayado me pertenece].⁴⁵

⁴⁴ Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 4.

⁴⁵. Ibid., 2.

El concepto que subyace es el de “aculturación”. Seguiré aquí un análisis que realiza Martí Carvajal acerca del origen y uso del término, y el debate que se entabla acerca de su uso o el de su alternativo, acuñado por Fernando Ortiz, de transculturación.⁴⁶ El término aparece en la literatura antropológica norteamericana para la década de 1880. Pero es en 1936 cuando se define su significado:

La aculturación comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos que poseen culturas diferentes entran en contacto continuo de primera mano, con los cambios subsecuentes en las estructuras culturales originales de cualquiera o ambos grupos.⁴⁷

Fernando Ortiz consideró que el término era limitado y no reflejaba la totalidad del fenómeno; que implicaba, desde su etimología, una visión unidireccional del fenómeno. Y es que si bien la definición de aculturación explica que los cambios en los patrones culturales pueden ocurrir en cualquiera o ambos grupos envueltos en la situación de contacto, “la literatura está copada de trabajos donde se presenta y analiza el fenómeno del contacto como una imposición de una ‘cultura dominante’ (europea u occidental) sobre la cultura ‘subordinada’ —de los ‘primitivos’, o sea los amerindios o africanos”,⁴⁸ perspectiva que tal vez surja del “arraigado énfasis de la antropología en estudiar al hombre ‘primitivo’, a tal grado que no se ve lo que le sucede al civilizado”.⁴⁹

La aparente adopción del concepto de “aculturación” en su sentido de una sola vía es lo que lleva a concluir a Novati y Cuello que la cultura del afroamericano quedó subsumida por la del blanco que detentaba el poder. Estudios posteriores contribuyen a comprobar lo contrario.

A continuación me referiré a tres aspectos que nos ayudarán a comprender el fenómeno en otro sentido: con respecto a la realidad afroporteña, tanto Geler como Cirio demuestran que había una fuerte actividad cultural afroamericana aún en forma paralela a otras manifestaciones que promovían la adopción de los patrones europeos y que trataban de desalentar las actividades con mayor carga de africanía; sobre la cultura

46. Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico”.

47. “*Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups*”. Robert Redfield, Ralph Linton y Melville J. Herskovits: “Memorandum for the Study of Acculturation”, *American Anthropologist* 38 (1936): 149; citado en Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico”, 2.

48. Martí Carvajal: “Contrapunteo etnológico”, 9.

49. *Ibid.*, 10.

afroamericana en general, Mintz y Price advierten que hay muy pocos casos concretos de continuidades formales entre África y América, y sugieren la existencia de otros nuevos niveles de continuidad;⁵⁰ finalmente, Michel De Certeau muestra que en todas las culturas las prácticas de los oprimidos sobre los productos de los poderosos son generadoras de cultura. Lo importante de su aporte teórico es que se focaliza sobre las operaciones, sobre lo que los sujetos hacen sobre un repertorio de bienes, y no consideran que la cultura sea sólo ese repertorio de bienes.⁵¹

A continuación abordaré estos tres aspectos para reformular las afirmaciones de Novati y Cuello en la *Antología*. . . acerca de la supervivencia de la cultura africana en el Río de la Plata.

En primer lugar me referiré a las prácticas musicales y de baile practicadas por los afroporteños según surge de los periódicos de la comunidad entre 1873 y 1882. No sólo se registra la actividad musical, sino que se observa que esa actividad tenía un grado de africanía que perturbaba a las clases hegemónicas y a los propios intelectuales afroporteños que escribían en esos periódicos. Se describen dos tipos de reuniones, las familiares y las tertulias por suscripción (“rifas”, bailes o tertulias) en las que se cobraba entrada. En ambas, pese a la presión hegemónica y a la desacreditación de los intelectuales afroporteños, se realizaba la práctica del candombe (que no era ya aquella realizada en los sitios de las naciones africanas o la calle, criticados por ruidosas e indecentes). El candombe era mal visto porque había sido una forma de la comunidad de manifestar adhesión a Rosas y porque ponían en escena rasgos de “arcaísmo” o incluso de “salvajismo” africano que desafiaban el proyecto hegemónico.⁵²

Los intelectuales afroporteños tenían muy clara esta crítica hacia el candombe y la exigencia de modernidad, y en “su afán por ‘regenerar’ a la comunidad que representaban intentaban inculcar cambios en las formas de reunión y diversión del grupo, aparentemente muy ligadas aún con el candombe o con formas mixtas que surgían en los bailes que se organizaban”.⁵³ La voluntad “regeneradora” que evidenciaban los periódicos se manifestaba en un combate sarmientino de civilización contra barbarie, que implicaba “una lucha por abandonar el ‘africanismo’ y entregarse a una argentinidad

50. Sidney Mintz y Richard Price: *O nascimento da cultura afroamericana: uma perspectiva antropológica* (Rio de Janeiro: Pallas – UCAM, 2003 [1992]).

51. Michel De Certeau: *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996); *La cultura en plural* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999).

⁵² Geler: ¿“Otros” argentinos?, 205-210.

53. Ibid., 210.

disciplinada”.⁵⁴ Lo que se criticaba eran las formas en que se realizaban las reuniones para bailar, la música que se tocaba y cómo se bailaba. La comunidad se resistía a estos intentos disciplinadores, lo que muestra la importancia que conferían a los bailes.⁵⁵ La situación derivó a que los bailes públicos pasaran a ser tertulias en casas particulares (donde se conservaron las prácticas asociadas al candombe en un ámbito privado y menos visible), y a la organización de bailes más formales en salones y lugares públicos, a la manera de la élite hegemónica, alquilando los sitios de esa élite, utilizando orquestas y proveyendo el programa musical que se desarrollaría.⁵⁶ Pero aún en los bailes “formales” se salteaban las reglas y se cambiaban los repertorios previstos. Es decir que la práctica del candombe no se pudo erradicar.⁵⁷

La lucha de los intelectuales afrodescendientes era por

quedar dentro de un sistema que se erigía cada vez más fuertemente y se inculcaba en las escuelas, en la literatura y en la calle, cada vez más a disposición de un Estado que crecía, se fortificaba y disciplinaba, provocando el pánico a la marginalidad social. El baile afroargentino, su música y los instrumentos que se solían tocar representaban lo bárbaro que había que desterrar, bajo la tutela de una clase hegemónica que se erigía como ejemplo de una nación que diseñaba a su imagen y semejanza. Y alejarse de este imaginario de barbarie trajo consigo restringir, cerrar, acotar grupos, permitiendo la entrada y/o permanencia sólo a quienes se consideraran respetables y modernos.⁵⁸

La presión disciplinatoria con el tiempo condujo al abandono progresivo de la práctica pública del candombe (en la esfera privada habría persistido), que de todos modos se registra entre un gran sector de la población afroporteña. En ese proceso además se debe haber producido una reconversión a otras músicas, bailes y costumbres.

El carnaval era muy importante entre los afroporteños, que disponían durante su transcurso de una gran libertad de acción, pero en el que también manifestaban la voluntad por mostrarse como una comunidad encaminada al progreso.⁵⁹ En el carnaval se manifestaba un

54. *Ibid.*, 212.

55. *Ibid.*, 213-214.

56. *Ibid.*, 217-218.

57. *Ibid.*, 221.

58. *Ibid.*, 220.

59. *Ibid.*, 257.

mundo material, corporal, descomedido, paralelo al mundo “culto” que pregonaban los periódicos desde sus páginas, conformaba la esfera de “lo popular”, y los “negros” eran protagonistas allí aún en contra de los deseos de sus intelectuales. Es que el cuerpo del negro “actuaba” lo popular. Sus formas de hablar, de moverse, su sexualidad siempre resaltada por los miembros de los grupos hegemónicos eran los estereotipos que se utilizaron para definirlo.⁶⁰

Los intelectuales afroporteños criticaban la participación de los afrodescendientes en el carnaval: por la música que se tocaba; porque generaba crítica como costumbre “bárbara” y porque las comparsas hacían burla de las costumbre de los abuelos. No candombeaban, sino que representaban un candombe “en oposición al candombe real que debía hacerse a cara destapada y en lugares ‘fuera de la vista’ del resto de la sociedad, y que parte de la juventud aparentemente iba rechazando”.⁶¹

Esto conducía a dos cuestiones, “la negación y el olvido en que comenzaban a caer las costumbres que habían caracterizado la afroporteñidad hasta entonces, y la posibilidad de estereotipación y por ende de imitación del personaje del ‘negro’, incluso por los mismo afroporteños”.⁶² Los periódicos de los afroporteños

no creían que las comparsas candomberas fueran beneficiosas para su comunidad, lo que no quita que disfrutaran con ellas, y esto no fue producto de un viraje de posiciones. Estas sociedades ponían en escena una africanidad que los intelectuales subalternos rechazaban en el terreno público, ya que mostraban al resto de la sociedad tradiciones que no estaban ligadas a la modernidad, y que no eran admitidas ni siquiera en el contexto del carnaval, donde la permisividad y la burla de todos con todos por todo era supuestamente la regla.⁶³

Queda en evidencia por tanto que buena parte de las prácticas sociales de los afrodescendientes incluían una gran cuota de africanía, que la comunidad afrodescendiente era un partícipe de importancia en las prácticas de la cultura popular, y que durante mucho tiempo sus prácticas fueron visibles para el resto de la sociedad. Y, por lo menos durante el carnaval, esas prácticas fueron compartidas con el resto de la comunidad.

60. Ibid., 255.

61. Ibid., 268.

62. Ibid.

63. Ibid., 273.

Por su parte, Pablo Cirio, que trabajó sobre cuatro periódicos afroargentinos publicados entre 1873 y 1882, en un apartado de su libro referido a las prácticas musicales⁶⁴, destaca la participación de la comunidad en los carnavales, ocasión en la que se publicaban numerosas letras de canciones, pero nunca la música. Señala también la tendencia a disciplinar las actividades dirigiéndolas hacia la música europea y censurando la tradicional de tambor. El aporte más interesante del autor es cuando relaciona la música mantenida por tradición oral, por medio de la perspectiva etnográfica, con canciones publicadas en los periódicos. Así por ejemplo logra obtener, por recopilación de una informante de la comunidad, la música (señalada como *candombe*) de la canción *Bum que bum*, mencionada en los periódicos y que podría datarse entre 1871 y 1873. Los pies rítmicos de la canción recopilada pueden asociarse con los del tango de principios del siglo XX.⁶⁵

Pasemos ahora al segundo aspecto. Sidney Mintz y Richard Price afirman que el contacto entre personas de status diferente, no determinaba de manera automática la dirección del flujo del material cultural.⁶⁶ No representa algo muy diferente a lo que planteaba Fernando Ortiz con su concepto de transculturación, pero su importancia es que lo plantean entre la comunidad antropológica norteamericana, que había sido siempre reticente a la formulación de Ortiz, o la ignoró. Los autores cambian el foco desde una perspectiva cultural hacia una socio-relacional en las investigaciones afroamericanistas.⁶⁷ Consideran que las culturas afroamericanas comenzaron a gestarse en el mismo momento en que africanos esclavizados provenientes de culturas diferentes tuvieron que compartir la bodega de un buque negrero. Esta creación de nuevas culturas implicaba la expectativa de un dinamismo continuo, de cambio, elaboración y creatividad,⁶⁸ y en función de ello afirman que “debemos mantener una actitud de escepticismo frente a las afirmaciones que sostienen que muchas formas sociales o culturales contemporáneas representan continuidades directas de las patrias africanas”.⁶⁹

Hay pocos casos concretos de continuidades formales, pero surgieron otros nuevos niveles de continuidad. Así, los estudios de la herencia afroamericana, fueron

64. Cirio: *Tinta negra en el gris del ayer*, 64-78.

65. Este hallazgo nos proporciona por lo menos un caso en el que se ha podido reconstruir la música original, con la salvedad de que a lo largo de más de un siglo esa música transmitida oralmente pudo haberse modificado.

66. Mintz y Price: *O nascimento da cultura afroamericana*, 52.

67. *Ibid.*, 68.

68. *Ibid.*, 76.

69. *Ibid.*, 78.

pasando gradualmente del análisis de elementos (trazos) culturales aislados al análisis de sistemas o patrones en su contexto social. Las investigaciones realizadas han impuesto una reorientación del foco, desde la tentativa de explicar semejanzas de forma puntuales, aisladas, a la comparación de ideas estéticas generales (principios “gramaticales” implícitos que generan estas formas). Concluyen que, en general, las continuidades formales directas de África constituyen más una excepción que la regla en cualquier cultura afroamericana, incluso en aquellas que estuvieron más aisladas.

Es decir que, si como se afirma en la *Antología*. . ., hubo sustitución de bienes musicales africanos por los europeos y se aplicaron determinados instrumentos y no otros, ello puede deberse a su adaptación a principios gramaticales en el nuevo contexto y no al abandono de prácticas u objetos concretos que era imposible que se trasplantaran.

En este punto es útil recurrir a los desarrollos de Michel De Certeau en torno de las tácticas desarrolladas por las clases subalternas para sortear las imposiciones de las clases dominantes. Seguiré a tal fin la síntesis realizada por María Graciela Rodríguez acerca de la relación entre la sociedad, la cultura y el poder en las reflexiones de Michel de Certeau.⁷⁰

A diferencia de otras tradiciones teóricas que consideran a la cultura como un repertorio de bienes, la aproximación de Michel de Certeau se focaliza sobre las operaciones, sobre lo que los sujetos hacen sobre su repertorio de bienes. Parte del supuesto de que en la relación entre sociedad, cultura y poder, este último no es una variable dependiente a ser restituida, sino un elemento primordial en la configuración de la dinámica social. Propone observar esa dinámica privilegiando las operaciones de los sujetos y no los dispositivos. Coloca en el centro del desarrollo teórico la disputa desigual que la dinámica social entabla entre instituciones y sujetos. Parte de Foucault cuando argumenta que todo dispositivo lleva en sí mismo la posibilidad de encontrar una “falla” por donde escapar a la vigilancia y el control. Pero de Certeau observa no las instituciones, sino lo que hacen los sujetos comunes y ordinarios en su vida cotidiana para encontrar las fugas, las antidisciplinas. Estas fugas son prácticas ocultas diseminadas, heterogéneas, pero dejan marcas en el sistema. De Certeau engloba estas prácticas en la figura del consumo. Prácticas ordinarias, anónimas y múltiples que producen una cultura múltiple, heterogénea y plural, la *cultura en plural*.

70. María Graciela Rodríguez: “Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau”, *Papeles de trabajo* 2/5 (2009): 1-13.

El punto de partida en de Certeau es reconocer la desigualdad social y el modo en que en ese marco de desigualdad los sujetos encuentran intersticios donde operar de modos heterónomos. Aunque en su análisis no interesan los sujetos en sí sino las operaciones que realizan, no entrando en su consideración la supuesta libertad de los sujetos. Elabora un par de conceptos: tácticas y estrategias. A las estrategias de los poderosos se le oponen las tácticas, el lugar de la producción cultural del hombre común. Las estrategias se producen por o desde las instituciones. Son acciones de los poderosos. Las tácticas son prácticas de desvío producidas por los débiles. Las prácticas son un conjunto de operaciones que producen los débiles sobre los productos de los poderosos. La hipótesis central es que debajo de esas prácticas livianas y silenciosas, obligadas a adaptarse a lo cotidiano y a las restricciones, la gente ordinaria es menos obediente y sumisa que lo que las autoridades creen y/o dicen.

Con respecto a las prácticas de los afrodescendientes, hemos visto que a pesar de las fuertes críticas dirigidas a las prácticas cargadas de africanía, provenientes tanto del aparato hegemónico como de los intelectuales subalternos, las comunidades negras del Río de la Plata continuaron practicando sus músicas y sus bailes. También podemos suponer que en los intersticios por los que se forma la cultura en plural que define de Certeau, infinidad de prácticas ancladas en costumbres y modos ancestrales mantuvieron su vigencia, incluso aquellas vinculadas a la música y los principios que la organizan.

Lo que resulta fundamental apuntar aquí, entonces, es que si las prácticas afroamericanas se mantuvieron, con epicentro en el carnaval, si se adaptaron principios gramaticales afro al nuevo contexto, y si se reprodujeron prácticas heredadas ancestrales, es altamente probable que todo ello haya permeado la cultura de los sectores populares del Río de la Plata, en particular de Buenos Aires.

Una mezcla cultural afroamericana, europea, criolla, indígena y mestiza, es ampliamente documentada por los estudios culturales de toda América Latina y, sugerentemente, es la base sobre la que se construyó el tango. Por tanto, más allá de las pruebas documentales que se conserven, es muy poco probable que el tango no presente elementos afroamericanos.

Con respecto a la mezcla cultural, realizada en una corriente de ida y vuelta entre los “blancos” y los “negros” es productivo pensar en el carnaval, que tuvo un punto culminante en la década de 1870. Oscar Chamosa afirma que los periódicos calculaban

una participación de 80.000 personas en la fiesta.⁷¹ Ese carnaval era multclasista y multiétnico y para los afroporteños y afroporteñas era una oportunidad de divertirse, de bailar y de actuar en libertad que pocas veces se vivía en la ciudad. En los corsos de carnaval, desfiles que se realizaban del atardecer al anochecer, se producía el momento de mayor interacción entre las clases sociales y los grupos étnicos. Es también Chamosa quien pone de relevancia la gran cantidad y variedad de comparsas y asociaciones carnavalescas que surgieron entre los afrodescendientes a partir de la década de 1860, con un “ímpetu mayúsculo”, muchas de ellas aludiendo con sus nombres a la negritud de sus miembros. Esta forma de organización festiva permitía la existencia de espacios de interacción entre grupos sociales distintos y favorecía la participación conjunta e incluso la elaboración de acciones coordinadas entre la comunidad blanca y la afrodescendiente.

Un buen ejemplo de la interinfluencia (transculturación) que se producía en el carnaval, fue la creación de la comparsa carnavalesca Los Negros a fines de la década de 1860, integrada por aristócratas blancos, que desfilaba por las calles imitando la música y canciones de los “negros” con las caras pintadas de negro.⁷² Según Chamosa,

los blancos tiznados no pueden tomarse ligeramente como la farsa de una alegre estudiantina, fueron un intento, de parte de la élite porteña, por reinterpretar la cultura popular tomando una parte de ella, decodificándola en sus propios moldes, es decir estereotipándola y haciéndola “folklore”, para incluirla en un lugar limitado dentro de su propio proyecto de cultura nacional . . . , una reelaboración de la realidad de las clases subordinadas a través de los ojos de la élite.⁷³

Al mismo tiempo, estas prácticas produjeron el alejamiento progresivo de los afrodescendientes del carnaval en la década de 1870, que tomaron esa imitación como escarnio,⁷⁴ aspecto que es también mencionado por la *Antología*. . .⁷⁵ aunque allí se interpreta que los blancos tiznados eran apenas una expresión carnavalesca con el interés centrado en los textos, si bien reconoce que seguramente reproducían el estilo de los tangos negros y el remedo grotesco de sus danzas.

71. Oscar Chamosa: “Lubolos, Tenorios y Moreyras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (eds.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 115-135; citado en Geler: *Andares negros, caminos blancos*, 256-257, 266-269 y 273-275.

72. Geler: ¿“Otros” argentinos?, 275.

73. Citado en Ibid., 276.

74. Ibid., 280.

75. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 4-5.

El tiempo de preparación previa y de recordación posterior compartido por la comunidad, hacía que el carnaval (y su música) estuviera presente en buena parte del año. Tal vez la música de esos tangos cantados por las comparsas no hayan llegado hasta principios del siglo XX, pero seguramente sí llegaron los contornos de las melodías, su fraseo y sus juegos y picardías rítmicas.

Antes de finalizar este apartado, quisiera agregar un elemento más, que aporta al trabajo de Oscar Natale. El autor señala que en las décadas previas al 1900 los músicos que se dedicaban al tango, en lugares marginales, eran mayoritariamente negros. Explica esta circunstancia, plausiblemente, por la vinculación de los afrodescendientes con el tango (por lo menos en las comparsas de carnaval), a la baja valoración que para la sociedad tenía esa actividad musical por los lugares donde acontecía, y por la marcada predisposición artística de esta comunidad.⁷⁶ Entre los muchos músicos negros que la literatura rescata, compilados por Natale, merece destacarse el pianista Anselmo Rosendo Mendizábal (1868-1913) célebre compositor del tango *El entrerriano* (1897) entre otros, que firmaba con el seudónimo de A. Rosendo. De clase media alta, heredó una fortuna importante que dilapidó muy pronto. Fue luego pianista de los prostíbulos lujosos y daba clases de piano en casas acomodadas. Se dice que por esa dualidad entre los ambientes que frecuentaba, ocultaba su nombre verdadero al firmar sus obras. No podemos saber qué grado de africanía imprimían estos músicos en su práctica cotidiana, qué tanto de su cultura podían filtrar, o hasta qué punto se permitían infringir su autocensura. Pero es un elemento más a tener en cuenta para evaluar cuán influyentes fueron en los albores del género.

