

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

■ **AÑO XXXVII**

■ **2023**

VOLUMEN 37 – N° 2

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Dr. Pablo Cetta

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Julián Mosca

EDITORES

Dra. Silvina Luz Mansilla, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República, Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Pontificia Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Pontificia Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (The University of Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Pontificia Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Manuscrito en tinta de la conferencia "La ilusión en el arte", de Esperanza Lothringer. Documento obrante en el Fondo Documental Juan Pedro Franze del Archivo de Música Académica Argentina del IIMCV. (Fotografía: Silvina Luz Mansilla).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 37 N° 2.

9

SECCIÓN ARTÍCULOS

Documentos sobre Esperanza Lothringer obrantes en el IIMCV-UCA. Dos conferencias.

13

Silvina Luz Mansilla

Aproximación estético-musical a la obra compositiva del ecuatoriano Daniel Flores Días.

45

Verónica Fernanda Pardo Frías

La premiada *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin. Centro, periferia e identidad cultural.

67

Sergio Andrés Sánchez Suárez

SECCIÓN RESEÑAS

Martínez, Pablo Daniel. (2021). *El tango de guitarras y su estilo: cuatro arreglos del repertorio popular*.

95

Melisa Olivera

Ordóñez Iturralde, Wilman (2023). *Corazón de Palo Santo. Nueva historia social y cultural de los bailes, la música, los trajes típicos y las danzas folklóricas montubias y porteñas. (Colonia-República-Modernidad)*.

99

Luis Pérez-Valero

NOTICIAS DEL INSTITUTO

107

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS

113

PRÓLOGO



■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 37 N° 2



Con una periodicidad que se ha mantenido desde su fundación en 1977, la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* sigue cumpliendo con su propósito inicial de difundir investigaciones de calificados estudiosos en el campo de la musicología. Con la pluralidad temática propia del extenso espectro de su competencia, cubre distintos intereses del público al cual va dirigida, que comprende tanto a investigadores y especialistas de las artes musicales como a una creciente masa crítica conformada sobre todo por estudiantes de grado y posgrado que desean incrementar sus conocimientos sobre el área.

Comprometida con la comunidad científica en pos de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, esta revista toma como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas definido por el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas.¹ Para ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia. Así, garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

A partir del número 31 N° 1 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS). Desde ella se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos de los diferentes números. Se accede a la misma desde el link <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

¹ http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la del repositorio institucional: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/827>

Asimismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación tiene una periodicidad semestral.

10 En el presente volumen 37 N° 2 se publican tres textos en la sección Artículos. Uno de ellos concierne a materiales obrantes en el mismo IIMCV, mientras que los otros dos refieren a ámbitos sudamericanos:

- Silvina Luz Mansilla (Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires / Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “Documentos sobre Esperanza Lothringer obrantes en el IIMCV-UCA. Dos conferencias”.
- Verónica Fernanda Pardo Frías (Universidad Nacional de Loja, Ecuador): “Aproximación estético-musical a la obra compositiva del ecuatoriano Daniel Flores Días”.
- Sergio Sánchez Suárez (Conservatorio del Tolima, Colombia): “La premiada *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin. Centro, periferia e identidad cultural”.

En la sección Reseñas, contamos con dos aportes:

- Melisa Olivera (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo): “Martínez, Pablo Daniel (2021). *El tango de guitarras y su estilo: cuatro arreglos del repertorio popular*”.
- Luis Pérez-Valero (Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador): “Ordóñez Iturralde. (2023). *Corazón de palo santo. Nueva historia social y cultural de los bailes. La música, los trajes típicos y las danzas folklóricas montubias y porteños (Colonia-República-Modernidad)*”.

La sección Noticias nos trae las novedades editoriales de nuestro Instituto: el volumen 37 N° 1 de nuestra Revista y el número 5 de *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*, publicación periódica electrónica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, editada en conjunto con el IIMCV.

En la sección Normas, brindamos los nuevos lineamientos que deben cumplir los textos que se envíen para su publicación en nuestra revista.

El Comité Editorial recibe contribuciones a lo largo de todo el año que, en caso de ser aprobadas, se incluyen en el número más cercano a la fecha en la que fueron aceptadas.

Los editores

SECCIÓN ARTÍCULOS



DOCUMENTOS SOBRE ESPERANZA LOTHRINGER OBRANTES EN EL IIMCV-UCA. DOS CONFERENCIAS

SILVINA LUZ MANSILLA

Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires / Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

silvi.mansilla50@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1726-7233>

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.13>

RESUMEN

Se ofrece una aproximación a documentos relacionados con la pianista argentina Esperanza Lothringer, ingresados al Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" en 2015, a partir del legado de Juan Pedro Franze. Siguiendo investigaciones anteriores, se dilucidan nuevos aspectos de su actividad artística, así como sus intervenciones como conferencista. El objetivo principal es socializar la existencia de estas fuentes primarias y ofrecer una primera interpretación sobre la actividad teórica de la pianista y sus alcances pedagógicos, a partir de la transcripción de dos textos hasta ahora inéditos. Se colabora así con una línea de investigación desarrollada en la Universidad Nacional de las Artes, que promueve la búsqueda, puesta en valor y estudio de trayectorias artísticas y académicas de personas ligadas al Conservatorio Nacional de Música, institución próxima a alcanzar su primer centenario de existencia.

Palabras clave: conferencia, estética musical, piano, Guastavino, música sacra.

DOCUMENTS ABOUT ESPERANZA LOTHINGER PRESERVED AT THE IIMCV-UCA. TWO LECTURES

ABSTRACT

14 We offer an approach to documents related to the Argentinean pianist Esperanza Lothringer, entered to the Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ in 2015, on Juan Pedro Franze’s legacy. Following previous research, new aspects of her artistic activity are elucidated, as well as her interventions as a lecturer. The main objective is to socialize the existence of these primary sources and offer a first interpretation of the pianist’s theoretical activity and its pedagogical scope, based on the transcription of two unpublished texts. In this way, we collaborate with a line of research developed at the Universidad Nacional de las Artes, which promotes the looking-for, enhancement and study of people with artistic and academic trajectories linked to the Conservatorio Nacional de Música, an institution which its first centenary is forthcoming.

Keywords: dissertation, musical, aesthetics, piano, Guastavino, sacred music.



Introducción. Hallazgos escalonados¹

Hacia mediados de 2023, impartí un seminario optativo de doctorado dedicado a estudios sobre música y prensa periódica, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Conociendo las fuentes hemerográficas allí conservadas, planifiqué una actividad práctica con las personas inscriptas, en el Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’. La idea era promover un acercamiento de primera mano a recortes periodísticos que se relacionan directamente con un texto contenido en la bibliografía recomendada para el seminario: el llamado ‘Cuaderno Esperanza Lothringer’ —*CL*, en adelante—,

¹ Expreso mi agradecimiento a Silvia Lobato por sus sugerencias y atenta lectura de este texto y a Julián Mosca, por el acceso a los materiales obrantes en el IIMCV.

fueron la fuente primordial del estudio realizado por Silvia Lobato (2009), motivador este desde el plano pedagógico, por sus múltiples aciertos.²

Para mi sorpresa, además del *CL*, me esperaba una caja de archivo con otros materiales, que indicaba el nombre de la artista. Revisando el contenido, encontré rápidamente que constituye un corpus que excedía el asunto del seminario, puesto que comprende —además de un segundo pequeño cuaderno con hemerografía adherida— programas de conciertos, tarjetas, esquelas y dos textos extensos en versiones tanto manuscritas como mecanografiadas.

Procedí en los días posteriores a realizar fotografía digital y preservación básica de esa agrupación documental, ingresada —lo supe luego— dentro del fondo Juan Pedro Franze, en 2015.³ En este trabajo, propongo una descripción del contenido y una dilucidación de dos conferencias que Lothringer pronunció, al menos, en 1937 y 1939 —de las cuales ofrezco también una transcripción—.⁴ El objetivo principal apunta a socializar la existencia de estos materiales y ofrecer una primera interpretación sobre la actividad teórica de la pianista y sus alcances pedagógicos, que complementa estudios anteriores referidos a otros aspectos de su quehacer.⁵ A su vez, al sumar estos documentos al *CL*, único corpus del que se disponía hasta ahora, se pueden obtener algunas correcciones de datos y detectar conexiones y concomitancias que, escalonadamente, van permitiendo construir una historia sociocultural que toma en cuenta los espacios, instituciones y personas con las que se relacionó la pianista.⁶

Intento así colaborar con una línea de investigación desarrollada en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras ‘Carlos López Buchardo’ de la Universidad Nacional de las Artes —institución próxima a alcanzar su primer centenario de existencia—

² El texto de Lobato (2009) ha servido casi completamente para las referencias sobre Lothringer que aporta De Marinis en su diccionario de pianistas argentinos (2014: 216-218).

³ Esta donación al IIMCV-UCA procedió de la Institución Cultural Argentino-Germana (ICAG), a la cual Juan Pedro Franze (1922-1997) legó todos sus bienes. El musicógrafo, cantante y profesor, nacido en Buenos Aires, era de ascendencia alemana (García Muñoz, 1997: 129). Otra parte de su acervo, incluida la que perteneció a su padre Johannes Franze, fue donada al Centro DIHA —Centro de Documentación de la Inmigración de Habla Alemana— de la Universidad Nacional de San Martín, creado en 2013.

⁴ Normalizo la ortografía a la actual y edito la versión más completa de cada texto, indicando en notas al pie, las distintas versiones, puesto que he contado con más de un original.

⁵ Adhiero a la insistencia reciente de Lobato en su afirmación de que “en Argentina, los y las investigadores/as hacemos trabajo heurístico e interpretativo, en cada proyecto de investigación que abordamos” (2022: 2).

⁶ El mismo Juan Pedro Franze parece haber sido sensible a la situación de la mujer en la música, si juzgamos su escrito destinado a la Conferencia Interamericana Especializada sobre Educación Integral de la Mujer (Franze, 1972).

que promueve la búsqueda, puesta en valor y estudio de recorridos artísticos y académicos de personas ligadas a su historia.⁷

La trayectoria de Esperanza Lothringer

16

“Larga actuación, notable pianista, el público y la crítica han hecho cumplida justicia a sus excelentes cualidades. Sensible temperamento, preparación y técnica impecable le han hecho triunfar en obras de autores y épocas distintas”. (Schiuma, 1956: 298).

Poco examinada, la trayectoria de Esperanza Lothringer (1885-1960) comprende aristas hasta ahora muy difíciles de documentar.⁸ Desde mediados del siglo XX, menciones como la que citamos antes dan idea de alguien que destacaba por múltiples cualidades artísticas, aunque sin ahondar en detalles sobre sus aportes. Las facetas de instrumentista, pedagoga, compositora y —más brevemente— la de investigadora y gestora cultural han sido exploradas, como dije, en un único texto científico, de autoría de Silvia Lobato (2009). Para un congreso dedicado a temas pianísticos, otro aporte, breve (Mansilla, 2016), ofreció una comprensión de la relación maestra-alumno entre la pianista y el compositor Carlos Guastavino.⁹

Perteneciente a una familia de los fundadores de la ciudad de Esperanza, en Santa Fe, Lothringer comenzó sus estudios en la capital de esa provincia argentina y los

⁷ El proyecto PIACyT código 34/0712, de la programación 2023-2024, está bajo mi dirección y cuenta con la codirección de Silvina Martino. Se denomina “Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música”. Lo integran los investigadores Pablo Banchi, Romina Dezillio, Hector Gimenez, Ricardo Jeckel, Laura Otero, Silvia Trachcel, Emiliano Turchetta, Florencia Zuloaga y las estudiantes de grado Marina Chiara, Trinidad Kempny y Azul Perez Morienega.

⁸ Una de ellas es el año de nacimiento que, si bien se aceptó hasta ahora como establecido en 1887, modifiqué a 1885 en base a una fuente hemerográfica que considero fidedigna. Agradezco a José Ignacio Weber por advertirme de esta nota —a página completa y con una fotografía— publicada en noviembre de 1907, donde se lee: “Es indiscreción pedir a una señorita su edad; sin embargo, podemos asegurar, sin preguntárselo, que la señorita Esperanza Lothringer [sic] tiene 22 años” (Sísifo, 1907: 21).

⁹ Al trasladarse Guastavino a Buenos Aires, en 1938, se reencontró con su primera maestra, participando como invitado en sus clases y en audiciones de alumnos (Mansilla, 2011: 45). Aprovecho aquí para rectificar mi yerro (Mansilla, 2016: 71) en la fecha de estreno del *Estilo*, de Guastavino, obra dedicada a Lothringer, que daté el 18 de octubre de 1954 en el Teatro Cervantes —donde se anunció como *Preludio-estilo a la manera popular*—. Según los programas de mano encontrados recientemente, fue interpretada por lo menos dos veces antes de esa fecha: en La Plata, en el aniversario de su fundación, el 19 de noviembre de 1952, en el Teatro Argentino, bajo el título *Estilo, a la manera popular*; en Roma, el 07 de marzo de 1953, en el Instituto Ítalo-Argentino, bajo el título *Preludio en estilo popular*. Como era frecuente en la época, seguramente la indicación “1ª audición” aludió a la ciudad donde se estrenó más que a una efectiva primera presentación pública de la obra.

continuó en Alemania.¹⁰ Luego de regresar al país y de establecerse primero en Santa Fe y posteriormente en Buenos Aires, fue nombrada inspectora del Ministerio de Educación y profesora de piano en el Conservatorio Nacional de Música (Sosa de Newton, 1972: 208).

A partir de los textos presentes en el *Cuaderno Lothringer*, que contiene hemerografía, programas de conciertos, entrevistas publicadas y otros materiales, Lobato reconstruyó la imagen de la artista a lo largo de varias décadas. Propuso que, en su conjunto, puede ser comprendido como una unidad narrativa completa que obró como una suerte de autorretrato de la artista. Basándose en que algunos documentos están intervenidos con su autógrafa, otros están traducidos del alemán o con anotaciones al margen, dedujo que el *CL* le perteneció y que la fuente constituye una llave de acceso a las distintas facetas de su actuación (Lobato, 2009: 172).

17

Nuevos documentos

El contenido del subfondo Lothringer, correspondiente al fondo Franze del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, abarca programas de conciertos, tarjetas autografiadas, esquelas, un número de una publicación periódica en alemán, tarjetas postales, páginas algo deterioradas de un cuaderno que contiene hemerografía y dos textos manuscritos en lápiz y en tinta, que también se hallan mecanografiados [Figura 1].

Dentro de los programas de mano, que son treinta y nueve —y se añaden a los otros cinco contenidos en el *CL*—, podemos encontrar un arco temporal que va desde 1908 hasta 1958. Estos documentos refieren recitales tanto de Lothringer como solista, como de otras personas con quienes compartió escenarios, o bien, interpretó alguna música de cámara. Una cantidad de esos programas —diecisiete, para decirlo con exactitud— corresponde a conciertos mayormente grupales de sus estudiantes de piano.¹¹

¹⁰ En Leipzig, había estudiado piano con Alfred Reisenauer, un discípulo de Franz Liszt (Mansilla, 2011: 44).

¹¹ Además de los recitales grupales (en los que aparecen Nelly D. de Molinari, Rina Reisenmann, Estela Kersenbaum, Emilio Dublanc, Clotilde Bértola, Irma Kuhl, Gerardo Diehl, Ana Recoder, Rina Krumann, Cristina Dagnino y otros), se conservan programas de conciertos individuales de Silvia Kersenbaum (quien estudió también con Vicente Scaramuzza); y de Nino Fassa (pianista procedente Lobos, provincia de Buenos Aires).



Figura 1. Los documentos referidos a Esperanza Lothringer obrantes en el IIMCV-UCA

Entre las personas citadas en esos programas aparecen desde Ferruccio Cattelani, Carlos Pessina, Remo Bolognini y Pedro Napolitano en violín, hasta Francesco Amicarelli, Aldo Romaniello y Rafael González en piano. Las presentaciones de ella como solista reflejan repertorio de gran envergadura correspondiente a compositores europeos como Bach, Scarlatti, Beethoven, Chopin,¹² Liszt, Brahms, Schubert, Rachmaninov, Prokofiev,¹³ Falla y otros. También hizo música de algunos autores argentinos, que en ciertas ocasiones constituyó la totalidad de un concierto. Un programa para la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, del 17 de junio de 1929, incluyó, por ejemplo, obras pianísticas de Athos Palma, Ricardo Rodríguez, José Torre Bertucci, Felipe Boero, Ernesto Drangosch, José Gil, Carlos López Buchardo, Cayetano Troiani y José André, compositores ligados tanto al Conservatorio Nacional de Música y Declamación como a la Sociedad Nacional de Música y/o al Consejo Nacional de Educación.

Las intervenciones de Lothringer como solista con orquesta merecen una atención especial. Así, está el programa del recital N° 150 de la Asociación Argentina de Conciertos, realizado el 03 de julio de 1944 bajo la dirección de Carlos Olivares, en

¹² Una elogiosa reseña publicada en el N° 13 de la revista *Tárrega* destaca su interpretación de la *Balada en Sol menor*, de Chopin, en una noche en la que esta obra se interpretaba en tres conciertos simultáneos por tres diferentes intérpretes (07-1926: 55). Puede consultarse esa fuente hemerográfica completa en el sitio electrónico del Instituto “Carlos Vega”, de la UCA: https://iimcv.org/archivos_externos/revista_tarrega/

¹³ Según el programa del 25 de octubre de 1935, Lothringer habría ofrecido la primera audición argentina de la *Sonata N° 3, opus 28*, de Prokofiev, en el Teatro Odeón, de Buenos Aires. Esto lo confirma una reseña en *La Nación*, donde se menciona “que se escuchaba por primera vez” y que era una “obra escrita dentro de las características saliente de este autor y de real interés” (26-10-1935).

el cual interpretó el *Concierto en La menor*, de Edward Grieg. También, se detecta hemerografía correspondiente al *Concierto N° 1*, de Ludwig van Beethoven, que presentó con el Conjunto Orquestal ‘Miguel Gianneo’ dirigido por Bruno Bandini, el 05 de mayo de 1932. De épocas tempranas en cambio, consta en la hemerografía deteriorada del cuaderno incompleto, la ejecución del *Concierto N° 2, op. 18*, de Rachmaninov, para la Sociedad Orquestal Bonaerense, bajo la batuta de Ferruccio Cattelani. Este concierto lo había interpretado también el 15 de febrero de 1907, con sus cerca de veintidós años, en un concierto-evaluación de alumnos del Conservatorio de Leipzig, según lo hizo constar L. Wambold (1907: 222), en el semanario *Neue Zeitschrift für Musik*, conservado como parte de este acervo.¹⁴

19

Las dos conferencias

Si bien Lobato (2009: 170-171) no duda en asignar a Lothringer un papel de investigadora, al conocer ahora el contenido de las dos conferencias que pronunció hacia fines de la década de 1930, se puede comprender que su alcance no iba más allá de ofrecer disertaciones previas a sus conciertos, con fines didácticos.¹⁵ Esto no quita mérito a sus aportes, toda vez que tanto desde el punto de vista filosófico como desde los aspectos pianísticos que incluyen, los argumentos desarrollados reflejan su pensamiento reflexivo y su personal experiencia como instrumentista, recogidos a partir de la original indagación de lecturas teóricas y del conocimiento de numerosas personalidades del arte. Si se la pone en contexto, resulta notable que su interés histórico por el piano y su ‘evolución’ como instrumento corre en paralelo a la época en que Isabel Aretz, María Teresa Maggi, Silvia Eisenstein y otras mujeres músicas de Buenos Aires —flamantes graduadas del Conservatorio Nacional— se estaban iniciando en la musicología como disciplina científica, a través del acercamiento al joven investigador que era entonces Carlos Vega.¹⁶ Por otra parte, la ‘conferencia-concierto’, como formato mixto, se iba afianzando entonces, en un ambiente donde ya la conferencia era una práctica cultural instalada por excelencia,

¹⁴ La reseña del evento menciona que la “Srta. Lothringer, de Buenos Aires, demostró sus avanzadas habilidades en dos movimientos del *Concierto para piano en Do menor* de S. Rachmaninoff, no sin revelar cierto rasgo picante” (Wambold, 1907: 222). La traducción me pertenece. También aparece favorablemente comentado ese concierto de graduación en la nota publicada a su regreso a la Argentina (Sísifo, 1907: 21).

¹⁵ En tal sentido, considero a la conferencia, siguiendo a Giaccio, “como una intervención pública oral, una puesta en escena en la que el orador pronuncia un discurso —que previamente compuso para la ocasión— ante un público determinado” (2024: 2), en el cual quien habla utiliza su palabra y su voz, pero también sus gestos y otros recursos expresivos, para captar la atención del público.

¹⁶ Sobre este contexto que reunió a las primeras graduadas con Carlos Vega, véase Dezillio (2021).

desde décadas anteriores.¹⁷ De hecho, fueron emblemáticas algunas intervenciones tanto de escritores e intelectuales argentinos como extranjeros, entre los que se encuentran Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Belisario Roldán, José Ortega y Gasset, Rubén Darío y muchos otros (Giaccio, 2024: 8-9).

De ambas disertaciones se encuentran tres versiones, sean manuscritos de puño y letra de la pianista o bien copias mecanografiadas. La primera conferencia se titula 'La ilusión en el arte' y está fechada el 21 de junio de 1937. Se detecta en tres versiones cuya genealogía podría deducirse así:¹⁸ una manuscrita en lápiz, bastante borroneada, con correcciones en tinta; otra, manuscrita en tinta, que está escrita con mayor prolijidad y tiene pocas correcciones en lápiz [Figura 2]; y la tercera, que es una copia mecanografiada en la que hay algunas correcciones a mano, en tinta.¹⁹

Por fortuna, gracias a la hemerografía del *CL*, se cuenta con la recepción crítica de esta conferencia, que tuvo lugar el viernes 25 de junio de 1937.²⁰ [Figura 3]. Acompañada de un concierto a cargo de la misma pianista, se sabe que se realizó en el local de ALBA —ubicado en Avda. Santa Fe 2428— y que fue seguida de obras de Soler, Gallés, Anglés, Galuppi, Graun, Albéniz, Debussy, Ugarte y Chopin.²¹

En este escrito, Lothringer elabora una serie de pensamientos en torno al arte. Si bien no olvida que su presentación precede a un concierto de piano —por lo que se esperaba hablase del instrumento, su historia y pedagogía—, busca la manera de plantear ideas filosóficas acerca del concepto de arte, tomando como punto de arranque el ensayo de León Tolstói *¿Qué es el arte?* Así, realiza una serie de planteos del orden moral, discutiendo —más allá de la cita de autoridad que representaba el escritor ruso en cierto ambiente educativo de Argentina durante la década de 1930— acerca de la utilidad del arte y la función social que desempeña. Dando por sentada la existencia de un horizonte de expectativas que incluye el conocimiento de los aportes de Tolstói —como su novela *La Sonata a Kreutzer*—, retoma sus ideas sobre la igualdad de los hombres en una perspectiva desde la caridad cristiana, sin eludir hablar desde un punto de vista estético y emitiendo juicios de valor que denotan por momentos una suerte de idealización rousseauiana del arte popular.

¹⁷ La conferencia, entonces, constituye una instancia de transmisión de ideas y contenidos, emparentada, por su carácter doctrinal, con el sermón y con la disertación de un maestro ante sus estudiantes (Giaccio, 2024: 3).

¹⁸ En las notas al pie del apéndice, las abrevio como MS-L (manuscrito en lápiz), MS-T (manuscrito en tinta) y MC-N (mecanografiada en negro).

¹⁹ En la transcripción tomé como base la versión mecanografiada e introduje tildes que faltaban, indicando en notas al pie las diferencias notables entre las tres versiones, cuando lo consideré necesario.

²⁰ En el *CL* hay recortes de los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *El Mundo*.

²¹ Han sido infructuosas por el momento, las averiguaciones para determinar el nombre de la institución cultural "ALBA", que suele aparecer citada como 'agrupación', 'asociación' e incluso 'peña'.

I

La ilusión en el "Arte".

Distinguidos señores:
Señores - Señoras -

Habría pensado en hablar brevemente sobre la historia y la técnica del piano, instrumentos asociados desde mi niñez a mi vida artística, tanto bajo la faz de espectador como de la de ejecutante del mismo.

Se me ha preguntado repetidas veces, ¿por qué lo fue de cuando fue técnica moderna del piano? No es tan fácil contestar a esta pregunta: 1º porque la técnica es un producto de distintos factores, y se requiere, entonces, llegar a ella, a su entender, por una vía ideológica, lo que no podría exponer concisamente en un tiempo limitado que tengo, para dar lugar al comentario que se hizo este chico, además para no abusar de la bondadosa paciencia de mi calificado auditorio.

Y es así que he creído más oportuno, en vez de hablar sobre técnica pianística en forma especial, con que por otra parte no tiene objeto, no tratándose de un auditorio de estudiantes, he creído, con decir, por ser más interesante detenernos o considerar los motivos de toda esta expresión humana que es el arte y para cuya expresión los maestros han acordado o 'tal o cual' escuela, técnica, o sistema.

Muchos le he hablado y escrito sobre arte, sea que este sea música, pintura, escultura, etc. Nada

Figura 2. MS en tinta de la conferencia 'La ilusión en el arte', de E. Lothringer



Figura 3. Fotos en *El Mundo* (26-06-1937). Conferencia 'La ilusión en el arte', de E. Lothringer

Otro autor al que convoca la pianista en su conferencia es Herbert Spencer.²² Con una mirada esencialista propia del evolucionismo imperante en el pensamiento musical de la época (Pérez González, 2010: 72-74), plantea conceptos sobre los 'grandes' compositores del pasado europeo y su significado. Así, Bach es humano y a la vez un místico, mientras que Beethoven, con sus tragedias, representa el equivalente de Pascal. De un modo mecanicista y positivista, además, relaciona el devenir histórico musical con los distintos contextos sociohistóricos. En tal sentido, la lectura pormenorizada de la conferencia —que solo puede realizarse ahora—

²² Sobre la problematización de las ideas de Spencer en el ámbito de la cátedra de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, hacia los años 20 y 30, véase Ibarlucía (2017: 83).

modifica la anterior inferencia de un supuesto “enfoque más que novedoso” (Lobato, 2009: 171) en el planteo historiográfico de la pianista quien, por otra parte, se confesaba admiradora del filósofo británico decimonónico.

El contenido de este texto fue retomado parcialmente en una entrevista publicada en la revista *Caras y Caretas*, de marzo de 1939.²³ Algunos párrafos que allí se pueden leer resultan casi idénticos a los contenidos en los manuscritos del IIMCV. Con una foto de Wanda Landowska y otra de Esperanza Lothringer, la nota abarca dos páginas completas y anuncia que está produciendo “una historia del piano”, enfocando el instrumento “en lo político y en lo social”. La periodista Zulma Núñez (1939: 24-25) no duda en atribuir a la pianista el estudio de la vinculación de la historia del instrumento con las luchas sociales, desde varios siglos hasta el presente. En la nota, le cede la palabra ampliamente, casi como un monólogo con escasas preguntas. Algunas ideas no vinculadas en la conferencia sí lo están en la entrevista: por ejemplo, se mencionan las visitas de Landowska a Tolstoi en su vejez, cuando ya se había aislado y se retoma su actuación artística para traer a colación el clave como antecesor del piano.

La segunda alocución lleva por título ‘Impresiones sobre música religiosa’ y está fechada el 14 de julio de 1939. De este texto, se hallan tres versiones: una manuscrita en tinta, con pequeñas correcciones en lápiz; dos, mecanografiadas, una de ellas en tinta azul y la otra en tinta negra [Figura 4].²⁴ Las copias escritas a máquina evidencian distintas intervenciones como tachaduras y palabras —o, a veces, frases— agregadas a mano.²⁵

Como género literario, podría decirse que este segundo texto tiene un corte ensayístico, toda vez que ella misma lo denomina ‘impresiones’ y no esconde su cercanía emocional con la música religiosa. En cuanto al contenido, sin ahondar en un examen minucioso, brinda ideas generales sobre los compositores que resultan emblemáticos en ese tipo de repertorios a lo largo de los siglos XVIII y XIX, que parecen influidas por la corriente del cecilianismo vigente dentro de la música sacra de principios del siglo XX. De hecho, el modo como evalúa los aportes de Berlioz y la influencia de la ópera italiana en ciertos repertorios sacros, la ubica del lado de la búsqueda de austeridad estilística, que evite todo lo que se pudiera acercar a la superficialidad y el artificio. La inclusión de locuciones en francés —no muchas—

²³ Lobato (2009: 171) comenta esta nota desconociendo la fecha de publicación, que ahora pude inferir a partir de la digitalización disponible en la Biblioteca Nacional de España.

²⁴ Refiero a las tres versiones, en el apéndice, así: MS-T (manuscrito en tinta), MC-A (mecanografiada en azul) y MC-N (mecanografiada en negro).

²⁵ En la transcripción del apéndice tomé como base la versión mecanografiada en negro [Figura 4]. Introduje tildes ausentes e indiqué en notas al pie las diferencias notables entre las tres versiones, cuando resultó adecuado.

habla de guiños a sus interlocutores, a quienes también ruega clemencia por sus posibles deficiencias desde el punto de vista literario.

24

Conferencia de Esperanza Lothringer

IMPRESIONES SOBRE MUSICA RELIGIOSA

14 de Julio de 1939.-

Con mucho gusto me encuentro de nuevo en "ALBA" esta progresista y acogedora Institución Cultural, que, a pesar de lo que su nombre sugiere, ha llegado ya a un meridiano claro y brillante, cuya luz, pareciera extenderse a todos los ámbitos de la ciudad y del país, gracias al tesonero esfuerzo de su gentil e inteligente Presidenta Señora Celina N. de Pola y de sus dignos y activos colaboradores.

Como lo hice vez pasada, vuelvo a pedir tolerancia a todos los presentes, para esta charla musical, que del punto de vista literario, adolecerá, seguramente de más de una deficiencia.

Cuando empecé a escribir mis impresiones, medité mucho sobre la música religiosa francesa, especialmente en Cesar Frank, (como lo podrán comprobar más adelante por ser este, uno de mis autores preferidos en el terreno pianístico, en el ^{que} actual desde hace tantos años, pero no sabía, que esta digna Institución, me designaría, para mi "soisidante" conferencia el día patrio de La Francia. - Lo hago pues hoy 14 de Julio, con debér cariso y recuerdo para la querida y gloriosa Francia, tierra de bendición, donde reinaron siempre la cultura, el trabajo, el estilo y la elegancia.

Donde aquí

Siempre se ha dicho, o se ha oído decir, que la Religión ha inspirado las más grandes obras de arte, sea que este arte fuese: música, escultura, pintura. La Madona Sixtina, el Moisés de Miguel Angel, La Pasión según San Mateo, la Misa solemne de Beethoven, el Paraíso, con otras tantas pruebas que justifican esta aserción. Por mi parte, y desde muy niño, la música religiosa me ha emocionado profundamente, a tal punto, que si hubiera sido hombre y con talento para la composición (no creo en el de nuestro sexo para escribir música superior) habría posiblemente dirigido mi esfuerzo hacia la composición religiosa. Y aquí está el motivo que explica y justifica esta charla.

Cuando se estudia la música de la naturaleza, ó la filosofía de la música, deben considerarse ante todo, las relaciones de este arte con la intimidad de los elementos, se debe buscarla esencia misma, antes que el resultado exterior, las causas antes que los efectos, en fin todas las comparaciones posibles con los otros medios expresivos, ^{mas aún} antes que los estados ^{el} de ánimo e ideales del compositor.

Figura 4. Copia mecanografiada de la conferencia 'Impresiones sobre música religiosa', de E. Lothringer (14-07-1939)

Es necesario destacar una línea de esta segunda conferencia, ubicada en el tercer párrafo, que desmiente la afirmación de Lobato (2009: 170), cuando descarta la posibilidad de una autoexclusión de Lothringer del campo de la composición musical. Se lee en ese párrafo un concepto que, si bien aparece en las tres versiones, en la mecanografiada en negro está tachado, a manera tal vez de una autocensura [Figura 4]. Al comentar su apego emocional hacia la música religiosa desde muy niña, Lothringer menciona que, de haber “sido hombre y con talento para la composición”, habría escrito música religiosa; luego, añade entre paréntesis: “no creo en el de nuestro sexo [se refiere al talento] para escribir música superior”.

25

Como en el caso anterior, la conferencia tuvo lugar en ALBA. Según *La Nación* del 16 de julio de 1939, fue seguida de la obra *Preludio, coral y fuga*,²⁶ de César Franck, que hizo “en forma inobjetable, haciendo gala de su mecanismo y comprensión [...] de las intenciones del autor”. La reseña, contenida en el *CL*, resume el contenido de la exposición y dice que Esperanza es “una de las artistas que goza de mayor prestigio en nuestro ambiente musical, como intérprete y como educadora”. Destaca que “la calificada concurrencia manifestó su aprobación [...] con nutridos y calurosos aplausos, debiendo esta ejecutar varias composiciones como bis”.²⁷

A manera de epílogo

Sin desmerecer el carácter riguroso del estudio de Silvia Lobato publicado en 2009 —cuando la perspectiva desde los estudios de género era todavía infrecuente en la musicología latinoamericana—, en este artículo he querido avanzar unos pasos más en la comprensión de la atractiva personalidad artística de Esperanza Lothringer, una de las varias mujeres destacadas de la actividad musical de conciertos, en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Los nuevos documentos hallados —viejos en realidad, si se considera que estuvieron en posesión de Juan Pedro Franze hasta 1997; de la Institución Cultural Argentino-Germana hasta 2015; y del Instituto “Carlos Vega” de la UCA desde entonces— permiten corroborar algunas aseveraciones repetidas en la bibliografía de referencia y corregir o matizar otras, en base a la comparación y el contraste de fuentes que ahora se ven auxiliados por nuevas y mejores herramientas tecnológicas.

²⁶ Tocó esta obra también, al año siguiente, para la Asociación de Profesores Nacionales de Música, en un acto conmemorativo de los cincuenta años de la muerte de César Franck. El concierto tuvo lugar en el Conservatorio Nacional, el 31 de octubre de 1940. Luego de una disertación de Oscar Beltrán titulada ‘Evocación lírica de César Franck’, se escuchó a Lothringer como solista y luego, un dúo de violín y piano ofreció la conocida *Sonata*.

²⁷ “En el salón de A.L.B.A., Esperanza Lothringer dio una conferencia-concierto”, *La Nación*, 16-07-1939.

Así, cruzando metodologías de la vieja musicología —el peso de la documentación constituye la principal fortaleza de este aporte— con enfoques de la musicología actual, intenté reconstruir un nuevo fragmento de la historia musical argentina. La actividad concertística de Lothringer, según se avizora por la colección de programas de mano, parece haber sido sólida y basada en un repertorio que combinó piezas de bravura con trozos emblemáticos de la literatura pianística. En cuanto a la función divulgativa de las conferencias-conciertos, seguramente, iba ligada a su desempeño como funcionaria del Consejo Nacional de Educación, donde asumió un cargo de Inspectora desde mediados de la década de 1920. Las ideas filosóficas enfatizadas en sus disertaciones —en la intersección entre la historiografía musical de cuño evolucionista vigente entonces y algunos progresos introducidos desde la llamada ‘nueva escuela’, que se impulsaban en el campo pedagógico de la época— la muestran como una persona de amplia cultura general, con una notable capacidad comunicativa.

En contraste, los modelos patriarcales acerca de la composición musical que Esperanza acusa en su segunda conferencia no dejan lugar a dudas sobre su posición diferente respecto del grupo de compositoras coetáneas que en Buenos Aires — como muestran investigaciones recientes— actuó en solidaridad, progresivamente, desde fines de la década de 1930. La lectura de los documentos, por otro lado, nos ayuda también a analizar huecos, que parecen hablar por sí mismos. De hecho, no encontramos que entre el abultado repertorio argentino de obras pianísticas que Lothringer asumió en conciertos, haya habido algún trozo de Lita Spena, Isabel Aretz o Elsa Calcagno, por mencionar tres compositoras y pianistas cuyas carreras estuvieron intrínsecamente ligadas a la institución clave de formación que fue el Conservatorio Nacional, en el que la pianista desarrolló su actividad docente. La excepción, destacada ya por Lobato (2009), se constituye por alguna breve obra vocal de su propia autoría o bien, por pequeños arreglos o transcripciones propias, que evidencian conocimientos y posibilidades básicas para la escritura musical.

Socializar la existencia de estas fuentes escritas —accesibles a quien interese—, que coadyuvan a una mejor comprensión del pasado musical de nuestro país, ha sido la meta de este artículo a casi cien años de la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, producida en 1924.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Marinis, D. (2014). *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza. Zeta Editores.
- Dezillio, R. (2021). *Primera serie criolla*, de Isabel Aretz: la creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico. *Neuma (Talca)*, N° 2, pp. 158-189. <https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/7/8>
- Franze, J. P. (1972). *La participación de la mujer argentina en el campo de la música*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación, Centro Nacional de Documentación e Información Educativa.
- García Muñoz, C. (1997). Juan Pedro Franze (1922-1997). *Inter-American Music Review*, Vol. 16, N° 1, pp. 129-130.
- Giaccio, L. (2024). La conferencia de escritor en Buenos Aires (1880-1914). Representaciones de una práctica cultural. *Culturales*, Vol. 12, N° 1, e781, pp. 01-41. <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/1161>
- Ibarlucía, R. (2017). Mariano Antonio Barrenechea: cursos de Estética 1922-1930. *Boletín de Estética*, N° 41, pp. 65-93.
- Lobato, S. (2009). La trayectoria musical de Esperanza Lothringer. Procesos de recepción, auto-representación y legitimación artística. *Música e Investigación* N° 17, pp. 145-176.
- (2022). Mujeres que miran, mujeres que narran. *Caminhos da Educação. Diálogos, Culturas e Diversidades*, Vol. 4, N° 1, pp. 01-08. Texto que integra el dossier *Contemos otras histórias: olhando com lupa o ensino musical no Brasil e Argentina em periódicos (1853-1940)*, Inês de Almeida Rocha y Silvia Susana Mercáu (coords.). <https://periodicos.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/2934/2570>
- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.
- (2016). Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino: pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias. *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología: El piano. Historia, didáctica e interpretación*, pp. 66-73. Buenos Aires. 9 al 11 de noviembre de 2016. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM-UCA). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/esperanza-lothringer-guastavino-pedagogia.pdf>
- Núñez, Z. (18 de marzo de 1939). Del clavicordio al piano. *Caras y Caretas*, N° 2111.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Schiuma, O. (1956). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires. Asociación Cristiana de Jóvenes.

‘Sísifo’. (15 de noviembre de 1907). Esperanza Lathringer [sic]. *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, año IX, N° 12.

Sosa de Newton, L. (1972). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires. La autora.

Wambold, L. (28 de febrero de 1907). Leipzig. *Neue Zeitschrift für Musik*, N° 9.

Apéndice. Transcripción de las dos conferencias conservadas en el IIMCV

Conferencia 1. *La ilusión en el arte*

Esperanza Lothringer

21 de junio de 1937

Distinguidos oyentes; señoras-señores,

Había pensado en hablaros brevemente, sobre la historia y la técnica del piano, instrumento asociado desde mi niñez, a mi vida artística, tanto bajo la faz de ejecutante como de la de enseñante del mismo.

Se me ha preguntado repetidas veces ¿qué es lo que se entiende por técnica moderna del piano? No es tan fácil contestar a esta pregunta; primero, porque la técnica es un producto de distintos factores y se requiere, entonces, llegar a ella, a mi entender, por una vía ideológica, lo que no podría exponer concretándome a un tiempo limitado que tengo, para dar lugar al concierto que seguirá a esta charla; además, para no abusar de la bondadosa paciencia de mi calificado auditorio.

Y es así, que he creído más oportuno en vez de hablaros sobre técnica pianística en una forma especial —cosa que por otra parte no tendría objeto no tratándose de un

auditorio de estudiantes—, he creído, como decía, que sería interesante detenernos a considerar los motivos de toda esta expresión humana que es el arte y para cuya expresión los maestros han acudido a tal o cual escuela, técnica o sistema.

Mucho se ha hablado y escrito sobre arte, sea que este fuese música, pintura, escultura, etc. Nada pues, de importante ni de nuevo, voy a agregar a tanta idea buena y bien expresada. Pero quisiera por un momento y partiendo de la definición sobre Arte, que el gran maestro de Yasnaia Poliana, Conde León de Tolstoi, hacía en una de sus más importantes obras psico-analíticas *¿Qué es el arte?*; quisiera, a vuelo de pájaro, entrar en un breve paréntesis.

Hay dos grandes filósofos cuya obra moralista y experimental ha ejercido enorme influencia en la época en que actuaron, y para quienes el Arte, especialmente la música, constituyó una preocupación importante, surgida de todos sus otros ideales humanos, como quien dijera, en el orden moral; un estado dentro de otro estado. Estos hombres, que en sus respectivos países actuaron en la misma época, de 1820 a 1910, fueron Tolstoi y [Herbert] Spencer. Tan diferentes por su raza, por su religión y su cultura, como semejantes por sus ideales de humanismo y por la profunda e inefable bondad que albergaban sus espíritus privilegiados.

Sobre los conocimientos y teorías filosóficas de Tolstoi respecto de la música, estamos todos más o menos enterados, no habiendo quizá nadie que no haya leído su célebre novela: *La sonata a Kreutzer*.

Para Tolstoi, el arte es una forma de la actividad humana que consiste en que un hombre, consciente y voluntariamente, transmite a otro, y por medio de determinados signos exteriores, sus propios sentimientos. Indudablemente, esta teoría es luminosa, pero no inobjetable. ¿Es posible, por ventura, que todos los hombres sean sensibles a esos sentimientos que, según el apóstol ruso, un hombre especialmente dotado puede transmitir a otro? Un examen más profundizado os convencerá de que, primero, no todos los hombres son igualmente capaces de experimentar del mismo modo los sentimientos humanos; segundo, que no es suficiente expresar esos sentimientos ante un hombre para que este los sienta a su vez, de inmediato. Para que este efecto se produjera, sería necesario que esos sentimientos fuesen expresados en un lenguaje de signos inteligibles al sujeto.²⁸ Y hay que confesar (o convenir) que ciertas obras de arte no son comprendidas sino por un número restringido de individuos, mientras otras impresionan un círculo más grande y otras logran impresionar la casi totalidad de los hombres. Para Tolstoi, sería este arte que impresiona a toda la humanidad, el verdadero, el positivo. En su ansia de caridad cristiana y su afán de igualar a los hombres, Tolstoi, no admite un arte de

²⁸ En MS-L y MS-T, aquí hay punto-aparte.

selección que no tenga como fin alguna utilidad o conveniencia práctica para el género humano.

30 Pero si el arte que ejerce influencia sobre la mayoría de las gentes fuese el mejor, el arte de la élite, es decir, de selección, pasaría simplemente a ocupar el rango de arte inferior. Prefiero admitir la existencia de un sentido estético inexplicable y distribuido muy desigualmente entre los hombres.²⁹ Este sentido tiene como función la percepción artística, gracias a la cual estamos en condiciones de reconocer que una manifestación es o no artística, lo mismo que por el tacto nos damos cuenta de que un objeto es sedoso, o que, por los ojos, percibimos que este u otro objeto, es rojo o azul.

Le toca a la inteligencia el asimilar este sentido; solo ella nos hace reconocer que esta o aquella proposición es sensata o estúpida. Además, esta asimilación es muy variada según los individuos y se puede afirmar que entre el idiota y el hombre superior no existen dos seres de inteligencia exactamente igual.³⁰ Y otro tanto sucede en lo que se relaciona al sentido estético. Hay hombres totalmente desprovistos de él, a quienes ningún artista logrará hacer llegar sus impresiones y emociones.

Por otra parte, los hay que son capaces de percibir únicamente impresiones artísticas elementales y, a esta categoría pertenece la gran masa de la humanidad. Y de este medio ambiente ha surgido el llamado arte popular, cuyo culto se ha perpetuado más o menos según los países e influencias exteriores. Y convengamos sinceramente, que las manifestaciones de este arte popular revisten enorme interés, responden a menudo a una gran frescura de espíritu, a la vez que a un profundo encanto y honda emoción.

Este arte popular, noble y emotivo, tiene su peor enemigo en ese otro arte caricaturesco; el del café concierto, poderoso agente de perversión artística y social, que ejerce entre las esferas populares el más nefasto contagio. Arte odioso, pero arte, *malgré tout*, si le aplicamos el criterio del contagio artístico, inevitable en todos los ambientes de arte, aún en los más puros, refinados y selectivos, donde la obra real artística es apreciada solo por un número limitado de individuos. Y si no ¿cuál es el músico que no se ha contagiado de arte oyendo a los grandes maestros?³¹ Y ¿cuál el pintor o escultor que no ha experimentado otro tanto frente a las grandes producciones de su arte?

Se puede, como quisiera Tolstoi, admitir, en cierta manera, que el arte desempeña una función social, pero convertir el arte en una actividad utilitaria únicamente sería

²⁹ En MS-L y MS-T dice “irregularmente” en vez de “desigualmente”.

³⁰ Esta oración finaliza con la palabra “idéntica” en vez de “igual”, en MS-L y MS-T.

³¹ En las tres versiones dice “contaminado”. En MC-N está tachada la palabra y reemplazada por “contagiado”, a mano y en tinta.

desconocer la esencia del mismo y la creación artística así mirada, se convertiría en una obligación. Tampoco puede calcularse el valor de una obra de arte por el efecto producido porque, por un lado, solo el que lo ha experimentado conoce el efecto que ambicionó el artista y por el otro, una verdadera obra de arte siempre quedará como tal, aunque no exista sobre la tierra un solo hombre capaz de apreciarla.

El artista creador no se sienta a su mesa de trabajo pensando que va a comunicar a sus semejantes esta u otra emoción. Trabaja porque está impelido por una fuerza interior, que yo llamaría “necesidad de crear” y, en esto, reconozco una condición esencial del arte: la de su falta absoluta de utilidad práctica. Se me objetará, quizá, que el arte aplicado a las industrias es de gran utilidad, pero esta derivación constituiría tema para un capítulo aparte, que nada tiene que ver con el fondo de mi disertación. De manera que, a pesar de comprender y respetar el punto de vista Tolstoiano, también podemos colocarnos en un plano diferente.