La mirada de los estudios actuales sobre música afroamericana

Hoy se acepta que las culturas musicales del África subsahariana, pese a su heterogeneidad, poseen algunos principios de organización en común, que a través del comercio esclavista esas culturas y principios se difundieron en el atlántico y que esa difusión motivó que toda la cultura occidental se impregnara de algunos aspectos de esas culturas africanas.⁷⁷ El africano, afirma John Thornton, no tuvo un papel secundario en América. La cultura afroamericana se volvió mucho más homogénea que las diversas

76. Natale: *Buenos Aires, negros y tango*, 209.

77 John Thornton: *A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800* (Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 [1992]); Paul Gilroy: *O Atlantico Negro* (Sao Paulo: Ed. 34, 2001 [1993]).

culturas africanas que la compusieron. Afirma Thornton que, “de esa masa de interacciones emergería gradualmente una cultura afroatlántica, no necesariamente homogénea en todo el atlántico, con diferencias regionales significativas, pero moldeada por las nuevas fuerzas en una nueva creación”.⁷⁸ En cuanto a los principios estéticos, Thornton concluye que pocos estudiosos dudan que la música y la danza africanas estén en la raíz de la música y la danza afroamericana y, además, que estas manifestaciones culturales sean las más apreciadas y apropiadas por la cultura europea y americana.

El problema, como afirma Nketia, es que en los estudios históricos de música afroamericana, la música de África tendió a verse más como proveyendo un punto de partida que como algo que continúa siendo relevante en el presente.⁷⁹

En América, el contacto intercultural europeo, indígena y africano dio lugar a la formación de numerosos géneros populares. La africanía de cada uno de ellos es variable y depende de la intensidad y extensión del contacto cultural que se produjo en cada territorio. El grado de integración de los elementos afro en los distintos géneros ha dependido de muchos factores. Por ejemplo, en Brasil, donde la población afrodescendiente es notoriamente numerosa, y donde se han conservado muchas tradiciones musicales africanas, la riqueza musical africana no se ve reflejada en las músicas populares con la misma intensidad que en Cuba o en Uruguay.⁸⁰ O bien un componente afroamericano que en un género aparecería un tanto diluido, puede llegar a intensificarse si cambian las condiciones circundantes para su aceptación como pasó con el samba en la década de 1930.⁸¹ O bien, puede ocurrir como cuando los sectores de clase media blanca de Río de Janeiro crearon la *bossa nova* en la década de 1960, género que contiene indudables componentes afro que fueron incorporados a partir de la disponibilidad de tradiciones musicales afroamericanas presentes en Brasil, sin diluir la referencia a su procedencia. El *candombe* es una práctica viva multitudinaria en Montevideo.⁸² Se ha transculturado a Buenos Aires donde se ha vuelto crecientemente popular, formándose decenas de grupos entre sectores de clase media y popular. Trasunta un grado de africanía readquirido por algunos sectores sociales que encuentran una fuerte

78. Thornton: *A África e os africanos na formação do mundo atlântico*, 296.

79. J. H. Kwabena Nketia: “The Study of African and Afro-American Music”, *The Black Perspective in Music* 1/1 (1973), 8.

80. Jose Jorge de Carvalho: “A tradição musical Ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela”, *Série Antropologia* 327 (2003): 1-19.

81. Carlos Sandroni: “Mudanças de padrão rítmico no samba carioca. 1917-1937”, *Trans* 2 (1996), disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/286/mudancas-de-padrao-ritmico-no-samba-carioca-1917-1937> (consulta 21/05/2018).

82. Luis Ferreira: *Los tambores del candombe* (Buenos Aires: Colihue, 1997).

identificación con su práctica. Por otra parte, lo que los activistas del “tronco colonial” reclaman como propio, el candombe afroporteño, sería una expresión acotada, de tradición local, y que había quedado recluida en la intimidad de algunos sectores de afrodescendientes de Buenos Aires, en sus prácticas festivas privadas.⁸³

El origen del tango y su africanía desde la nueva óptica de los estudios afroamericanos

En toda América, donde hubo población africana esclavizada, surgieron músicas con diverso grado de africanía. En el tango, luego de más de cien años de grabaciones, el componente musical afroamericano puede ser muy discutido, porque durante todo ese tiempo la comunidad afrodescendiente aportó muy poco, casi nada, al desenvolvimiento del género.

El escepticismo entre la comunidad musicológica se fundamenta en que no se han hallado pruebas musicales concluyentes sobre el origen afroamericano del tango, sencillamente porque no hay grabaciones ni partituras que lo demuestren y las referencias escritas, crónicas, y testimonios, no abundan. A esta altura de las investigaciones, es altamente improbable que surjan nuevos materiales culturales concretos para evaluar. No obstante, el aparente silencio de fuentes primarias debiera exigir cautela a la hora de negar elementos de africanía en la etapa formativa del tango.

La pertinaz negativa a aceptar la existencia de influencias que no se sustenten en pruebas materiales tales como partituras, o descripciones detalladas de época puede deberse a que, como observan Carvalho y Segato,⁸⁴ la tradición de la musicología se focaliza en la comprensión de los sistemas musicales desde una perspectiva estructuralizante que busca núcleos fundantes, consistentes a nivel interno, que se reflejen en la exterioridad del fenómeno, y que presupone un estado puro y reconocible de todo estilo. Además asocian género y estilo a identidades razonablemente definidas ligadas a un centro territorial.⁸⁵ Por lo tanto continuar la discusión por el lado de rasgos o patrones musicales muy concretos compartidos entre el tango, la música afroamericana y la

83. Cirio: “Ausente con aviso: ¿Qué es la música afroargentina?”.

84. Jose Jorge de Carvalho y Rita Segato: “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”, *Serie Antropológica* 164 (1994): 1-11.

85. En el caso del tango, el territorio es el del Río de la Plata, con las identidades fuertemente mestizadas pero preponderantemente blancas (o “blanqueadas”, según hemos visto, por la construcción hegemónica de la idea de nación) y el negro y los pueblos originarios absorbidos por el “crisol de razas”.

africana puede resultar bastante estéril. Se impone un cambio de eje. A continuación, trataré de extraer nuevas conclusiones de los datos aportados en la *Antología*. . .

Propongo considerar que, muy probablemente, el tango incluye desde su origen un componente de contrametricidad y polirritmia que proviene de la influencia de la música afroamericana desarrollada tanto en el Río de la Plata, como su mezcla con la proveniente de Cuba, en el caso de la habanera, a su vez producto de transculturaciones con músicas africanas subsaharianas. Tal vez no encontraremos correspondencias culturales directas, es decir rasgos o patrones musicales, pero sí continuidades “gramaticales”, es decir, algunos principios de organización musical.⁸⁶

Recurriré a Olly Wilson⁸⁷ quien intenta mostrar las retenciones y adaptaciones de las prácticas de África occidental en la música afronorteamericana y explorar la naturaleza de la relación. En principio, afirma que las músicas de África subsahariana están interrelacionadas y que por lo menos presentan cinco caracteres comunes:

1. Sentido metronómico
2. Predominancia de la percusión
3. Polimetría
4. Fraseo *off-beat* [fuera de pulso] de los acentos melódicos
5. Estructura de llamada y respuesta superpuestas

El parentesco entre las músicas africanas y afroamericanas surgiría porque cualquier estudio encuentra la estructura de llamada y respuesta, la omnipresencia de la percusión y el fraseo *off-beat*. En cuanto a la polimetría, como llama Wilson a la polirritmia, el uso simultáneo de dos o más metros, es algo más controvertido. Pero si consideramos que entra dentro de este rasgo el choque de acentos y la creación de ritmos cruzados, entonces la influencia de la polimetría en América es grande. Se debe considerar que ha habido una adaptación de la polirritmia africana a los medios con que se contaba en América.⁸⁸ Otros aspectos que suelen observarse en la música afroamericana son la enfatización de la estratificación por timbres y la densidad de los eventos musicales.⁸⁹ Afirma que lo importante no es cuántos elementos de las músicas africanas perduran, sino cuántos conceptos musicales se comparten. En términos de Mintz

86. Simha Arom: “Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics”, *Leonardo* 22/10 (1989): 91-99.

87. Olly Wilson: “The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music”, *The Black Perspective in Music* 2/1 (1974): 3-22.

88. *Ibid.*, 9.

89. *Ibid.*, 15.

y Price,⁹⁰ se trata de principios de organización cultural, más abarcativos que los conceptos que suponen una conciencia explícita de esos principios, algo que, como en el lenguaje hablado, ocurre más generalmente en formas implícitas.

Con respecto a los orígenes del tango, si lo consideramos un producto afroamericano —y en qué medida—, deberíamos encontrar en el género algunos de estos rasgos, mencionados por Wilson. Pero ya sabemos que las fuentes de época en las que podemos indagar para encontrar esos rasgos son muy limitadas: tan sólo algunas partituras, y las grabaciones sólo a partir de principios del siglo XX. No se encuentran, por otro lado, muchos testimonios antiguos que acrediten la influencia musical afroamericana en el tango. Aunque este último escollo no debería impedir que indagemos sobre el tema, ya que, como afirma Luis Ferreira, con respecto a la cuestión de la identificación de la africanidad en los estudios sobre identidad y cultura negra centrada en las artes performáticas, especialmente la música,

cabe colocar si son las africanidades (o matrices africanas) estrictamente lo que una cultura dice sobre sí misma, o bien el estudioso está en una posición en que puede advertir los africanismos en una cultura aunque sus actores los hayan silenciado (en el caso de las apropiaciones culturales) o hayan sido obligados a hacerlo (como estrategia de invisibilización de los actores, rechazando las referencias culturales a África).⁹¹

En el proceso de gestación algunas características de africanía, sobre todo en términos rítmicos, habrían quedado fijadas al género tango. Con esos componentes, que pudieron resultar exitosos y sedimentaron desde el origen, debieron jugar los sucesivos compositores e intérpretes, sin que, aparentemente, volvieran a incidir los afrodescendientes en posteriores reformulaciones, y sin que sus cultores tuvieran noción de su origen.⁹²

Entonces habría que indagar si la estructura en franjas tímbricas recíprocamente contramétricas en el ritmo del tango, y tal vez otros rasgos, permiten definir esa africanía que le viene desde el origen y que se encontraría a nivel gramatical y no como un elemento

90. Mintz y Price: *O nascimento da cultura afroamericana*.

91. Luis Ferreira: “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales”, en Gladys Lechini (comp.), *Los Estudios Africanos en América Latina. Herencia, Presencia y Visiones del Otro* (Córdoba: CLACSO, CONICET, 2008), 239-240.

92. Como ocurre, por ejemplo, con el portugués hablado en Brasil. Yeda Pessoa de Castro determinó que existen palabras corrientes de uso común de origen africano, pero que el locutor brasileiro en general es incapaz de discernir si son de origen africano o amerindio, o al menos no portugués. Yeda Pessoa de Castro: “Das linguas africanas ao portugues brasileiro”, *AfroAsia* 14 (1983): 81-106.

de léxico musical, ni un adorno o una moda. Tal africanía se habría fusionado con elementos melódicos tradicionales o tradicionalizados en el Río de la Plata, con las armonías tonales básicas de la música europea, con las transformaciones realizadas sobre la habanera, para mencionar sólo aquellas vertientes que estudia la *Antología*. . .⁹³

Reanalizando los ejemplos de la *Antología*. . .

Enumeraré a continuación una serie de afirmaciones que se realizan en la *Antología*. . . y retomaré algunos de los ejemplos que allí se proporcionan, que tienen relación, como argumentaré, con la africanía del tango:

1) Europa recibe su propia música modificada, y luego la reenvía a América, mecanismo advertido por Alejo Carpentier, a quien los autores citan:

Hay un hecho cierto: las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirirían una nueva fisonomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el tempo, en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad.⁹⁴

2) También llega a Buenos Aires y Montevideo, vía litoral marítimo, la versión popular de la danza habanera. Con el nombre de tango o habanera, indistintamente, se imprimen partituras de ambos géneros, o bien se emplea el rótulo de tango-habanera.

3) Los autores afirman que

No deja de llamar la atención que la primera reelaboración —verdadera creación— esté en manos de los negros, cuando se trata de música europea de salón. En otros términos, los esclavos negros no mantienen vigente su música africana; están

93. Si indagamos en otros géneros populares o en la música académica circundante en la época, con toda seguridad podremos encontrar desplazamientos de acentos y contrametricidades varias que, lógicamente, no son privativas de la música de África. Aún contando con la intensa hibridez del género, no encuentro motivos para considerar que todas las músicas circundantes hayan influido en la gestación del tango con más intensidad que las que estamos considerando: habanera, tango americano, milonga, motivos populares. Por tanto no considero probable que los rasgos que puedan provenir de matrices africanas hayan tenido origen en músicas occidentales. Se me han hecho notar específicamente algunos elementos de las obras de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), compositor que, cabe destacar, estuvo expuesto a la música afroamericana en Nueva Orleáns. Algunas de sus obras presentan desplazamiento de acentos y contrametricidades, pero podemos considerarlo como un aprovechamiento de las fuentes populares por parte de la música académica, como también, por ejemplo, el caso del tango *El negro Schicoba* del argentino José María Palazuelos, compuesto en 1867 para una compañía de teatro.

94. Carpentier: *La música en Cuba*, 62.

adoptando, con los ajustes morfológicos y estilísticos del caso, la música de la sociedad colonial.⁹⁵

Pero la sustitución de los bienes musicales no es completa ya que

se aplican a la nueva música determinados instrumentos, ciertas disposiciones coreográficas generales y un ambiente especial que las distinguen del modelo europeo, distinción que causa la repulsa y provoca el alejamiento que hemos visto [en las crónicas de época].⁹⁶

4) Aunque dicen que el tango —contemporáneo a ellos— no es africano, sí admiten la participación del negro en el proceso de gestación musical. Afirman que se trata de música con

patrones tonales, melorrítmicos y de formas europeas, modificadas según el caso. No hay nada en común con la música tribal o etnográfica que luego se conoció, procedente de las mismas etnias que proveyeron los esclavos africanos.⁹⁷

Pero a su vez aclaran que no se trata de música europea: “ya se ha instalado un muy particular desplazamiento de acentos, motivado por un interesante juego rítmico entre línea melódica y acompañamiento”, lo que confiere al tango el “carácter de verdadera creación, hasta tal punto que es recibido luego en Europa como cosa nueva”.⁹⁸

5) Consideran que “[m]ientras todo este proceso va desarrollándose, los negros continúan realizando sus picardías de estilo, fundamentalmente modificando la rítmica del acompañamiento de los modelos europeos” y además advierten que si bien el ritmo de acompañamiento del tango y la habanera es común a ambas: corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas, “el ritmo de una especie, el ritmo total (la interacción entre melodía y acompañamiento) no es reductible a la rítmica del acompañamiento”.⁹⁹

6) La conclusión del análisis es que el origen del tango se configuró por un proceso que incluyó entre otras cosas, la creación, por parte de los negros esclavizados, de nuevas danzas basadas en la articulación de nuevos ritmos, sobre modelos europeos.¹⁰⁰

95. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 2.

96. Ibid.

97. Ibid.

98. Ibid.

99. Ibid., 3.

100. Ibid., 4.

7) En la milonga, “en el aspecto musical, se ensayaron . . . los desplazamientos acentuales que luego fueron característica fundamental del tango”. “Fue una disponibilidad circundante más, en el momento de gestación del tango”.¹⁰¹

8) El ritmo se quiebra. El “ritmo quebrado” se constituye con una serie de pequeños recursos, utilizados cada vez con mayor precisión y elegancia: silencios, síncopas, desplazamiento de acentos, frases acéfalas. Estos recursos no son permanentes, son imprevistos rítmicos.¹⁰² Emplea la síncopa menor,¹⁰³ pero su ritmo no fue sincopado.

Retomando las características enumeradas por Olly Wilson que deberíamos encontrar en una música afroamericana, podemos comenzar por lo que no hallamos en el tango: predominancia de la percusión¹⁰⁴ y sistema de llamada y respuesta superpuesta o no, como aparecen en la rumba, el son cubano, en el samba de roda y el samba de carnaval brasileiros.

En cambio sí hallamos un sentido metronómico y cierta polimetría, atendiendo que la compleja polirritmia africana se adaptó a los medios americanos. En el tango encontramos esta polirritmia en la frecuente superposición de síncopas menores contra los pies binarios del acompañamiento de habanera. Esto último también se asocia a la estratificación por timbres¹⁰⁵ (el ritmo de habanera en el bajo y el resto en el agudo). Además esa superposición produce cierta densidad de eventos musicales, todo lo cual podría resumirse en el énfasis que colocan Novati y Cuello sobre la característica del “ritmo total” (melodía más acompañamiento) para describir el género¹⁰⁶. Significa la coexistencia de al menos dos patrones rítmicos diferentes, lo cual constituye un principio cultural africano y afroamericano, más allá del “ritmo común” a nivel del léxico musical.

Este principio, lo podemos encontrar en innumerable cantidad de partituras. Transcribo algunos de los ejemplos seleccionados por la *Antología*. . . para ilustrar las franjas recíprocamente contramétricas:

101. Ibid., 17.

102. Ibid., 23.

103. Síncopas menores a la unidad del compás.

104. Probablemente la ausencia de percusión en el tango se deba a que los tambores fueron recludos al ámbito doméstico, en el proceso de auto reeducación que llevaron a cabo los afrodescendientes para no ser excluidos del proyecto de nación en marcha. Véase Geler: ¿“*Otros*” argentinos?, 279-280.

105. Observada por Argeliers León en la música afrocubana y que conceptualiza en franjas tímbricas. Argeliers León: *Del canto y el tiempo* (La Habana: Letras Cubanas, 1984).

106. Novati y Cuello: “Aspectos histórico-musicales”, 23.

Ejemplos 1 y 2: tomados de la *Antología*. . .¹⁰⁷



Un rasgo rítmico particular, asociable al choque de acentos, o ritmos cruzados o desplazamiento de acentos, se produce en el siguiente ejemplo, también tomado de la *Antología*. . ., que produce síncopas:

Ejemplo 3: tomado de *Escuela del Tango. Estudios rítmicos*, de Alfredo Bevilacqua, estudio No. 25¹⁰⁸



107. Ibid., 16.

108. Ibid., 22.

Ejemplo 4: pasaje del tango *Dinamita*, de Eduardo Arolas¹⁰⁹



Novati y Cuello se refieren específicamente a los desplazamientos de acentos:

Con respecto a los imprevistos rítmicos y a los desplazamientos de acentos es interesante observar la gran variedad y combinación de pequeños elementos puestos en juego. Rosendo, por ejemplo, expone así el motivo y consecuente de una frase¹¹⁰:

Ejemplo 5: *Don Enrique*, A. Rosendo (c.1902)¹¹¹



Inmediatamente realiza una reexposición melódica casi textual, pero introduciendo una variante rítmica que cambia sensiblemente la percepción del mismo pensamiento musical:

109. Ibid.

110. Ibid., p. 24.

111. Ibid.

Ejemplo 6: *Don Enrique*, A. Rosendo (c.1902)¹¹²

En cuanto al sentido metronómico ¹¹³, fue mantenido parcialmente por las orquestas de baile en el siglo XX, mientras que en el tango canción a partir de la década de 1960 es frecuentemente dejado de lado. Como recurso expresivo, se adopta el uso del *rubato*, variación métrica del *tempo*, un principio cultural europeo, no desarrollándose la síncopa como ocurrió en el samba en la década de 1930.¹¹⁴ En hipótesis, esto podría atribuirse a la creciente participación de músicos y audiencias ítalo-argentinas en la práctica del tango en las primeras décadas del siglo XX, familiarizados con los procedimientos expresivos del bel canto y de la ópera, fenómenos masivos en la época. No obstante, me inclino por especular que el *rubato* que aparece en el tango en 1917 con las interpretaciones de Carlos Gardel, es una transposición a la música del ritmo del habla del porteño (habitante de Buenos Aires).¹¹⁵

Conclusiones

En su libro *Músicas populares del Uruguay* Coriún Aharonián, con seguridad muy consciente de lo complejo de esta cuestión, al enumerar los antecedentes musicales que confluyen en el origen del tango afirma que “probablemente algunas músicas de los esclavos negros del Río de la Plata (o al menos de Montevideo) y aún de otras regiones de América Latina” han tenido participación.¹¹⁶ Creo que ese es el punto de partida adecuado para encarar el estudio de esta problemática. Mi propósito en este trabajo,

112. Ibid.

113. Siguiendo una sugerencia de Luis Ferreira en comunicación personal.

114. Sandroni: “Mudanças de padrão ritmico no samba carioca”.

115. Omar García Brunelli: “La cuestión del fraseo en el tango”, *Zama* 7 (2015): 161-170, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2195/1926> (consulta 1/06/2018).

116. Coriún Aharonián: *Música populares del Uruguay* (Salto, UY: Escuela Universitaria de Música, 2007), 68.

consecuentemente, fue arribar a una posición más amplia que la que se plantea en la *Antología*. . ., porque, observando el panorama de los estudios recientes sobre música africana y afroamericana, resulta muy difícil sustentar una posición que niegue la existencia de un componente afro en el tango.

Con los elementos que disponemos en la actualidad para evaluar la africanía del género, es muy difícil poder probar correspondencia con músicas africanas, o persistencia de rasgos que sedimentaron en el tango. No obstante, como analista, retomando los elementos que aporta la *Antología*. . ., los estudios demográficos que he citado y la información que surge de los periódicos de época de la comunidad afrodescendiente,¹¹⁷ más la comprobada participación de músicos negros en el proceso de estabilización del género a fines del siglo XIX, propongo que hay que dejar abierta la posibilidad de considerar la africanía del tango. Toda la originalidad y picardía rítmico-melódica del tango que constantemente se menciona en la *Antología*. . ., es muy probable que provenga de un componente afroamericano. He mostrado que había población afrodescendiente en suficiente cantidad como para ejercer un influjo de peso. También que las prácticas culturales no se diluyen tan fácilmente y su circulación se da tanto desde la hegemonía hacia la subalternidad, como por su incorporación en sentido inverso.

La brusca e intensa variación de la composición poblacional producida por la inmigración europea masiva en Argentina desde fines del siglo XIX, hizo que el tango se reprodujera en manos de inmigrantes, criollos, negros, mulatos y mestizos de todo tipo, muy probablemente “blanqueados” por el proyecto de nación blanca en curso. Tal vez ninguno de esos actores tuviera conciencia de que las “picardías” rítmicas del género proviniesen de los afrodescendientes y, mucho menos, de una África lejana en el tiempo y el espacio además de fuertemente estigmatizada en las representaciones dominantes. Además, a la música ya impregnada de un cierto grado de africanía en su práctica, pero emblanquecida en su identidad, se le fueron superponiendo capas de variaciones estilísticas y de sensibilidades culturales diversas. No obstante, periódicamente en distintos momentos de la modernidad, diferentes artistas realizarían exploraciones musicales y utilizarían palabras claves para retomar una identidad y afirmar un pasado afroargentino que encontraban negado e invisibilizado en las representaciones dominantes: la incorporación de tambores en algunas de las orquestas típicas de 1940, las creaciones de Manzi o, más recientemente, de Cáceres.

117. Me abstengo en este escrito de considerar fuentes etnográficas actuales. Entiendo que se está trabajando en esa dirección y espero que surjan hallazgos fecundos.

Tal vez nunca encontremos más pruebas para reforzar musicológicamente este supuesto, podremos seguir escépticos o no, pero creo que ha llegado el momento de aceptar que no se puede negar la africanía en el origen del tango. Las evidencias me permitieron argumentar la posibilidad de esa africanía y sugerir su transformación junto con distintos componentes culturales en circulación o aportados por inmigración de afroamericanos, ítaloargentinos, hispanoargentinos o criollos, combinados en un proceso de creación e invención musical que, lejos de estar exento de las asimetrías del poder cultural, de sus jerarquías y estigmatizaciones, produjo como resultado una nueva música que dio identidad a los sectores populares y a la nación.

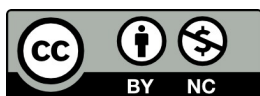
Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos¹

Juliana Guerrero

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 125-142.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

1. Este artículo presenta resultados de la investigación realizada en el marco del Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires



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

Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos

En este trabajo se aborda la obra del músico y compositor argentino Eduardo Lagos, referente de la música de proyección folclórica. El análisis de algunas de sus composiciones más emblemáticas y el estudio del contexto en el que se produjo dicho fenómeno, permite develar el carácter innovador de su estilo, la fusión del folclore con el jazz y la singularidad que tuvo su práctica musical en la que se destaca una especial particularidad lúdica.

Palabras clave: Buenos Aires, Década de 1960, “La bacha”, “La oncena”

Fusion and Innovation in “*Música de Proyección Folclórica*”: On the Style of Eduardo Lagos

In this paper the work of the Argentinian musician and composer Eduardo Lagos is examined. The analysis of some of his most emblematic music and the study of the context where he produced his music, allow us to reveal the ground-breaking character of his style, the fusion between folk music and jazz, and the peculiarity of his musical practice where a distinctive playful feature is outlined.

Keywords: Buenos Aires, 1960s, “La bacha”, “La oncena”

Introducción²

Durante la década de 1960, el folclore argentino atravesaba un momento de pleno auge y se produjo lo que se ha denominado el “boom del folclore”. En ese ámbito emergieron otras músicas que criticaron el arraigo de aquel en la idea de tradición, denunciaron manipulaciones de la industria y propusieron una “modernización” a través de cambios e innovaciones. Surgió, entonces, aquello que se denominó “música de proyección folclórica”. En algunos trabajos previos³ he caracterizado este fenómeno por las transmutaciones y fusiones de géneros musicales, la libertad con la que los músicos modificaron las formas de los géneros populares y, a la vez, los desligaron de la danza. Otra característica importante fue el desarrollo tecnológico que incidió en los procedimientos de grabación y en la instrumentación. Además de los cambios que promovieron en el lenguaje musical, los grupos que indagaron en la música de proyección folklórica buscaron escenarios nuevos y audiencias alternativas, y, en algunos casos, establecieron compromisos políticos explícitos.

En ese ámbito Eduardo Lagos fue considerado por sus propios pares, cultores y periodistas especializados, el “padre de la música de proyección folclórica argentina”. A propósito de ello, en este trabajo propongo profundizar el análisis de la obra de Lagos, con el fin de identificar rasgos genéricos y estilísticos en algunos ejemplos de sus obras editadas comercialmente. De esa manera pretendo argumentar que las innovaciones en la música de Lagos son rasgos de estilo determinados por una búsqueda estética innovadora, la fusión de géneros musicales y el contexto histórico en el que se produjo el fenómeno.

Pequeña semblanza

El pianista y compositor Eduardo Lagos nació en 1929 y falleció en 2009 en Buenos Aires, Argentina. De manera temprana, comenzó su formación en música con

2. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Tercer Congreso de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS). Universidade Católica de Santos, Santos (Brasil), 1 al 5 de agosto de 2017.

3. Juliana Guerrero: “La emergencia de la ‘música de proyección folclórica’ en el debate sobre el estilo musical”, *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* 22 (2015): 55-75; “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11/2 (2016): 185-199; “Las Folkloreishons de Lagos: un aporte para la encrucijada del jazz en América Latina”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana “Visiones de América, sonoridades de América” y IX Coloquio Internacional de Musicología* (La Habana, Cuba, 2016), en prensa.

Juan Carlos Paz, quien era amigo de la familia y más tarde, durante un breve período, estudió con Iván Cosentino y Mimí Cirigliano. Luego no recibió más enseñanza formal de la música.

Fue médico oftalmólogo de profesión, de allí que le gustaba decir que “la medicina era su mujer y la música, su amante”.⁴ Aunque trabajara en su consultorio oftalmológico, además de su actividad como pianista amateur, se dedicó también a otras tareas del mundo musical: fue director artístico de Radio Belgrano (1967-1970) y Radio el Mundo (1971), asesor de dirección en Radio Municipal (1983-1985) y crítico musical en el diario *La Prensa* y las revistas *Gente*, *Atlántida* y *Folklore* (1966-1971).

A fines de la década de 1950 armó un trío junto a Juan Goñi y Raúl Seeber en el que usaban los seudónimos de Juárez, Quiroga y Ríos para presentarse en la radio. Así, los padres de Lagos no supieron que él hacía presentaciones radiales en lugar de estudiar medicina exclusivamente. Lagos realizó tempranamente giras internacionales: la primera con un conjunto de Lalo Schiffrin (1954), luego con el grupo folclórico Los Arroyeños (1969), con Jaime Torres y otros músicos del norte del país en las décadas de 1980 y 1990. Grabó diez discos a lo largo de su carrera,⁵ en los que reunió composiciones propias y versiones de obras folclóricas de otros autores. En una de las últimas entrevistas, le preguntaron por su condición de compositor y él respondió que había solo “tres canciones que podrían darle ese título”:⁶ “La bacha” (compuesta en 1949), “La oncena” (de 1956) y “Cuando los gauchos vienen bailando” (su última composición de 1996).

Dos obras significativas: “La bacha” y “La oncena”

Los diez discos comerciales grabados por Lagos reúnen setenta y cinco obras, de las cuales dieciocho son de su autoría. En los registros de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) aparecen, además, otras seis obras de Lagos de las que no se conservan grabaciones comerciales del propio autor.⁷ Varias de sus composiciones responden a géneros folclóricos, tales como chacarera, bailecito,

4. Entrevista a su nieta, Vicky Lagos, el 10/07/2017.

5. Véase discografía. De los diez discos, seis (*Así nos gusta*, *Tono y dominante*, *Pianissimo*, *Dialecto*, *Chaypi* y *Spicy*) fueron grabados en estudio, tres (*Folkloreishons 1*, *Folkloreishons 2* y *Folkloreishons 3*) son recopilaciones de grabaciones dispersas emitidas por radio o en espectáculos en vivo, y uno (ATC contemporánea) es una copia de seis obras incluidas en el disco *Así nos gusta*.

6. “El otro lado del folclore. Entrevista con Eduardo Lagos”, *Clarín* 17/02/2006, disponible en: https://www.clarin.com/ediciones-antiores/lado-folclore_0_HyhXbIy0tg.html (consulta 1/06/2018).

7. <http://www.sadaic.org.ar> (consulta 1/08/2017).

zamba, huella, vidala chayera, cueca. Otras, en cambio, parecen alejarse de las formas más estandarizadas, como son los casos de “a la manera de las polcas”, “vals zambeado”, “falsa chayera” y “cosa rioplatense”. Sin lugar a dudas, estas últimas se distancian de los géneros folclóricos tradicionales vinculados a las danzas de coreografía fija. A continuación propongo examinar en detalle dos obras emblemáticas de su producción —“La bacha” y “La oncena”—, con el fin de dilucidar algunas características de su estilo.

Aparentemente, “La bacha” es la obra más antigua de Lagos, escrita en 1949, cuando tenía veinte años, aunque sólo se conservan tres grabaciones por el propio músico mucho más recientes (1969, c.1980 y 1998). De la escucha de estas grabaciones es posible advertir que son tres versiones con marcadas diferencias. Las tres tienen instrumentaciones distintas. La más antigua, pertenece al disco *Así nos gusta* (1969) y está ejecutada con piano, guitarras, contrabajo, batería y percusión. La segunda, forma parte del disco *Folkloreishons 1* (2005), se trata de una presentación en vivo grabada durante la década de 1980 y está ejecutada con piano solo, y, finalmente, la última versión del disco *Spicy* (1998), posee un formato de trío, típico del jazz, compuesto por piano, bajo y batería.

En los tres casos, la melodía está a cargo del piano aunque en la grabación de *Así nos gusta* se destaca la percusión con motivos rítmicos que complementan la finalización de las frases con un pulso muy marcado, oponiéndose a las sínkopas de la melodía. El resto de la instrumentación tiene una función de acompañamiento. La versión en vivo no sólo es la que tiene mayor libertad en las improvisaciones que ofrece Lagos cuando las frases debieran repetirse, sino también, en la cual el toque es mucho más percusivo que en *Así nos gusta*. Por último, a la manera del jazz, la batería en el disco *Spicy*, mantiene la marcación del pulso durante toda la obra con el uso de *hi hat* y platillos.

En el *booklet* al disco *Folkloreishons 1*, Lagos afirma que se trata de un “aire de cueca. . . con diferentes acentos rítmicos y mayor vivacidad”. El mismo compositor cuenta que “su nombre remite al apodo de una amiga, quien recurría a la picardía de las cuecas para emplear malas palabras”. Esa picardía del género es la que Lagos —como se verá a continuación— atribuye a la libertad armónica que le confirió a la obra.

“La bacha” está compuesta sobre la forma de la cueca. Esta puede esquematizarse con el siguiente esquema que se repite:

Cuadro 1: Esquema de la forma de cueca

	<i>Introd.</i>	<i>A</i>				<i>A</i>			<i>B</i>		
Frases		a	a	b	b	a	b	b	c	d	e
Compases	Variable	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

La introducción varía de 12 a 16 compases dependiendo de la versión y cada una de las partes mantiene la forma estándar de la cueca.⁸ La secuencia *aabb-abb-cde* no es la más frecuente en las cuecas argentinas pero está dentro de las variantes del género. De esta manera, Lagos respeta la forma de la cueca aun cuando se toma libertades melódicas, sobre todo en la versión de piano solo, en la que ofrece variaciones en las repeticiones de “a” y “b”, empleando *rubato* y agregando y quitando notas. Como un rasgo característico del género,⁹ “La bacha” está ejecutada en una pulsación rápida con “repiques” de semicorcheas.

En lo que se refiere a la armonía, la obra está compuesta en la tonalidad de Do mayor y si bien las frases “a” mantienen la armonía característica de la cueca, sus acordes poseen la séptima que no es un rasgo común en este tipo de obras. Por su parte, las frases “b” y “e” se desarrollan sobre un movimiento armónico propio del jazz de intercambio modal, en el que se desciende el VII grado del acorde y sobre él se plantea un círculo de quintas (I VIIdes – IIIdes VIdes – IIdes V – I). Además, prácticamente la totalidad de la obra posee un ritmo armónico de dos acordes por compás que tampoco es típico de la cueca.

“La bacha” responde a la forma característica de la cueca pero propone libertades de orden armónico, tanto en lo que se refiere a su ritmo (dos acordes por compás), como en la secuencia de acordes propia de otro género, el jazz. Además, las versiones en los dos discos en estudio remiten a una instrumentación propia de este último género, que se distancia de la instrumentación habitual del folclore argentino. Estas innovaciones fueron propias del estilo compositivo de Lagos, y sobre todo, como se explicará más adelante, de las características del contexto en el que se ejecutaban estas músicas.

En cuanto a “La onцена”, si bien fue compuesta en 1956, solo se conservan seis registros comerciales grabados por el propio Lagos varios años después (1969, 1977, 1986, c. 1980, 1990, 1993). Existe, además, una grabación previa a las mencionadas del

8. Para un estudio en profundidad sobre el género “cueca” véase Octavio Sánchez: *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*, tesis de maestría (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004), inédita.

9. María del Carmen Aguilar: *Folklore para armar* (Buenos Aires: Edición de autor, 2007).

año 1967 que está incluida en el disco *Para cantarle a mi gente* de Mercedes Sosa. Lamentablemente no se ha podido comprobar si es Lagos quien está a cargo del piano, aunque las fuentes consultadas le atribuyen la ejecución —por la interpretación y porque en esa época era difícil encontrar un pianista en Buenos Aires que pudiera ejecutar esa obra—.

“La onцена” es una chacarera trunca, es decir, en las estrofas presenta una alternancia entre el 6/8 y el 3/4 sobre la que se construye el ritmo del canto de una manera particular: se organizan tres células sobre dos compases, de las cuales la segunda sincopada, y la tercera, apoyada en el segundo tiempo del 3/4.¹⁰

Años después de que Lagos compusiera la obra, Juan Goñi decidió ponerle el siguiente texto:

La nieve baja del cerro,
blanqueando de espuma el río
y el río se va a la nube,
libre como el canto mío.

No quieran ponerme moldes
para cantarle a la tierra.
Yo canto con toda el alma,
pero canto a mi manera.

Me gusta la voz del viento,
que siempre canta distinto,
aunque parezca lo mismo...

Me anda faltando una nota
pa' llegar a la docena
por eso mi chacarera
se va llamando “la onцена”.

10. Aguilar: *Folklore para armar*, 24.

No me importa que no escuchen,
 si no quieren escucharme;
 mi cantar lo aprende el viento,
 alguien habrá de heredarme.

No quiero quedarme quieto,
 junto a la vida que anda;
 sobre el agua que se estanca,
 se va la noche estrellada.

Cada cual diga su copla.
 No me gusta andar caminos,
 que otros hayan recorrido...

Me anda faltando una nota
 pa' llegar a la docena
 por eso mi chacarera
 se va llamando "la onцена".

Recordemos que la forma de la chacarera sigue el siguiente esquema que se repite:

Cuadro 2: Esquema de la forma de chacarera

	<i>Introducción</i>	<i>A</i>	<i>Interludio</i>	<i>A</i>	<i>Interludio</i>	<i>A</i>	<i>A</i>
Texto		Estrofa		Estrofa		Estrofa	Estribillo
Compases	Variable	8	8	8	8	8	8

A diferencia de lo que ocurre con "La bacha", en esta chacarera no se respeta siempre la forma y se toman libertades más evidentes en varios de sus parámetros.

En primer lugar, se evidencian variaciones muy marcadas en las introducciones —tanto al comienzo de la obra, como en la introducción que se repite en la segunda parte de la chacarera—. Estas variaciones se diferencian ya sea en la extensión de cada ejecución así como también en el modo que tiene de componerla. Si comparamos algunas de las introducciones, se advierten distintos recursos de composición, tales como improvisación en los segmentos que anteceden a las estrofas —introducción e interludios—, ejecuciones con ritmo libre, etcétera.

En segundo lugar, en los siete registros se advierte, además, que Lagos introduce algunos elementos que no son propios del género. Por un lado, en lo que se refiere a la armonía, a lo largo del tema se reitera el acorde de oncena (algunas veces justa, otras aumentada), que no es típico de este género folclórico y que le da nombre a la obra. La secuencia armónica señalada para la estrofa es la siguiente: $VI^{7+} - VI^{7+} - II^{des11} - II^{11} - iv - V^7 - I$. Además, la melodía sobre la que está compuesta la chacarera incluye once sonidos de la escala y sólo faltaría el $fa\#$. Los saltos melódicos en una armonía atípica para el género, provocaron que Mercedes Sosa se refiriera públicamente a la dificultad que le exigía la obra en un memorable espectáculo en el estadio Luna Park, en 1984, en el que invitó a Lagos a ejecutar la obra juntos. Su comentario, en medio de la interpretación fue: “¡Qué difícil es esto!, ¡muy difícil, Eduardo...!”.¹¹

En tercer lugar, otra característica llamativa de esta chacarera es que la tercera y la sexta estrofas no tienen cuarto verso y se completan, entonces, de manera instrumental para conservar la forma del género. Además, a propósito del acorde de oncena, que la hace única y distinta al canon del género, la letra del estribillo hace referencia a esta particularidad y dice:

Me anda faltando una nota
pa' llegar a la docena
por eso mi chacarera
se va llamando La oncena.

Por último, esa libertad de las introducciones antes mencionada, también se verifica en una ejecución improvisada en toda la obra. No hay ninguna estrofa ni interludio que sean iguales entre sí. Son tan importantes las improvisaciones ofrecidas, que en alguna de las grabaciones, como es el caso del que pertenece al disco *Dialecto*, la segmentación se torna dificultosa y luego de la segunda introducción, pareciera ser que solo se presenta un “A” y el “estribillo”, por lo que la forma de la chacarera no está presentada de manera completa.

A continuación se presenta un gráfico comparativo de las siete ejecuciones grabadas por Lagos (figura 1) en el que es posible visibilizar cómo es que, casualmente,

11 . Mercedes Sosa, Recital en el estadio Luna Park, 1984. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vSdwivkBZg> (consulta: 20/7/2017).

conforme fueron pasando los años, la interpretación de “La onцена” tuvo mayor extensión y existieron distintos tipos de variaciones.

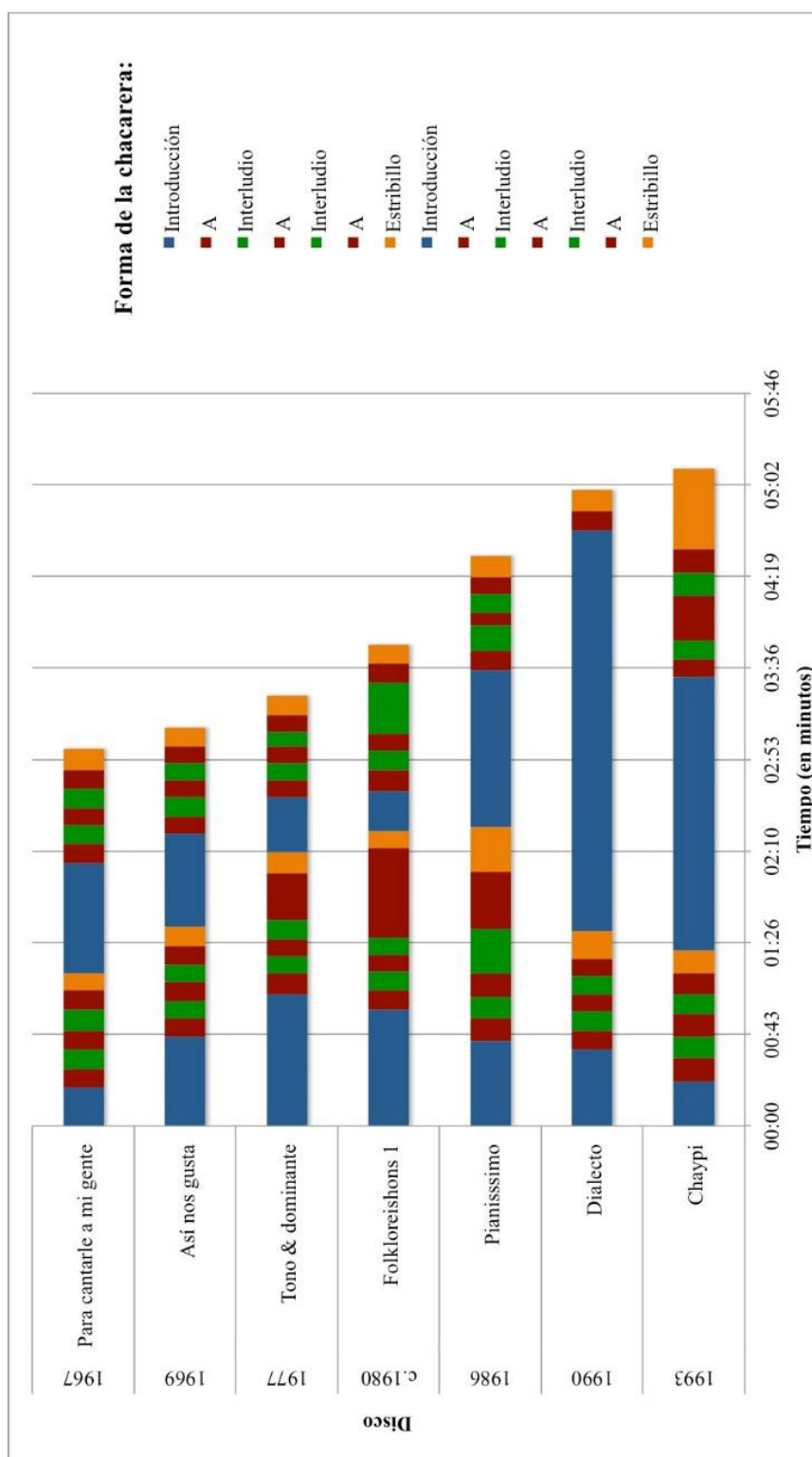


Figura 1: Esquema formal de los siete registros de “La onцена” grabados por E. Lagos

Como se dijo, el primero de los registros, es el grabado por Mercedes Sosa y el único en el que aparece la letra, el resto son instrumentales. El registro grabado por Mercedes Sosa y el del disco *Así no gusta*, son, tal vez, los que poseen una forma más simétrica. Si bien la segunda introducción es más extensa que la primera, las estrofas, los interludios y los estribillos respetan los ocho compases de duración. A partir de la ejecución en *Tono & dominante* diez años después, los arreglos fueron ganando en improvisación, y en algunos casos, tan solo insinuando los motivos melódico-rítmicos de la estrofa o el interludio pero sin exponerlos de manera completa.