El arte no es del todo independiente de la idea de Belleza y aunque la belleza no pueda definirse, no es menos cierto que cada hombre sabe lo que entiende por ella, sin necesidad de explicaciones y así es, como encadena su noción de belleza a su noción de arte. En fin, que, aunque creo que el asignar al arte como único fin el deseo de agrandar sería rebajarlo un tanto, no estoy segura de que este placer experimentado por el arte mismo sea tan despreciable. ¿Será lo agradable, acaso, tan fuertemente inferior a lo útil? Claro está, que las flores podrían carecer de perfume y que todos los pájaros podrían revestir uniformemente, plumajes negros o grises. ¿Hay cosa más inútil por ventura que el canto del ruiseñor?³² También las frutas podrían ser insípidas sin dejar de ser nutritivas. En resumen, que toda la belleza y placer humanos podrían desterrarse de la vida sin que el mundo dejara de existir.

Pero sería posible así, que la vida traída únicamente a funciones indispensables ¿fuese vida? No, mil veces, no. La vida humana comienza en el punto preciso donde empieza lo inútil. Lo superfluo es para el hombre lo más indispensable. Tan pobre como pueda ser, no le da verdadera importancia sino a lo que no le sirve para nada. Las cosas necesarias como útiles, las tolera casi a regañadientes. Solo suspira y lucha por aquellas cosas ilusorias,³³ agradables, hasta misteriosas, que pueblan el reino de su fantasía. Ese obrero, que trabaja penosamente diez o doce horas diarias, no lo hace solo para proveer a su vida animal o vegetal, sino para poder ofrecerse al fin de su jornada, ese minuto de solaz y de ilusión que encuentra en su pequeño café o taberna de barrio, donde se juntará con sus compañeros a beber una copa de olvido a su diaria fatiga, a comentar este o aquel ideal social, religioso o político; o a

³² En esta oración decía “acaso” en vez de “por ventura”; evidentemente, Lothringer evitó repetir palabras.

³³ En todas las versiones dice “superfluas”. En MC-N, el término ha sido corregido por “ilusorias”, desde donde podría proceder la idea central que da título a la conferencia.

canturrear la más melancólica canción popular que oyera desde su niñez o el último *couplet* de tal o tal *chansonnier* en boga.³⁴ Y es porque las cosas son así, que de tanto en tanto vienen al mundo seres de excepción, extraños, hasta mal equilibrados, que llamamos artistas. Su función es la de producir un cúmulo de cosas que no sirven para nada práctico.³⁵ Leed, si no, la vida de los más notables de entre ellos y veréis que esas gentes producían sin cálculo, por puro instinto y necesidad creadora, y no, como lo insinúa un tanto Tolstoi, solo para ganar dinero. ¿Dónde está esa bendita tierra en la que los artistas navegan en el oro? Si Tolstoi hubiese temporariamente habitado el Montmartre parisiense o cualquier otro barrio bohemio en otras tierras, habría visto que por uno o dos que han llegado a la riqueza, el inmenso rebaño de los condenados del arte sufre mil privaciones y prefiere carecer de lo más necesario antes que renunciar a sus ensueños de ilusión y de gloria. Podría fácilmente probaros que esta necesidad creadora hizo sufrir de hambre y frío a miles de artistas sinceros. Por esa necesidad creadora que experimenta el artista, y, que supone en el *amateur* igual necesidad de la cosa creada, es que hay hombres predestinados cuyas vidas son todo un culto por el arte. El hombre precisa del Arte para que el esfuerzo diario dignifique su vida. ¿Acaso no dijo Cristo: “no solo de pan vivirá el nombre”?

No hay individuo que experimente mayor necesidad de amasar el pan o confeccionar zapatos. Hace lo uno y lo otro porque el pan y el calzado son artículos de primera necesidad y porque ese sí que es un trabajo prácticamente útil, y con él cumple el que lo hace, con su pequeño aporte al contrato social. Lo que justamente distingue la producción artística, es que ella no es la resultante de un contrato entre creador y *amateur*. El creador expresó lo mejor que pudo sus sentimientos y emociones, impelido por esa fuerza interior ya comentada; una vez creada y producida su obra, son otros los que se apoderan de ella y por su intermedio entran en contacto con el autor. Todo esto es libre, impensado, sin cálculo. Se han visto artistas produciendo toda su vida sin preocuparse de la suerte corrida por su última obra. Schubert, quizá el menos práctico de los hombres, escribía a borbotones y veinte años después de su muerte se descubrieron aún tesoros de su fenomenal herencia artística. César Franck escribió en la calma y el silencio sus más admirables monumentos artísticos,³⁶ sin preocuparse jamás de lo que ocurriría con ellos; solo lo movía el deseo de crear y no el afán de manifestarse a sus semejantes. Y, sin embargo, las principales obras de Franck son de esas a las que ni el mismo Tolstoi negaría calidad artística y de buen arte, arte Cristiano.³⁷ Pero, el tiempo me apremia y para poder referirme brevemente al instrumento de mi predilección tampoco puedo dedicar a Spencer, más que de

³⁴ En MS-L y MS-T, aquí hay punto-aparte.

³⁵ La palabra “práctico” con que finaliza esta oración ha sido agregada en lápiz en el MS-T. También, hay punto-aparte aquí, en MS-L y MS-T.

³⁶ El apellido de César Franck aparece escrito en todos los documentos, manuscritos y mecanografiados, como “Frank”.

³⁷ La mayúscula para Cristiano solo está en MC-N.

paso, mi pequeño párrafo de admiración.³⁸ Pocos son los que saben que este gran filósofo inglés también dedicó una buena parte de su tiempo a la música y que este arte ejerció en sus costumbres una influencia práctica considerable. Spencer escribió a los 37 años un ensayo llamado *Origen de la música y su función*,³⁹ el que, juntamente con sus memorias, contiene la historia detallada de su vida moral, física, intelectual y social; y nos prueba en este ensayo que la música fue para él, un arte reductible a los conceptos de la ciencia experimental y a sus teorías hipotéticas sobre la evolución.

Si Spencer se hubiere contentado de indicar una posible asimilación de la música a un producto orgánico, esa sola indicación valdría la pena de un estudio como aporte filosófico; pero no, este gran filósofo tuvo una visión muy precisa y avanzada respecto del objeto de su investigación. Sentó una teoría completa de la que no se sabe qué admirar más; si la severidad de su lógica o su originalidad, atributo estético del filósofo, tanto como del poeta y del artista.

Spencer parte de esta observación: que en los animales como en el hombre, las sensaciones y emociones agradables o desagradables ponen a todos sus músculos en juego.⁴⁰ “Todos los sentimientos (escribe el filósofo inglés) tienen esa particularidad común, de ser pequeños agujeros del sistema muscular”. Es realmente fantástico si se piensa que esta teoría de enervación muscular estrechamente vinculada a la voluntad o actividad cerebral —y que es la que en nuestros días sirve de base a la moderna técnica del piano— haya tenido en Spencer y a ochenta años de distancia,⁴¹ uno de sus más fervientes propagandistas. Y la admiración no tiene límites, entonces, si se considera que Spencer fue un filósofo dedicado a múltiples problemas metafísicos,⁴² y para quien el culto de la música fue un placer, por instinto, y luego una preocupación, por su cultura, que no le permitía mirar por encima ninguna actividad del espíritu humano, sea cual fuera ella.

He dicho al principio de mi charla, que la técnica es un medio de la expresión y estado de ánimo de las gentes o de los pueblos, como queráis llamarlo. Creo firmemente que a tal época —con sus problemas, sus costumbres, sus aspiraciones—, tal técnica adecuada. Si esa época fue la de los siglos XVI, XVII y XVIII, en que la buena música era patrimonio y entretenimiento de las clases privilegiadas, que se reunían en aristocráticos salones para ejecutar u oír música de cámara placentera, estilizada, en concepto y forma, la técnica pianística debía necesariamente responder a ese espíritu, es decir: debía ser liviana, final, frívola, como eran la mentalidad, la educación y costumbres de aquella sociedad en que se

³⁸ En MS-L y MS-T, aquí hay punto-aparte.

³⁹ En el borde superior hay una suma de 1820 más 37, que da por resultado 1857.

⁴⁰ En todas las versiones dice “nuestros músculos”. En MC-N está cambiado por “sus”.

⁴¹ En la parte superior de la hoja, en MS-L ha restado en números 1937 a 1857, para deducir los ochenta años transcurridos.

⁴² En MS-L dice “preocupado por” en vez de “dedicado a”.

cultivaba.⁴³ Wanda Landowska que, cual sacerdotisa de un rito antiguo dedica, en su cenáculo de Saint-Leu-La-Forêt, su vida al estudio y búsqueda de todas las obras para clave, que aquella época de inspiración y exquisito buen gusto produjo, es la imagen viva del espíritu que animó la técnica que los autores de entonces necesitaban para su interpretación. También los instrumentos precursores de nuestro moderno pianoforte: el *clavecytherium*, clavicordio, *spinetto*, *harpsicorde* [*harpsichord*], con su pobreza de sonido y recursos limitados, respondían con creces a las necesidades técnicas de la música de esa época.⁴⁴

Pero, sobrevino la conmoción social, el mundo comenzó a inquietarse, y el afán por el estudio salió de los claustros y palacios que fueron su albergue, para extenderse a todos los ambientes. Los problemas de la vida se multiplicaron y para expresar el ansia y el dolor humanos, también las combinaciones armónicas hubieron de enriquecerse y multiplicarse. Lo propio ocurrió con la pequeña orquesta de cámara, engrandecida con tanto instrumento nuevo, para el cometido que le reservaran los nuevos poemas sinfónicos.

A las sencillas, purísimas e ingenuas páginas del [de] Pergolese [Pergolesi], Rossini, Händel y Scarlatti,⁴⁵ sucedieron otras profundas, inquietantes, dolorosas, como fueron las de Bach, quien anticipándose a su época dejó esa obra inmensa, misteriosa, sobrecargada de ideas como una catedral gótica; era la esperanza terrena subiendo al cielo, obra llena de muerte cristiana que conducía a las bienaventuranzas; su adoración y su sollozo son humanos a fuerza de ser místicos. Y esas otras páginas de Beethoven, que contenían toda la tragedia humana; se diría la de un hombre que vivió todos los siglos de la humanidad y aun los que quedan por venir.

Él fue el Edipo, Orestes en sus terrores y también fue Pascal en sus oraciones, Pascal en sus vértigos, Pascal en sus meditaciones sobre el infinito y sobre la humana debilidad.

Y así, refiriéndome a dos de los más grandes compositores del siglo XIX y pasando por Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt y tantos otros, para culminar, con los modernos rusos o franceses, tan complejos y sutiles hasta lo incomprensible, a veces, tenemos que convenir que, si para ejecutar la Música de Rameau, Couperin y demás clavecinistas era suficiente la presión superficial de los dedos en el clave, para que las escalas y adornos se sucedieran rápidos y finos, no es menos cierto que para ejecutar una sonata de Beethoven o de Chopin o un concierto de Liszt o Prokofiev, cargados de armonías y de contrapuntos, tenemos que poner en juego además de los dedos,

⁴³ En MC-N, en esta enumeración dice: “la educación, los trajes y costumbres”. Quitó “los trajes”, por estar tachadas ambas palabras. También hay punto-aparte al concluir esta oración.

⁴⁴ En MS-L y MS-T, la frase “de la música” está agregada.

⁴⁵ En MS-L y MS-T dice “Händel y hasta Mozart”, sin mencionar a Scarlatti, que está agregado en MC-N, que tengo en cuenta.

muñeca, brazo, antebrazo, el cerebro, centro movilizador de toda esa complicada máquina humana que es nuestro cuerpo y que envía, según la teoría de Spencer, sus órdenes a los músculos para que ellos, por medio de aquellos, cumplan con los deseos expresados en el pentagrama por toda esa falange gloriosa de compositores.

Asimismo, aquel poético clave, tan estilizado como pobre de sonido, sufrió diversas transformaciones sugeridas por los mismos compositores,⁴⁶ quienes manifestaban a los fabricantes del instrumento sus deseos y necesidades para esta nueva técnica que debía cambiar sus medios de expresión porque también había cambiado el espíritu de los pueblos y del mundo.

Conferencia 2. *Impresiones sobre música religiosa*

Esperanza Lothringer

14 de julio de 1939

Con mucho gusto me encuentro de nuevo en “ALBA”, esta progresista y acogedora institución cultural que, a pesar de lo que su nombre sugiere, ha llegado ya a un meridiano claro y brillante, cuya luz, pareciera extenderse a todos los ámbitos de la ciudad y del país, gracias al tesonero esfuerzo de su gentil e inteligente Presidenta Señora Celina N. de Sola y de sus dignos y activos colaboradores.

Como lo hice vez pasada, vuelvo a pedir tolerancia a todos los presentes, para esta charla musical que, del punto de vista literario, adolecerá, seguramente, de más de una deficiencia.

Cuando empecé a escribir mis impresiones, medité mucho sobre la música religiosa francesa, especialmente, en César Franck (como podrán comprobar más adelante), por ser este uno de mis autores preferidos en el terreno pianístico,⁴⁷ en el que actuó desde hace tantos años. Pero no sabía que esta digna institución me designaría, para mi *soisdisante* conferencia, el día patrio de La Francia. Lo hago pues hoy, 14 de julio, con doble cariño y recuerdo para la querida y

⁴⁶ En vez de “diversas” dice “sus” en todas las versiones. He preferido “diversas”, por estar corregida así en MC-N.

⁴⁷ En el MS-T dice “quien es además un autor preferido mío en el terreno pianístico”.

gloriosa Francia, tierra de bendición, donde reinaron siempre la cultura, el trabajo, el estilo y la elegancia.⁴⁸

Siempre se ha dicho, o se ha oído decir, que la Religión ha inspirado las más grandes obras de arte, sea que este arte fuese música, escultura, pintura; la *Madona Sixtina*, el *Moisés* de Miguel Ángel, la *Pasión según San Mateo*, la *Misa Solemne* de Beethoven, el *Parsifal*, son otras tantas pruebas que justifican esta aserción.⁴⁹ Por mi parte, y desde muy niña, la música religiosa me ha emocionado profundamente, a tal punto, que si hubiera sido hombre y con talento para la composición (no creo en el de nuestro sexo para escribir música superior),⁵⁰ habría posiblemente dirigido mi esfuerzo hacia la composición religiosa. Y aquí está el motivo que explica y justifica esta charla.

Cuando se estudia la música de la naturaleza o la filosofía de la música, deben considerarse, ante todo, las relaciones de este arte con la intimidad de los elementos, debe buscarse la esencia misma, antes que el resultado exterior, las causas antes que los efectos, en fin, todas las comparaciones posibles con otros medios expresivos, más bien que el estado de ánimo e ideología del compositor.⁵¹

En cambio,⁵² del punto de vista religioso y pasional, el análisis es muy diferente, porque sí, por ejemplo, ciertas sonoridades son enervantes o reposadas por su intimidad misma, esto no ocurre sino ocasionalmente, porque estos efectos dependen de la inspiración del artista, a veces, hasta de la manera de oír de los auditorios, más que del sonido en sí.

Es decir que la filosofía, y sobre todo la naturaleza, se refieren a la música a pesar casi de los músicos,⁵³ muy a menudo sin que estos hayan buscado el probarlo, mientras que el sentimiento religioso o pasional deriva del compositor y no del arte en sí mismo.

Y esto es tan cierto que, en los últimos casos, la designación nominativa nada significa; y que una música religiosa, si no está religiosamente sentida, puede producir un efecto contrario al recogimiento (como es el caso de ciertas

⁴⁸ Este párrafo completo tiene una línea atravesada en lápiz en MS-T, como si se lo hubiera querido eliminar. En la MC-N están los tres primeros párrafos tachados (como si hubiera utilizado el texto para otro fin, fuera de la institución ALBA).

⁴⁹ En MS-T, aquí hay punto-aparte.

⁵⁰ En MS-T, dice “hubiese” en vez de “hubiera” y la aclaración entre paréntesis dice “de las mujeres” en vez “de nuestro sexo”. En MC-N, lo que está entre guiones aparece tachado [Figura 4]. En MC-A, la alusión está completa, con la palabra “sexo”.

⁵¹ En MS-T dice “antes” en vez de “más bien”. Asimismo, dice “los estados de ánimo y las ideas del compositor” en vez de “el estado de ánimo e ideología del compositor”.

⁵² En MS-T dice “mientras”.

⁵³ En MS-T y en MC-A dice “a pesar casi de los músicos”, mientras que en MC-N dice “a pesar del músico”.

composiciones espirituales de Rossini, cuya marcha desencuadrada parece más bien incitar al baile, lo que armoniza poco con la contemplación) y que, por otra parte, el calor comunicativo, el entusiasmo personal del músico, logran a veces dar vida momentánea a obras de un fondo ficticio y hasta escritas con premura, lo que ocurre con frecuencia entre los músicos de la decadencia italiana.⁵⁴

Debe pues estudiarse la religión y el amor en la música, en relación a sus facultades inspiradoras, en relación al resultado moral de las obras que tienen a esos sentimientos por base; en relación a la emoción particular que producen; ya que si la música expresa por excelencia todo aquello por lo que vibra nuestro corazón y se encienden nuestros sentidos, le pertenece a ella sola, el idealizar los entusiasmos, los delirios,⁵⁵ el impregnarlo todo con su efluvio sobrehumano; y es también por esta razón, que si la música aparece ante el filósofo como una ciencia abstracta, un resultado matemático a la vez que arte impresionista, no es menos cierto que existen sentimientos, situaciones, que la llaman casi involuntariamente y que ella aparece con toda naturalidad.⁵⁶

La idea musical religiosa nace en el Arte mismo, no solo por su carácter íntimo, por el símbolo que de ella se desprende, sino porque para ser bien realizada y comprendida, obliga a los que la interpretan,⁵⁷ a profundizar su ideal y someter a su servicio tanto su conciencia como su esfuerzo. Y si es verdad que la Religión inspiró en todo tiempo las más hermosas realizaciones de Arte, no es solamente porque ella posee en su haber tan bellas tradiciones y magníficas leyendas; no es solamente porque los verdaderos creyentes son siempre los más convencidos y sinceros; es ante todo, porque la Religión verdadera proporciona la austeridad de vida y la serenidad de corazón; es porque aquellos que no saben engañarse a sí mismos, rara vez engañan a sus semejantes y porque un destello de la chispa que los anima recae sobre la obra a la que se consagran.⁵⁸ Y, como el Arte es siempre un reflejo del pensamiento íntimo, resulta que el arte surgido de sensaciones pasajeras o superficiales guarda siempre y a pesar de una factura habilidosa, algo artificioso, falso, mientras que el principio religioso siendo entre todos el más profundo, el más innato en el alma humana, como también el menos variable, ya que deriva de un dogma sobrenatural con impronta de eternidad, es lógicamente, más capaz de producir una inspiración pura, un entusiasmo sano, que toda otra causa mutable por esencia, interesada por su naturaleza.

⁵⁴ En MC-N, gran parte de este párrafo está tachada (desde el inicio del paréntesis).

⁵⁵ En MC-N, “los delirios” aparece tachado.

⁵⁶ En MS-T dice “arte de impresión” en vez de “arte impresionista”. También está corregido en lápiz “llaman” por “reclaman”.

⁵⁷ En MS-T dice “obliga a los que a ella se apegan”.

⁵⁸ En MS-T dice “engañan raramente”. Hay punto-aparte aquí.

El artista religioso no teniendo ni a quién gustar ni a quién encantar, puesto que se dirige a un poder Divino que conoce el fondo de su alma y al que no puede aplacar sino con la verdad de sus acentos,⁵⁹ es necesariamente más honesto, no hace concesiones, no trata de engañar a nadie con su obra. Y aún, si no escribe solo por la gloria de su ideal y satisfacción de su Credo, y aún hasta si quisiera impresionar al público, tratará sobre todo de elevarlo, de cambiar su emoción, de moralizar su comprensión, se dirigirá a su espíritu más bien que a sus sentidos. Y por esto, es que, del punto de vista ideal y de su trabajo, el músico religioso tiene ventaja sobre el músico pasional, a quien ocurre como a todos los que hablan mucho de amor, que no hacen más que dorar lindas historias y desgranar locuras y fantasías.⁶⁰

El amor, encarado como inspirador del músico, tiene en contra suyo, la movilidad misma de su naturaleza. El enamorado se miente a sí mismo y cuando habla de lo eterno de su llama y de lo absoluto de su pasión, se ilusiona tratando de convencer. Pero pronto resuena en su voz algo de frío, de hueco, que advierte de la vanidad de sus palabras, así como en la sonrisa de los enamorados se entreven las futuras arrugas y se adivinan las primeras lágrimas.

No voy a negar que el amor pasional tiene todo lo necesario para inspirar los más dulces murmullos, las más suaves cantilenas; hasta puede llegar a exaltarse y consagrar al culto de una hermosa [mujer] todo lo que el cielo de Italia puede crear en barcarolas y todas las serenatas que puedan escucharse en una noche madrileña.⁶¹ Pero, las mariposas no se detienen, vuelan de flor en flor y las rosas más fragantes se marchitan al sople del viento.

Por otra parte, el amor cuando se inmaterializa por el sacrificio, por el renunciamiento de la propia personalidad,⁶² reviste inmediatamente una forma austera, un carácter religioso, lo que nos prueba que toda obra de arte tiene valor, especialmente por la sinceridad y conciencia de su creador; y, que solo los sentimientos libres de toda traba vulgar pueden dignamente alimentar la inspiración del compositor sellando su obra con un *cachet* definitivo.

El artista religioso de los siglos precedentes se distingue del de nuestra época por la divergencia general de las ideas, por la diferencia de sus puntos de vista, de sus

⁵⁹ En MS-T, “aplacar” está tachado y se ha corregido por “convencer”. En MC-N, también. Además, en esta se ha tachado “sino con la verdad de sus acentos”.

⁶⁰ En MC-N se ha tachado parte de la última oración e indicado un punto luego de “pasional”.

⁶¹ En MS-T dice “todo lo que una noche madrileña pueda oír en serenatas”. En MC-N también y se ha corregido a mano lo que transcribimos.

⁶² En MS-T dice “renunciación”.

sentimientos, más que por la manera de concebir y realizar, que en aquel entonces era del todo objetiva;⁶³ hoy, esencialmente interesada.

Los mismos autores religiosos primitivos representados por una mayoría creyente popular,⁶⁴ tanto cuanto por una selección de fieles convencidos, oran según su conciencia y espíritu y

no tenían en su concepto artístico sino la preocupación de la exactitud teórica a más de la sinceridad del acento y del respeto del sujeto; en una palabra, tenían fe.

Los intérpretes religiosos de hoy día encaran todo esto bajo una faz muy diferente; y así, como a la época que representan, se preocupan del decorado, del detalle, se inquietan por el efecto, tanto como por la causa; admiran de la religión más bien la pompa del rito que su significación simbólica, dejándose fascinar por el encanto natural que de ella se desprende.

Lo histórico de esta evolución puede resumirse en pocas líneas. Después de Schütz, el más grande de los maestros alemanes del siglo XVII que precedió a Bach —el divino Cantor de Leipzig cuya obra magna podría llenar de estudio la vida de un hombre— y de Händel, otro gran maestro religioso, se introduce en el oratorio el elemento dramático que se acentúa más y más con el *Réquiem* de Mozart, donde ya se dejan oír ternuras anunciadoras del drama religioso a lo Mendelssohn, quien a su vez ya deja entrever el uso escénico de personajes sagrados, en provecho de la ópera. Y es entonces cuando Berlioz, que no era nada creyente, se empeña en describirnos la exterioridad del Religiosismo, el efecto de luz de la aurora;⁶⁵ deja bordar a su imaginación, donde solo debía vibrar su alma. Se conmueve mucho más ante la pompa del Juicio Final que ante la moral que de ella se desprende; y comenta el espectáculo en vez de meditar la sentencia.

Berlioz, por la naturaleza misma de su talento y de su personalidad, debiera ser excluido del grupo de los religiosos de la música: es un rebelde con exaltaciones coléricas, sentimientos opuestos al principio evangélico, hecho de valor sereno y de resignación. Y es porque le faltaron en absoluto estas virtudes cristianas que, siendo Berlioz, un genio atormentado por fiebre y pasión, la adversidad lo aplastó y la injusticia humana lo hizo gemir, y por esto también es que si su fantasía sinfonizó toda la inquietud de su ensueño de artista y toda la ternura de su corazón, no encontró en cambio la calma ante el santuario donde se recoge el sufrimiento sin queja y el renunciamiento sin amargura.

⁶³ En MS-T dice “independiente” en vez de “objetiva”.

⁶⁴ En MS-T el párrafo inicia “Los músicos religiosos primitivos”.

⁶⁵ La frase “el efecto de luz de la aurora” aparece tachada en MC-N.

Como compositor religioso aparece Berlioz muy inferior a Cherubini, al que no hay que dudar en colocar entre los más profundos en su género y, quien, en medio del desorden romántico de su época, representa el elemento ponderado, así como en medio de nuestra exageración decadente de todo el siglo XIX, César Franck representa el partido de la seriedad.⁶⁶

En la obra de Cherubini fulguran los últimos destellos del maravilloso estilo Palestriniano y con su *Misa de la Consagración* (escribió once misas de las cuales cinco se publicaron),⁶⁷ sus dos

Requiem, su *Credo* a ocho voces con órgano, sus treinta y ocho motetes, letanías, himnos, etc., representa Cherubini como último compositor de la escuela italiana, a uno de los músicos más profundos del siglo y ciertamente uno de los pocos que haya vuelto su mirada hacia atrás,⁶⁸ sin salirse por eso de la vía trazada a los que se imponen la misión de levantar y fortalecer los espíritus.

Es posteriormente a Cherubini que empieza a vislumbrarse el genio místico de la obra wagneriana naciente; luego, en la música extasiada de Gounod, que veló de satín rosa la reja del confesionario, mientras Massenet cubría de flores las losas del templo, haciendo cantar a sus pecadoras y convirtiendo el amor del culto, en el culto del amor.

Así, en el espacio de casi un siglo, la música religiosa que en su principio fue mutua oración, se humaniza con la extensión primera del oratorio; se vuelve descriptiva con Berlioz, teatral con Meyerbeer y Rossini; en fin, sensual con Gounod y femenina con Massenet.⁶⁹

Y observad aquí, que cada época tiene la música que se merece. En la angustia y desolación de su alma, los maestros de antaño se nos aparecen severos, austeros como un monje que levantara la diestra al cielo, diciéndonos: “Esperad”.

En cambio, las melodías de Gounod, de Massenet, adormecen nuestro sufrimiento, nuestra inquietud. Tienen el encanto del olvido, la caricia del consuelo. No se oye en ellas al Dios de los ejércitos, pero se adivinan las delicias del Edén. Y, junto a aquella casa de oración donde nuestros abuelos se golpeaban el pecho, besando el suelo, aparece el lugar de refugio y consuelo donde viene a mecerse de ideal una humanidad de viejos con caprichos de niños.⁷⁰

⁶⁶ “el partido” está tachado en la versión MC-N.

⁶⁷ La frase entre paréntesis aparece tachada en MC-N.

⁶⁸ En MC-N está tachada parte de esta frase, para que diga “de los pocos que no se salieron de la vía”, etc.

⁶⁹ Este párrafo está tachado completamente en MC-N.

⁷⁰ Este plural está en las versiones mecanografiadas, MC-N y MC-A. En MS-T dice “niño”.

Massenet, que creó una nueva forma de oratorio al que titula “drama sagrado” y con el que se propone, según su misma expresión, deshumanizar a sus figuras bíblicas, es, a pesar de todo esto, un compositor exclusivamente pasional.

Es místico solo en apariencia y porque en todo exceso sensual hay un fondo de misticismo y también hay algo de religioso en todo sentimiento amoroso.

Y tan pronunciado es su ardor pasional que, en esa su admirable partitura titulada *La Vierge*, que debió ser escrita con pluma de seda sobre pétalos de lirio,⁷¹ ha logrado hacer cantar a la Virgen María una especie de declaración al Señor,⁷² prestándole una entonación ciertamente sobrehumana, pero de un ardor tan inquietante, tan heroico, que bien puede recordarnos algún personaje impío, quizá, Salomé. Es evidente que Massenet vio en la Virgen a la más sublime y bella de las mujeres; pero solo vio a la mujer. Así como Berlioz no consideró más que lo pintoresco del paisaje, Massenet se dejó deslumbrar por el esplendor de su personaje. Es pues, su obra religiosa, la de un gran artista, pero no puede ser ni la oración ni el cuadro de un creyente.

Esto no es ni elogio ni censura; es la prueba de un hecho que concurre a demostrar entre otras cosas,⁷³ que el individualismo y la personalidad nunca pierden sus derechos y que estos en que se especializan el idioma y el carácter, cambian rara vez de expresión, a pesar de hablar en otra lengua.

Massenet representa en absoluto y de la manera más perfecta el principio del modernismo francés.⁷⁴ La Religión, en su época, ocupa un lugar importante,⁷⁵ pero no su verdadero lugar. Luego pues, el Arte se desvía cuando las realidades se debilitan. Si el pintor reproduce lo que ve, tanto peor para el paisaje.⁷⁶

César Franck, que vivió como un ermita[ño], sordo a todo ruido de afuera, que fue de una austeridad única —en una época en que se vive solo *pour la galerie* sometiéndonos a una coreografía externa, como si actuáramos ante un objetivo fotográfico—,⁷⁷ César Franck, a pesar de contener en su forma sinfónica y en su realización material audacias de innovador, nos trae sin embargo,⁷⁸ moralmente, el recuerdo de otro tiempo. Y tiene en la constancia de su aspiración, en la energía interior de su idea, no sé qué eco de viejos maestros de un siglo pasado, no sé qué sople poderoso cuyo manantial parecía agotado.

⁷¹ En MS-T dice “escrita sobre pétalos de lirio con una pluma de seda”.

⁷² En MS-T dice “a Dios”. En MC-N también dice “Dios”, pero ha sido corregido por “Señor”, a mano.

⁷³ En MS-T dice “que viene a probar”.

⁷⁴ En MC-N se ha tachado “en absoluto y de la manera más perfecta”.

⁷⁵ En MS-T dice “La Religión ocupa en su época un lugar importante”.

⁷⁶ La última oración de este párrafo ha sido tachada en la copia MC-N.

⁷⁷ El inicio de este párrafo, hasta aquí, ha sido tachado en la copia MC-N.

⁷⁸ En MS-T dice “representa sin embargo”.

Franck es algo así como el tipo de la buena fe musical. Representa una abstracción de la conciencia en medio de un torbellino de locuras; y, en verdad, que una de las rarezas de la historia es la de deslizar en ciertos períodos de agitación, de inquietud, entre los hombres locos y afebrados, una fisonomía reflexiva, grave, que opone a la exageración del ambiente, el espectáculo de una vida serena y ejemplar.⁷⁹ Tal hoy en día, un Rabindranath Tagore, un Alexis Carrell... Nadie en vida fue más desconocido que Franck. Sin embargo, no sufrió por esa injusticia e ignorancia.⁸⁰ Tenía la mirada tan clara y el corazón tan sereno, su fe era tan profunda, que según él mismo lo afirmaba, escribía solo por la gloria de Dios y se puede asegurar que, las tres cuartas partes de sus inspiraciones tuvieron origen bajo la bóveda de su Iglesia y no fueron sino la oración magnificada del músico más católico de la segunda mitad del siglo [XIX].

Franck, cuyo estado de ánimo era el de los maestros religiosos antiguos y que trabajaba en la contemplación, no trató de renovar la fórmula de aquellos. Es que tuvo que trabajar con los materiales de su siglo. Él hablaba a la muchedumbre, pero esta no podía hablar con él.⁸¹

Su obra maestra, la página más importante de su gran libro, es sin duda su fragmento bíblico llamado *Les Béatitudes (Las bienaventuranzas)*. Allí, es donde colocándose en el plano de un Pastor, de un apóstol, puso toda su esperanza en la belleza del sacrificio. “Bienaventurados los que lloran”, “bienaventurados los mansos”, fueron las frases que mejor sentaban en labios de este Patriarca y que siempre las oiremos como él las cantó y como quiso revelarlas a nuestra conciencia.⁸²

Todo lo que el contrapunto tiene de rigorismo y lo que la armonía admite de audacia, se encuentra en el conjunto de su producción, de donde fluye la sinceridad y donde vibran quejas compasivas y consuelos sublimes que compendian los dos títulos mágicos: *Béatitudes et Rédemption*.

Ahora bien, para comentar la obra religiosa de Wagner, se necesitaría como para Bach, aunque bajo otra forma, un volumen entero, ya que en toda su carrera se afirma la lucha de los sentidos y del sentimiento de abnegación. En su producción entera y durante su evolución artística hay una especie de holocausto a la Divinidad.⁸³ Sin embargo, hasta en su *Parsifal*, Wagner se muestra esencialmente filósofo, filósofo en el sentido que busca una filosofía y está en el caso de esos sabios psicólogos a los que no basta la ciencia y, por otra parte, choca el misterio.

⁷⁹ En MS-T concluye así: “el espectáculo de su severidad y serenidad de carácter”.

⁸⁰ Se tachó “e ignorancia”, en la copia MC-N.

⁸¹ Aparece tachado este párrafo completo en la copia MC-N.

⁸² En MC-N este párrafo está tachado desde “All?”.

⁸³ Esta oración inicia “En toda su producción” en MS-T. Está tachado y corregido como “En el total de su producción”. MC-N dice como lo hemos transcripto.

Si *Parsifal* tiene tanta importancia del punto de vista religioso, es porque es obra de raciocinio tanto como de fe. Es porque Wagner, después de haber abordado todos los géneros, discutido y meditado todos los dogmas, parece decirnos: “ya encontré”. Y esto no es el resultado piadoso o entusiasta de una creencia innata e invariable, sino la deducción lógica y mucho tiempo elaborada de un espíritu reflexivo que sondó todos los abismos y midió todas las alturas.

En 1848, Wagner ideó un drama que llamaba *Jesús de Nazareth*, en donde exponía las principales parábolas del Hijo del Hombre, de las que quería extraer una moral superior; esto quiere decir que treinta y cuatro años antes de su *Parsifal*, lo obsesionaba ya el mismo asunto, y cuando pone al pie de su fe todo lo que siente su alma y realiza su espíritu, nos dice mientras transcurre el motivo del Santo Graal: “toda investigación, todo sentimiento, es engañoso” y cuando otorga el triunfo a la ignorancia ingenua y pura de un adolescente inconsciente, el que no pudieron conquistar ni la sabiduría ni la valentía, Wagner no hace más que confirmar la sentencia sagrada: “Bienaventurados los pobres de espíritu”.

Han querido pues los destinos, que el siglo XIX, en el que varias veces el Arte se mostró impío, terminara en un inmenso “Credo” que no solamente resulta una apología y un santo sacrificio, sino una multa honrosa y una obra de arrepentimiento.⁸⁴ Dieciocho siglos después de realizada la divina epopeya, Ricardo Wagner recuerda a la humanidad olvidadiza, la parábola del rescate y de la redención; y todo el esplendor de su genio incomparable y la tenacidad de su labor que, por poder del Arte, lo elevaron al nivel de un Profeta, están contenidos en estas sus palabras, con las que me complazco en terminar estas impresiones: “El Arte y la Religión tienen un solo y un mismo espíritu, ya que, bajo distintas formas, expresan la misma tendencia especial, la misma aspiración insaciable de la naturaleza humana hacia el ideal”.⁸⁵



SILVINA LUZ MANSILLA

Directora del Área Musicología del Doctorado en Música (UCA), es docente investigadora de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad Buenos Aires.

⁸⁴ En MS-T dice una “multa honorable” y corregido en azul dice una “sentencia honrosa”.

⁸⁵ En MS-T dice “una sola y una misma alma”, y corregido en lápiz “un solo y mismo espíritu”. Lo mismo ocurre en la MC-N, donde dice “alma”.

SILVINA LUZ MANSILLA

Revista del IIMCV, Año 37, Vol 37 N° 2 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

Musicóloga graduada de la Pontificia Universidad Católica Argentina, completó asimismo estudios pianísticos en el Conservatorio Nacional de Música. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Autora de varios libros (tres de ellos dedicados a Guastavino), unos cuarenta artículos con referato y un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Actualmente coordina el Área Música del IAE (UBA), dirige proyectos de investigación en UBA y UNA e integra el Grupo de Trabajo 'Música y Periódicos', de ARLAC-IMS. Es socia fundadora de la Asociación Argentina de Musicología.

APROXIMACIÓN ESTÉTICO-MUSICAL A LA OBRA COMPOSITIVA DEL ECUATORIANO DANIEL FLORES DÍAS

VERÓNICA FERNANDA PARDO FRÍAS

Universidad Nacional de Loja (Ecuador)

veronica.pardo@unl.edu.ec

ORCID: 0000-0002-0426-1529

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.45>

RESUMEN

Este trabajo presenta una aproximación estético-musical a la obra compositiva de Daniel Flores Días, así como también la influencia de la filosofía andina reflejada en la música de Kotama. Se detallan datos sobre su formación y etapas, que ponen en contexto al sujeto en estudio. El marco metodológico es abordado desde el enfoque cualitativo cuyo método de investigación narrativo-biográfico combinado con la técnica de la entrevista se convierten en una fuente primaria para el desarrollo de la investigación. En el epígrafe de resultados, el análisis de los elementos musicales nativos y su propuesta *Runa Fractal 1.3* aportan insumos para comprender la experimentación del compositor con técnicas vanguardistas, para finalmente arribar a manera de conclusión en la identificación de su pensamiento compositivo denominado por el compositor como 'identidad sonora no occidental'.

Palabras clave: composición, estética musical, Daniel Flores, Kotama, música runa.

MUSICAL AESTHETIC APPROACH TO THE COMPOSITIONAL WORK OF ECUADORIAN DANIEL FLORES DÍAS

46

ABSTRACT

This work presents a musical aesthetic approach to the compositional work of Daniel Flores Días, as well as the influence of the Andean philosophy reflected in the music of Kotama. Data about his formation and stages are detailed to contextualize the person under study. The methodological framework is approached through a qualitative focusing with a narrative-biographical research method that, combined with the interview technique, becomes a primary source for the development of the research. In the results section, the analysis of the native musical elements and his proposal *Runa Fractal 1.3* provide supplies to understand the composer's experimentation with avant-garde techniques, to finally arrive by way of conclusion at the identification of his compositional thought denominated by the composer as 'non-western sound identity'.

Keywords: composition, musical aesthetics, Daniel Flores, Kotama, runa music.



Introducción¹

“Entre las montañas del norte de Ecuador se esconde Kotama, una de las comunidades que mejor han preservado la pureza indígena en este país. Allí, la memoria de los ancestros resuena en un centenar de melodías que han pasado de generación en generación de forma oral. Cada una tiene su sentido y su fin. Hay armonías para celebrar un matrimonio, para festejar la llegada del recién nacido, para anunciar la siembra o para despedir a un difunto en su velorio” (En busca de la raíz de música indígena ecuatoriana, 2019).

¹ El presente trabajo surgió de las actividades finales del seminario de doctorado 'Pensamiento Composicional Contemporáneo', impartido en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires" por el Dr. Juan Ortiz de Zárate.

El presente trabajo tiene por objetivo lograr una aproximación estético-musical a la obra compositiva del músico ecuatoriano Daniel Flores Días, nacido en la ciudad de Otavalo el 03 de marzo de 1984.² Con el propósito de dar a conocer la influencia de la filosofía andina reflejada en la música de Kotama —comunidad andina de Otavalo, Ecuador—, este artículo consta de cinco secciones: en las tres primeras se explica su formación y etapas, los elementos nativos autóctonos que constituyen su propuesta artística y su experimentación en la música contemporánea. Luego, en la cuarta sección dedicada a su pensamiento compositivo se reconoce la ‘identidad sonora no occidental’ del autor y, en la quinta, se revisa la estructura de la obra *Runa Fractal 1.3*. Finalmente, se arriba a las conclusiones que, de forma muy puntual, permiten conocer el pensamiento compositivo de Flores.

1. Formación e inicios

Acercarnos a la obra compositiva de Daniel Flores Días significa adentrarnos en la cosmovisión andina, ya que en toda su producción musical se puede apreciar la carga simbólica que conlleva representar los elementos de la naturaleza venerados desde sus antepasados. Siguiendo la tradición y ritos ancestrales, el compositor toma como referencia al sol y, de forma análoga, hace referencias al sistema de traslación de la tierra con relación al sol, representando en cada giro —en cada repetición— al sistema de rotación de la tierra sobre su propio eje (Flores Días, 2019). Lo explica así:

“Busco descifrar las claves de la música runa, que es como se llama la que hacen en Kotama, y trato de entenderla desde dentro, como una persona indígena más. Para ello, estoy llevando a cabo una investigación participativa, involucrándome con ellos” (En busca de la raíz de música indígena ecuatoriana, 2019).

² Daniel Flores Días es compositor, guitarrista, docente e investigador, actividades que siempre están enfocadas en la búsqueda de una identidad que le permita la simbiosis entre el sonido y la música runa con las formas compositivas contemporáneas. Es Licenciado en Pedagogía Musical, formación le hizo merecedor a una beca dentro del programa “Universidades de Excelencia” para continuar sus estudios de Maestría en Creación Musical y Sonora en la Universidad de París VIII. Para involucrarse y desarrollar la etnomusicología, estudió un Máster en Investigación musical en la Universidad Internacional de la Rioja (España). Imparte la cátedra de Composición en la Universidad Nacional de Loja (Ecuador) y como investigador ha presentado avances de sus trabajos en distintos eventos, entre los cuales se destaca el XI Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, en 2007; el Concierto de Música de Jóvenes Compositores, en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, en 2007; y el II Encuentro de Jóvenes Compositores, Casa de la Música de Quito, en 2008, entre otros.

La continua cavilación de una identidad musical como ecuatorianos es lo que motiva a Flores a dirigir su trabajo compositivo e investigativo al estudio y experimentación de los instrumentos que se ejecutan en la comunidad de Kotama.³ De esa prospección, surge la necesidad de inquirir, a través de la experimentación, en nuevas sonoridades, con el objetivo de buscar una identidad sonora no occidental (o como él la llama, ‘runa’).

Flores considera que su obra le permite expandir sus posibilidades compositivas y las identifica como nuevas oportunidades de pensar la música, desde una perspectiva vanguardista que fusiona una amplia heterogeneidad de opciones musicales. Entre sus obras se encuentran: *Yakuku*, *Runa Fractal 1.3*, *Camellando Shuk*, *Runa Rikchariy*, *Taki samy*, *Kutin kamsay*, *Ayllu*, entre otras.⁴

2. Etapas compositivas

La mayoría de los compositores buscan elementos ya sean técnicos, estéticos o filosóficos que les permitan incorporar maneras distintas de creación con el objetivo de ir configurando una identidad propia o colectiva, que se verá reflejada en toda su producción. En el devenir del tiempo, la obra musical va madurando junto con su creador y adquiriendo una identidad. Para analizar la carrera compositiva de Flores, se toma como referencia su actividad musical, que para su análisis se la define en dos etapas.

2.1. Primera etapa

El propio Flores relaciona su primera etapa con el aprendizaje de contenidos europeos, el estudio de la armonía tonal y la introducción de ese bagaje a la música ecuatoriana. Utiliza instrumentos derivados de la orquesta sinfónica y también realiza

³ Compañeras de la vida cotidiana y de las festividades de los pueblos indígenas de Imbabura, las flautas de caña de carrizo son los más frecuentes instrumentos. Se utilizaban para convocar a las mingas —una práctica ancestral de trabajo colectivo, que busca el bienestar de la comunidad y que tradicionalmente se ha usado para sembrar, abrir caminos, tumbar monte o construir puestos de salud y escuelas, entre otras actividades (Uniandes, 2019, párr. 5)— para la cosecha y para las fiestas. “Los flauteros de Cotama guardan una tradición sonora”, *El Comercio*, 27 de agosto de 2014.

⁴ Los títulos de las obras se encuentran en idioma kiwcha a excepción de la palabra ‘fractal’ que pertenece al español. A continuación, la traducción al español de cada una de las obras: 1. *Yakuku*: agüita; 2. *Runa Fractal 1.3*: El hombre que está consciente de su propio ser; 3. *Camellando Shuk*: es la primera de una serie de obras que se encuentran en construcción y que hace relación al trabajo; 4. *Runa Rikchariy*: el despertar del hombre consciente; 5. *Taki samy*: música femenina; 6. *Kutin kamsay* significa renacer; 7. *Ayllu*: vida en comunidad.

estudios superiores de guitarra clásica. Califica a sus inicios como “el resultado de la exploración [...] a través del conocimiento y del desarrollo intelectual, cuya cosecha es la consecuencia de asistir a cursos y festivales”. Así, se fue proponiendo “nuevas teorías” y “nuevos pensamientos” (Flores Días, 2019: 50).

A los veintinueve años, inició sus estudios de guitarra clásica en el Conservatorio Superior de Música de Quito. Como explicó en una entrevista, de forma simultánea tuvo su encuentro con la composición a través de un curso que organizó Julián Pontón. Asistió casi por curiosidad y, sin embargo, nos comenta:

“[...] Aprendí cosas interesantes sobre música contemporánea y electroacústica con Cristian Proaño y Luis Enríquez, que recién llegaban del exterior. Igualmente, sobre música afro ecuatoriana con Jesús García, charlas con distintas personas como Mesías Maiguashca [...]” (Pardo Frías, 2020).

Los maestros que han contribuido a su formación son varios. Entre ellos, destacan José Manuel López López, Luca Bel Castro, Julián Pontón y Carlos de Castellarnau. También, Flores Días ha participado de encuentros con el compositor mexicano Julio Estrada y con el creador de música con medios electroacústicos, el ecuatoriano Mesías Maiguashca —quien fuera becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, el CLAEM, en Buenos Aires—. Su obra ha sido ganadora del Concurso Nacional de Composición ‘Ecuador Musical’ en 2019 y tuvo una mención honorífica en el Festival ‘Germinaciones’, en la ciudad de México en 2011.

Su avance vertiginoso en el conocimiento de las vanguardias musicales occidentales, apoyado de la tecnología, le permitió reconocer y adentrarse en la creación de paisajes sonoros y en la sonorización de videos. A su vez, resulta fundamental en su propuesta la experimentación, en la que innova al cambiar la esencia del ruido de las máquinas en conjunción con el recurso a elementos ‘ecuatorianos’, música atonal y una utilización ampliada de los instrumentos convencionales.