Asimismo, al igual que en el caso de “La bacha”, las instrumentaciones de las ejecuciones también son todas distintas y dependen de la formación con la que Lagos decidió grabar: piano, guitarra, bombo y voz (1967); piano, guitarra, contrabajo y percusión (1969); piano, guitarra, bajo eléctrico, flauta, batería y percusión (1977 [2008]); piano solo (c. 1980 [2005]); piano a cuatro manos y contrabajo (1986); piano, bajo y batería (1990) y piano, guitarra, charango, quena, siku y percusión (1993). Así, cada una de las versiones dio como resultado una Oncena distinta.

Ahora bien, este modo particular de composición e interpretación, se puede verificar también en el empleo de otros recursos, que no son propios del folklore y sí característicos del jazz, que fueron identificados por Enrique Strega en las obras del disco *Folkloreishons 3*. Entre ellos se pueden citar: armonías con diversos grados de tensión y relativo poco reposo, uso de armonía modal,¹² intercalación de compases de 5 tiempos,¹³ uso de síncopas y disonancias,¹⁴ melodías insinuadas,¹⁵ desarrollo de variaciones sobre un tema,¹⁶ escalas hexatónicas de tono entero propias de la música impresionista¹⁷ y modificación de la forma propia de la danza para privilegiar la capacidad musical.¹⁸

El folklore en la década de 1960

La historia del folklore musical en la Argentina está asociada, en parte, al proceso migratorio interno que se gestó a mediados del siglo XX, atribuido con el nombre de

12. Eduardo Lagos: “Romance del que anda lejos”, en *Folkloreishons 3*, disco compacto (Buenos Aires: Meloepa, 2007).

13. Eduardo Lagos: “Falta de incertidumbre”, en *Folkloreishons 3*.

14. Eduardo Lagos: “La juguetona, La vieja y La humilde”, en *Folkloreishons 3*.

15. Eduardo Lagos: “La telesita”, en *Folkloreishons 3*, 2007 y “La oncená”, *Folkloreishons 1*, disco compacto (Buenos Aires: Meloepa, 2005).

16. Eduardo Lagos: “La López Pereyra”, en *Folkloreishons 3*.

17. Eduardo Lagos: “Con amuras a estribor”, en *Folkloreishons 3*.

18. Eduardo Lagos: “El bailecito”, en *Folkloreishons 3*.

“tercera fundación de Buenos Aires”, por el poeta Abelardo Vázquez.¹⁹ En este sentido, Ariel Gravano afirma:

A partir de la década del cuarenta, entonces, observamos un ascenso paulatino del cultivo de nuestra cultura popular de raíz folklórica, sea por el fomento oficial a las tareas de *salvataje y difusión*, sea por la constitución de un “mercado” apetente de su música provinciana; el hecho es que lo que ha de ser el “boom” del “folklore” de los años sesenta comienza a cimentarse lentamente en esta época, durante la “tercera fundación de Buenos Aires”.²⁰

Si en la década de 1950 empezaron a aparecer en escena músicos como Los Hermanos Ábalos, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Fronterizos y Eduardo Falú, fue a principios de la siguiente que ellos se presentaron de manera asidua y para un público creciente en Buenos Aires. Ello produjo el fenómeno que se conoció con el nombre de “boom del folklore”: “Como si de improviso la ‘clase’ *media* se hubiera sacudido del letargo, comienza a imponerse *por sí* nuestra música de origen provinciano en reuniones y lugares de entretenimiento porteños”.²¹

El auge del folklore se diseminó, principalmente, a través de los medios masivos: “Las principales radios abren sus programaciones y en sus horarios centrales aparecen ciclos dedicados exclusivamente a la música y la poesía ‘folklóricas’. . . . La televisión no es ajena a la corriente”²² y con ello da lugar al surgimiento de las estrellas: “el ‘folklore’ se ha nutrido en su mayoría de las provincias. Aquí en Buenos Aires, encontró la rampa de lanzamiento que lo proyectó al plano nacional con mucha más fuerza de la que traía; pero su *fuerza* no dejó de estar nunca en su lugar de origen”.²³

La circulación de músicos provenientes del interior, el surgimiento de espacios de actuación y la difusión de esta música en medios masivos generaron una nueva escena musical que se mantuvo prácticamente durante un lustro. A partir de 1965, se produjo un proceso de consolidación de ese auge comenzado dos décadas atrás.²⁴ A principios de 1960 y como alternativas a este “boom del folklore”, surgieron algunas manifestaciones, una de las cuales tuvo como protagonista a Eduardo Lagos.

19. Ariel Gravano: *El silencio y la porfía* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), 87.

20. *Ibid.*, 90.

21. *Ibid.*, 120.

22. *Ibid.*, 120-121.

23. *Ibid.*, 121.

24. *Ibid.*, 140.

Folkloreishons

Uno de los rasgos distintivos de Lagos como intérprete fue su escasa participación en los circuitos públicos existentes de la época, tales como peñas o clubes. En cambio, promovió durante varios años reuniones en su casa con músicos que se dedicaban tanto al jazz como a otras músicas populares. Según se ha podido reconstruir a partir de varias entrevistas,²⁵ a principios de la década de 1960, el departamento de Lagos en el que también funcionaba su consultorio, ubicado en la calle Paraguay de la ciudad de Buenos Aires, fue el lugar elegido por quienes querían hacer música a cualquier hora de la noche durante la semana. Esas tertulias contaron con la presencia de músicos del exterior, como fueron Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi o el grupo mexicano Los Tres Ases. Fue así que se crearon, durante toda esa década, las *Folkloreishons*. Este es el nombre que el armonicista Hugo Díaz le dio a las reuniones de músicos que tenían lugar en la casa de Lagos.

De esta manera, eran ellos mismos su propia audiencia además de algún amigo o conocido que también fuera invitado para la ocasión. La circulación de esta música quedó así restringida. Tampoco se trató de una música que circulara a través de grabaciones comerciales, si bien Lagos tuvo una gran afición por grabar lo que sucedía en su casa recurriendo a las tecnologías que cada década ofrecía. Como se ha visto, existen solo diez discos, algunos de los cuales son grabaciones radiales, registros de espectáculos en vivo y repetición de registros.

Si se tiene presente que “La bacha” fue compuesta en 1949 y “La oncena” en 1956, fue recién dos décadas más tarde, en 1969, cuando se editó el disco *Así nos gusta* y aparecieron, entonces, los primeros registros comerciales de esas obras. En dicha grabación, los músicos intentaron reproducir aquello que habían hecho de manera privada desde comienzos de la década de 1960. Según cuenta Lagos en la contratapa:

este disco ha sido para nosotros un excelente motivo de diversión. Sí. Puedo asegurarle que nos hemos divertido mucho haciendo este disco. Las sesiones de grabación tenían el sabor de una de esas tantas noches en que nos reuníamos en casa, nosotros, los que nos gusta así, para tocar hasta ampollarnos, sin pensar si salía bien

25. Entrevistas realizadas a Antonio Villar (06/03/2013), José Luis Castiñeira de Dios (24/02/2014), Vicky Lagos (10/07/2017) y Chico Novarro (16/02/2018). Entrevista a Enrique “Quique” Strega (Julio de 2016, realizada por Claudio Koremblit, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6gyByzRHK6Q> (consulta: 20/7/2017).

o mal, por el simple gusto de improvisar. Era lo que Hugo Díaz llamaba “folkloessions”, en remedo de las jam sessions, y pronunciaba “folkloreishons”, en fonética elemental anglo-santiagueña.²⁶

Estas reuniones privadas se caracterizaron no sólo por lenguaje musical innovador sino también por concebir la práctica musical como un juego. Además de su seudónimo de Ríos en el trío con Goñi y Seeber, en algún momento también Lagos decidió presentarse como Fuentes. Los términos relacionados con el agua, no sólo se debían a su apellido, sino también a su gran afición por el mundo náutico, hobby que mantuvo por muchos años y que se comprueba además, en el título de su obra “Con amuras a estribor”, que decidió ponerle a esta “chacarera náutica” en el momento en que fue a registrarla con otro nombre y el empleado se lo impidió porque con el título original ya había una obra de otro autor.

Sobre el modo de hacer música Lagos explicó en su primer disco:

Tuvimos la suerte de poder mantener ese espíritu en el estudio. Íbamos con ganas de tocar, y nos quedábamos buscando un lugar donde seguirla, al terminar. Por momentos, la improvisación parecía ensayada. ... Ocurre que vibramos en la misma longitud de onda y, entonces, la compenetración resulta una consecuencia natural.²⁷

Hacer música puede ser un juego

Además, él mismo contaba que uno de los referentes del folclore, Adolfo Ábalos, le decía cariñosamente: “¡Ay, Laguitos, qué atrevido!”, a propósito de su modo de ejecutar el piano.²⁸ Esta manera lúdica de hacer música tuvo también algunos rasgos humorísticos. De algunas de sus obras señaló, por ejemplo, que su versión de “El bailecito” de Andrés Chazarreta era “apto para todo público”,²⁹ con lo que se refería a un respeto de la forma para que se pudiera bailar. Para explicar la relación entre el título de una de sus obras y el género elegido, varios años más tarde reveló: “Aunque tiene conservada la estructura original de la danza ‘huella’ no lo es estricta y

26. Eduardo Lagos, contratapa del disco *Así nos gusta*, 1969.

27. Ibid.

28. “El otro lado del folclore” y Lagos: *Folkloreishons* 3.

29. Eduardo Lagos; Jorge González y Pocho Lapouble: *Spicy*, disco compacto (Buenos Aires: Testigo, 1998).

coreográficamente, por lo que la llamé ‘La banquina’ ”.³⁰ Esta actitud risueña aparecía en muchos momentos, como cuando presentaba en público la zamba “Mi Sañogasta”, de Oscar Valle, como “Miss Sañogasta”.³¹ El humor que buscaba en los juegos de palabras, también está presentes en alguno de los títulos de sus discos. Tal es el caso del disco grabado con el charanguista Jaime Torres, *Chaypi*, en cuyo *booklet* aclara: “La palabra CHAYPI quiere decir en quichua: AHÍ, pero en este caso son las dos primeras letras de charango y piano, unidas por la conjunción y”.³²

Su amiga, la cantante Eladia Blázquez, lo definía como un “genio improvisador, jugando permanentemente al borde de la gracia”.³³ Otro de sus amigos, partícipe de esas reuniones, el músico Chico Novarro, asegura que “hacía las cosas desde el corazón y para los amigos”.³⁴ Por último, más específicamente, sobre su manera de ejecutar uno de los géneros folclóricos, Enrique Strega, otro pianista que estuvo presente en esas reuniones, relata: “como es costumbre en el Negro [Lagos], siempre en las introducciones de los temas de chacarera luce su humor alterando los ritmos, las melodías, las armonías”.³⁵

Esto es justamente lo que ocurrió en las *Folkloreishons* de Lagos: primó el placer y la diversión, la creación colectiva se desarrolló sobre la base de una negociación y la dinámica grupal generada permitió una manera peculiar de creación colectiva. En concomitancia con aquello señalado por Alfred Schutz, quien entiende a la música “como modelo del proceso de afinación mutua que es la única base de cualquier comunicación”,³⁶ esa situación lúdica y desestructurada que se plantea en una *jam session*, le permite a los músicos coordinar el tiempo interno en el que se desarrolla el evento musical, así como también sincronizar el tiempo exterior que presupone la relación cara a cara.

En palabras del propio Lagos, con suma modestia, al final de su carrera él reconoció: “Nunca quise hacer carrera de compositor ni de intérprete. Mi objetivo principal fue divertirme”.³⁷

30. Lagos: *Folkloreishons* 1.

31. Enrique Strega en Lagos: *Folkloreishons* 3.

32. Jaime Torres y Eduardo Lagos: *Chaypi*, *booklet* al CD (Buenos Aires: Polygram, 1993).

33. Ibid.

34. Entrevista personal, 2018.

35. Enrique Strega en Lagos: *Folkloreishons* 3.

36. Robert Faulkner y Howard Becker: *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 275.

37. “El otro lado del folclore”.

Una práctica musical que trascendió las *folkloreishons*

Sin lugar a dudas, esas reuniones fueron emblemáticas para quienes participaron en ellas y para quienes las revivieron a partir de la grabación del disco *Así nos gusta*. Pero la actividad musical de Lagos continuó en las décadas siguientes, ya con pocas reuniones íntimas, pero trabajando —como se mencionó— como crítico musical, director artístico y asesor de dirección en radio. Además, en las décadas de 1980 y 1990 realizó algunas giras por el exterior. Quince años después de la experiencia de *Así nos gusta*, la improvisación y el juego se repetían en una nueva casa de Lagos, pero ahora sólo con su amigo Oscar Alem. El propio Lagos recuerda aquella experiencia:

El asunto era en mi casa, donde es posible hacer ruido sin espantar vecinos. Como en tantos otros fines de semana, nos reuníamos Cacho Ritro, Oscar Alem y yo, a jugar con la música. Esa tarde Cacho se acababa de ir y Oscar entró a divagar en el piano, sin tema fijo y a mí se me ocurrió la maldad, puse en marcha el grabador y le pedí: “A ver, correte”; se corrió espontáneamente hacia la izquierda del teclado, a mí me dejó los agudos y yo también empalmé, ahora a cuatro manos. . . . Aparecieron más temas, que fuimos recreando en la misma forma, o sea, Oscar identificado con los bajos, la armonía, el acompañamiento y yo cantando las melodías, sin saber nunca de antemano cómo iba a resolver una frase. . . . En un momento dado, decidimos analizar lo que habíamos grabado en esas dos horas de aquel 23 de noviembre de 1983: no parecía tan espantoso, es más, hasta creímos que tenía matices de originalidad dentro del campo de nuestra música popular argentina. No estábamos inventando nada y aún así, nos gustó la idea ^sde grabar un disco.³⁸

Sus vínculos con otros músicos que también se dedicaron a la música de proyección folclórica fueron muy fuertes y de los relatos registrados se evidencian varias amistades que lo recuerdan por su gran capacidad musical. Cuando se reeditó *Tono & dominante* en 2008, el reconocido músico Chango Farías Gómez evocaba —en el *booklet* al disco— la dictadura militar que atravesaba la Argentina en el momento de su grabación y la importancia de Lagos como conductor de la agrupación que lo acompañaba:

Corría el año 1977 y el país transitaba sucesos terriblemente trágicos y lamentablemente comunes en nuestra corta historia como argentinos. A pesar de estos acontecimientos el coraje de un grupo de músicos liderados por el Dr. Eduardo

38. Eduardo Lagos y Oscar Alem: *Pianissimo*, *booklet* al CD (Buenos Aires: Cosentino, 2007 [1986]).

Lagos, el negro Lagos para nosotros, graban música de origen folklórico con una concepción que recién hoy se puede apreciar. Este seleccionado nacional compuesto por Oscar Cardozo Ocampo asumiendo el rol de orquestador, Suárez Paz, Domingo Cura, el alemán Schnaider, el increíble Roberto Di Filippo, ... todos ellos conducidos por este ser genial y generoso, querido y respetado por sus pares músicos y reconocido por todos nosotros como uno de los eslabones más importantes de nuestra música popular.³⁹

Habiéndose dedicado a la oftalmología de manera profesional, sin lugar a dudas Lagos incorporó, durante varias décadas, el tiempo de otra vida simultánea, que le permitió desarrollarse artísticamente. De esta última, los registros sonoros que se conservan y los recuerdos de sus amigos, músicos y compañeros de ruta, dan cuenta de creaciones que sentaron bases para la conformación no sólo de un repertorio alternativo al folclore masivo, sino también para establecer una práctica musical en la que primó el placer.

A modo de conclusión

Un recorrido por la obra del músico y compositor Eduardo Lagos ha permitido identificar recursos compositivos e interpretativos que dieron lugar a un estilo propio dentro la “música de proyección folclórica”. Sus innovaciones compositivas se destacan por la fusión del folclore y el jazz, especialmente, en el desarrollo del lenguaje armónico y la improvisación manteniendo, en general, las formas de los géneros folclóricos. Además, su interpretación pianística da cuenta de la capacidad de adaptabilidad en distintas formaciones instrumentales, ya sea como músico solista o como parte de tríos u otras agrupaciones mayores.

Su innovación estilística estuvo acompañada por esa manera particular de reunirse a hacer música. Fundamentalmente, Lagos fue poco reconocido en los circuitos comerciales y, en cambio, se instaló como referente entre un grupo pequeño de músicos en el ámbito privado que representaron sus *folkloreishons*. Su música ofreció una propuesta transformadora que, es necesario aclarar, como se dijo al comienzo, no se desarrolló aisladamente. Recordemos que en aquel momento, se acababa de crear el Movimiento del Nuevo Cancionero y existía en Buenos Aires un auge de grupos corales

39. Eduardo Lagos: *Tono & dominante*, booklet al CD (Buenos Aires: Random Records, 2008 [1977]).

y actividad universitaria. Es decir, emergió en la década de 1960, aquella en la que se desencadenó la “ola modernizadora del campo cultural”.⁴⁰

En este marco, sin duda, la propuesta de Lagos y de quienes lo acompañaron, permitió resignificar las ideas de arraigo y tradición que estaban asociadas al folclore musical argentino, fusionar algunas de las melodías folclóricas antiguas con elementos que provenían del jazz y, finalmente, convertir esa práctica lúdica que parecía un juego de niños, en una de las primeras “músicas de proyección folclórica” argentinas.

40. Silvia Sigal: *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (Buenos Aires: Puntosur, 1991).

Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969)

Ariel Mamani

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 143-166.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



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

Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969)

En 1969 el músico santafesino Ariel Ramírez junto al historiador Félix Luna lanzaron un trabajo discográfico que se denominó *Mujeres Argentinas*. Se trataba de una serie de canciones cuyo eje estaba centrado en rescatar el papel de las mujeres en diferentes momentos de la historia argentina. La grabación corrió por cuenta del propio Ramírez con la participación excluyente de Mercedes Sosa como vocalista. La obra alcanzó enorme popularidad y muchas de sus canciones aún poseen gran circulación. En este artículo se formula un análisis de la obra trabajando en forma intertextual los aspectos tanto musicales como performativos, literarios, estilísticos y discursivos, así como el contexto de producción.

Palabras clave: Música, Historia, Raíz folklórica, Canción, Política

Heroines, martyrs and captives. Renewed native music and political uses of the past in the LP *Mujeres Argentinas* (1969)

In this paper the work of the Argentinian musician and composer Eduardo Lagos is examined. The analysis of some of his most emblematic music and the study of the context where he produced his music, allow us to reveal the ground-breaking character of his style, the fusion between folk music and jazz, and the peculiarity of his musical practice where a distinctive playful feature is outlined.

Keywords: Music, History, Native Music, Song, Politics

Introducción

En el año 1969 el pianista y compositor santafesino Ariel Ramírez (1921-2010), junto al abogado e historiador Félix Luna (1925-2009), lanzaron un trabajo discográfico que se denominó *Mujeres Argentinas*.¹ Este no era el primer trabajo en colaboración que ambos realizaban, sino que representaba un eslabón, quizás el más trascendente, de una labor conjunta que desarrollaron a lo largo de muchos años.