2.2. Segunda etapa

En un segundo momento, se descubre a un Flores más maduro, con un nuevo ciclo el cual está proponiendo la descolonización sonora de la música tradicional ecuatoriana, a través de la concientización de los elementos que contienen las sonoridades ancestrales. En ese afán, su trabajo de campo le ha permitido comprender el mundo nativo y a partir de eso proponer y desarrollar un sistema basado en lo que identifica como una ‘verdadera’ identidad runa. Es decir, concretamente, aspira a entender otro tipo de sonoridades posibles en el parámetro

de las alturas, que no guarden relación con el sistema temperado de doce sonidos por octava.

50

The image shows a musical score titled "YAKU TAKI" for the instrument Muku. The score is written in 15/8 time with a tempo marking of 360. It consists of three staves of music. The first two staves are labeled "Muku 1" and "Muku 2". Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 15/8. The music is written in a style that combines Western musical notation with traditional notation elements. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs (x3). The title "YAKU TAKI" is centered at the top of the score.

Ejemplo 1. Daniel Flores Días, *Yaku Taki*, para Muku (flauta traversa de Kotama)

De esta manera, la producción compositiva de Flores está anclada en la creación de música y sonoridades con elementos nativos, propios de la cultura heredada. Sostiene que “para conocer qué es lo que contiene la música nativa, necesito investigar y adentrarme en su mundo, al cual pertenezco, pero no siempre he estado consciente” (Pardo Frías, 2020). Al ser originario de la ciudad de Otavalo, el trabajo de campo de Flores y la relación con los habitantes de la comunidad en estudio sucedieron con inmediata empatía, permitiéndole conocer las costumbres, fiestas, ritos y danzas, entre otras actividades. Así, el autor toma como insumos principales las sonoridades que devienen de su trabajo etnomusicológico de campo (observacional-experiencial) y, con ayuda del enfoque de la composición, materializa y experimenta apoyado en distintas técnicas. Desde la aleatoriedad a la transcripción de sonidos recogidos, el proceso compositivo resulta no convencional y aspira a

entender este ‘otro mundo sonoro’. Un ejemplo en su obra *Yaku Taki* permite apreciar la verticalidad de su pensamiento compositivo, entender su filosofía y su cosmovisión andina. Desde el punto de vista de una estética, podría decirse que se inclina a la génesis de las raíces indígenas, tomando como referencia elementos nativos de la comunidad de Kotama, como se ve en el uso de instrumentos aerófonos típicos de allí [Ejemplo 1].

3. Los elementos nativos autóctonos y su experimentación en la música de Flores

“Dentro de esa búsqueda, he notado que ‘lo nuestro’ tiene raíz europea y considero no es 100% de nosotros, lo que me ha llevado a preguntar ¿Existe en Ecuador música autóctona que a pesar de la colonización aún guarde los rasgos propios? Sí, tuve que recorrer el mundo para darme cuenta de que lo que siempre quise estuvo a mi lado desde que nací” (Pardo Frías, 2020).

Al unirse activamente en la participación cultural de la comunidad de Kotama y descubrir elementos musicales nativos ecuatorianos que, a pesar del proceso de colonización, se mantuvieron intactos, Flores se inclinó a experimentar con ellos en la música contemporánea. Como se viene explicando, se trata de una propuesta musical que busca una propia identidad, totalmente alejada de las formas compositivas occidentales y con un legado heredado desde el proceso colonial ocurrido en el Ecuador.

Flores ha trabajado con varias comunidades indígenas del Ecuador, pero para efectos del presente trabajo se toma como referencia el estudio que realizó en Kotama. En varios documentos y ponencias, Flores asevera que esta comunidad indígena ecuatoriana aún conserva su música, que habría pasado de generación en generación con sus instrumentos, sonoridades, formas, estéticas, rítmicas y otros elementos. Para el compositor, el relacionarse desde el campo de la creación con lo nativo le ha permitido analizar y comprender cómo está estructurada la música de esta comunidad yuxtaponiendo instrumentos europeos en sus propuestas de vanguardia experimental.

Algunas ideas de Arnold Schönberg, en su *Tratado de armonía*, ayudan a comprender el planteo de Flores respecto de dos dimensiones presentes en su música. Schönberg decía:

“No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así,

el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dimensión” (Schönberg, citado en Saitta, 2004: 37).

52

Teniendo en consideración este acápite, reflexionamos sobre los elementos compositivos con los que más experimenta Flores, que son las alturas y el timbre. Encontramos que, de acuerdo con el materialismo dialéctico, uno y otro forman parte del todo y, en este caso, ese todo se encuentra en una constante búsqueda de sonoridades de otro tipo. Dentro de ese contexto, el recurso sonoro que el compositor emplea en cada una de sus experimentaciones es el microtonalismo o los xenarmónicos, frecuencias que encuentra en el timbre y en las alturas de las flautas de Kotama.

A partir de este hallazgo el autor traslada estas sonoridades a instrumentos convencionales adaptados a un sistema temperado de doce sonidos por octava. Pero no siempre es posible tocarlos, debido a que las frecuencias sonoras con las que experimenta son ejecutadas por instrumentos que no se adaptan al sistema temperado. La excepción la marcan los instrumentos de cuerda frotada o pulsada que, dependiendo de su digitación, pueden reproducir un determinado sonido similar.

Flores utilizó en su obra titulada *Yakuku* —escrita para un cuarteto de cuerdas y pensada para dos grupos— la experimentación con instrumentos temperados. El primer grupo se integra por violín 1 (masculino) y violín 2 (femenino). Como segundo grupo, se hallan la viola (masculino) y el chelo (femenino). Flores piensa la afinación en función de una atribución de género.⁵ Como la idea es que se produzcan batimentos, los instrumentos ‘masculinos’ (violín 1 y viola) están afinados en 440 hz, mientras que los ‘femeninos’ (violín 2 y violonchelo), en 337 hz [Ejemplo 2]. Así, al ejecutar la misma nota en masculinos y femeninos, existen más o menos 3hz de diferencia, lo que da la sensación auditiva de un ‘tercer sonido’ (batimento), jugando de esta forma con las alturas y cambiando el timbre.

Esta obra posee melodías cortas y repetitivas; los músicos tocan y bailan danzas de forma circular, emulando al sistema de rotación de la tierra alrededor del sol, acompañando un característico zapateo, cuya meditación permite llegar a un éxtasis colectivo y cuántico.

⁵ Esta atribución está inserta en la cosmovisión andina como pensamiento de complementariedad (Estermann, 2006), en este caso, en las tradiciones de la cultura de referencia.

Score

Yakuku

Daniel Flores Días

The musical score for 'Yakuku' is written for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (Afinar en 440hz), Violin II (Afinar en 437hz), Viola (Afinar en 440hz), and Cello (Afinar en 437hz). The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo of 162. The Viola and Cello parts play a slower, more melodic line with a tempo of 108. Dynamics range from ppp to f.

53

Ejemplo 2. Daniel Flores Días. *Yakuku*, para cuarteto de cuerdas. Inicio

De acuerdo con la información proporcionada por Flores, desde su experiencia como *insider* en la comunidad de Kotama ha podido identificar que en las flautas de caña de carrizo que ejecutan los habitantes de esta región, existen entre dieciocho y veintidós sonidos por octava. Estos microtonalismos poseen variaciones en sus frecuencias, que difieren de los 440 hz. El mismo Flores afirma que la comprensión de estos sonidos resultaría imposible a partir del sistema de notación musical tradicional, ya que las combinaciones de estos sonidos emanados a través de las flautas generan otro tipo de armonía y timbre.

En consecuencia, la escritura musical de toda su obra no se concibe desde la notación musical occidental, ya que esta música no está pensada desde la escritura tradicional europea sino de un sistema propio. En virtud de ello, estaríamos ante un nuevo sistema musical cuyas técnicas de armonización y contrapunto pueden enriquecer a la composición.⁶

⁶ Sin ánimo de rozar la ingenuidad, se podría aseverar de forma *a priori* que ese sistema existió, pero, al momento de esta propuesta, se encuentra en fase inicial de investigación.

Es importante indicar que, apoyados en el análisis sistemático, el ritmo propuesto en las partituras de Flores se asemeja a lo más real o fidedigno posible de la percusión interpretada en la comunidad de Kotama —aun teniendo en cuenta que otras personas lo puedan escuchar distinto—. [Ejemplo 3].

Ejemplo 3. Daniel Flores Días. Fragmento del ritmo propuesto

La música que ejecutan en la comunidad de Kotama tiene diferentes sonidos que nacen de la digitación específica de sus instrumentos. Estas sonoridades se obtienen de los seis orificios con los que cuenta cada una de las flautas. A continuación, en la imagen se puede apreciar la flauta de carrizo-tunda propia de la comunidad de Kotama, la cual es ejecutada de forma horizontal como una flauta travesa.



Figura 1. Flauta de carrizo-tunda

Flores explica que cada una de las piezas posee diferentes digitaciones [Ejemplos 4 y 5]. Las frecuencias que se pueden obtener de las flautas a través de sus digitaciones y combinaciones son infinitas.

El compositor comenta que, después de hallar todas las probabilidades de digitación, procede a buscar todas las digitaciones disímiles que puedan existir, empleando un bucle para identificar cuáles son las comunes y deducir cuántas son en total. Para el análisis probabilístico utiliza una representación gráfica [Tabla 1].

De acuerdo con el compositor, todas las digitaciones son parte de la música y se encuentran repartidas en cada una de las piezas. Existen intervalos de frecuencias muy pequeños como de 3, 4, 6, 7 hz, que al oído dan la sensación de ser iguales y casi no se aprecia la diferencia, pero son distintos. Flores aconseja no medir los espacios entre cada una de las frecuencias en tonos, semitonos, cuartos de tono y demás, porque esa división o lógica es parte del sistema temperado y se estaría adaptando un objeto sonoro a algo con lo que no tiene relación en su lógica de construcción.

Al comparar las alturas de las flautas con las del sistema temperado, Flores nos expresa lo siguiente:

“En el gráfico se puede notar la dificultad, ya que es necesario mencionar cuántos Hertz se debe subir o bajar para obtener un sonido de las flautas a partir de una nota musical y ejecutar esto dentro de los instrumentos convencionales es muy complicado —o tal vez, imposible— ya que simplemente son dos organizaciones diferentes. Como, por ejemplo, el sonido más grave en la flauta tiene 376 hz, para representarlo en la partitura tendríamos que escribir *Fa* con tres cuartos de tono más arriba y adicionalmente añadir 1 hz. Así mismo, la nota *Si* tiene 499 vibraciones por segundo y existen dos sonidos de las flautas muy cercanos a este (492 y 498) que al escuchar sí existe diferencia pero que en el sistema temperado sería solo uno o finalmente, para representar el sonido de 535 hz de la flauta, es necesario escribir la nota de *La* más un octavo de tono y añadir 5 hz” (Flores, 2020).

4. Pensamiento compositivo. Identidad sonora no occidental

Desde tiempos remotos varios pensadores como Platón, Aristóteles, Aristoxeno, entre otros, coincidieron sobre la fuerza espiritual que posee el sonido como fenómeno acústico. Basándonos en esta reflexión, empezamos este párrafo identificando el pensamiento estético de Flores, el cual está apoyado en las culturas ancestrales de la serranía ecuatoriana. La cosmovisión en sus composiciones y su resistencia al sistema temperado europeo se convierten en insumos para identificar su idea compositiva. Tomaremos como referencia, a continuación, a *Runa Fractal 1.3*, obra en la que se puede apreciar la simbiosis que el compositor realiza entre los elementos nativos de la música runa, las formas compositivas contemporáneas y el aspecto motivico constante en sus obras. Así, nos adentramos en el discursar de un pensamiento en espiral (sistemático-holístico), donde confluyen todos los elementos antes citados de forma armoniosa y equilibrada (Estermann, 1998).

La estética musical de Flores Días está cimentada desde lo que él llama ‘sus raíces’, filosofía que le permite experimentar desde su creación, con elementos nativos (sonoridades o frecuencias), de una cultura que ha sobrevivido a través de los siglos; una cultura (la cultura de Kotama) que conserva musicalmente sus propias alturas, frecuencias, formas, melodías, instrumentos, filosofía y estética, entre otros (Flores, 2018).

“[...] Su pensamiento andino, su lengua nativa, el Kichwa, tiene una profunda relación con las manifestaciones sonoras que analizamos. Para que nosotros, como personas occidentales, logremos entender esto, es necesario sumergirnos en un mundo que ha sido ‘ajeno’ al nuestro pero que ha existido desde siempre y ha estado junto a nosotros” (Flores, 2018).

59

En sus composiciones se introducen instrumentos musicales autóctonos, todos ellos ligados a su filosofía y cosmovisión andina, pero con características propias. Su trabajo muestra una mimesis de los sonidos utilizados en la comunidad de Kotama, en donde descubre que el microtonalismo devenido de los instrumentos musicales andinos es su fuente de inspiración. “La dualidad, la complementariedad, representadas en las fuerzas masculinas y femeninas, es también parte del pensamiento andino en la música, con lo que se da un nuevo ciclo en el círculo de la vida” (Flores, 2018).

Flores recibió formación docta europea, la cual no ha interferido en su tendencia composicional vanguardista. Sin embargo, a través de su obra devela sus convicciones de descolonizar la música tradicional de los pueblos y nacionalidades del Ecuador. El compositor lo evidencia así:

“[...] Es un gusto ‘de afuera’ y no me llena tanto como escuchar algo más cercano como Silvestre Revueltas o Piazzolla, que es más atractivo para mis oídos y pensamiento. Sin embargo, oír un yaraví ecuatoriano me estremece el alma porque contiene elementos que en cierta parte son nuestros, que nos identifican; es por eso que, a pesar de haber estudiado otras estéticas, he buscado en la música ecuatoriana esos elementos ‘propios’, para elaborar las obras. En un inicio, fue de manera tradicional; hoy es vanguardista, pero sigo en la idea de crear con componentes más arraigados a mi identidad” (Pardo Frías, 2020).

5. *Runa Fractal 1.3*

Aun tratándose de un compositor relativamente novel, postulamos que la obra de Flores tiene cuerpo y consistencia. Para ello, revisamos ahora la semiótica y la

estructura de la obra titulada *Runa Fractal 1.3*, escrita para voz, marimba y vibráfono. La pieza contiene tres partes diferentes, identificadas cada una con un símbolo cuyos elementos se ejecutan de forma aleatoria. La intención es que cada músico escuche —y, sobre todo, sienta— el momento sonoro que se produce en ese instante, proponiendo a través de factores ya establecidos la construcción de otro universo a través de los sentidos.

En la fiesta indígena del Inti Raymi,⁸ en Otavalo, al ejecutar la música autóctona existen cinco momentos: un zapateo constante de conexión con la tierra, pequeñas expresiones con sentido, expresiones largas ‘sin sentido’ (que nacen en el mismo instante) y la música en sí con las dos flautas; todo esto se realiza con el fin de llegar a un éxtasis colectivo. De los cinco, Flores toma tres momentos, cada uno representado por un símbolo que identifica a las tres secciones de la pieza [Figuras 2a, 2b y 2c].



Figuras 2a, 2b y 2c. Daniel Flores Días. *Runa Fractal 1.3*. Símbolos que identifican cada parte de la obra

El símbolo 2a encarna a la música que es repetitiva e infinita ya que, en el momento de la celebración, mientras las personas zapatean, dos personas tocan un tema que luego es seguido por otra pareja que interpreta otra melodía para posteriormente tomar la posta otra pareja o la anterior, y así sucesivamente; esto se lo hace día y noche (con pequeños descansos), por cerca de siete días continuos.

La figura 2b, en azul, en cambio, simboliza las expresiones ‘sin sentido’, que son irregulares, no van al ritmo del zapateo y que no ofrecen mucha lógica al escuchar. Representan la rebeldía de los habitantes originarios hacia quienes los conquistaron.

⁸ “[...] la festividad del Inti Raymi en la provincia de Imbabura [...] festeja el solsticio de verano (21 de junio). Los campesinos indígenas agradecen a la Pachamama por las bendiciones recibidas en la cosecha con música, bailes y alimentos. Esta fiesta de varios días coincide con la celebración católica del día de San Juan Bautista (24 de junio) y San Pedro y San Pablo (29 de junio)” (Wong, 2013: 71).

Finalmente, en el último símbolo —2c, en rojo— se pueden ver las pequeñas expresiones que sí tienen sentido, las cuales van al ritmo del zapateo, expresándose en su idioma Kichwa y sumando algarabía al sentir la festividad.

Al momento de ejecutar las piezas por cada pareja, no existe un orden establecido y hacen su aparición en el momento justo cuando sienten que la anterior perdió su fuerza y necesitan de otra melodía que apoye y continúe con la vitalidad para que el momento no decaiga. La aleatoriedad representa esta idea en la obra analizada; cada símbolo contiene fragmentos musicales, factibles de ser abordados cuando el intérprete lo crea conveniente, en el momento y espacio de tiempo más adecuado a su percepción [Ejemplo 6]. El compositor apunta a sentir el espacio sonoro que se va creando, al proponer un elemento que puede ser combinado con el que escucha de otro instrumentista o que puede ser muy contrastante.

Cada intérprete puede estar ejecutando fragmentos de cada uno de los símbolos y esto lo decide el director, quien de forma aleatoria y ‘sintiendo’ el momento, propone qué toca cada persona. De esta manera, todo se crea en el mismo instante y cada vez que se ejecute, la obra será distinta. La intención es que cada músico escuche, sienta el momento sonoro que se produce en ese instante y proponga un/os elemento/s, los cuales van a ayudar a construir otro universo por medio de los sentidos. El director colocará uno de los tres símbolos, para cada instrumentista y, por ende, se entenderá que debe ser interpretada esa parte [Figura 3]. A través de esta dinámica, el director interactúa con las tres personas al mismo tiempo y combinará las partes aleatoriamente, intentando crear nuevos espacios sonoros.

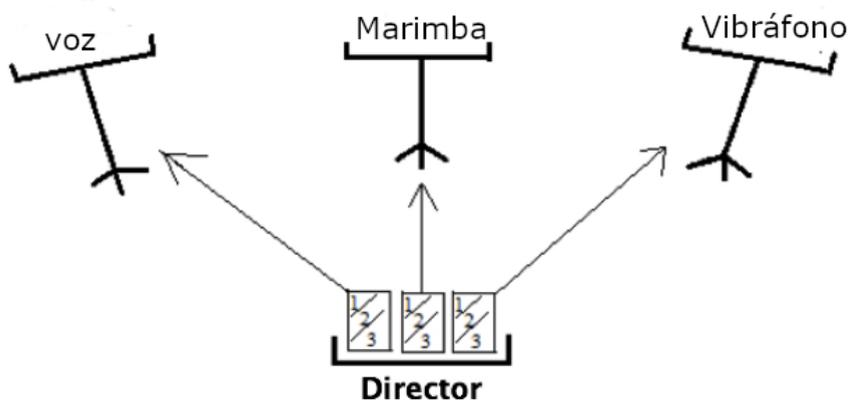


Figura 3. Imagen proporcionada por Daniel Flores Días para la performance de *Runa Fractal 1.3*

A manera de conclusión

El antecedente microtonal de diversas culturas (india, árabe, ente otras) y el mensaje encriptado que poseen es lo que ha permitido su supervivencia a lo largo del tiempo. Daniel Flores tiene la intención de seguir investigando cada una de las probabilidades sonoras de las flautas, en pos de crear un sistema musical propio fundamentado en los elementos indígenas de Kotama, con instrumentos musicales nativos, formas y pensamiento compositivo para organizar la música. El objetivo del compositor es contribuir a la sociedad del conocimiento, a través de la creación de un material que contenga la identidad que tanto busca a partir de elementos vernáculos.

De la música 'runa' ancestral, se conservan unas ciento veinte melodías que han llegado hasta nuestros días por transmisión oral. A Flores le preocupa que algún día se pierdan, por lo que anhela reunir las en un libro que recoja la memoria musical de la comunidad de Kotama, con su respectiva transcripción y edición crítica aplicada al sistema musical temperado como modo de intentar garantizar su supervivencia. Sin duda, la propuesta musical descolonizadora de Flores se convierte en un nuevo aporte que va desarrollándose en el tiempo. Su último paso sería definir los

elementos nativos y crear composiciones nuevas que terminen de consolidar su identidad como compositor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

64

- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Quito. Abya Yala.
- Flores Días, D. (2018). *Sonoridades ancestrales en la comunidad de Kotama del Cantón Otavalo. Descripción y análisis técnico musical*. Trabajo final de Máster en Investigación Musical. La Rioja (España). Universidad Internacional de La Rioja. https://www.researchgate.net/publication/333881025_Sonoridades_ancestrales_en_la_comunidad_de_Kotama_del_canton_Otavalo_Descripcion_y_analisis_tecnico_musical
- _____. (2020). Análisis de frecuencias de las flautas nativas de Kotama [ponencia]. *Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología “Universos Sonoros. Etnomusicología, Memoria y Educación”*. Guayaquil. Universidad de las Artes (Ecuador).
- Saitta, C. (2004). El timbre como factor estructurante. En P. Cetta (coord.) et alii. *Altura, timbre, espacio. Cuadernos de Estudio N° 5*, pp. 37-41. Buenos Aires. EDUCA e Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Universidad de los Andes. (05 de abril de 2019). *¿Es la minga indígena una herramienta política?*. <https://uniandes.edu.co/es/noticias/antropologia/es-la-minga-indigena-una-herramienta-politica>
- Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Fuentes primarias

- En busca de la raíz de la música indígena ecuatoriana. (16 de junio de 2019). UNIR. *La universidad en Internet*. <https://ecuador.unir.net/actualidad-unir/en-busca-de-la-raiz-de-la-musica-indigena-ecuatoriana/#:~:text=Daniel%20Flores%20D%C3%ADas%20curs%C3%B3%20el,melod%C3%ADas%20ancestrales%20de%20su%20pa%C3%ADs>
- Flores, D. (2018). *Rima Fractal 1.3*. <https://www.youtube.com/watch?v=mSw-cSV0S-Y>

_____ (2019). *Camellando Shuk*. <https://www.youtube.com/watch?v=d7DKWhQk7D0&t=71s>

_____ (2020). *Runa Rikchariy*. <https://www.youtube.com/watch?v=L3965pDRWNo>

_____ (2023). *Kutin kamsay*. https://youtu.be/8UoqQqqAtDU?si=03s5IFVc_0kziRGW

_____ (2023). *Ayllu*. <https://youtu.be/N1GxQMrBw6c?si=y--aLnhJh9r3n4Z2>

Los flauteros de Cotama guardan una tradición sonora. (27 de agosto de 2014). *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/flauteros-cotama-guardan-tradicion-sonora.html>

65

Pardo Frías, V. (16 de septiembre de 2020). *Entrevista al compositor ecuatoriano Daniel Flores Días*. Loja. Inédita.

Sonidos ancestrales en la flauta. (01 de noviembre de 2020). *La Hora*. *Camellando Shuk* <https://lahora.com.ec/noticia/1102301168/sonidos-ancestrales-en-la-flauta->

VERÓNICA FERNANDA PARDO FRÍAS

Doctoranda del área Musicología, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. En el campo de la investigación científica ha participado de varios proyectos y ha escrito diferentes artículos y capítulos de libros relacionados con la pedagogía, la investigación musical, la musicología histórica, la estética musical y la etnomusicología. Ha sido ponente y moderadora en varios eventos académicos, en los que ha presentado avances y resultados de sus investigaciones. Es docente titular y directora de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja. Actualmente, se encuentra estudiando la vida musical en la Catedral de Loja.

LA PREMIADA CANTATA AL CONSERVATORIO DEL TOLIMA, DE FRITZ VOEGELIN. CENTRO, PERIFERIA E IDENTIDAD CULTURAL

SERGIO ANDRÉS SÁNCHEZ SUÁREZ

Conservatorio del Tolima (Colombia)

sergio.sanchez@conservatoriodeltolima.edu.co

ORCID: 0009-0006-7474-7061

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.67>

RESUMEN

Este artículo se centra en los concursos polifónicos internacionales y su impacto en la sociedad Ibaguereña, en Colombia. Se conceptualizan las nociones centro y periferia y los procesos de identidad, en el caso de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, del compositor suizo Fritz Voegelin. Ganadora en 1984 del III Concurso Internacional de Composición “Ibagué Ciudad Musical”, la obra se motivó en la conmemoración del octogésimo aniversario de la fundación del conservatorio. Se analiza el uso de valores regionales, aires musicales autóctonos y una exaltación de los ideales sociales atribuidos al Tolima. Luego de dilucidar el concepto de “cantata” en el contexto latinoamericano, sus características, funciones e impacto, se concluye que los mecanismos de colonización del poder, aún con la búsqueda identitaria que caracterizó a este evento cultural, prevalecieron en la obra premiada.

Palabras clave: cantata, Ibagué, Colombia, políticas culturales, concursos.

THE AWARD-WINNING CANTATA AL CONSERVATORIO DEL TOLIMA, BY FRITZ VOEGELIN. CENTER, PERIPHERY AND CULTURAL IDENTITY

68

ABSTRACT

This article focuses on international polyphonic competitions and their impact on Ibaguereña society, in Colombia. Notions as center and periphery and identity processes are conceptualized in the case of the *Cantata al Conservatorio del Tolima*, by the Swiss composer Fritz Voegelin. Winner in 1984 of the III International Composition Competition “Ibagué Ciudad Musical”, the work was motivated by the commemoration of the eightieth anniversary of the founding of the conservatory. We analyze the use of regional values, native musical airs and an exaltation of social ideals attributed to Tolima. We conclude —after elucidating the concept of “cantata” in the Latin American context, its characteristics, functions, and impact— that the mechanisms of colonization of power, even with the identity search that characterized this cultural event, prevailed in the award-winning work.

Keywords: cantata, Ibagué, Colombia, cultural policies, competitions.



Introducción¹

A lo largo del siglo XX, Ibagué, conocida como Ciudad Musical de Colombia, ha sido un referente importante por la rica diversidad de sus dinámicas musicales, que incluyen la música tradicional, el folclore, la música clásica y los movimientos corales. En este contexto, el Conservatorio del Tolima, insigne institución en el departamento del Tolima, ha sido un escenario principal de la formación musical en el país.

Uno de los sucesos más destacados, y que motiva la formulación del presente artículo, se relaciona con los concursos polifónicos realizados en Ibagué, los cuales

¹ Este trabajo surgió como parte del requisito final del seminario de doctorado ‘Orientaciones teóricas y metodológicas en musicología’, cursado en 2022. El mismo fue impartido por la Prof. Silvina Luz Mansilla en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

han tenido un impacto a nivel regional y nacional y una trascendencia a nivel internacional. Justamente, el concurso polifónico internacional fue posible gracias al éxito de los Coros del Tolima, que ocuparon el segundo puesto en el XVII Concurso Polifónico Internacional “Guido D’Arezzo”, realizado en Italia en 1969. Inspirada por el éxito de la agrupación, la señora Amina Melendro de Pulecio —quien era la directora general del Conservatorio del Tolima en ese entonces— decidió emprender la organización de un certamen llamado ‘Concurso Internacional de Coros’.² Todo esto quedó consignado en la resolución N° 50, de 1969, aprobada por el Consejo Directivo.³

En lo que sigue, propongo conceptualizar las nociones centro y periferia y los procesos de identidad, en el caso de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, del compositor suizo Fritz Voegelin. Ganadora en 1984 del III Concurso Internacional de Composición “Ibagué Ciudad Musical”, la obra se motivó en la conmemoración del octogésimo aniversario de la fundación del conservatorio. Luego de dilucidar el concepto de “cantata” en el contexto latinoamericano, sus características, funciones e impacto, realizo un análisis de la obra en el que detallo el uso de aires musicales autóctonos y la exaltación de ciertos ideales sociales atribuidos al Tolima. Intento demostrar cómo —aún con la búsqueda identitaria que caracterizó a este evento cultural— obraron ciertos mecanismos de colonización del poder que prevalecieron finalmente en la obra premiada, ejemplo de la visión europea desvinculada de los valores de identidad regional.

El concurso

A pesar de haber sido creado por decreto en 1969, y tras un esfuerzo mancomunado de la sociedad ibaguereña, el Concurso Polifónico Internacional tuvo su primera versión solo en 1977, con una periodicidad de dos años. En total, fueron siete ediciones de los Concursos Polifónicos Internacionales “Ciudad Ibagué”; el último fue celebrado en 1994. Pardo describe este acontecimiento de la siguiente manera: “los nombres de Colombia y del Tolima habían sido honrados por intermedio de una embajada coral que cumplía una de las mejores campañas de divulgación nacional que ha tenido el país en toda su historia” (1997: 117). En los concursos se hacían actividades de carácter musical y también exposiciones de pinturas y esculturas, propias de la cultura tolimense. Además, participaron más de una decena de coros y delegaciones de países de América y Europa, entre los cuales se

² Amina Melendro de Pulecio (1909-2009) fue una visionaria gestora de la cultura en Colombia y la persona que impulsó el proyecto del Conservatorio del Tolima durante gran parte del siglo XX.

³ La documentación consultada de esta se encuentra alojada en la Biblioteca del Conservatorio “Tatiana Arias Camacho”, en la cartilla informativa del I Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. (Ibagué).

destacaron Italia, Suiza, España Brasil y Argentina entre otros (Universidad de Ibagué, 2020: 290).

En el contexto del Concurso Polifónico Internacional, durante 1979 se realizó un Concurso Internacional de Composición de Obras Polifónicas *a cappella*, cuyo objetivo fue enriquecer el repertorio con aportes de nuevos compositores, que serían incluidas como estímulo en el siguiente concurso de interpretación. Según Pardo (1997: 124), este evento denominado Concurso Internacional de Composición “Ciudad Ibagué”,⁴ se programó de manera bienal, siempre un año antes de cada concurso polifónico, para integrar la creación musical con la práctica interpretativa.

70

La primera edición de este concurso se realizó con éxito en 1980. Más de cien compositores de treinta países ubicaron a Ibagué en el radar internacional, y las obras ganadoras servirían de insumo para el tercer Concurso Internacional Polifónico, de 1981. Para la tercera edición, celebrada en 1984, se estableció una categoría especial, en pos de enriquecer las propuestas compositivas, ya que originalmente se presentaban únicamente obras *a cappella*. El objetivo de esta edición fue buscar una pieza conmemorativa para el motivo del octogésimo aniversario de la fundación del Conservatorio del Tolima, a celebrarse en 1986. Por esta razón, la organización del concurso decidió que el género de esta categoría especial fuera la composición de una cantata para orquesta, coro y solistas que, más adelante, tendría el nombre *Cantata al Conservatorio del Tolima*.⁵ El texto de la composición fue suministrado por el insigne escritor y poeta tolimense Eduardo Santa (Gutiérrez, 1985).⁶ Así, en 1984 se celebró el III Concurso Internacional de Composición “Ciudad Ibagué”, y dentro del género cantata, ganaron:

⁴ Creado por la Directora General, Amina Melendro de Pulecio, bajo resolución N° 046A de 1979 (Conservatorio de Música del Tolima, 1987: 23).

⁵ Se postularon en total cinco obras. Por razones éticas, reservamos la información disponible sobre las obras no premiadas.

⁶ Eduardo Santa Loboguerrero (1927-2020) fue un destacado poeta, historiador y escritor tolimense.

Puesto	Compositor	Nacionalidad
Primer puesto	Fritz Voegelin ⁷	Suiza
Segundo puesto	Giorgio Koukl	Suiza ⁸
Tercer puesto	Joseph Benakis	Grecia

Tabla 1. Ganadores del III Concurso Internacional de Composición "Ciudad-Ibagué"

Al analizar el veredicto observado en la tabla anterior, se evidencia que no hubo participación de compositores nacionales, posiblemente por causa de falta de interés o de preparación. Sin embargo, surge otra hipótesis para explicar esta situación: probablemente la convocatoria se realizó de manera cerrada, dando prioridad a la participación de compositores extranjeros en lugar de los nacionales.

En 1985, sucedió una tragedia en el Municipio de Armero Tolima, por una avalancha producida por el volcán Nevado del Ruiz, por lo cual se llevó a cabo un estreno de anticipado en Bogotá, en el Teatro Arias Pérez de Colsubsidio, el miércoles 11 de diciembre de ese año. La cantata ganadora contó con el texto de Eduardo Santa y la música del violinista suizo Fritz Voegelin, quien a la vez ocupaba el cargo de director artístico en el Conservatorio del Tolima. Este concierto tuvo como objetivo recaudar fondos para las víctimas de la tragedia de Armero,⁹ según explica Otto De Greiff en su crónica del diario *El Tiempo*:

“El Famoso concurso tuvo que aplazarse para mediados del año entrante. Pero el Conservatorio del Tolima dispuso, con beneplácito general, que la obra vencedora en el Concurso Internacional habitual fuera ofrecida en Bogotá al público que quisiera contribuir generosamente en pro de los damnificados de la tragedia del nevado del Ruiz” (De Greiff, 09 de diciembre de 1985).

El ‘Famoso’ concurso tuvo que aplazarse para mediados del año siguiente, en 1986. Con beneplácito general, fueron precisamente las dinámicas de estos concursos

⁷ Fritz Voegelin (1943-2020), fue un importante compositor, director y violinista suizo, que tuvo una destacada participación artística en Colombia, ocupando cargos importantes en el Conservatorio del Tolima y en la Universidad de Antioquia.

⁸ Dentro de las memorias del concurso, Koukl aparece como originario de Suiza, pero nació en República Checa.

⁹ El 13 de noviembre de 1985 sucedió un desastre natural debido a la erupción del volcán Nevado del Ruiz, que tuvo como consecuencia la desaparición del municipio de Armero (Tolima).

polifónicos, las que ubicaron a Ibagué en el panorama internacional, por la intervención de diferentes delegaciones, compositores y jurados de renombre, que revitalizaron toda la actividad musical y artística de la región.

Para comprender mejor el fenómeno de las cantatas del Conservatorio del Tolima y su importancia, es esencial analizarlo en el contexto latinoamericano, lo cual implica explorar las diversas perspectivas, relaciones y diferencias con respecto a lo ocurrido en la ciudad de Ibagué.

72

La cantata desde la perspectiva musical en Latinoamérica

El término “cantata”, derivado del término italiano “cantare”, se remonta a principios del siglo XVII durante el barroco temprano. Según Grout y Palisca (1996: 389), literalmente significa “pieza para ser cantada” y es una forma que cautivó la atención de los compositores en Italia. Sin embargo, el término “cantata” se ha empleado para describir diversos tipos de composiciones, que utilizan desde arias con forma de variaciones estróficas, hasta formas libres de composiciones vocales con acompañamiento de continuo, en las cuales se intercalaban recitativos y arias basadas generalmente en temáticas líricas o dramáticas (Grout y Palisca, 1996: 390).

En la Alemania del siglo XVIII, durante el barroco tardío, Bach le dio otra dimensión a la cantata al trasladarla a un contexto netamente sacro, maximizando la orquestación y ampliando el uso de la orquesta y el coro. De esta manera, la cantata sacra es un referente de la liturgia luterana, se vincula con el contenido del Evangelio al orden del servicio religioso, desde una visión personal y poética de la música. Se conservan alrededor de doscientas cantatas de Bach y se evidencian formas variadas en las cantatas tempranas, mientras que en las más tardías se observan estructuras más regulares (Grout y Palisca, 1996: 551).

Durante el siglo XX, como señala Boyden en el diccionario *New Grove* (Guerrero, 2013: 16), hubo una importante producción de obras musicales bajo la etiqueta de “cantata”, dentro las cuales resulta demasiado complejo encontrar similitudes para caracterizar sus rasgos en una única categoría. Por esta razón, catalogar a la cantata como un género único es complejo, ya que durante la historia se observan diferentes formas, ámbitos, orquestaciones y temáticas. Guerrero respalda este argumento al indicar que “luego del período barroco, el término se ha aplicado a una variedad tan grande de obras que solo se pueden distinguir ciertos rasgos estilísticos comunes” (2013: 95).

Díaz Lobos sustenta una idea similar al afirmar que el concepto de cantata ha sido aplicado a una gran cantidad de obras, dificultando la identificación de rasgos

estilísticos en común (2018: 9). En Latinoamérica, el desarrollo del fenómeno de la cantata se produjo principalmente en el siglo XX, experimentando un notable auge a partir de la segunda mitad del siglo. Los compositores encontraron en la cantata una forma de fusionar los géneros de la música tradicional con los elementos característicos de la música europea; al incorporar las características armónicas y formales de las prácticas europeas, buscaban no solo reafirmar las prácticas locales a partir del uso de los referentes centrales, sino también revalidar los procesos de identidad regional. Así, Díaz (2018: 53) clasifica las cantatas en América Latina en tres temáticas:

1. De denuncia social y política. Este tipo de cantata —también denominado “cantata popular”— aborda temáticas coyunturales de orden social y político y que formaron parte de las profundas transformaciones culturales que tuvieron lugar en América Latina a mediados del siglo XX (Fernández, 2006: 35). Entre estas obras, se destacan la *Cantata Santa María de Iquique* (1696), del chileno Luis Advis; la *Cantata a José de Artigas* (1970), del uruguayo Aníbal Sampayo; la *Cantata Sudamericana* (1972), de Ariel Ramírez, compositor argentino; y la *Cantata Tupac Amaru* (1978), del también músico argentino Atahualpa Yupanqui.

2. Exaltación de la cultura y el folclore latinoamericano. En esta temática, las cantatas narran historias y exaltan personajes mitológicos de la historia y/o del folclore latinoamericano. Entre las obras más destacadas se encuentran: la *Cantata “Mandu Çarara”* (1940), de Heitor Villa-Lobos; *Florentino y el diablo* (1954), de Antonio Estévez; la *Cantata Martín Fierro* (1945), del compositor argentino Juan José Castro; y la *Cantata para América mágica* (1960), de Alberto Ginastera. Estas composiciones resaltan la riqueza cultural y folclórica de América Latina a través de su música y letras.

3. Hechos históricos en América Latina. Esta categoría de cantatas incluye aquellas que relatan acontecimientos y sucesos relevantes en el desarrollo de la historia latinoamericana. Se destacan las cantatas *Creador del hombre nuevo* (1969), de Argelies León; *Nancabuaçu* (1970), de César Bolaños; y *Donde nacen los hombres* (1977), de Celso Garrido Lecca. Exploran episodios significativos, ofreciendo una mirada musical y poética a momentos clave del pasado de nuestra región.

La clasificación de Díaz (2018) es amplia y permite establecer diversas líneas temáticas, sin descartar la posibilidad de que una cantata presente elementos transversales entre esas líneas. No obstante, ejemplos como la *Cantata Laxatón* (1965), compuesta por el Argentino Gerardo Masana, miembro del emblemático grupo Les Luthiers, demuestra la diversidad temática de la cantata y abre un crisol de posibilidades para los compositores en Latinoamérica. Según Guerrero (2013: 99), aunque la cantata *Laxatón* utiliza elementos propios del género, incorpora un

elemento ajeno y definitorio, que es el humor; por eso, el resultado es una nueva expresión musical.

Teniendo en cuenta lo expuesto, en el contexto musical en América Latina durante el siglo XX la cantata presenta dos problemáticas significativas. Por un lado, se encuentra la reformulación misma del término; por el otro, su revalidación dentro los procesos de identidad cultural. Dentro de esta primera problemática, resulta evidente que la cantata no se puede encasillar como un género construido en unos moldes formales y estilísticos predeterminados. Más bien, este género trasciende los límites convencionales de clasificación debido a la diversidad de propuestas. Según Guerrero (2013: 104), al abordar el asunto de los géneros musicales en relación con los estudios de música popular, una de las posturas más importantes es de Franco Fabbri, quien amplía los parámetros para definir el género musical más allá de lo formal y estilístico, otorgando importancia a aspectos como la instrumentación, la *performance*, las funciones sociales, la recepción del público, entre otros. En estudios musicológicos recientes, estos lineamientos han sido objeto de investigación, destacando la relevancia del papel del oyente como sujeto activo del fenómeno artístico. Según Simon Frith —citado por Guerrero (2013)—, el oyente permite definir el género musical a partir de sus imaginarios, perspectivas y puntos de escucha.

La segunda problemática se relaciona con la intervención de los procesos de identidad en la creación musical. Resulta interesante observar que, en el variado panorama musical en América Latina, se utilizó la cantata como vehículo para vincular el fenómeno de la identidad regional, a través de la revalidación de lo académico desde una perspectiva eurocéntrica. Según Wertheimer, “la representación, la narrativa y lo simbólico son ideas claves de esta concepción de identidad” (2022: 5). Esto significa que la identidad se construye por medio de los procesos sociales y la experiencia estética del oyente frente la narrativa de su discurso y representación. Wertheimer destaca que “la capacidad simbólica de construir la experiencia estética a través de la narrativa del discurso y de su representación, confiere a la música el valor de una práctica cultural para desarrollar el proceso de construcción de la identidad colectiva” (Wertheimer, 2022). Por esta razón, el fenómeno de la cantata en América Latina responde a los procesos de identidad a través de la narrativa de las historias, acontecimientos o íconos; otorga así una cohesión identitaria a través de la obra y, a su vez, reconoce las diversas dinámicas del género.

Por otro lado, la problemática de la identidad se relaciona con las transformaciones culturales experimentadas durante el siglo XX, impulsadas por la modernización y el surgimiento de la sociedad de masas. Según Fernández (2006: 36), la música popular ha sido excluida de la cultura musical de los países latinoamericanos desde la perspectiva del modernismo y ha sido abordada como un objeto patrimonial

reservado para las élites. Sin embargo, a mediados de ese siglo, el panorama comenzó a cambiar y las músicas populares fueron reelaboradas desde una perspectiva académica, incorporando formas musicales provenientes del exterior. Lo paradójico de la situación, y como lo afirma el filósofo norteamericano Marshall Berman (citado en Fernández, 2006: 35), es que esta “experiencia de la modernidad” se caracteriza por ser la “unidad de la desunión”, en la que se busca abordar el tema de la identidad a partir del nacionalismo, aunque sin alejarse del paradigma de la música extranjera. Esto lo describió también Gerard Béhague, del siguiente modo:

“Los elementos culturales extranjeros continuaron prevaleciendo, pero fueron deliberadamente asimilados dentro un nuevo marco de referencia. Numerosos compositores sintieron que en el proceso de asimilación una selección natural y cualitativa tenía lugar, seguida por una imitación, recreación y transformación de los modelos extranjeros de acuerdo con las condiciones locales y la necesidad individuales prevalecientes” (Béhague, citado en Fernández, 2006: 63).

En función de la búsqueda colectiva de identidad, se han valorado y reconocido como íconos de la cultura social, a aquellas obras que presentan características “intermedias”, o “híbridas” y en las cuales se mezcla lo culto con lo popular. A pesar de esta dicotomía surge, un “universalismo cosmopolita, caracterizado por la visión de que los estilos musicales tienen el valor de referencia y que de alguna manera se alcanza una síntesis enriquecedora y equilibrada de sonoridad a partir de la música popular y la música clásica europea” (Fernández, 2006: 37). Esta perspectiva cuestiona precisamente la exclusión de las músicas populares en América Latina otorgando prevalencia a los valores de la tradición ‘eurocentrista’ y plantea que el objeto cultural es una construcción histórica que surge de las relaciones sociales y culturales del oyente, así como de su participación en la atribución de los significados del fenómeno artístico y la búsqueda de la identidad. Precisamente, la cantata es uno de los géneros más representativos, porque lo culto y lo popular encuentran una simbiosis, permitiendo narrar y reconstruir los valores de identidad en América Latina, a partir de la experiencia estética del oyente.

Centralidad y colonialismo en las cantatas premiadas en Ibagué

El concepto de centro/periferia, propuesto en la musicología argentina por Melanie Plesch (1998: 129), surge de disciplinas como la geografía y la sociología y resulta relevante para comprender la dinámica de la producción musical en Colombia y en América Latina en general, desde la época colonial hasta la actualidad.¹⁰ Este

¹⁰ Plesch lo toma del famoso ensayo de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, publicado en 1979.

enfoque analiza la relación existente entre la producción musical central —asociada a la tradición europea— y otra, considerada periférica en América Latina. Esta dinámica de centro/periferia ha tenido implicaciones en la producción y difusión de las músicas en América Latina, incluyendo a Colombia.

76

Las expresiones musicales propias de la región han sido consideradas como marginales o inferiores en comparación con los estándares europeos, lo cual ha llevado a la valoración desigual de las manifestaciones musicales latinoamericanas y a su subordinación en el contexto global. Plesch considera también usar el término de *doble periferia* o *periferia de la periferia*. Lo aplica para la música para banda, las danzas de salón y el repertorio para guitarra clásica en Argentina, porque han sido considerados repertorios adyacentes o ‘menores’, incluso dentro de la propia periferia latinoamericana.

Según la perspectiva de Plesch (1998), el concepto de periferia implica que la producción artística generada en estos contextos se considera rezagada o menos desarrollada en comparación con la producción central. Esta noción refleja la desigualdad y la disparidad de recursos y oportunidades que existen entre la producción central dominante frente a las regiones periféricas. Es interesante ver que este concepto de centro/periferia es análogo en los procesos históricos derivados de la colonización en Colombia. Autores como Hernández (2007) y Santamaria (2007), abordan y describen estos procesos dentro del contexto de la música en Colombia y utilizan nociones como “punto cero” y “colonialidad del poder” para comprender y analizar la producción artística nacional.

La descripción de Hernández (2007: 247) sobre los procesos derivados de la colonialidad del poder y el blanqueamiento racial revela cómo se establecieron “puntos cero” que deslegitimaron las prácticas musicales propias del folclore colombiano, al considerarlas inferiores en términos de evolución musical con respecto a la música europea, lo cual se evidencia en las dimensiones intrínsecas de la música, tales como la armonía, la forma, la melodía, entre otros aspectos. El pensamiento de exclusión no se limitó únicamente a las sociedades criollas del siglo XVIII, cuando prevalecían las prácticas musicales vinculadas a la religión católica y sus instituciones eclesíásticas; de hecho, este pensamiento permeó los imaginarios sociales y culturales en el siglo XX, perpetuando la desvalorización de las músicas tradicionales. El crisol de estos imaginarios fue precisamente el ámbito de los conservatorios, donde se excluía toda la música que no perteneciera a la producción central europea —en este caso, las músicas tradicionales colombianas— por considerarlas periféricas.