Mujeres Argentinas, si bien fue pensado originalmente como un trabajo discográfico, puede ser catalogada como una obra integral, similar a otros ejemplos musicales de formato ampliado que, si bien es posible de clasificar como música popular, poseen evidentes vínculos con el mundo de la música académica. Creaciones como *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, colaboración del músico Eduardo Falú y del escritor Ernesto Sabato; *El sueño americano*, del cantautor chileno Patricio Manns o la célebre *Cantata Popular Santa María de Iquique*, del compositor Luis Advis, son algunas de las obras que apelaron a formatos ampliados y de largo aliento.² La mayoría de estos trabajos buscaron conjugar la experimentación musical, un hilo argumental y la reflexión política, histórica o filosófica desde el espectro de la música de raíz folklórica. Productos híbridos por excelencia, posibilitaron a los creadores enlazar diferentes lenguajes musicales con narrativas de origen literario, innovar en materia organológica o ensayar puestas en escena. Con una fuerte presencia en las décadas del 60 y 70 del siglo XX, algunos de estos trabajos lograron transformarse en verdaderos éxitos comerciales o en íconos desde el punto de vista artístico.

Abordar esta clase de obras musicales integrales requiere que se tenga presente una serie de factores significativos. La tendencia de diferentes compositores e intérpretes a producir trabajos de carácter poético-musical en un formato mayor tiene relación, en un principio, con la mejoría en las condiciones otorgadas por el soporte discográfico en el cual plasmar la obra. El mayor espacio de almacenamiento que ofrecían los LPs de 33 1/3 rpm, surgidos a fines de la década de 1940, posibilitó que algunos músicos populares pudieran generar grupos de canciones cuyo encadenamiento podía darse a través de una temática o eje conceptual común, contando así con un soporte de mayor duración.

1. Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Félix Luna: *Mujeres Argentinas* (Buenos Aires: Philips, 1969).

2. Utilizo aquí la conceptualización de formato ampliado para designar a un tipo de obra poético-musical de carácter conceptual, de mediana o larga duración, compuesta a partir de diferentes números musicales, pero con una unidad temática determinada.

En este sentido, como advierten González y Rolle, el énfasis puesto en los aspectos tecnológicos resulta relevante “dada la importancia de los medios y de la industria cultural en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada”.³ Esto resulta de capital importancia porque, como sostiene Franco Fabbri, se debe “tener presente que las relaciones entre música y *mass media* son incomprensibles si no se considera la especificidad de las técnicas que permiten la difusión masiva de la música”.⁴

No obstante, este importante aspecto vinculado a lo técnico no resulta suficiente para explicar el surgimiento de este tipo de obras poético-musicales. Si tenemos en cuenta que la aparición de este tipo de creaciones no fue inmediata a los avances técnicos mencionados, es necesario buscar otro tipo de explicación del fenómeno. Sólo de manera conjetural, e, independientemente de las posibilidades técnicas vinculadas al soporte, se puede inferir que varios de los músicos que participaron de este tipo de creaciones tuvieron la ambición de lograr un discurso musical más complejo dentro de la música popular, ampliando el aspecto organológico e innovando en lo formal. También es posible vislumbrar en estas búsquedas estéticas la necesidad de los artistas de intervenir de modo diferente en el campo cultural, tanto desde el punto de vista artístico como político.

Mujeres Argentinas puede inscribirse dentro de esta clase de obras poético-musicales. A partir de ello, en este artículo se formulará un análisis de la obra trabajando en forma intertextual los aspectos tanto musicales como performativos, literarios, estilísticos y discursivos, así como el contexto de producción, esenciales para lograr una imagen completa de la obra. La propuesta analítica aquí ensayada surge de la idea de considerar a estas obras como un tipo de enunciado complejo, como un todo que encierra múltiples significados. Si bien un análisis musical será inevitable, las motivaciones que acompañaron la creación tornan necesario un acercamiento que incluya también otros elementos.

Este tipo de análisis será pertinente, en tanto y en cuanto la creación musical constituye un acto discursivo, y posibilita, como señala Alejandro Madrid, un doble ejercicio performativo, donde se pueda analizar primero

3. Juan Pablo González y Claudio Rolle: “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”, *Revista de História. Universidade de São Paulo* 157 (2007): 36.

4. Franco Fabbri: *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica* (Milán: Feltrinelli, 1996), 5, citado en González y Rolle: “Escuchando el pasado”, 34.

el ejercicio de autorrepresentación e identificación de los compositores que se revela en su estilo musical y en su retórica sobre la música; y segundo, el papel que tienen las ideas que se reflejan y sobre las cuales reflexiona la música de estos compositores en la construcción y negociación de los discursos hegemónicos.⁵

El nacimiento de la dupla compositiva Luna-Ramírez

Ariel Ramírez y Félix Luna entablaron amistad hacia fines de la década de 1950. Se conocieron participando como militantes dentro de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), una agrupación por aquel entonces muy reciente, nacida de la división del viejo partido radical.⁶ De hecho, las primeras colaboraciones creativas de la dupla se dieron en el marco de la campaña proselitista a convencionales constituyentes en 1957, cuyo objetivo era reemplazar a la Constitución dictada bajo el gobierno peronista derrocado en 1955.

Por entonces Ariel Ramírez se presentaba con un conjunto musical en los diversos locales partidarios de la UCRI, donde interpretaba música folklórica tradicional. En este contexto, el historiador Félix Luna hizo amistad con el músico y le propuso componer algunas canciones con el propósito de ser utilizadas en la campaña. Recordaba Luna: “Debo confesarlo: eran crudamente, groseramente proselitistas. Pero fueron útiles”.⁷

Lo más significativo es que la colaboración entre Luna y Ramírez se extendió por fuera del espacio partidario donde juntos crearon algunas piezas musicales de raíz folklórica. Si bien Ramírez había tenido una formación musical académica como pianista, tempranamente tendió puentes entre las manifestaciones de raíz tradicional y los saberes y técnicas propios de la música académica.⁸ Diversos viajes y experiencias de Ariel Ramírez por el territorio argentino y por Europa habían contribuido en ese sentido,

5. Alejandro Madrid: *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930* (La Habana: Casa de las Américas, 2008), 12.

6. La Unión Cívica Radical (UCR) había sido fuertemente opositora al gobierno peronista en las décadas del 40 y 50. Sin embargo, el golpe de estado que derrocó al presidente Juan Domingo Perón provocó una ruptura al interior de la UCR debido a que los diversos sectores internos mostraron profundas diferencias en relación a los pasos a seguir luego de caído el peronismo. En 1957 el partido se dividió. Por un lado, la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP) bajo el liderazgo de Ricardo Balbín; por el otro la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), agrupada en torno a Arturo Frondizi, de tendencia desarrollista.

7. Félix Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida* (Buenos Aires: Sudamericana, 2004), 20.

8. Ariel Ramírez estudió piano con Luis Gianneo en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Entre 1950 y 1954 Ramírez residió en Europa, primero en Roma donde estudió en el *Istituto Italo-Argentino per gli Scambi Culturali ed Artistici* y luego en Madrid, becado por el Instituto de Cultura Hispánica. Durante aquella estadía europea recorrió diversas ciudades brindando gran número de conciertos.

brindando un sólido conocimiento de las posibilidades técnicas del piano como instrumento de concierto, pero también equipándolo con un bagaje cultural ligado a las tradiciones y prácticas de la música popular.

Por su parte, Félix Luna se había formado como abogado, aunque poco dedicó a esa profesión prefiriendo mayormente actividades ligadas al periodismo y a la divulgación histórica. Más allá de esta tarea, por la cual fue ampliamente reconocido, también se aproximó a la música a través de la crítica y la escritura de algunas biografías de importantes artistas. Estas labores le permitieron acceder a la dirección de la revista *Folklore*, una importante publicación que daba cuenta de las novedades del ámbito de la música de tradición folklórica y que se dedicaba a difundir a los artistas de ese espacio musical a través de un formato basado en el *Star System*. Luna llegó a la dirección de la revista por recomendación del propio Ramírez y se desempeñó en el cargo desde 1964 hasta fines del año 1967, cuando el trabajo en la recién fundada revista *Todo es Historia* le comenzó a demandar mayor dedicación y la convivencia en la dirección de ambas publicaciones se tornó un problema: “ya se mezclaban Los Chalchaleros con los granaderos y Eduardo Falú con el Alto Perú”.⁹

Una de las primeras producciones musicales de la dupla, fuera de aquellas canciones proselitistas, fue “Los bichos”, una suerte de chamarrita con texto humorístico cuyos protagonistas eran diferentes animales personificados. La canción, que no alcanzó gran repercusión, fue grabada por el conjunto vocal Los Trovadores. Otra de las piezas musicales elaboradas por la dupla fue “Zamba de Usted”, una exquisita melodía de Ramírez sobre un texto de Luna que describía la relación amorosa entablada a distancia con una joven riojana, que sería luego su esposa.¹⁰

La colaboración entre ambos se profundizó en 1964. Ese año Ariel Ramírez grabó la *Misa Criolla*, un trabajo esencial para la música popular de nuestro continente ya que posibilitó abrir un espacio de hibridación entre géneros populares y formatos ligados a la música académica. El LP se editó en 1965, obteniendo un importante éxito de ventas que superó las cincuenta mil copias antes de concluir ese año.¹¹

En ese trabajo discográfico Luna participó tardíamente como letrista. Aunque los textos para elaborar la *Misa Criolla* eran de carácter litúrgico, el lado B del LP debió

9. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 64.

10. Ibid.

11. Germán Olguín: “Ariel Ramírez. Toda una historia de vida en la música sudamericana”, *Sound:check Magazine* 60 (2003): 6.

completarse con canciones de temática navideña, todas ellas sobre ritmos de raíz folklórica. Así lo evocaba Luna: “los temas litúrgicos no alcanzaban a completar un long-play. [Ramírez] Pensaba llenar el disco con cinco o seis villancicos y con esa intención recurrió a mí”.¹²

Lo cierto es que Ariel Ramírez convocó en un primer momento a su amigo y poeta Miguel Brascó, quien abandonó la tarea ya que al no profesar la religión católica no pudo encontrar la inspiración necesaria para elaborar los textos: “Miguel [Brascó] le había puesto letra a algunos temas de Ariel. Pero carecía del sentimiento religioso que debía transmitir, y después de varios intentos fallidos liberó a Ariel de su compromiso”.¹³

La tarea, finalmente, fue concluida por Félix Luna. Este ciclo de canciones se conoce con el nombre de *Navidad Nuestra* y algunas todavía son difundidas en Argentina durante las festividades navideñas. De esta forma la colaboración compositiva entre Luna y Ramírez se consolidó, proyectando nuevas obras para un futuro.

Canciones para una historia argentina

La colaboración entre ambos continuó en 1966 con la composición de *Los Caudillos*, una extensa cantata para voz solista, coro y orquesta sinfónica. Las canciones de esta obra musical fueron interpretadas por Ramón Navarro, un músico que luego alcanzaría una amplia trayectoria en el mundo de la música folklórica, pero que por entonces no era una figura de primer nivel. Los textos guardan relación con otro trabajo de Luna, en este caso netamente historiográfico, publicado ese mismo año.¹⁴ En esta obra, mezcla de divulgación con análisis historiográfico, Luna realizaba un estudio de diversos líderes políticos del siglo XIX, a quienes genéricamente denominaba caudillos.

... la idea de hacer *Los Caudillos* en disco, paralelamente a *Los Caudillos* en libro, se instaló en mi espíritu cada vez con más fuerza desde principios de 1965. ... el material era demasiado rico y en algunos casos demasiado poético para que se

12. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 26. Los textos de la Misa Criolla corresponden al oficio católico y fueron los aprobados en el año 1963 por la Comisión Episcopal para Sudamérica en el marco del Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965).

13. Ibid., 26.

14. Félix Luna: *Los caudillos* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1966).

agotara en un libro de historia. . . ¡Había tantos aspectos que reclamaban ese tratamiento libre y sugestivo que sólo puede ofrecer la creación poética y musical!¹⁵

Si bien puede no haber quedado abiertamente claro para algún oyente desprevenido, la obra en sí era portadora de un objetivo político, además de estético. Félix Luna y Ariel Ramírez, como se mencionó anteriormente, eran militantes del desarrollismo e intentaron transformar el presente a partir de la superación de las antiguas antinomias del pasado argentino. Ambos creían que, a través de la extraña conjunción entre música e historia “los viejos antagonismos que laceraron nuestra historia pueden superarse en una creación que abraza a todos los grandes protagonistas de las luchas populares del siglo pasado”.¹⁶

Es allí donde se establece el vínculo entre tres elementos de suma importancia. Por un lado, Ariel Ramírez representaba el paradigma renovador del folklore, del cual era un representante de primer orden. Por otro lado, en la obra se hacía presente un relato poético-musical de la historia argentina aportado por Félix Luna, un historiador orientado principalmente a la divulgación histórica y quien en su larga trayectoria utilizó diversos soportes vinculados a la cultura de masas. Por último, si bien no asomaba tan explícitamente, el LP representaba una apuesta política anclada en un frondicismo que buscaba ansiosamente encaramarse como fuerza política superadora, tanto del proscripto peronismo como del viejo tronco radical que representaba la UCRP.

Esa impronta militante vinculaba a un proyecto modernizador como el desarrollista con la renovación de la música de raíz folklórica, que buscaba otorgar nuevos aires al “paradigma clásico”.¹⁷ No obstante este impulso renovador, la postura asumida por Luna y Ramírez no era de una ruptura total con el paradigma clásico, elemento que también se ligaba con la postura política e ideológica asumida por ellos en aquel instante, donde “operaba un borramiento de las contradicciones sociales en función de la construcción de un ‘nosotros’ nacional, anclado en un pasado que se concebía como sede

15. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 29.

16. Ariel Ramírez y Félix Luna: *Los Caudillos. Poema épico nacional en forma de Cantata* (Buenos Aires: Philips, 1966), encarte.

17. El investigador Claudio Díaz señala como “paradigma clásico” de producción al modelo construido a partir de la década de 1920, y que se encontraba ya afianzado hacia mediados de los años ‘50. Este paradigma reflejaba una imagen vinculada al tradicionalismo donde un pasado idealizado y cargado de valores servía de elemento unificador de las diversidades regionales, tratando de construir una postal homogénea del territorio argentino. Claudio Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

de valores”.¹⁸ De manera que su apuesta narrativa, su opción historiográfica y los recursos poéticos y musicales, anclados en la renovación del paradigma clásico, fueron el reflejo donde, a su manera y con un compromiso militante no tan explícito, estos agentes canalizaron su apuesta estética y la participación política por aquellos años.

A pesar de esta variedad de elementos participantes, *Los Caudillos* no contó con el acompañamiento del público tal como se esperaba y la crítica no fue benévola con la obra. Se cuestionó una orquestación algo fastuosa y desproporcionada, a la vez que la experimentación formal realizada no pareció ser valorada por el público y la crítica especializada.¹⁹ El complejo clima político imperante en Argentina por aquel entonces llevó fácilmente a la obra al terreno de la disputa política, musical e historiográfica, desatando algunas polémicas intelectuales.²⁰

La utilización de una orquesta numerosa, más la cuidada presentación gráfica y de encarte del LP representan la marca del fuerte respaldo brindado en un principio a *Los Caudillos* por la compañía discográfica Philips, que había aportado los recursos materiales para la costosa grabación. Esta compañía de capitales extranjeros también había lanzado al mercado la mencionada *Misa Criolla*. Ello no hacía más que subrayar la apuesta a favor de un proyecto de “universalización” de la música de raíz folklórica que la compañía discográfica venía llevando adelante por aquél entonces, apelando a obras de gran formato y utilizando instrumentos y recursos vinculados al campo de la música académica.²¹

Esta jugada estética y comercial tenía como principal destinatario a sectores urbanos de clase media, la principal capa receptora del proyecto modernizador llevado adelante por el desarrollismo de corte frondicista a mediados de siglo XX en Argentina. Ariel Ramírez, junto a Eduardo Falú y al conjunto Los Fronterizos representaban la cara

18. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*, 201.

19. La orquestación de la obra no fue realizada por Ariel Ramírez, sino que se convocó a *Vlady* (seudónimo de Vladimiro Silberman), un experimentado músico ligado al mundo de la televisión.

20. Ariel Mamani: “Caudillismo, usos políticos del pasado y música folklórica. Félix Luna y la polémica historiográfica en torno a los caudillos”, *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad* 13/14 (2015): 247-263.

21. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*. Si bien la guitarra y el piano eran instrumentos que no resultaban extraños para la música de raíz folklórica, el manejo de la técnica instrumental que podían desarrollar músicos como Eduardo Falú o Ariel Ramírez distaba de lo que generalmente podían brindar aquellos representantes del género surgidos de la práctica de tradición oral. No se trata de destreza en sí, sino de aportes vinculados a una técnica y un sonido depurados, vinculados más a la música de conservatorio según los parámetros de la época. El uso del clave y la orquesta, como en el caso de *Los Caudillos*, marchaban en este sentido.

más visible de este proyecto “universalista” encarado por Philips.²² A pesar del fracaso de *Los Caudillos*, la dupla compositiva continuó ahondando en la propuesta y trabajaron sobre un nuevo material.

Mujeres Argentinas, disco lanzado en 1969, fue el siguiente trabajo en coautoría por estos autores. Este LP contenía una serie de canciones donde el hilo conductor se basaba en presentar a diferentes figuras femeninas de la historia argentina. “No recuerdo ni cómo ni cuándo surgió la idea de *Mujeres Argentinas*, pero no debe de haber sido mucho después de *Los Caudillos*”, señalaba Félix Luna.²³

Con *Mujeres Argentinas* el resultado, en un principio, no fue diferente a lo ocurrido con *Los Caudillos*. El estreno en vivo resultó un fiasco, como lo recordaba Ariel Ramírez. “Tanto es así que el dueño del teatro me había dicho que de seguir así iban a levantar el espectáculo. Pero fue levantando [mejorando] y terminamos con conciertos diarios a sala llena”.²⁴

Con el paso del tiempo muchas de las canciones que componen este trabajo discográfico lograron una masiva difusión y circulación, algo que no ocurrió con ninguna de las otras obras integrales de la dupla Luna-Ramírez, salvo algunos números de *Navidad Nuestra*. Es probable que ello se deba a una serie de aspectos bien diferenciados entre ambos trabajos. Por un lado, *Mujeres Argentinas* contó con la extraordinaria interpretación vocal de Mercedes Sosa, quien era por entonces una importante figura en el cuadro de la música de raíz folklórica. Desde un principio, tanto Luna como Ramírez habían acordado que la obra “se hacía para que la cantara Mercedes Sosa”.²⁵ La voz de la cantante tucumana, junto al acompañamiento instrumental, dio vida con su multifacética interpretación a cada uno de los personajes femeninos del disco. Señala Luna en sus memorias que

aunque no es aconsejable que se componga para un intérprete determinado, hay casos que por su excepcionalidad justifican que la música y la letra se elaboren en función de un artista. Éste fue el caso de *Mujeres Argentinas*: se creó pensando en Mercedes y ella fue conociendo los temas a medida que salían de nuestros menesteres.²⁶

22. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*.

23. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 32.

24. Fernando D’Addario: “Esa música del alma: la historia de la zamba que todos cantan”, *Página 12* (25 de octubre de 1998): 33.

25. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 32.

26. *Ibid.*, 33.

La popularidad de la cantante favoreció mucho a la circulación que fue logrando el disco. Varias de las piezas musicales de *Mujeres Argentinas* permanecieron por largo tiempo dentro del repertorio de esta intérprete, quien con el correr de los años alcanzó gran popularidad también en diferentes países de América y Europa, llegando a ser una figura consagrada y respetada dentro del ámbito de la canción popular latinoamericana.

Mujeres Argentinas fue un trabajo con intenciones políticas e ideológicas menos evidentes que *Los Caudillos*. En toda la obra Luna y Ramírez bajaron la intensidad, tanto en la propuesta ideológica como en la innovación musical. Quizás ello explique la razón por la cual el LP logró una mayor repercusión. En el armado de la obra se había ido consensuando entre autor y compositor que no serían incluidas mujeres cuya evocación generara grandes disputas, como por ejemplo una figura fundamental del siglo XX como fue Eva Duarte de Perón. Félix Luna sostenía que “Eva Perón no entraría en la nómina, porque era una figura demasiado fuerte para una obra colectiva”.²⁷

Lo cierto es que la coyuntura era lo suficientemente complicada como para abordar un personaje que, por obvias razones, generaría una gran agitación. Es probable que este tipo de decisiones posibilitara a los creadores sortear las agrias polémicas como las que se habían desplegado a partir del LP *Los Caudillos*. Si bien existía por parte de los autores un deseo de participación política a partir de su propuesta musical, no estaba en su horizonte una postura política tan radicalizada. El compromiso político de ambos, en comparación con el de muchos otros artistas de aquel momento, fue muy limitado, y *Mujeres Argentinas* puede ser pensado como un claro ejemplo de ello.

Asimismo, las canciones presentes en el LP tuvieron un tratamiento compositivo más simple y despojado, apelando a acompañamientos musicales menos elaborados y desechando el carácter sinfónico de *Los Caudillos*. Las canciones de *Mujeres Argentinas* son significativamente más breves, casi todas basadas en determinadas formas musicales de carácter popular como la zamba, el triunfo o la milonga surera, desandando parte del camino transitado en la obra anterior, donde se había intentado explorar formas musicales extensas a partir de un lenguaje musical con horizontes más complejos y renovadores.