Sin embargo, existe otra razón y es que la música europea era legitimada por ser equiparable con lo fáctico y científico (Hernández, 2007: 253). En este contexto y como herencia de la modernidad, las instituciones de formación musical en pleno

siglo XX dieron más importancia a los repertorios europeos, lo cual repercutió en la invisibilización de las expresiones y prácticas musicales autóctonas y populares de Colombia.

De esta manera, la relación entre la ciencia y la música se convirtió en un argumento de peso para legitimar las prácticas musicales 'formales' y excluir, al menos en los ámbitos académicos, las expresiones tradicionales y populares. En este sentido, la legitimación de los saberes musicales como parte de los relatos del racionalismo plantea la problemática de por qué dentro de las prácticas del Concurso Polifónico Internacional del Conservatorio del Tolima, se le haya dado mayor importancia a la producción central europea por ser considerada 'científica', en contraste a las músicas locales, a las cuales se consideraba más arte.

77

Santamaría (2007) analiza la problemática de los repertorios y su relación entre lo central y lo periférico desde una perspectiva de la clasificación racial y de las funciones de la sociedad que se derivan desde la colonia. Es precisamente la colonialidad del poder, un mecanismo que clasifica la posición de los individuos dentro de la sociedad desde lo racial, pero que los relaciona también con una dimensión epistémica.

Estas clasificaciones de orden jerárquico, herencia de la Colonia, consideran la raza blanca y su producción intelectual epistémicamente superior a las otras razas.¹¹ Estas dinámicas se convierten en una referencia que determina lo que se considera central o superior respecto de lo periférico e inferior (Santamaría, 2007: 4). Ahora bien, este mecanismo de clasificación, inherente a la colonialidad del poder, fue utilizado de manera simbólica, no solo para crear jerarquías sociales, sino para purificar las prácticas artísticas de la sociedad y que llegaron a trascender los imaginarios de las prácticas musicales en Colombia a lo largo del siglo XX. Santamaría ilustra lo anterior así: "la colonialidad persiste en el tiempo incluso en tiempos poscoloniales como un componente importante del ser moderno y posmoderno, siendo como lo define Mignolo 'el lado oscuro de la modernidad.'" (2007: 5).

Teniendo entonces en cuenta las posturas de Plesch, Hernández y Santamaría como nodos de partida para comprender los procesos de la colonialidad del poder, los repertorios y su impacto en las prácticas musicales de la sociedad colombiana, en el caso específico de "las cantatas al Conservatorio del Tolima", aquellas tres obras premiadas, se puede observar lo siguiente:

1. Las obras ganadoras del Concurso de Composición Internacional del Conservatorio del Tolima en la categoría cantata pertenecen a una producción de compositores europeos, lo que evidencia que hay un predominio de la

¹¹ En Colombia, la diversidad étnica se resumiría en mestizos, mulatos y afros.

producción central sobre la periférica. Este fenómeno revela que no existía un interés por parte de los compositores en abordar las músicas tradicionales propias de la región andina, no solo por los imaginarios compositivos de los participantes, sino en parte por la organización del concurso que no otorgó importancia a las expresiones musicales locales, por considerarlas periféricas dentro de las prácticas académicas y formativas del Conservatorio del Tolima.

2. Este acontecimiento le da importancia a la academia, al tiempo que le proporciona un reconocimiento a la alta clase social ibaguereña, quienes respaldaban y apoyaban las prácticas artísticas del Conservatorio del Tolima. Lo sucedido dentro del concurso, pone en evidencia que en el caso del ganador el suizo Fritz Voegelin —hombre blanco, burgués y europeo— su producción se relacionó simbólicamente con lo científico, objetivo, racional y legítimo.
3. Es de aclarar que el concepto de producción central no se puede utilizar de manera mecánica, ya que algunos ganadores del concurso de composición no pertenecen al contexto central europeo, como sucedió en este caso con el compositor checo Giorgio Kukl y el compositor griego Joseph Benakis. ¿No son acaso Grecia y República Checa periferia de la producción central en Europa? Sin embargo, para la sociedad ibaguereña y dada la presencia de numerosos músicos inmigrantes de diversas nacionalidades que llegaron a la ciudad musical, lo ‘europeo’ se percibía como algo genérico y central en los imaginarios de la música. Para ellos, la influencia europea, independiente de la nacionalidad, era altamente valorada y considerada como un referente importante.

Las cantatas al Conservatorio del Tolima. Una contradictoria búsqueda de identidad regional

El caso de las tres cantatas al Conservatorio del Tolima que resultaron premiadas es único dentro del contexto de Latinoamérica debido a una serie de características distintivas. La primera característica de este concurso es su naturaleza internacional, lo cual permitió la participación de compositores de diversas nacionalidades, en su mayoría pertenecientes al continente europeo. Esta diversidad de origen dio como resultado una amplia gama de propuestas creativas y lenguajes de composición. Teniendo en cuenta lo anterior, cada una de las obras ganadoras es singular, ya que los compositores usaron sistemas de composición, estilos y recursos diferentes.

Una segunda característica de las cantatas al Conservatorio del Tolima es que, dentro del contexto de este concurso, la letra de la cantata fue encargada con antelación al reconocido poeta y escritor tolimense Eduardo Santa. Esta elección no solo buscaba exaltar al departamento del Tolima y sus valores regionales, sino resaltar la

importancia del Conservatorio del Tolima como institución insignia, a la vez de rendir homenaje a su fundador, Alberto Castilla.¹² Como se observa a continuación, también el texto destaca los recursos naturales del entorno, la belleza de la mujer local, el peso otorgado al folclore y a sus instrumentos musicales.

I

Cantemos al Tolima,
que es tierra de la canción y la esperanza
y cantemos también al gran Castilla,
que interpretó en sus bundes y guabinas
el espíritu altivo de la raza,
cantemos.

79

II

Cantemos a esta casa
de amables tradiciones
que es el Conservatorio,
donde el alma de todo pueblo
se volvió canciones,
para quedar vibrando
cantemos para siempre en las notas
de alegres pentagramas,
cantemos.

III.

Y cantemos también a sus paisajes
con sus ríos y sus pampas
cantemos también a sus mujeres musicales
y hermosas rosas
que son como el rumor
de nuestra fuentes cristalinas y frescas,
cuando bajan corriendo
alegres por los bosques verdes
siempre cantando su canción serena.

IV

Cantemos al Tolima
que es como el corazón de nuestra patria
palpitando en sus cantos, en sus danzas
al son alegre a sus dulces tiples
y al rumor magistral de sus guitarras.

¹² Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937) fue una figura importante e influyente en la vida cultural y social de la ciudad de Ibagué. Ingeniero, periodista y músico, entre otros oficios, compuso el insigne “Bunde tolimense”, himno del departamento del Tolima, además de ser el fundador del Conservatorio del Tolima en el año 1906.

Al analizar las dos características mencionadas anteriormente, se observa una desconexión entre la relación texto-música, ya que se evidencia que ninguna de las obras ganadoras utiliza elementos propios rítmicos de los aires tradicionales de la región andina, teniendo en cuenta que el texto sí hace referencias directas a temáticas de la región. De alguna manera, dentro de las cantatas ganadoras se evitan y se excluyen —por omisión o desconocimiento— los elementos musicales de la región, en contraste con un texto que precisamente habla de los valores del Tolima. Desde la visión el lenguaje de cada compositor, esta contradicción ejemplifica una perspectiva netamente ‘universalista’ y cosmopolita del concurso, vinculando los valores de la sociedad tolimense, pero por otra parte desvinculando las músicas tradicionales de la región.

Como se mencionó antes, Marshall Berman (citado en Fernández, 2006: 35), describe este fenómeno como la paradoja de la “unidad de la desunión”. Durante el siglo XX, la experiencia de la modernidad en América Latina generó una integración de ciertos elementos mientras se desintegraban otros, dando lugar a una lucha de contradicciones y ambigüedades. Desde la perspectiva social, resulta evidente que estos valores musicales excluidos carecieran de importancia en el imaginario elitista tolimense, donde lo folclórico no era considerado adecuado para formar parte de una cantata. Sin embargo, esto difiere de los sucesos en otros países, principalmente Chile y Argentina, donde la cantata se convirtió en un género que vinculaba los valores de las músicas populares con las temáticas sociales de la época, logrando una simbiosis entre lo culto y lo popular.

Al analizar la exclusión de las músicas tradicionales y populares en Colombia —y teniendo en cuenta que no es un fenómeno propio del Concurso Polifónico Internacional realizado en 1984 en la ciudad de Ibagué—, es necesario destacar que desde la fundación del primer Conservatorio de Colombia en la ciudad de Bogotá en 1882, conocido como la Academia Nacional de Música (posteriormente Conservatorio Nacional), se observa una clara inclinación por la formación en las músicas ‘clásicas’ y el poco interés por las músicas que se consideraban ‘nacionales’.

Todo esto ocurrió en medio de un debate polémico, puesto que los músicos se dividían entre aquellos que buscaban en los aires musicales de la región andina colombiana una forma de definir la música nacional y, por otro lado, los músicos que veían en la tradición europea una forma de construir un nuevo concepto de música nacional. Uno de los precursores de este concepto europeizante fue Guillermo Uribe Holguín, quien se formó en la *Schola Cantorum* de París, en 1910, y tuvo la intención de desarrollar un proyecto musical y educativo basado en el modelo de conservatorio francés. La problemática ha sido bien descrita por Jaime Cortés, quien señala lo siguiente:

“[...] hacia finales de 1910 ya se habían sembrado las semillas de la discordia para los años siguientes. Esporádicamente se hablaba de música nacional en cortas notas periodísticas que se sumaron a los artículos mencionados y que, además, cuestionaban la labor del Conservatorio. Educación musical y música nacional se afianzaron como los dos ejes indisociables del debate” (Cortés, 2003: 60).

Esta realidad no cambiaría a lo largo del siglo XX, incluso con la creación del nuevo Conservatorio Nacional de Música, que se convirtió en la primera institución en Colombia en ofrecer educación musical de una manera formal. Sin embargo, su enfoque se centraba exclusivamente en la formación ‘clásica’ de intérpretes, directores y compositores, siguiendo un modelo importado de Europa y que, desafortunadamente, no incluía las músicas nacionales como parte del currículo (Ochoa, 2011: 31). Este conflicto que impedía a la academia el estudio de las músicas nacionales, lo aborda Santamaría (2007: 4) al describir las dificultades que el establecimiento académico enfrentaba al tratar de entender los saberes mestizos. Estas dificultades no solo se relacionaban con cuestiones raciales, sino también con diferencias epistémicas, enfoques de investigación y conocimientos arraigados en el paradigma ‘eurocentrista’, que contrastaban con las lógicas y características propias de las músicas nacionales.

La problemática vista en el Conservatorio Nacional es un reflejo de lo que sucedería después en Ibagué. En el Conservatorio del Tolima, una institución insigne y líder en los procesos de formación a lo largo del siglo XX, las músicas nacionales no serían aceptadas de inmediato. Según Salinas (2020: 3), resulta paradójico que, en Ibagué, conocida como la Ciudad Musical de Colombia, y en su institución insignia, el Conservatorio del Tolima, se restringiera el estudio de las músicas colombianas. Solo a partir de la década de los noventa, esta realidad comenzó a cambiar gradualmente y se incorporaron de manera progresiva las músicas nacionales en la formación académica de la institución. Esto también se reflejó en los conciertos ofrecidos por el Conservatorio del Tolima, siendo el emblemático Salón “Alberto Castilla” el escenario principal donde predominaron los repertorios europeos en detrimento de los nacionales (Salinas, 2020).

Recepción de la cantata premiada

Para examinar las contradicciones entre el ideal de construcción de identidad regional y su implementación en el concurso de composición, mediante la exclusión de las músicas regionales, es importante abordar los alcances e importancia que tuvo la recepción de la cantata compuesta por el Suizo Fritz Voegelin, la única de este concurso que fue interpretada. Como se relató antes, la cantata fue estrenada en el

Teatro Arias Pérez de Colsubsidio de la ciudad de Bogotá, el miércoles 11 de diciembre de 1985. Este lanzamiento anticipado se debió a los lamentables hechos de la tragedia de Armero, que tuvo lugar en noviembre de 1985, en la que aproximadamente veinticinco mil personas perdieron la vida debido a la explosión del volcán Nevado del Ruiz, ante la impotencia y poca preparación de los servicios de emergencia. Este suceso anticipó el estreno de la *Cantata al Conservatorio del Tolima* y buscó, precisamente, recaudar fondos para las víctimas. Otto de Greiff relató sobre el estreno:

82

“Ocurrencia frecuente es que la preparación de una obra compleja como ésta, compleja no en su texto y su música, que ya vemos cómo es clara, sino en las fuerzas aunadas para su expresión (una orquesta, tres conjuntos corales, cuatro solistas), requiere atender a múltiples detalles y matices y que han menester ardua preparación. La versión de estreno fue muy satisfactoria, pero pudo haberlo sido más. Sonará mejor cuando se oiga dentro del concurso aplazado, o de nuevo en Bogotá, lo que sería en extremo deseable” (De Greiff, 16 de diciembre de 1985).

Este relato confirma que, a pesar de los esfuerzos y el tiempo limitado para su montaje, la cantata pudo haber tenido una mejor versión y se esperaba su reestreno en la ciudad de Ibagué en 1986 dentro del marco del concurso, lo cual lamentablemente nunca sucedió. Esto evidencia que su estreno no tuvo el impacto deseado en la sociedad en general. Sin embargo, también es posible suponer que, al excluir las expresiones musicales populares de la región andina colombiana que forman parte tangible del imaginario colectivo, la cantata no haya generado una gran acogida por parte del público presente.

La cantata ganadora. Una visión europea de los valores y la identidad regional en el Tolima

En esta sección se proporciona un análisis general de la cantata ganadora del concurso, titulada *Cantata al Conservatorio del Tolima*, compuesta —como se dijo— por el compositor helvético Fritz Voegelin con letra del poeta tolimense Eduardo Santa. Se describe la obra con el fin de destacar la perspectiva europea del compositor y el uso del texto que busca reflejar la identidad regional.

Orquestación. La obra está concebida para una orquesta sinfónica con maderas a 2, un coro *solí* (solistas) y un coro *tutti*. Esta configuración coral entre el coro *solí* y el *tutti*, aporta un carácter antifonal a la obra. El formato completo es 3.2.2.2/4.2.3.1/timbales-percusión sinfónica/coro Soli-coro Tutti/cuerdas.

Estructura. A nivel formal, la obra se divide en ocho movimientos, claramente seccionados por sus respectivas cadencias finales, en donde se desarrolla cada estrofa del texto abordando una temática concreta [Tabla 2].

Movimiento	Temática del texto	Tipo de sección	Descripción
I	Tolima y Alberto Castilla	Sección coral	Introducción instrumental de gran fuerza y solemnidad. Secciones antifonales entre coro <i>solí</i> y <i>tutti</i> .
II- Deciso	Conservatorio del Tolima, Ibagué Ciudad Musical	Sección coral	Carácter militar y majestuoso. Secciones antifonales entre <i>solí</i> y <i>tutti</i> con superposición de textos.
III- Grazioso	Importancia de los recursos musicales y el valor de la mujer en la sociedad	Solo de tenor y coro <i>tutti</i>	Movimiento apacible en forma de aria <i>da capo</i> , donde se hacen intervenciones responsoriales entre el solo del tenor y el coro <i>tutti</i> .
IV- Andante	El Tolima como el corazón de la patria, folclore e instrumentos musicales	Solo de soprano	Sonoridad tranquila y con orquestación reducida de orquesta sin la implementación de metales y percusión.
V-	Voz del pueblo altivo	Sección coral	Movimiento de textura polifónica e implementación de una fuga a cuatro partes.
VI- Allegretto	Pastoral, importancia de las fuentes hídricas (Magdalena y el Combeima)	Solo de bajo	Movimiento fluido de orquestación reducida sin el uso de metales y percusión.
VII-	Espíritu guerrero, paz y humanidad	Solo de contralto y coro <i>tutti</i>	Movimiento de textura polifónica con la participación del coro <i>tutti</i> en respuesta a la contralto solista.
VIII- Poco marcato y Finale	Tolima, elemento sublime hacia los valores. Libertad a través de la música y la belleza natural	Sección coral	Movimiento de carácter marcial con entradas imitativas del coro <i>solí</i> .

Tabla 2. Estructura, temática y descripción de los movimientos de la *Cantata*, de Fritz Voegelin

Teniendo en cuenta la tabla 2, se puede apreciar un claro diseño formal, en el cual el carácter del texto determina las secciones y su textura. En sí, la obra consta de cuatro secciones corales que están intercaladas por las arias de tenor, soprano, bajo y contralto solista. Este diseño tiene similitudes con la estructura de una cantata barroca.

Armonía. En la *Cantata*, Fritz Voegelin empleó un sistema armónico tonal, lo cual resulta llamativo considerando que su estilo musical se apega principalmente a técnicas contemporáneas. Esto puede atribuirse a la formación del compositor, quien estudió composición con los helvéticos Klaus Huber y Robert Suter, reconocidos por su enfoque en la pedagogía de la composición, que exploraba el serialismo integral y la música aleatoria.

Sin embargo, al crear la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, el compositor se aparta de los sistemas de composición que caracterizan su estilo y vuelve a utilizar la tonalidad. Al respecto, Otto de Greiff expresó lo siguiente:

“Deliberadamente la música no está en el estilo peculiar del compositor, quien quiso escribirla como (literal de Voegelin) ‘una excepción en mi idioma musical, pues es la única que he escrito en forma tonal y tradicional.’” (De Greiff, 09 de diciembre de 1985).

En este artículo del diario *El Tiempo*, Voegelin demuestra que nunca tuvo un interés de componer la *Cantata* dentro de un sistema musical contemporáneo, pensando que para los intereses del concurso sería mejor hacerlo dentro de un sistema tradicional y tonal.

Esto plantea la suposición de que, a diferencia de los otros compositores participantes del concurso, Voegelin utilizó un sistema de composición que no era propio de su estilo musical, adaptándose a una visión europea de la práctica común para satisfacer las necesidades del concurso, o posiblemente para complacer el gusto de los jurados que buscaban una propuesta más accesible para la tradicional sociedad ibaguereña.

A continuación, se presenta una tabla que muestra las tonalidades asociadas a cada movimiento de la *Cantata*, destacando un predominio del sistema tonal mayor sobre el menor:

Movimiento	Tonalidad
I. Introducción y primer coro	Re mayor
II. Segundo coro	Re mayor

Movimiento	Tonalidad
III. Primera Aria (tenor)	Do mayor
IV. Segunda Aria (Soprano)	Do mayor
V. Tercer coro	Sol mayor
VI. Tercera Aria (Bajo)	Fa mayor
VII. Cuarta Aria (Alto)	Fa mayor
VIII. Finale y cuarto coro.	Do mayor

Tabla 3. Tonalidades de los movimientos de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin

Texto. Otra particularidad de la *Cantata* es la forma como Voegelin aborda el texto, ya que lo creado por el poeta está estructurado principalmente en versos endecasílabos, una métrica común en la poesía española e italiana. Sin embargo, para el compositor suizo, que dominaba las lenguas germánicas, esto representó un desafío, ya que la métrica y conformación silábica eran diferentes a las que estaba acostumbrado. Esto a veces resulta en una realización un tanto forzada del texto en relación con la música [Ejemplo 1].

Coro
Tutti

que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas
 que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas
 que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas
 que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas

Ejemplo 1. Voegelin, *Cantata al Conservatorio del Tolima*. Problemas de ritmo poético en el primer movimiento, cc. 42-46

Como se puede observar en el primer compás del ejemplo 1, Voegelin evita la realización de una sinalefa en “que in”, cambiando la agrupación endecasílabo del texto para convertirla en dodecasílabo. Al no realizar la sinalefa, es decir, la unión de la vocal final de la palabra “que” con la primera sílaba de la segunda palabra “interpretó”, se rompe la prosodia y el ritmo poético natural del verso. Lamentablemente, Voegelin no tiene en cuenta el ritmo poético al organizar los versos en la música, basándose solo en la agrupación silábica. Este problema con el ritmo poético es muy común en la *Cantata* y es algo con lo que un director coral se enfrentaría al momento de montar la obra.

Otra evidencia del tratamiento no acertado del texto por parte de Voegelin tiene que ver con los acentos prosódicos de aquellas palabras de origen indígena. Una de esas, es la palabra *Tolima* con un acento tónico en la sílaba “li”. Sin embargo [Ejemplo 2], Voegelin acomoda las sílabas del texto para que la fuerte sea la sílaba “to”, desplazando la sílaba tónica “li”, y creando una falsa acentuación en esta palabra.¹³

rit.

ff Can - te - mos, can - te - mos al To - li - ma
ff Can - te - mos, can - te - mos al To - li - ma
ff Can - te - mos, can - te - mos al To - li - ma
ff Can - te - mos, can - te - mos al To - li - ma

Ejemplo 2. Voegelin, *Cantata al Conservatorio del Tolima*. La acentuación prosódica, cc. 14-18

En resumen, resulta evidente que, durante gran parte de la *Cantata*, Voegelin acomoda el texto de Santa sin tener en cuenta el ritmo poético, los acentos

¹³ En el repertorio tradicional de la región, la palabra “Tolima” se usa de manera anacrúsica, colocando la sílaba “to” en el tiempo débil del compás para acomodar la sílaba “li” sobre el fuerte.

prosódicos, la medida de los versos y los dígrafos presentes en el texto. Esto se debe principalmente a su escaso conocimiento de la lengua española, lo que implica que la interpretación del texto se ve influida por una visión europea. Como resultado, se producen alteraciones en la prosodia y en la acentuación correcta de las palabras, lo cual afecta la expresión y la coherencia entre el texto y la música.

Ritmo. Las métricas utilizadas en la *Cantata* pertenecen a compases simples binarios o ternarios, así como a compases compuestos como el 6/8. Estas métricas [Tabla 4] son comunes en ritmos tradicionales de la región como la caña, la guabina, el Bunde y el bambuco. Sin embargo, es importante destacar que Voegelin no hace referencia explícita a estos ritmos en su composición, evitando el uso de patrones o células que sugieran los aires propios de la región andina colombiana.

Movimiento	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Métrica	4/4	4/4	6/8	4/4	4/4- 3/4	6/8	4/4	2/4- 4/4

Tabla 4. Métricas usadas en los movimientos de la cantata de Fritz Voegelin

En lugar de ello, el compositor opta por utilizar ritmos de carácter marcial y triunfal, como en el primer movimiento, donde recurre a dobles puntillos [Ejemplo 3].

Son precisamente las células atresilladas del motivo de la melodía, que va desde la anacrusa y la resolución en la negra con doble puntillo-semicorchea y negra (C.4), las que otorgan a esta composición un carácter de marcha, con el objetivo de dotar a la *Cantata* de una fuerza y solemnidad acorde a su propósito: enaltecer los valores del Tolima. Aunque estos ritmos pueden generar un impacto emocional dentro de un carácter solemne y triunfal en la interpretación, es importante tener en cuenta que se alejan de las tradiciones musicales regionales. Esto puede ser considerado por parte de Voegelin como una elección estilística, pero también implica una omisión en la representación y conexión con las raíces musicales de la región que propone el texto poético.