El propio Félix Luna evaluó estas características como un dato importante al momento de comprender la significación de la obra.

27. Ibid.

...fue una obra sin pretensiones. La voz de Mercedes, el piano de Ariel y un apoyo de percusión muy liviano bastaron para lograr esa sencillez en la ejecución que sin dudas formó parte de la rápida popularidad de la mayoría de los temas incluidos.²⁸

La idea de *Mujeres Argentinas* buscaba llamar la atención sobre el insuficiente interés que la historiografía había demostrado hasta el momento por las temáticas de género, algo que resultó innovador para aquel momento. Las mujeres representadas musicalmente en el LP habían desarrollado significativas tareas, tanto en contextos públicos como privados. No obstante, el canon historiográfico poco había dedicado a estudiar su participación pública, reduciendo su actuación a un papel meramente decorativo y anecdótico dentro de la narrativa histórica de la nación.

El disco fue organizado como una sucesión independiente de canciones. Cada una de ellas buscó presentar la semblanza de aquellas mujeres ausentes del relato de la historia argentina, con el siguiente ordenamiento de personajes musicalizados: Lado A surco 1. Gringa chaqueña; 2. Juana Azurduy; 3. Rosarito Vera, maestra; 4. Dorotea la cautiva. Por el lado B surco 1. Alfonsina y el mar; 2. Manuela, la tucumana (en referencia a Manuela Hurtado y Pedraza, conocida como “La Tucumanesa”); 3. Las cartas de Guadalupe; 4. En casa de Mariquita (haciendo referencia a la tertulia donde supuestamente Blas Parera estrenó la canción patriótica de las Provincias Unidas).

Para Félix Luna, *Mujeres Argentinas*

era el homenaje que debía a tantas mujeres que han influido decididamente en mi vida, empezando por mi propia mujer. Pero la idea brindaba una buena oportunidad para estilizar y dar vida poética y musical a algunas figuras femeninas históricamente existentes, en algunos casos, o imaginadas en otros.²⁹

En algunos casos se trata de personajes reales con alguna relevancia histórica, como Juana Azurduy o Alfonsina Storni, pero también hay representaciones de mujeres ficcionales, que operan como arquetipos en busca de una condensación de procesos y personajes variados. Interesantes son los casos de “Dorotea, la cautiva” o de “Gringa chaqueña”, figuras utilizadas más bien para ilustrar musicalmente dos instancias particulares de la historia argentina: por un lado, el avance del estado nacional sobre aquellos espacios no controlados todavía donde habitaban comunidades indígenas; por el

28. Ibid., 35.

29. Ibid., 32.

otro, el importante proceso inmigratorio que se desarrolló desde mediados del siglo XIX en Argentina.

Alfonsina: entre el morbo y lo ingenuo

Es en este trabajo discográfico conjunto donde podemos encontrar las canciones de la dupla Ramírez-Luna que con el tiempo obtuvieron mayor popularidad, sobresaliendo entre ellas “Alfonsina y el mar”. Comentaba Ariel Ramírez en una entrevista:

Tengo una zamba que ya está en el mundo, se llama “Alfonsina y el mar” está dedicada a la escritora Alfonsina Storni. . . . Lo cierto es que cuando estaba componiendo *Mujeres Argentinas* se cumplía un nuevo aniversario de su muerte. Entonces Félix Luna me dijo —“No podés dejar de escribir sobre Alfonsina”. Y me trajo sus poemas. Muchos que ya conocía por mi padre. Me llevó a ver los diarios del día de su muerte, cuando recogieron su cadáver y lo metieron en un tren que llegó a Constitución.³⁰

Con esta canción Ariel Ramírez y Félix Luna alcanzaron una de sus mejores creaciones al describir el triste final de Alfonsina Storni, poetisa que se suicidó el 25 de octubre de 1938. La obra alcanzó una circulación extraordinaria en todo el mundo hispanoparlante, con interpretaciones de artistas como Lucho Gatica y Chabuca Granda, y cantantes líricos como José Carreras y Plácido Domingo. También fue abordada por artistas pop como Andrés Calamaro y el español Miguel Bosé; y hasta figuras de amplio recorrido internacional dentro del mundo de la canción como Nana Mouskouri, Tania Libertad y Paloma San Basilio.

Según recordaba Félix Luna, Ariel Ramírez le presentó un bosquejo melódico, un aire de zamba, sin haber decidido a qué personaje podría musicalizarse.

. . . estábamos en su casa. . . y me hizo escuchar el tema nuevo que había compuesto. . . le dije: esta zamba se va a llamar “Alfonsina y el mar”. . . me encerré en una habitación y me puse a escribir. La primera estrofa salió enterita.³¹

³⁰ Daniel González: “La argentinidad no sería la misma sin la impronta musical del maestro Ariel Ramírez”, *Cronoscopio*, blog (15 de marzo de 2009), disponible en: <http://blogsdelagente.com/cronoscopio/2009/03/15/ariel-ramirez-raiz-argentinidad/> (consulta 6/2/2018).
³¹ Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 35.

Según el pianista un lejano vínculo personal lo unía a la poetisa. El padre de Ramírez, maestro de profesión, había sido docente de Storni cuando era una niña. “Si bien yo no la conocí personalmente, mi padre me había transmitido mucho de su infancia. Entonces me resultó muy fácil escribir sobre ella. Primero yo hago la música y Luna escribió la letra”.³²

De todos modos, a pesar de ese rápido comienzo, el proceso creativo no resultó tan sencillo. Para completar la zamba el letrista debió esforzarse durante varios meses.

Había leído sus poemas, y lo que yo quería hacer era algo que no tuviera que ver con la cosa macabra del suicidio. Ni tampoco con algo amargo o melancólico. Quería que se viera a Alfonsina como en una especie de entrega, y que se reflejara que terminaba siendo acogida por todos ahí en el mar.³³

El abordaje realizado por el letrista, sin embargo, resultó algo *naïf*: “Cinco sirenitas te llevarán / por caminos de algas y de coral / y fosforescentes caballos / marinos harán / una ronda a tu lado / y los habitantes del agua van a jugar / pronto a tu lado”.³⁴

La lectura de los poemas de Alfonsina Storni por parte de Félix Luna se advierte en el uso de la alusión (como figura retórica) dentro del texto de la pieza musical, especialmente en la última estrofa.

Bájame la lámpara un poco más / déjame que duerma nodriza en paz / y si llama él no le digas que estoy / dile que Alfonsina no vuelve / y si llama él no le digas nunca que estoy, / di que me he ido.³⁵

En la estrofa hay una clara referencia a *Voy a dormir*, poema escrito por Storni pocos días antes del suicidio. Alfonsina Storni envió el original a la redacción del diario *La Nación* en Buenos Aires el día sábado 22 de octubre de 1938 y fue publicado al día siguiente de su muerte. En esos versos la poetisa parece anticipar su terrible decisión, dejando versos que Luna retomó para la canción:

32. González: “La argentinidad”.

33. D’Addario: “Esa música del alma”, 33.

34. Sosa, Ramírez y Luna: *Mujeres Argentinas*, Lado B surco 1.

35. Ibid.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame / Ponme una lámpara a la cabecera / una constelación, la que te guste / todas son buenas; bájala un poquito. . . si él llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista, que he salido.³⁶

A pesar del intento de Luna de no recaer en la trama del suicidio, cierto morbo atraviesa toda la composición y el autor no pudo evitar que la canción colaborara en conservar la creencia popular que suponía que Alfonsina se había internado en el mar (“Por la blanda arena / que lame el mar / su pequeña huella / no vuelve más”), cuando en realidad se arrojó desde la escollera del Club Argentino de Mujeres.³⁷

La pieza “Alfonsina y el mar” contó con un acompañamiento instrumental donde se destaca el piano, que ejecutó el propio Ariel Ramírez, mientras que en un rol muy menor participan también la guitarra y el contrabajo. La pieza está escrita sobre ritmo de zamba, especie musicalailable de pareja suelta, de gran difusión en el territorio argentino. Como danza presenta una coreografía pantomímica de carácter amoroso, siendo en sus orígenes de cortejo. La estructura formal de la zamba se compone de una introducción (en este caso de 8 compases), una parte A de 12 compases (que luego se reitera idéntica musicalmente, pero con variante en el texto —A’—) y una sección B, que en general se denomina estribillo o vuelta, también de 12 compases. Si bien en su origen, según Aretz, la zamba parece haber sido una danza de un solo período o vuelta, se ha estandarizado en el formato A-A’-B A-A’-B, donde varía la letra entre una y otra, generalmente repitiéndose idéntico el texto del estribillo.³⁸

En la pieza musical, armada por Ramírez sobre la estructura formal de la zamba tradicional, cada estrofa cuenta al inicio con un esquema armónico a partir de una progresión cadencial de Subdominante-Dominante-Tónica que inmediatamente es secuenciada.

Algunos aspectos del acompañamiento son interesantes en “Alfonsina y el mar”. Desde lo formal se respetó la forma estandarizada de la zamba con mínimas variantes, a la vez que fueron enfatizados elementos propios de la práctica instrumental académica. La prolija introducción, muy en estilo, utiliza una figuración pianística típica para la zamba.

36. Alfonsina Storni: “Voy a dormir”, *La Nación* (26 de octubre de 1938): 7.

37. Josefina Delgado: *Alfonsina Storni: una biografía* (Buenos Aires: Planeta), 1991.

38. Isabel Aretz: *El folklóre musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952).

Ejemplo 1: “Alfonsina y el mar” (melodía y armonía)**Ejemplo 2:** “Alfonsina y el mar”, introducción (Buenos Aires: Lagos, 1970)³⁹

La introducción a la segunda parte de la danza, donde generalmente la tradición repite sin variaciones la primera, es alterada por Ramírez, aunque lo hace respetando el esquema rítmico y armónico de la pieza, ajustándose a los parámetros de la canción de raíz folklórica. Esta segunda introducción se transforma así en una especie de brevísimo interludio instrumental, con expansiones de los diferentes acordes dominantes antes de resolver sobre el acorde de Do menor, lo que le permite a Ramírez hacer gala de su formación pianística.

Sin embargo, esta suerte de pequeño interludio no alteró la esencia y función de la estructura formal de la danza. Este tipo de innovaciones en relación a la tradición no era extraño en manos de Ariel Ramírez, un músico que junto a otros compositores e intérpretes buscaba por aquel entonces renovar el campo de la música de raíz folklórica. Muchas de sus obras intentaron amalgamar con cuidada proporción los elementos tradicionales con aquellas herramientas de la música erudita. La incorporación de

39. Se optó por incorporar la partitura publicada por Editorial Lagos en 1970, si bien la versión grabada está en la tonalidad de Fa menor y algunas notas difieren.

elementos provenientes de la formación académica operaba en función de legitimar un campo inmerso en una profunda transformación, como era la música de raíz folklórica en los años 60. Escribe Claudio Díaz que

el trabajo compositivo de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo [Falú] produjo un efecto de expansión de los límites del paradigma clásico. Sin cuestionar ninguno de los supuestos fundamentales del paradigma, estos artistas introdujeron elementos musicales provenientes de la música “erudita” creando un nuevo sonido en el folklore.⁴⁰

Un parecido tratamiento pianístico al que se llevó adelante con “Alfonsina y el mar” podemos encontrar en el surco 3 del lado B, “Las cartas de Guadalupe”. Esta pieza está dedicada a relatar cómo María Guadalupe Cuenca, esposa de Mariano Moreno, escribía una carta en 1811 a su marido sin saber que él había fallecido en alta mar viajando hacia Europa en una misión oficial. En este caso la dupla creativa no se inclinó por ningún ritmo o danza de raíz folklórica, sino que trabajó sobre una forma libre que fue denominada genéricamente como canción.

El acercamiento de Luna y Ramírez a la figura de Alfonsina Storni es de poca profundidad, haciendo foco en los componentes que abonaron el drama pasional del último tramo de su vida, optando por enfatizar la trágica opción de quitarse la vida como único punto pasible de destacar de una trayectoria importante en las letras argentinas.

Alfonsina Storni se había destacado por apartarse de los convencionalismos sociales de su época. Se independizó de su familia para poder estudiar y más tarde, de la relación amorosa con un hombre casado, nació su único hijo, convirtiéndose en madre soltera. Sin embargo, en la canción se suavizaron muchas de las aristas conflictivas de su personalidad, de su obra y de las dificultades propias de toda mujer al tratar de insertarse en un medio dominado por el machismo imperante en la época.

En todo caso la postura de la dupla Ramírez-Luna fue trabajar con los códigos del drama pasional, aislando el sentido más profundo de la actividad artística de la poetisa, en pos de edificar una imagen muy cercana al ideal romántico, con una buena dosis de elementos kitsch. Ello permitió velar puntos significativos de su actuación social y transfiguró su imagen en una suerte de heroína, muy útil para las capas medias

40. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*, 192.

“bienpensantes” de la Argentina, donde tal vez pueda vislumbrarse un intento de lavar algo de la culpa social ante la tragedia de la escritora.

Juana y Dorotea

“Juana Azurduy” fue otra de las canciones significativas del trabajo discográfico que nos compete, y también alcanzó una repercusión masiva. En esta canción la apuesta de Ramírez y Luna buscó reivindicar la actuación femenina durante las guerras de la Independencia hispanoamericana. Para ello se recurrió a la figura de Juana Azurduy, una dama altoperuana que junto a su esposo, Manuel Asencio Padilla, combatió en las filas patriotas durante los enfrentamientos que llevaron a la ruptura del orden colonial. Se trata de un personaje importante pero ciertamente olvidado por la historiografía.⁴¹

Como señala Berta Wexler en su investigación sobre las heroínas altoperuanas, el rescate de estas mujeres realizado por cierta historiografía buscó destacar su coraje y atributos guerreros, cualidades asociadas a la esencia masculina.⁴² En general, lo que se intentaba destacar del rol de la mujer eran aquellas características femeninas relacionadas a la reproducción, evadiendo su rol político dentro del proceso revolucionario. Así, los valores a destacar “fueron siempre presentados como varoniles para justificar que se dedicó a la guerra, tarea que se consideraba exclusiva de los hombres”.⁴³

Esta fue la forma elegida por la dupla Luna-Ramírez para representar a la figura de Juana Azurduy, exhibiéndola como una especie de amazona andina (“Tierra en armas que se hace mujer / Amazona de la libertad”). El enfoque de Félix Luna como letrista se nutrió de muchos de los rasgos androcéntricos presentes en la historiografía tradicional. Ello es resaltado en la letra a partir de los versos que dan inicio a esta canción: “Juana Azurduy / Flor del Alto Perú / No hay otro capitán / Más valiente que tú”.⁴⁴

El texto de la canción presenta un fuerte maniqueísmo al plantear un escenario de contienda claramente delimitado entre americanos y españoles. Así lo reafirma la

41. En los últimos años la figura de Juana Azurduy ha experimentado un fuerte proceso de visibilización no exento de debates políticos e historiográficos. Un ejemplo de ello fue la campaña desplegada para lograr la aparición de la figura de Juana Azurduy en los billetes de circulación nacional.

42. Berta Wexler: *Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo: 1809-1825. Juana Azurduy y las mujeres de la revolución alto peruana* (Rosario, Santa Fe: Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Universidad Nacional de Rosario, 2013).

43. Wexler: *Las heroínas altoperuanas*, 53.

44. Sosa, Ramírez y Luna: “Juana Azurduy”, *Mujeres Argentinas*, Lado A surco 2. Una idea similar se presenta en el surco 2 del Lado B. Allí, en la pieza titulada “Manuela, la tucumana”, los versos señalan “Las hembras han peleado como varones”.

interpretación bravía de Mercedes Sosa en versos tales como: “El español no pasará / Con mujeres tendrá que pelear”. Esta concepción no hace más que reiterar un postulado fuerte de la tradición historiográfica “patriótica”, cuya mirada del proceso revolucionario tenía por eje central el enfrentamiento de virtuosos patriotas contra los realistas, imponiendo la modernidad y el pensamiento ilustrado sobre el hispanismo oscurantista.⁴⁵ Lo que olvida Luna es que muchas de las tropas de aquel ejército “español” en realidad eran americanos (criollos, mestizos, negros), incluso también muchos de sus jefes.

La pieza musical se elaboró sobre el ritmo de cueca nortea, una danza de pareja suelta, de movimiento vivo y carácter generalmente picaresco. La identificación en el encarte del LP apunta que se trata de un aire de cueca, lo cual es correcto ya que la forma no corresponde exactamente a la danza. Por su parte, la instrumentación también se aleja de lo más tradicional al destacarse una numerosa percusión, un órgano electrónico y un clave, interpretado, como en otras piezas del disco, por el propio Ariel Ramírez.⁴⁶

En esta obra, la picaresca típica de este género musical cedió su espacio para concentrarse en el carácter épico, necesario para el tono triunfalista que Luna y Ramírez procuraron plasmar en la pieza. A partir de un marcado 6/8 la “canción evoca una de las gestas más heroicas de las guerras emancipadoras de nuestra América, con ritmo vivo y atropellado, como una épica carga de caballería”.⁴⁷

La pieza es interesante desde lo estético, demostrando un afinado trabajo de conjunto entre letrista y compositor, quienes lograron estampar un aire heroico a la composición. La crítica al paradigma historiográfico plasmado por Luna en el texto de “Juana Azurduy” no resta méritos a lo que la pieza musical puede ofrecer, a pesar de que la obra apela a la mayoría de los lugares comunes del imaginario nacionalista.

“Juana Azurduy” gozó de enorme popularidad en buena medida porque su contenido textual se fue resignificando a partir de que en Argentina pudo vislumbrarse una opción por la lucha armada en los años 60 del siglo XX. La potente interpretación de una cantante por aquel entonces vinculada al Partido Comunista colaboró en ese sentido. Estrofas como “Trueno el cañón / Préstame tu fusil / Que la revolución / Viene oliendo a

45. Manuel Chust y Antonio Serrano (eds.): *Debates sobre las independencias iberoamericanas* (Madrid: Ahila-Iberoamericana, 2007).

46. Héctor Zeoli ejecutó el órgano electrónico y Domingo Cura la percusión.

47. Sosa, Ramírez y Luna: *Mujeres Argentinas*, encarte.

jazmín”,⁴⁸ evidentemente representaban mucho más que la lucha de patriotas contra las tropas del Virrey del Perú.⁴⁹

La pieza musical, así como la figura de Juana Azurduy, fue reutilizada cuando el cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson filmó *La tierra en armas*, una especie de *biopic* sobre la figura de Güemes.⁵⁰ En ella la música corrió por cuenta de Ariel Ramírez, quien volvió sobre algunos materiales trabajados anteriormente con Luna. Por un lado, “Güemes, el guerrillero del norte”, pieza que había integrado *Los Caudillos* en 1966. Por otro lado, se incorporó a la banda sonora la cueca Juana Azurduy. Además de la interpretación vocal, la propia Mercedes Sosa participó del film justamente personificando a la heroína altoperuana.

Otra de las composiciones presentes en el LP que alcanzaron un cierto grado de circulación fue “Dorotea, la cautiva”, donde se “recrea un arquetipo histórico más frecuente de lo que se supone: la mujer blanca que ha sido cautivada por los indios y que, cuando la rescatan, se niega a volver”.⁵¹ Allí la dupla Luna-Ramírez alcanzó un buen resultado, tanto literario como musical. Mercedes Sosa logró una interpretación íntima y llena de dolor al personificar a la cautiva que no quiere regresar al mundo de los “blancos”.

La pieza musical, una milonga sureña, resultó muy acorde con el carácter marcadamente melancólico del texto. Un clima introspectivo fue generado, no sólo por la voz de Sosa, sino también por el acompañamiento del guitarrista Tito Francia, que logró apartarse, a partir de la partitura original, del típico y estereotipado arpegiado de milonga.

48. Sosa, Ramírez y Luna: “Juana Azurduy”, *Mujeres Argentinas*, Lado A, surco 2.

49. Una muestra de las reacciones del público ante frases como la que se mencionaron aquí puede escucharse en la interpretación que hacía por aquél entonces la propia Mercedes Sosa en el teatro Colón de Buenos Aires el 19 de agosto de 1972. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=pO4YsrkFdMg> (consulta 6/02/2018).

50. Leopoldo Torre Nilsson: *Güemes, la tierra en armas* (Buenos Aires: Producciones Cinematográficas Cerrillos, 1971).

51. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 33.

Ejemplo 3: “Dorotea, la cautiva” (acompañamiento guitarra)



Asimismo, la pieza presenta claras influencias provenientes de otras obras literarias. Si bien Luna exhibe a la protagonista de la canción como un arquetipo, es decir un personaje ficticio que a modo de figura paradigmática representa un tipo que ejemplifica un caso, hay dos influencias significativas en la composición. Por un lado, es claro el influjo del escritor Jorge Luis Borges en esa cautiva que no quiere regresar al mundo *huinca*, que puede parangonarse a lo planteado en aquella extraordinaria miniatura borgeana que es *El cautivo*.⁵² También se referencia fuertemente a *Una excursión a los indios ranqueles*, obra de Lucio Mansilla. Según el propio Luna: “Lucio V. Mansilla cuenta más de un caso de estos y a mí me pareció que valía la pena incluirla en nuestra galería de personajes femeninos”.⁵³

La consolidación de *Mujeres Argentinas*

Como ya se mencionó, en un principio *Mujeres Argentinas* no tuvo una buena recepción; recordaba Ariel Ramírez que “el disco fue un fracaso en ventas. Cuando la presentamos en el teatro Alvear regalamos las entradas a mitad de precio. Pero luego la cosa se revirtió: hicimos dos funciones por día durante dos meses”.⁵⁴ En dichas

52. Jorge Luis Borges: *Nueva antología personal* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968), 79.

53. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 33.

54. René Vargas Vera: “Ariel Ramírez: a desandar esos caminos”, *La Nación* (24 de agosto de 1996), disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/168381-ariel-ramirez-a-desandar-esos-caminos> (consulta 6/2/2018).

presentaciones, junto a los músicos, Félix Luna comentaba cada una de las canciones interpretadas. Con el tiempo, y a diferencia del LP *Los Caudillos*, este ciclo de canciones históricas que reivindicaba a las mujeres fue quedando en la memoria musical de los argentinos.

Gran parte de la popularidad alcanzada por este ciclo de canciones se debió a su intérprete, Mercedes Sosa, quien incluyó varias de estas canciones en tramos muy significativos de su extensa carrera. El papel consolidado de Ariel Ramírez como figura renovadora de la música de raíz folklórica y el rol creciente de Félix Luna como divulgador histórico también aportaron para ello.

La colaboración entre Mercedes Sosa y la dupla Ramírez-Luna es un ejemplo destacado de los cruces y clivajes que se fueron dando en el campo del folklore. Para 1969 Mercedes Sosa era ya una figura importante dentro del ámbito de la música popular argentina, siendo en sus inicios una de las fundadoras del movimiento Nuevo Cancionero junto al guitarrista Tito Francia, el compositor Oscar Matus y el poeta Armando Tejada Gómez. La intención de este grupo, con características de vanguardia, tanto en la forma (a partir de un manifiesto inaugural), como en el contenido (presentación de un proyecto estético y, a la vez, político) fue poner en cuestión determinados paradigmas ligados al esencialismo, presentes en algunos intérpretes de la música de raíz folklórica.

Las características de este pronunciamiento significaron un clivaje en el campo de la música folklórica al poner en evidencia algunas diferencias soterradas.⁵⁵ Esta aparición significó “una tensión en el campo, en la medida que sus propuestas estéticas y sus tomas de posición políticas cuestionaron algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante”.⁵⁶ Muchos otros representantes de la canción folklórica adhirieron al *Manifiesto* y, con los años, la propuesta estética y política del grupo alcanzó significativa relevancia más allá de que no tuvieron una trayectoria en común.

Una parte significativa de la propuesta delineada por el Nuevo Cancionero se fundaba en una exploración estética más pulida en términos musicales y poéticos. Este elemento vinculaba al Nuevo Cancionero con el proyecto de universalización del folklore trazado por Ariel Ramírez y Eduardo Falú, quienes buscaron la renovación del paradigma clásico, como se mencionó en párrafos anteriores.

55. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*.

56. *Ibid.*, 191.

De todas formas, si bien una estética renovadora con rasgos claros de modernización unía ambas propuestas, la agenda del Nuevo Cancionero incluía en forma rotunda un contenido de crítica social y de compromiso político que lo posicionaba muy lejos del proyecto renovador de Ariel Ramírez, Jaime Dávalos o Eduardo Falú. A pesar de este elemento diferenciador, las colaboraciones y participaciones conjuntas, como el caso de *Mujeres Argentinas*, demuestran que aquellas barreras eran más porosas de lo que los posicionamientos estéticos y políticos de aquel momento pretendían.

Algunas de las canciones continuaron siendo interpretadas por otros artistas, como el cantante rosarino Juan Carlos Baglietto, la intérprete brasilera Simone, el grupo chileno de música andina Illapu o el reconocido guitarrista Ernesto Bitetti. Esta serie de canciones, volvió a ser presentada por Ariel Ramírez con la participación de la cantante pop Patricia Sosa en 1997.

Cuando se aproximaban los festejos y conmemoraciones por el bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, que significó la ruptura del orden colonial en el Río de la Plata, se rescató nuevamente a *Mujeres Argentinas*. El conjunto Las Voces Blancas con el paso de los años habían ido incorporando muchas de las canciones de aquel trabajo a su repertorio. En 2009, a cuarenta años de la edición original, finalmente grabaron la obra integralmente con la participación explicativa, de cada uno de los números, del propio Félix Luna, recreando de alguna manera las presentaciones originales.⁵⁷ También la cantante argentina Silvia Iriondo grabó una nueva versión de *Mujeres Argentinas* en el año 2010 pero con una mirada muy propia a partir de arreglos musicales que se diferencian mucho de la obra original.⁵⁸

Unos años más tarde de *Mujeres Argentinas*, la dupla compositiva volvió a reunirse para un trabajo discográfico titulado *Cantata Sudamericana*.⁵⁹ Una vez más se convocó a Mercedes Sosa para la interpretación vocal. La temática del disco, en este caso, prescindía de los tópicos históricos para centrarse en un recorrido musical por la actualidad latinoamericana. Ejemplos musicales de diferentes países latinoamericanos fueron compuestos por Ramírez y Luna, en una especie de mosaico sonoro de América Latina.

57. Las voces blancas: *Mujeres Argentinas* (Buenos Aires: Fonocal, 2009).

58. Silvia Iriondo: *Mujeres argentinas* (Buenos Aires: Epsa Music, 2010).

59. Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Félix Luna: *Cantata Sudamericana* (Buenos Aires: Philips, 1972).

Autor y compositor se sumaban así al *boom* latinoamericano que tanto en música, cine y literatura se estaba experimentando por entonces. Sostiene Félix Luna, “como autor de las letras, no dejé de sufrir alguna influencia de las modas ideológicas de la época y de la repercusión de ciertas palabras de fácil resonancia en los corazones jóvenes”.⁶⁰ Una única canción de este LP alcanzó algún reconocimiento, “Antiguo dueño de las flechas”, pieza musical que reivindica al indígena americano corporizado en la etnia Qom.

A modo de conclusión

Mujeres Argentinas, como se observó aquí, constituye en buena medida un trabajo musical muy similar, en cuanto a formato y temática, a *Los Caudillos*, anterior LP realizado por Ariel Ramírez y Félix Luna. Esta colaboración significó la continuidad de una serie de obras similares que alcanzaron una importante presencia a fines de los años 60 y principios de los 70. Esta clase de experimentación musical fue significativa para la música popular de aquellos años, y permitió a estos creadores experimentar en lo formal y lo musical, dando a conocer obras de formato similar.

En este sentido, es interesante el trabajo de esta dupla compositiva, ya que por un lado, permitió observar a un historiador como Félix Luna involucrarse directamente con la divulgación a través del formato musical y así articular parte de sus esfuerzos en un tipo de producción por fuera de los ámbitos eruditos. Su tarea se basó principalmente en diferentes intentos de intervenir en el campo a partir de la producción vinculada a la industria cultural. Esto queda evidenciado en el acercamiento a la producción discográfica y su apuesta netamente de divulgación, especialmente en el caso aquí trabajado de *Mujeres Argentinas*.

Por otro lado, la figura de Ariel Ramírez, más allá de su adscripción al campo de la música de raíz folklórica, constituyó un puente con la música académica, tanto por su formación musical como por el proyecto artístico que lo llevó a ensayar diversos emprendimientos en continua búsqueda de una “universalización del folklore”.

La popularidad de la intérprete, el prestigio de un compositor muy reconocido en el campo y figura altamente convocante dentro de la música popular, más el aporte de un historiador y letrista de amplio reconocimiento, operaron como una fórmula segura para la fuerte circulación de la que gozó *Mujeres Argentinas* por largo tiempo.

60. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 36.

Wisnik, José Miguel. *Sonido y sentido: otra historia de la música*, trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.

El libro del compositor brasileño José Miguel Wisnik *Sonido y sentido: otra historia de la música*, es la primera traducción al español del título publicado originalmente en portugués en el año 1989. Siendo Licenciado en Letras y Doctor en Teoría Literaria y Literatura comparada, Wisnik es también músico y compositor, contando con créditos en diversas producciones discográficas registradas en Brasil. Según el autor, el libro persigue una finalidad clara: “busca simplemente aproximarse a ese espacio liminal en que la música habla al mismo tiempo al horizonte de la sociedad y al vértice subjetivo de cada uno, sin dejarse reducir a otros lenguajes” (12), al tiempo que lo declara de utilidad tanto para el curioso o neófito en música así como también para el músico e investigador ya iniciado en el campo.

La organización interna del libro consta de una presentación escrita por el mismo autor, cinco capítulos (nombradas como “partes” por Wisnik) que conforman el cuerpo del ejemplar, finalizando con la descripción de la banda de sonido que acompaña al libro. En la presente reseña respetaremos esta organización, concluyendo con una síntesis personal sobre el mismo.

La primera parte del libro, titulada “Sonido, ruido y silencio” está segmentada en tres acápites, titulados “Física y metafísica del sonido”, “Antropología del ruido” e “Introducción a la música”. El primero de ellos es uno eminentemente expositivo de cuestiones iniciáticas al sonido. Lo singular de su exposición no está en revisitar estos conceptos de los cuales abundan las definiciones técnicas, sino en su explicación. Muchas veces, Wisnik recurre a analogías que exceden la simple explicación física de los fenómenos acústicos, optando por una metafísica, o hasta mística del fenómeno sonoro. Ahora bien, lejos de pretender dar cuenta de esta posición o de brindar alguna ampliación que le aporte mayor fundamento, el autor continúa su exposición sin regresar al punto, lo cual siembra un halo de duda considerable en cuanto a la fundamentación del mismo. “Antropología del ruido” es el segundo apartado de esta primera parte. Aquí, Wisnik expone un breve aunque conciso análisis enfocado en el estudio de la domesticación del entorno sonoro practicada por el ser humano en diferentes culturas y momentos históricos y, asimismo, cómo esta práctica es síntoma de los diferentes estadios y fases que pueden transitar la consolidación de los lazos sociales en el seno de una cultura. Aquí, Wisnik retoma los estudios realizados por Jacques Attali, René Girard y Daniel Charles,



incluyendo aportes esclarecedores de otros pensadores, tales como Gilles Deleuze, por ejemplo. Por último, el tercer acápite propone introducir al lector en conceptos fundantes de la teoría musical occidental, recurriendo siempre a las definiciones aportadas en el primer apartado. Aquí, cabe destacar que los diferentes términos técnicos, además de ser definidos en forma pertinente, están mayoritariamente acompañados por una ejemplificación sonora incluida en el CD que acompaña al libro. Sin embargo, creemos importante señalar que algunas de las explicaciones brindadas por el autor requieren, por la condensación conceptual implicada en el empleo de términos técnicos y la a veces circunloquial explicación, un mínimo de conocimiento teórico por parte del lector, hecho que entendemos como antagónico al lector ideal expuesto por el autor al comienzo del libro.

Al igual que la primera parte, la segunda, cuyo nombre es “Modal”, está dividida en tres acápites que permiten ordenar mejor la exposición de los diferentes tópicos a exponer. En el primero de ellos, titulado “Composición de las escalas”, Wisnik propone un recorrido alternativo, no técnico desde el punto de vista de la teoría musical, para arribar a la definición de modo y de la música modal. Puntualmente, el autor expone aspectos fundantes de ambos conceptos (repertorio, centro y circularidad temporal, principalmente) partiendo de narraciones mitológicas (retomando la metáfora de los delfines de Apolo, elaborada por Lévi-Strauss en su libro *Mito y música*) y estudios sociológicos, combinándolos a su vez con algunas definiciones técnicas que acaban por cristalizar la definición que él propone. Es importante destacar que la elección de los recursos retóricos que el autor realiza para explicar los ejes temáticos del capítulo, además de ser considerablemente singulares, ponen el énfasis en las narraciones de las que luego extrapola sus definiciones teóricas, empleándolas de esta manera como soportes metafóricos que le permiten desarrollar su exposición. A partir del uso de estudios sociológicos para explicar la organización de las alturas en los diferentes modos y sistemas de música modal, y en un claro enfoque panorámico del asunto, en el segundo apartado titulado “Territorios modales” el autor dedica algunas pocas páginas a realizar un breve excursus en torno a diferentes etnias y culturas cuyas músicas son compatibles con la concepción modal de organización de las alturas. Como corolario del desarrollo realizado en esta parte del libro, Wisnik dedica el tercer apartado de esta parte a exponer la teoría platónica de la armonía de las esferas (concepto que, a su vez, titula a este apartado), aportando de manera pertinente elaboraciones y aclaraciones orientadas a ampliar el horizonte de comprensión de la temática. En este sentido, y en línea con el

manifiesto interés por vincular música y sociedad, el autor afirma que “la música es ambivalentemente un poder que congrega, centrípeto, de gran utilidad pedagógica en la formación del ciudadano adecuado a la armonía de la *polis* y, al mismo tiempo, un poder disolvente, que disgrega, centrífugo, capaz de echar a perder el orden social” (108).

“El pasaje de lo modal a lo tonal acompaña aquella transición secular del mundo feudal al capitalista y participa, así, de la constitución de la idea moderna de la historia como progreso” (123). Con esta cita, Wisnik da comienzo a la tercera parte del libro (la más amplia de todas por cierto), dedicada a exponer su visión del pasaje del mundo modal hacia el tonal, sus mecanismos de funcionamiento y las prácticas sociales que lo consolidaron durante los siglos XVIII a XIX como el sistema de organización de alturas dentro de la música occidental por antonomasia. En línea con la táctica de escritura empleada en el libro, el autor teje un entramado discursivo que apunta a explicar diferentes facetas de la tonalidad, tales como sus aspectos eminentemente técnicos (como, por ejemplo, la integración del intervalo de tritono, deliberadamente expulsado del sistema modal) y sus posibles relaciones con las dinámicas sociales de cada época, articulando eficientemente narraciones históricas con definiciones técnicas. Luego de desarrollar su relato, en el que también incluye hechos que están íntimamente ligados a la expansión de la tonalidad (tales como el auge de la situación de concierto, por ejemplo), Wisnik arriba a afirmaciones que combinan una prosa elaborada junto a una elevada condensación conceptual. Por ejemplo, puntualizando una definición de la evolución tonal el autor afirma que “si la tonalidad está situada en el interior del cromatismo, podemos definir su evolución como desencadenamiento progresivo, diacrónico, de la tensión que la fundamenta sincrónicamente” (155). Ahora bien, a partir de nuestra lectura encontramos que en el esfuerzo de Wisnik por querer abarcar y exponer un gran número de temáticas y aspectos que en un entramado complementario permitan esbozar una definición más amplia y rica de la tonalidad, muchas veces se compromete la profundidad y el detalle de las referencias tanto históricas como conceptuales que emplea. Al orientar su exposición hacia la condensación de interconexiones muchas veces abreviadas entre diferentes compositores, obras, autores de otras disciplinas artísticas y científicas, momentos históricos y definiciones teóricas, si bien el autor logra ser fiel a su primer objetivo planteado en la introducción del libro, sacrifica la profundidad y el detalle de las referencias, generando una red de relaciones tan arbitraria como ligera, cuya fundamentación y pertinencia no siempre resultan claramente visibles. Ahora bien, debido a las temáticas que el título aborda, entendemos que la subsanación de esta

cualidad requeriría la producción de un texto cuyas dimensiones excederían claramente las perseguidas para la producción de un ejemplar como el presente libro.

En la cuarta parte del libro titulada “Serial”, el recorrido que propone el autor es eminentemente histórico, evitando la inclusión de referencias extramusicales a diferencia de las partes previas. Aquí, Wisnik se centra en las características centrales del atonalismo, de los elementos que lo constituyen y de los diferentes aspectos que rompen con el núcleo del sistema tonal (relaciones de reposo y tensión, teleología, concepto de centro, por ejemplo). Llama la atención la temprana relación que el autor establece entre el serialismo y el minimalismo norteamericano a pesar de su distancia temporal y geográfica en términos de origen, estableciendo un hilo conductor entre ambos estilos a partir de la repetición. Por otra parte, lamentablemente creemos necesario señalar que encontramos un grosero error al referirse por primera vez a Chamber como creador del sistema dodecafónico en 1923 (192), cuando, a las claras, fue Arnold Schönberg quien no sólo exploró por primera vez los confines del atonalismo libre, sino que desarrolló el sistema dodecafónico de organización de alturas. Si bien en las menciones posteriores al tema el autor emplea el nombre del compositor vienés, entendemos que este tipo de *erratum* no debe ser pasado por alto. Asimismo, encontramos que algunas frases esgrimidas por el autor tales como “el dodecafonismo no tiene efectivamente cómo realizar desarrollo” (205), o la definición de *cluster* como una “aglomeración de notas vecinas que forman ruidos” (216), más allá de su tenue rigor teórico, por su superficialidad y hermetismo alejan al lector en lugar de invitarlo en lo que, entendemos, debiera ser una exposición más clara y enriquecida de las diferentes temáticas abordadas. Por último, para completar esta cuarta parte, Wisnik hace un rápido relevamiento de los compositores de las cimas de la primera mitad del siglo XX, citando brevemente obras trascendentes y conceptos que cada uno de ellos aportó al desarrollo de la música occidental de concierto.

La quinta parte del libro, titulada “Simultaneidades” está redactada recuperando el tono claramente ensayístico empleado en la presentación del libro, mediante el que Wisnik articula, en un ejercicio conclusivo, la gran mayoría de los conceptos y temáticas abordadas en el libro, aunque con un viso marcadamente contemporáneo. Como lo indica el título, el foco está puesto en la superposición y convivencia de una multiplicidad aparentemente inconexa de géneros. En sus palabras, “la entrada en este otro espacio-tiempo es un salto, pero su ocupación supone un lento trabajo sobre las resistencias de la materia y de la forma” (238). A nuestro entender, el aspecto más destacable que

encontramos en esta última parte es la referencia recurrente a la figura del oyente. En su recorrido por una vasta cantidad de géneros musicales, Wisnik pone el énfasis en los diferentes oyentes que la multiplicidad de músicas puede demandar en la actualidad. En este sentido, destaca la imposibilidad posmoderna de unificar todas las músicas existentes hoy en día dentro de un mismo título aglutinador y homogeneizante, al tiempo que destaca la creciente importancia que el rol de la moda y las tácticas de mercado comienzan a cobrar desde comienzo del siglo XX en adelante. En este sentido, Wisnik afirma categóricamente que “ante la ausencia de una tonalidad en esta época, la moda impone el tono” (242).

Como conclusiones de la lectura de *Sonido y sentido*, queremos ofrecer algunas consideraciones finales que creemos importante señalar. En cuanto a las definiciones que aporta, el autor deriva entre definiciones idiosincráticas, irrefutables por su hermetismo y subjetivismo, y otras que por ser definidas mediante el empleo de tecnicismos propios de otros campos del conocimiento construyen una explicación de poca utilidad para el músico o aquel que pretende iniciarse en la música. Consideramos que la lectura de este ejemplar por parte de un neófito en la materia debería estar acompañada indispensablemente de otros materiales bibliográficos, tanto teóricos como históricos, con los que cotejar y complementar las definiciones y narraciones aquí expuestas. Entendemos que la univocidad y consiguiente irrefutabilidad de determinadas definiciones, aunque puedan constituirse como giros retóricos orientados a embellecer la exposición escrita, son potenciales trampas hacia las que el lector desprevenido puede encontrarse fácilmente atraído. En este sentido, es nuestra personalísima convicción ver en la primacía de este tipo de definiciones el fracaso del proyecto de comunión didáctico ensayístico original del libro que, más allá de la nobleza que tal intención implica, resulta muy dificultoso de concretar en un ejemplar de esta extensión. Por otra parte, la ensayística aspirada por Wisnik, encarnada en una prosa muchas veces hartamente elaborada, logra definiciones elípticas y circunloquiales que dificultan la correcta comprensión de los conceptos expuestos. Por su transversalidad a todo el texto, entendemos que esta táctica de exposición acaba por minar los argumentos esgrimidos por el autor, ya que en reiteradas oportunidades aseveraciones radicales son expuestas sin un fundamento que pueda respaldarlas, aunque sea de forma concentrada en una exposición mínima e imprescindible.

Sin embargo, y a pesar de los señalamientos negativos, como conclusión general de nuestra lectura consideramos que *Sonido y Sentido: otra historia de la música* aporta

una visión y un posicionamiento singular sobre diferentes épocas, aspectos y dimensiones constitutivas de la música occidental, junto a las diferentes proyecciones e interpenetraciones con otras áreas del conocimiento que pueden darse entre ellas. Por su carácter enciclopédico e idiosincrático, este libro contribuye a la movilización y puesta en cuestión de diferentes aspectos de la música occidental, ofreciendo conexiones y reflexiones singulares por su idiosincrasia y novedad.

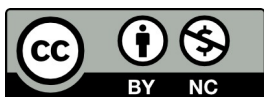
Cristian Villafañe

Breuer, Mario. *Rec & Roll. Una vida grabando el rock nacional*. Buenos Aires: Aguilar, 2017.

Este libro —narrado en primera persona y realizado a partir de la propuesta de tres mujeres quienes entrevistaron al autor durante más de tres años— podría ser catalogado como una autobiografía y anecdotario del proceso de grabación de alguno de los discos de rock más emblemáticos de la Argentina. Con prólogo de Andrés Calamaro, se organiza en ocho capítulos, un epílogo y varios anexos que incluyen instrucciones simples para hacer un disco, comentarios sobre sus discos favoritos, un glosario de términos técnicos y el listado de producciones en las que formó parte, ordenado cronológicamente desde 1978 hasta 2015.

Al final se agrega una larga lista de agradecimientos a maestros, socios, asistentes, músicos y amigos quienes, según palabras del propio Breuer, confiaron en su “*huella sonora*” (187).

Este singular concepto titula el segundo capítulo y es una de las cuestiones más interesantes para introducir una breve reflexión al respecto. La sección se abre con la siguiente pregunta: “¿Por qué los músicos venían a grabar conmigo?”, o bien qué es lo que hace a un ingeniero de sonido especial frente a tantos otros. Breuer pasa lista a una cantidad de motivos posibles vinculados, por un lado, con algunas cualidades humanas, tales como su capacidad de asumir riesgos y salirse del modelo establecido, su mayor compromiso con la música que con la técnica, el impacto vivencial de algunas experiencias adolescentes y sus referentes profesionales, pero también, su decisión de grabar siempre con todos los músicos juntos, su preferencia por los sonidos graves y separados pero con un resultado “orgánico” y aquello que denomina sus “agregados de magia” o “picos de atención”. No obstante, el concepto de “huella sonora” permanece



como un significante abierto, al punto de formar parte de una autodefinición que lo excluye: “como productor, pretendo [que] mi *huella* no se note” (34).

Albin Zak III, autor de *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records* —uno de los escasos trabajos que abordan teóricamente el tema de las grabaciones de rock— dedica un capítulo a estudiar la figura de la dupla ingeniero/productor y su lugar en el proceso creativo. Allí sostiene que, si bien algunos productores tienen un estilo personal distintivo, reflejado en el diseño sonoro del proyecto en el cual trabajan, siempre se trata de un trabajo colaborativo entre todos los miembros del equipo de grabación.¹ Además, señala que la identificación del productor con la figura del *auteur*, imponiendo su propio sonido y visión sobre diversos proyectos, resulta un tema sumamente controversial, excepto si el productor también es el ejecutante.² Para sostener tales afirmaciones, Zak III se basa en los argumentos de Don Was [Donald Fagenson] músico y productor estadounidense, para quien esta idea sólo puede aplicarse al caso del director de cine al que responde todo el equipo del set de filmación, mientras que en una grabación la relación se invierte y todo el trabajo se orienta en función de la propuesta estética del artista.

Sin embargo, lo anteriormente dicho no nos exime de la necesidad de explorar más detalladamente el asunto de la “*author’s signature*” o el concepto de “huella sonora” en toda su complejidad, tema al cual este libro aporta algo más que un grano de arena.

Los capítulos restantes permiten varias lecturas posibles: la más simple es una cronológica que se inicia en los años de su infancia y adolescencia: su formación (primero musical y luego técnica), sus influencias estéticas y la descripción de los avatares de su vida profesional en diversos estudios de la ciudad de Buenos Aires. Todo ello funciona como un muy buen pretexto para compartir con un lector no especializado detalles técnicos, estéticos y anecdóticos la grabación de muy variados discos de rock local, acompañados de una interesante selección de fotografías personales inéditas hasta el momento. Pero este recorrido propuesto también permite una lectura más profunda y crítica de los cambios acontecidos en los diferentes modos de producción de la industria discográfica argentina y mundial a lo largo de más de cincuenta años de trabajo sostenido por Breuer con profesionalismo y convicción, pero fundamentalmente con pasión.

Lisa Di Cione

1. Albin Zak III: *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records* (Los Angeles: University of California Press, 2001), 173.

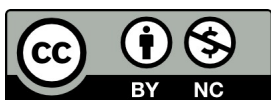
2. *Ibid.*, 178.

Mansilla, Silvina Luz. *Alfredo Pinto. Su aporte musical a la Argentina*, segunda edición corregida y aumentada. Buenos Aires: EDAMUS, 2018.

Esta publicación representa un doble homenaje. Además del cumplimiento del cincuentenario de la desaparición física del protagonista del libro, el maestro Alfredo Pinto (Mantua 1891 – Buenos Aires 1968), esta segunda edición realizada por la editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Artes cobra relevancia porque llega en un momento muy simbólico. Este año perdimos a la música y musicóloga cuyana Antonieta Sacchi de Ceriotto (Mendoza 1931-2018). No podría haber mejor reconocimiento a su labor que este libro que se nos presenta como una óptima continuación de la mejor tradición de aquel destacado trabajo. Insisto, un estudio que busca comprender la copiosa obra de un inmigrante, sus luchas, logros y amor por la tierra que lo acogió es uno de los mejores homenajes posibles a la memoria de esta entrañable maestra que dedicó gran parte de sus investigaciones a visibilizar el enorme influjo de los inmigrantes en el progreso de las artes y la cultura en Argentina, especialmente en el interior de nuestro país.

No solo el tema del libro que nos ocupa se conecta con el trabajo de Antonieta Sacchi, sino también su estilo: ante todo pedagógico, con una escritura clara, amable con el lector no especializado y que, a la vez, no pierde rigor académico ni acierto en la aplicación de las novedades teóricas y de la literatura especializada. Esta segunda edición contiene una importante actualización que aprovecha los avances del estado del arte y por ello se justifica más allá de aniversarios y efemérides.

El libro, prologado por Aníbal Cetrangolo, se organiza en tres partes: “La personalidad musical de Alfredo Pinto”, “La producción musical de Alfredo Pinto” y “Edición crítica de partituras” que presenta tres canciones con acompañamiento de piano y letras de Gabriele D’Annunzio y Giosuè Carducci, y una obra breve para clarinete y piano. Cierra con unas “Conclusiones” y el “Catálogo de obras” del compositor. En el propósito del trabajo se vislumbra su perspectiva socio-histórica. El objetivo —en palabras de la autora— es presentar la actividad musical de Alfredo Pinto “dentro del marco histórico en que le tocó vivir y realizar un análisis sintético de sus aportes más relevantes a la creación musical argentina” (23). No hay forma de comprender aquel marco histórico sin estas aproximaciones a cierta parcialidad, sobre todo, como se verá, para señalar cómo lo que en el plano general de la historia aparece como contradictorio, en los detalles del primer plano aparece integrado; en otras palabras, cómo ciertos



esquemas conceptuales con los que hablamos de las estéticas se diluyen en una realidad más compleja.

Señalo un antecedente lejano pero significativo. El periodista y crítico inmigrante Emilio Zuccarini (Lucera, Foggia 1859 – Buenos Aires 1934), en su ensayo de 1907 sobre la obra —producida mayormente en Argentina— del pintor Francesco Paolo Parisi (Tarento 1857 – Bonassola 1948), hizo la siguiente afirmación metodológica: las páginas de su estudio “constituyen —decía— un fragmento necesario para el historiador que quiera intentar seriamente la difícil empresa de dar cuerpo a la *Historia de los italianos en la República Argentina*, para la cual, utilizando un consejo de Francesco De Sanctis, es indispensable, antes que nada, la compilación de muchas monografías”.¹ Esa compilación de monografías —es decir, de avances parciales sobre temas específicos— en el caso de las contribuciones de italianos a la música de y en Argentina debe continuar produciéndose y la investigación de Mansilla avanza en ese sentido.

En esta reseña pretendo complementar, con algunos pocos datos e indicios, el intento de la autora de ubicar el estudio del trabajo de Pinto “en el mundo de los numerosos músicos inmigrantes que enriquecieron con su actividad la cultura local” (17). Para ello, intento brindar algunas claves de lectura que permitan comprender las contribuciones de Pinto integradas a análogas aportaciones inmigrantes. Me voy a referir a tres puntos relacionados con la lectura del libro: (i) los nexos con las tradiciones musicales peninsulares a través de la labor docente, (ii) el rol fundamental de la colectividad italiana en la consolidación de espacios para la música de concierto y (iii) el aporte de la creación inmigrante en la disputa estética local.

(i) *Nexos con tradiciones artísticas peninsulares*. Aníbal Cetrangolo, en el prólogo, dimensiona qué implica para una cultura receptora la tradición de la que participa un músico migrante, quien además de su talento y creatividad porta un linaje artístico que expande hacia nuevos espacios. En el caso particular de Pinto y de quienes se formaron en el Conservatorio de Nápoles, esa es una tradición secular que constituyó uno de los pilares de la modernidad musical de Occidente. Para ilustrar los nutridos nexos con aquella escuela, señalo algunos nombres de músicos formados allí y que vivieron, actuaron y enseñaron en Argentina: los pianistas Gennaro D’Andrea, Elmerico Fracassi, Gaetano Troiani, Luigi Romaniello y Vincenzo Scaramuzza; los violinistas Pietro Melani, Giuseppe Restano; los arpistas Felice Lebano y Esther Pavesi; los directores de banda

1. Emilio Zuccarini: *L’opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina* (Buenos Aires: Imprenta Fontana, 1930 [1907]), s/p, traducción propia.

Crisanto Del Cioppo y Giuseppe Arena; directores de orquesta, cantantes, etc. La enumeración podría extenderse mucho. Entre ellos, Lorenzo Scalese y Armando Flocco, los fundadores del Conservatorio Beethoven de Buenos Aires que a la postre dirigiría Pinto.

Como nos enseña la historia de Alfredo Pinto, se establecieron *cadena migratorias* a través de las cuales llegaban los músicos atraídos por posibilidades abiertas aquí por sus colegas connacionales. Por ejemplo, Vincenzo Scaramuzza (Cotronei 1885 – Buenos Aires 1968) fue convocado por los directivos del Conservatorio Santa Cecilia, entre quienes se encontraban Gaetano Troiani, Ettore Furino y Ercole Galvani, para integrar el plantel docente. Lejos de constituir una excepción, la biografía de Pinto toca puntos comunes con los de muchos artistas inmigrantes: hombres y mujeres formados, portadores y continuadores de “linajes artísticos”. Exponentes de una determinada “escuela” que trajeron consigo y en la cual formaron a los aspirantes a artistas locales. Como fuera ya señalado en distintas investigaciones, el influjo del Conservatorio San Pietro a Majella es preponderante: allí, dice Cetrangolo: “estudió el 20 por 100 de los argentinos que viajaron para formarse, superando de mucho al 13 por 100 del Conservatorio de Milán y 12 de los Conservatorios de París y Bruselas”.² Sin embargo, no era necesario viajar para formarse en aquella “escuela”, ya que —sigue Cetrangolo— “el prestigio de la escuela pianística napolitana continuaría, con. . . Scaramuzza, quien marcó profundamente la técnica y la interpretación de los instrumentistas argentinos desde 1907”.³ Tanto fue así que Dora De Marinis destaca que “los maestros argentinos más sólidos y con mayor cantidad de discípulos continuadores de sus enseñanzas no fueron a estudiar a Europa: [Antonio] De Racó, [Luis] La Vía, [Roberto] Caamaño, [Manuel] Rego. . .”.⁴

Por último, es necesario decir —o subrayar lo que destaca Mansilla— que conservatorios como los mencionados Beethoven y Santa Cecilia —y muchos otros— constituyeron redes filiales por todo el país, completando una segunda instancia de expansión de aquellas tradiciones peninsulares.

2. Aníbal Cetrangolo: *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 80.

3. Ibid.

4 Dora De Marinis: “Las escuelas pianísticas en Argentina”, en Dora De Marinis (comp.), *Actas del Congreso Internacional de Piano: la música latinoamericana para piano* (Buenos Aires: IUNA, UNCuyo, 2010), 10.

(ii) *La colectividad italiana de Buenos Aires y la música de concierto*. En cuanto a la actividad de Pinto como concertista de piano, director de orquesta y compositor, la autora señala su estrecho vínculo con la Asociación Wagneriana. Quisiera detenerme sobre este punto pues la colectividad italiana cumplió un rol fundamental en la consolidación de espacios para la audición de música de concierto —sinfónica y de cámara—. Basten para ejemplificarlo los emprendimientos de los que participó el violinista, director de orquesta y compositor Ferruccio Cattelani (Parma 1867 – Milán 1932), quien vivió en Buenos Aires desde 1897, cuando tenía treinta años, hasta 1927, siendo uno de los artistas preferidos de la colectividad y uno de los más respetados de la ciudad a principios del siglo XX.

En el año 1900, los socios de la Sociedad Musical de Mutua Protección crearon una agrupación con el objeto de “fomentar el gusto por la música sinfónica”.⁵ Así surgió la Asociación Orquestal Bonaerense, de la que Cattelani sería director artístico. Con una orquesta de 117 profesores, casi todos de origen italiano, comenzaron a programarse sostenidamente grandes obras sinfónicas completas. Entre ellas, primeras audiciones de la *9ª sinfonía* de Beethoven y del *Requiem* de Verdi. En 1906, Cattelani tuvo la iniciativa de reorganizar estos conciertos y formó la Sociedad Orquestal Bonaerense. Estas dos instituciones fueron los antecedentes directos de la Asociación de Profesorado Orquestal,⁶ cuya orquesta estrenaría diversas obras de Alfredo Pinto.⁷ Esta orquesta programó grandes conciertos, con obras ambiciosas —con diversas primeras audiciones—, al igual que su antecesora, y también fue activa promotora de los compositores locales, argentinos y extranjeros.

Otros de los emprendimientos de Cattelani en aquellos primeros años del siglo XX fueron los cuartetos: primero se sumó a los ex integrantes de la Nueva Sociedad del

5. Ferruccio Cattelani: *Actividades musicales en la Argentina*, prólogo de Alejandro Lucadamo (Buenos Aires: Luis Veggia, 1927), 9.

6. Silvina Mansilla: “El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones”, en Alberto David Leiva (coord.), *Los días de Alvear*, tomo 1 (Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, 2006), 313-344.

7. Los programas de los conciertos de la Asociación Orquestal Bonaerense aún eran “mixtos”, combinando estas grandes obras con las usuales atracciones, según un orden más o menos establecido. Hasta entonces los conciertos orquestales respondían al modelo de miscelánea. Tanto Cattelani como Alberto Williams comenzaron a innovar sobre esta estructura buscando modernizarla. Programaron una menor cantidad de números y más obras completas, pero generalmente permanecía la costumbre de abrir y cerrar el concierto con un preludio u obertura de ópera o de concierto —una obra estructurada en un solo movimiento—. Con la aparición de la Sociedad Orquestal Bonaerense (1906-1914), Cattelani modernizó aún más sus programas. Empezaba a ser más usual abrir el concierto con una sinfonía o concierto completo, dejando la obertura de ópera para el cierre, o viceversa. Se redujeron los números cantados y desaparecieron los de lucimiento virtuosístico.

Cuarteto para formar, entre 1897 y 1899, el Cuarteto de Buenos Aires; luego lideró el Cuarteto del Conservatorio Argentino de Edmundo Pallemmaerts, que entre 1905 y 1914 se transformaría en el Cuarteto Cattelani. Los conciertos de cámara no le iban a la zaga a los orquestales en importancia: entre ellos, se dio la primera ejecución completa del repertorio integral de cuartetos de Beethoven entre 1910 y 1911.

Toda esta experiencia hizo de Ferruccio Cattelani el candidato perfecto para la dirección artística de la Asociación Italiana de Concertos, emprendimiento surgido en la primera posguerra con el objetivo —según su estatuto— de “sin descuidar las contribuciones artísticas extranjeras, . . .destacar la música italiana sinfónica y de cámara, antigua y moderna”, para activar una “intensa propaganda para la difusión de la música italiana en el extranjero”.⁸ Se organizaron todo tipo de conciertos: orquestales, de cámara, de música barroca italiana, de música sacra, de música moderna, etc. Fueron estrenadas muchas obras, incluyendo a compositores argentinos. Entre los conciertos más salientes se pueden mencionar las primeras audiciones en Buenos Aires de *La serva padrona* de Pergolese (26 de octubre 1919) y de *L'Orfeo* de Monteverdi (10 de mayo 1920). También, se programaron conciertos en 1923 y 1924 de música de cámara de la “moderna escuela italiana”, donde se interpretaron obras de Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, etc. La actividad de la Asociación fue un hito de la historia musical en Argentina.

Es importante destacar aquí que la estrategia de la colectividad italiana de incidir en el espacio artístico porteño, y actualizarlo, a través de la música de concierto es casi una constante que se extiende desde el último cuarto del siglo XIX con la Sociedad del Cuarteto dirigida por Nicola Bassi, hasta el día de hoy con la Fundación Cultural Coliseum. De este modo es posible construir una historia centrada en la música de concierto que une tres siglos en la ciudad de Buenos Aires a partir de emprendimientos de la colectividad italiana.

(iii) Creación inmigrante en el diálogo estético local. Por otro lado, Mansilla señala reiteradamente acerca de las composiciones de Pinto cierta —digamos— *ubicuidad* en la cuestión estética local. Desde una mirada acrítica, este aspecto creativo del maestro resultaría anómalo a la aplicación de ciertos esquemas de la historiografía y estética de la música en Argentina. Un músico inmigrante, vinculado al ámbito creativo que a la vez estaba en relación con la estética nacionalista y con sus críticos y renovadores.

8. Citado en Cattelani: *Actividades musicales*, 92.

En rigor, esto no fue algo anómalo, sino que el diálogo y los cruces en el ámbito creativo —y por supuesto también en las relaciones personales— fueron mucho más comunes de lo que los esquemas y categorías nos permiten proyectar.

Personalmente, sí me resulta inquietante —en el sentido de una interrogación investigativa— el hecho de que sea tan recurrente entre los compositores inmigrantes la adopción de la estética nacionalista argentina, al menos en una parte de su producción. Más allá de una plausible hipótesis sociológica de supervivencia en el campo, no deja de ser llamativa y quizá anómala la adopción de postulados nacionalistas, incluso desde un espacio no marginal: aportando obras que hoy son canónicas de esa estética y accediendo a premios. Leído de cierta forma, se ve en esto lo exitoso que fue el metatexto nacionalista y, en cierto sentido, un sustrato bastante plural que tuvo, aún más que lo que algunos de los estetas partidarios del nacionalismo de aquella época estaban dispuestos a aceptar. Pinto experimentó con diversos elementos de la amplia y ecléctica estética nacionalista —o estéticas nacionalistas—: criollismo, folclore, indigenismo; variedad de géneros, distintos estilos —desde el posromanticismo hasta cierto modernismo—. Por lo demás, dicho eclecticismo o pluralidad de poéticas es una de las características más interesantes de la creación del llamado nacionalismo musical argentino. Llamativamente, también señala la autora que Pinto y otros compositores de origen italiano fueron denostados por los llamados “universalistas” o cosmopolitas —tal vez por la fuerte asociación de la música italiana a instituciones anquilosadas⁹—.

Este es uno de los méritos más importantes que encuentro en el libro, su capacidad para señalar problemas pero sin proponer interpretaciones que clausuren, sino indicar las contradicciones y los límites de nuestro actual conocimiento sobre estos temas. Mansilla ensaya una sugerente lectura abierta de la cuestión de la relación de Pinto con las disputas estéticas del ámbito local:

no experimentó las pugnas estéticas como un dilema. . . , sino como un hecho propio de la condición cosmopolita del ambiente. Su condición de ítalo-argentino. . . se expresa. . . en su producción; esta apela tanto a asuntos y temáticas de uno y otro país, como a elementos musicales procedentes de ambas tradiciones culturales (57-58).

9. Véase Juan Bühler: “Una sinfonía de desagradables sensaciones auditivas. La revista *Disonancias* y su defensa de la música italiana en Buenos Aires”, en Silvina Luz Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2012), 165-196.

He ahí toda la potencia creativa que puede aportar un inmigrante.

Otras contribuciones del libro son la edición crítica las partituras mencionadas y el avance sobre el catálogo, fundamentales para la continuación del estudio e interpretación de la obra de Pinto. Las tres canciones en italiano editadas visibilizan —y potencialmente hacen audible— el importante repertorio de canciones de cámara en italiano producidas por inmigrantes en Argentina. Se destaca también el formato grande —30x21cm— que favorece la lectura de las partituras.

Por todo esto, el libro cumple con el objetivo propuesto de dimensionar e integrar la vida y la obra de Pinto en la historia de las contribuciones de la inmigración italiana a la cultura argentina, a la vez que comprende la dimensión subjetiva de su creatividad. Finalmente, no podemos más que subrayar y refrendar el cierre del estudio, que determina un posicionamiento ético sobre la historia y lo conecta, entre otros, con el señero trabajo de Antonietta Sacchi:

Rescatar el aporte musical de Alfredo Pinto resulta más que necesario a la hora de comprender en forma integral la cultura de un país cosmopolita, paradójico y en muchos aspectos fragmentario, como es la Argentina. Acabar con los resabios de un nacionalismo xenófobo que otrora impugnó la cultura italiana como parte de la identidad nacional musical. . . ha intentado ser nuestra modesta contribución a una historia socio-cultural de la música argentina (122).

José Ignacio Weber