MOTIVO DE CARÁCTER MARCIAL

♩ = 63

Tpt. Crn. Cl. Crn.

Tbn.

7 Fl. Ob.+Vln. +Fl. Crn.

p < *mp* < *p* < *mf* < *f* <

Ejemplo 3. Voegelin, *Cantata al Conservatorio del Tolima*. Reducción del 1º movimiento, cc. 1-10

Conclusiones

Después de un análisis somero de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin, que consideró aspectos como la armonía, el texto, la estructura formal y el ritmo, resulta evidente que los elementos musicales utilizados en esta composición son de origen europeo y no incorporan rasgos propios de las músicas tradicionales de la región andina colombiana. No existió en Voegelin intención de abordar aquellos elementos que hacen distintivos los rasgos y lógicas musicales de esa región, específicamente en lo que respecta al ritmo. En las músicas tradicionales de allí, se encuentran características rítmicas particulares, como las síncopas, las superposiciones métricas y las hemiolas, entre otros aspectos, que les otorgan una identidad única y reconocible.

Sin embargo, al omitir esos elementos, si bien Voegelin soslaya la oportunidad de enriquecer su composición con la diversidad de la música tradicional de la región, al mismo tiempo le otorga una visión cosmopolita y global desde la visión central del repertorio. Por otro lado, el texto de Santa es el elemento que busca vincular la identidad regional, sin alejarse del paradigma de la música extranjera, produciéndose lo que Berman define como la “unidad de la desunión”.

Las dinámicas del concurso polifónico internacional privilegiaron la producción central sobre la periférica y legitimaron la producción europea como ícono de identidad regional, lo cual trajo como consecuencia “un blanqueamiento sonoro” de las prácticas musicales regionales, distorsionando la búsqueda de identidad, algo que no permitió la consolidación del arte y la cultura local.

Es coyuntural que las *Cantatas* del concurso, que buscaban resaltar los valores del Tolima y fomentar una identidad regional, no hayan tenido un impacto más significativo en la sociedad. Esto contrasta con la circulación de las cantatas populares compuestas en la segunda mitad del siglo XX tanto en Argentina como en Chile, las cuales sirvieron como medio para vincular las experiencias sociales, relatar hechos y comunicar las injusticias presentes en las dinámicas y realidades de América Latina. En sí, la cantata se erigió como un género para comunicar acontecimientos y hechos remarcables, ante las profundas transformaciones de la sociedad latinoamericana. Sin embargo, en Ibagué se creó una ‘burbuja’ ajena a estas realidades, lo que contribuyó a la desconexión entre las *Cantatas* del concurso y la sociedad en general. Así, la Ciudad Musical podría verse más bien como un fortín, preocupado únicamente por transmitir los valores sociales locales de una élite, sin contextualizar las complejas y convulsionadas realidades que han afectado a Colombia a lo largo del siglo XX, como el largo y violento conflicto armado que ha marcado la historia del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cortés, J. (2003). La música nacional y la colección *Mundo al Día*. Notas sobre una polémica. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. 8, N° 8, pp. 51-69.
- Díaz Lobos, J. P. (2018). Cantata Víctor Jara, Fragmentos de la vida del cantor (Homenaje). Basada en las obras de Luis Advis, *Cantata Santa María de Iquique* (1970) y *Canto para una semilla* (1972). Tesina del Postítulo en Composición. Santiago de Chile. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/168417>
- Fernández, J. (2006). Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular Chilena. *Revista Musical Chilena* N° 205, pp. 34-45.
- Grout, D. y Palisca, C. (1996). *Historia de la música occidental*, 1 y 2. Madrid. Alianza.
- Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo oculto y popular. *Revista Musical Chilena*, año 67, N° 220, pp. 94-106.

- Hernández, O. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review* Vol. 28, N° 2, pp. 242-270.
- Ochoa, J. S. (2011). La “práctica común” como la menos común de las prácticas. Una mirada crítica a los supuestos que configuran la educacional musical universitaria en Colombia. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1504/OchoaEscobarJuanSebastian2011.pdf>
- Pardo, C. (1997). *Itinerario de una hazaña. Historia del Conservatorio del Tolima*. Bogotá. Pijao Editores.
- Plesch, M. (1998). *También mi rancho se llueve*: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica. En Ruiz, I. y Roig, E. (eds.). *Procedimientos analíticos en musicología*, pp. 127-138. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Salinas, B. (2020). Las músicas colombianas en el currículo adicional de los programas profesionales de educación musical de Ibagué. *Panorama*, Vol. 14, N° 27.
- Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, Vol. 28, N° 1, pp. 1-23.
- Universidad de Ibagué. (2020). *Tolimenses que dejan huella. Volumen VI*. Ibagué. Ediciones Unibagué.
- Wertheimer, G. (2022). Creación musical e identidad cultural en la Cantata *Hijos de la tierra*, de Jorge Mockert. *Revista del Instituto Superior de Música*, (20). <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/11430>

Fuentes primarias

- Conservatorio de Música del Tolima. (1977). I Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. Ibagué. Atlas.
- Conservatorio de Música del Tolima. (1987). V Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. Ibagué. Atlas.
- De Greiff, O. (09 de diciembre de 1985). Final de Temporada. *El Tiempo*.
- _____ (16 de diciembre de 1985). La Cantata al Tolima en Bogotá. *El Tiempo*.

Gutiérrez, O. (31 de mayo de 1985). Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. La música, idioma universal. *Combate*.

Voegelin, F. (1984). *Cantata al Conservatorio del Tolima* (partitura manuscrita para coro y orquesta sinfónica).



SERGIO ANDRÉS SÁNCHEZ SUÁREZ

Director y arreglista. Inició sus estudios de educación superior en la Universidad El Bosque. Es Especialista en Dirección de Conjuntos Instrumentales, por la Fundación Universitaria “Juan N. Corpas” y Magíster en Teoría Musical por la Universidad EAFIT. Se ha desempeñado como director de orquesta desde 2007, en diversos procesos de formación orquestal en el Conservatorio del Tolima. Ha realizado conciertos en salas de Colombia y, a nivel internacional, en auditorios de Estados Unidos, Chile, Brasil y Ecuador. Es autor de artículos publicados en la revista *Música, Cultura y Pensamiento*, del Conservatorio del Tolima, y del libro *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*, fruto de su tesis de Maestría en Música.

SECCIÓN RESEÑAS



MARTÍNEZ, PABLO DANIEL (2021). *EL TANGO DE GUITARRAS Y SU ESTILO: CUATRO ARREGLOS DEL REPERTORIO POPULAR.*

CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES, EDUCA,
118 pp. ISBN: 978-987-620-538-2

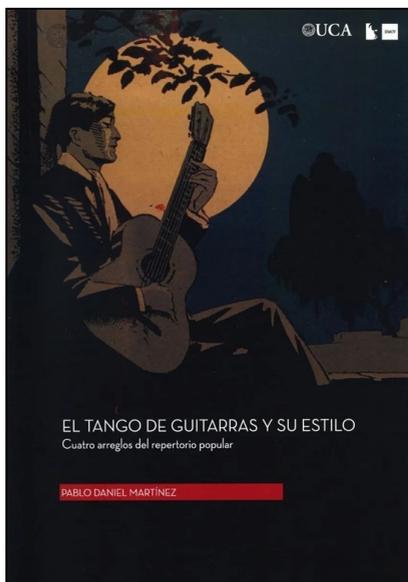
MELISA OLIVERA

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras)
melisa.olivera.97@hotmail.com
ORCID: 0009-0009-9535-6651

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.95>

El tango de guitarras y su estilo, trabajo publicado en 2021, suma un significativo aporte al aprendizaje en la interpretación de guitarras y al repertorio de música popular en Argentina. Este libro contiene arreglos y transcripción en partituras para tres guitarras españolas y un guitarrón en Si, de cuatro obras pertenecientes a la música rioplatense, realizados por Pablo Daniel Martínez, quien es compositor, arreglador, docente, investigador e intérprete de guitarra.

El fin principal de este volumen es convertirse en un material pedagógico desde diversas aristas. Si bien es central la práctica de la ejecución instrumental como objetivo en sí, desde la práctica de ensamble, también se enfoca en otros aspectos tales como los estilísticos y técnicos, que completan este objetivo central, así como cuestiones relativas a la composición original y los arreglos, lo cual da un panorama



más complejo sobre la realidad de la interpretación, que tiene en cuenta todos estos aspectos.

Editado por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, perteneciente a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, este libro es un valioso aporte al estudio y la interpretación del tango de guitarras. Considerando la relevancia que tuvo Carlos Vega como “padre” de la musicología y los estudios de música popular en argentina, es más que adecuado que desde esta institución se haya impulsado esta publicación.

Adentrándonos en el contenido del volumen, se incluye un prólogo en el que el autor explica cómo llegó a compilar este

trabajo. A partir de un recital en el concierto inaugural del IV Congreso ARLAC-IMS en 2019, realizado en la facultad mencionada anteriormente, surgió la posibilidad de preparar la transcripción y arreglos de diversas piezas del repertorio rioplatense, algunas de las cuales se encuentran en los contenidos de este volumen. Que el concierto se llamara *Dos orillas: el cantar rioplatense y sus guitarras* explica algo del espíritu que conlleva esta empresa de compartir y divulgar estas partituras, poniendo en relevancia las músicas que unen las fronteras de Argentina y Uruguay y aquellos rasgos interpretativos que las hermanan. Que en ese concierto también hayan participado alumnos de la Licenciatura de Música Popular de la UCA, resalta el aspecto pedagógico al que apunta el libro. Las carreras en Música Popular son relativamente jóvenes en el territorio argentino y en Buenos Aires, en comparación con otras tradiciones musicales, con lo cual también es importante el surgimiento de este tipo de materiales para el estudio del repertorio a nivel interpretativo y de investigación.

A continuación, se presentan las piezas que contiene el volumen, cada una de ellas precedidas por una especie de estudio preliminar, que se compone de una breve recorrida por sus historias, de sus versiones más populares e indicaciones sobre los arreglos y las técnicas para la interpretación de las partituras y cifrados que se encuentran inmediatamente después de ello. Aquí también se exponen las problemáticas principales que el autor tuvo que sortear en la investigación de las obras, desde las fechas exactas de las composiciones hasta el rastreo de los intérpretes de las grabaciones que se toman como referencia a la hora de la transcripción.

En cuanto a los arreglos, se explicitan los criterios a tomar en cuenta a la hora de transcribir cada pieza, en cuanto a lo apegada que está la partitura a la versión de referencia y los arreglos, variaciones y agregados que se le realizan. Para la interpretación, además de los cifrados de acordes y las digitaciones detalladas en las partituras, se aconseja sobre las técnicas y se advierten los pasajes que podrían llegar a ofrecer más dificultades a la hora de ejecutar las obras. Todas estas perspectivas dan cuenta de una mirada donde la pedagogía, el oficio de la interpretación musical y el estudio musicológico convergen.

Las obras elegidas para el libro son, según el autor, de las más representativas de la guitarra tanguera: *Tonada*, de Abel Fleury; *Tu vuelta*, de Alberto Acuña y Aníbal Casalla; *Parece mentira*, de Francisco Canaro y Homero Manzi y *Sur*, de Aníbal Troilo y Manzi.

Tonada es la única pieza instrumental del corpus seleccionado, de la cual se toma como referencia la versión que se halla en el disco *Roberto Grela-La guitarra del tango*, de 1998. Compuesta por Abel Fleury, posee el ritmo folclórico de la zamba y el arreglo propuesto por Martínez mantiene la tonalidad original, con algunas variaciones en lo armónico. El autor también hace un señalamiento sobre los aspectos estilísticos de la obra, movimientos, cadencias y acordes relacionados al lenguaje específico de la guitarra del tango.

Para *Tu vuelta*, milonga campera compuesta por Alberto Hilarión Acuña y Aníbal González Casalla, se toma la grabación de *Nelly Omar y su conjunto de guitarras*, por ser la cantante que popularizó esta composición. La figura de Nelly Omar continuará apareciendo en las otras piezas del libro, ya que es de suma relevancia en la historia de la interpretación vocal de este tipo de repertorio. También aquí se suma la presencia de Roberto Grela en la grabación. En este caso la transcripción respeta sus fuentes de referencia según el autor y se destacan algunos detalles, tales como el bordoneo que realiza el guitarrón, clave para el ritmo de la milonga. A partir de aquí, las partituras incluyen también la línea de canto, que la primera obra no tenía debido a que era íntegramente instrumental.

La tercera obra que se encuentra en el libro es el vals *Parece mentira*, composición que pertenece a Francisco Canaro, con letra de Homero Manzi. Aquí también se toma una versión de Nelly Omar junto a José Canet y su conjunto de guitarras, del álbum *Desde el alma*. Se destaca en esta pieza la posibilidad del estudio de cada una de las guitarras para el aprendizaje y dominio de los acordes a lo largo del diapasón. Se explicitan cuestiones rítmicas e interpretativas típicas de las guitarras en el tango rioplatense y en específico de las mismas a la hora de interpretar vals.

Por último, del mismo vinilo que la anterior pieza, se presenta *Sur*, que según el autor es uno de los emblemáticos de la “Época de oro” del tango. A diferencia de las otras piezas, esta transcripción no está en su tonalidad original, sino que fue

transpuesta. Esta propuesta también tiene un rico contenido pedagógico al estudiar las diferentes guitarras por los mismos motivos que *Parece mentira*.

Contemplando el panorama que ofrecen la elección de este repertorio y las transcripciones presentadas, se puede notar que, en un sentido restringido, todas pertenecen a un repertorio particular de la música popular rioplatense para guitarra, pero cada una de ellas representa diversos estilos que se encuentran bajo ese paraguas: encontramos una pieza instrumental con ritmo de zamba, una milonga campera, un vals y un tango propiamente dicho —que además, es representativo de una etapa significativa del género—. Esta propuesta entonces se diversifica para poder abarcar diversos ritmos y técnicas a la hora de la interpretación y, así, sumar variedad de repertorio.

98

Hacia el final del libro se encuentra la bibliografía y fuentes consultadas y las *particelle* para cada uno de los instrumentos para los que estos arreglos están destinados. También es importante destacar que tanto en la portada como en la contratapa del libro se halla un QR que dirige a quien lo escanee a la descarga de estas *particelle*. Estas decisiones editoriales buscan facilitar los ensayos grupales de las obras, al hacer más accesibles los materiales para las prácticas interpretativas y su difusión.

En suma, este volumen es un gran aporte al campo de lo educativo y lo pedagógico, ya que resulta una invitación a la práctica de la interpretación musical popular. Constituye, además, un material invaluable para los estudiantes, así como también una puesta en valor del repertorio rioplatense, que esperamos siga ampliándose en el futuro con trabajos similares.

Para las *particelle*, ver este link: https://iimcv.org/archivos_extemos/tango_de_guitarras/index.html



MELISA OLIVERA

Licenciada y Profesora en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria UBACyT estímulo entre 2021 y 2023 dentro del proyecto “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)” que integra actualmente. Participó como ponente en congresos especializados y jornadas de investigación, contando ya con algunas publicaciones electrónicas referidas a la revista de arte *Arx*, en lo concerniente a la actividad musical. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

ORDÓÑEZ ITURRALDE. (2023).
CORAZÓN DE PALO SANTO. NUEVA
HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL DE
LOS BAILES, LA MÚSICA, LOS
TRAJES TÍPICOS Y LAS DANZAS
FOLKLÓRICAS MONTUBIAS Y
PORTEÑAS (COLONIA-REPÚBLICA-
MODERNIDAD)

GUAYAQUIL, IMOCARA, 489 pp.
ISBN: 978-9942-44-6541

LUIS PÉREZ-VALERO

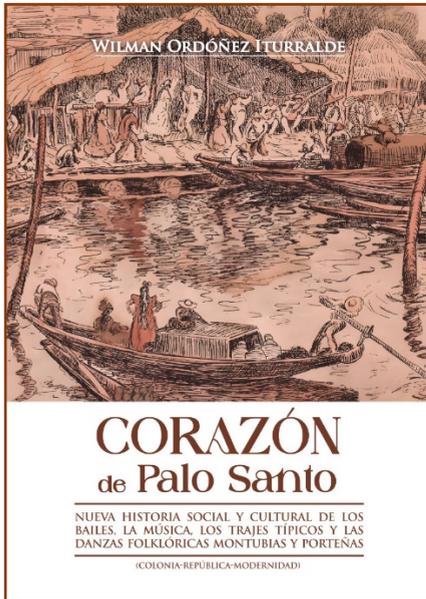
Universidad de las Artes, Guayaquil (Ecuador)

luis.perez@uartes.edu.ec

ORCID: 0000-0001-7503-0042

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.99>

Un trabajo de gran envergadura, con múltiples aristas antropológicas y permeado por una exhaustiva investigación etnográfica y documental, nos presenta Wilman Ordóñez Iturralde, miembro de la Academia Nacional de la Historia (Ecuador), folklorista, director fundador de la compañía de danzas costeñas *Retrovador*, con



trayectoria en publicaciones académicas dedicadas a la historia de Guayaquil y la región costa del Ecuador, sus tradiciones, costumbres y diversas aproximaciones sobre lo montubio. Este libro ha sido un ambicioso proyecto editorial que reúne, en un solo volumen, el mundo de la cultura montubia. Posee un análisis historiográfico, con una crítica sustentada en el marco de una investigación etnográfica, con numerosos estudios de campo y, sobre todo, la perseverancia de años de aprendizaje. Es la consolidación de un proyecto de largo aliento, es la síntesis de una vida dedicada al estudio sistemático de la cultura montubia.

Pero ¿qué es lo montubio? En la zona rural de la costa ecuatoriana hubo una mezcla humana y cultural de elementos

indígenas y tradiciones hispánicas; esto resultó en la cultura montubia, conformada por un importante grupo social, resultado del sistema económico colonial de haciendas con una marcada estratificación entre terratenientes y campesinado. Debido al auge económico de la explotación del cacao y la ganadería entre los siglos XVIII y XIX se desarrolló un imaginario particular y que es distinto al de la cultura afroesmeraldeña o de la cosmovisión andina que ordinariamente se conoce del país. A nivel historiográfico, hay antecedentes diversos, como el texto fundacional de Álvarez (1929), monografía que señala la ruta que siguieron después otras investigaciones etnográficas en los siguientes años: estudio del vestuario, vocabulario, tradiciones, música e instrumentos musicales. A raíz de la gradual incorporación del Ecuador dentro de la economía mundial, en los años siguientes otros autores evaluaron el impacto político, cultural y social del montubio en el nuevo contexto nacional, junto con el atractivo de la vida urbana, como lo analizó Cuadra (1996). Como se ha comentado, Ordóñez Iturralde tiene una significativa producción editorial, dentro de la cual destaca *Alza que te han visto: historia social de la música y el baile montubio* (2010), un ejemplar sustentado con registros demográficos, datos estadísticos y que resultó en dos tomos de una detallada disertación cultural y musicológica, con categorización de géneros musicales de la cultura montubia, como el fandango, las mojigangas, los chigualos, amorfinos, el galope y el vals criollo. Otros autores se han concentrado en elementos precisos de la música tradicional montubia como Cedeño y Domingo Nevaldo (1982), quienes han analizado el baile, así como buscado explicaciones en torno a los chigualos y los amorfinos. El amorfino es un canto improvisado y del cual encontramos un contexto histórico,

cultural, literario y musicológico en otro trabajo de Ordóñez Iturralde: *Amorfino: canto mayor del montubio* (2014).

En *Corazón de Palo Santo* (2023), el autor ha realizado una investigación compleja, documental y hemerográfica, auscultando con minuciosidad los archivos de la Biblioteca Municipal de Guayaquil, el Archivo Histórico del Guayas, así como una detallada pesquisa a lo largo de otras instituciones de la costa ecuatoriana, como casas de la cultura, grupos de tradición folklórica y archivos familiares que han pasado desapercibidos en publicaciones anteriores. El método etnográfico se diluye con la autoetnografía y la narración autobiográfica, pues el autor no es un investigador foráneo que se aproxima a un lejano objeto de estudio; por el contrario, es un promotor de las danzas folklóricas y ha fomentado la investigación y difusión de sus resultados en todos los estamentos académicos y sociales. El libro combina con sutileza y gracia, sin perder la rigurosidad académica, los distintos estadios metodológicos.

101

En el caso de Ecuador, la producción de textos académicos se ha incrementado de manera vertiginosa en los últimos diez años, producto de los procesos de acreditación que exigen las universidades, pero también de la amplitud de líneas de investigación. Pese a ello, en el ámbito de la cultura montubia hay tanto que documentar, revisar y socializar, que *Corazón de Palo Santo* se ha convertido en un referente obligatorio para nuevas investigaciones. A través de doce capítulos, dos anexos, dos álbumes y una exhaustiva bibliografía consultada, el autor nos expone el mundo montubio a través de los distintos períodos históricos: la colonia (1528-1829), el período republicano (1830-1928) y la modernidad (1929-actualidad). Además, posee un prefacio escrito por el etnomusicólogo Juan Carlos Franco, que presenta un estado de los registros de campo, archivos y estudios de este tipo en Ecuador.

Cada capítulo posee una introducción que puede ser de carácter histórico, social, metodológico o antropológico. A lo largo del desarrollo se aprecia la abundancia de materiales fotográficos, notas de prensa, partituras manuscritas, transcripciones, partituras de baile, tablas y datos que evidencian que esta obra es apenas la punta del iceberg de los estudios montubios. El autor lo sabe y deja una estela en la que la narración cronológica es un pretexto para orientar la lectura que se entrecruza con otros períodos, para mostrar la situación del montubio en el marco de la interculturalidad que caracteriza al Ecuador.

Los estudios etnográficos del país han dedicado tiempo, papel y tinta a las culturas ancestrales. Esto es comprensible ante la riqueza cultural que hay en las regiones de la sierra y amazonia del país. Pero la cultura montubia había sido narrada desde la tradición del amorfino, y que, con notables diferencias, se asemeja a la payada. Si bien se pueden esgrimir razones de tipo político y educativo para este vacío, hay otras razones de peso que visibiliza Ordóñez Iturralde en su libro. El montubio es un ser complejo, pertenece a un universo rural que ha dejado de existir, se relaciona

con la ciudad, lugar al que ha migrado en busca de mejores condiciones de vida, pero que lo recibe como una cultura subalterna. Frente al discurso intercultural, la modernidad pretende enmarcarlo en un único contexto, cuando la realidad es que lo montubio es el resultado étnico y mestizo de una sociedad compleja. Tiene sus tradiciones de las cuales se siente orgulloso, como el baile, la música y la gastronomía; pero frente a la vorágine del mundo moderno se difumina. Son pocos los estudios que perpetúen la memoria, los valores y la identidad.

102

Para revertir lo anterior, Ordoñez Iturralde ha estructurado los capítulos de tal manera, que, pese al desarrollo individual de cada uno, se complementan entre ellos. Es un ejercicio entre la investigación cualitativa y la crónica que roza en el relato. El primer capítulo está dedicado a la música montubia desde el soporte fonográfico. Esto no es fortuito, porque a partir de aquí, el autor hace un juego de pliegues temporales y geográficos para concatenar lo que sigue. El capítulo dos explica los límites territoriales por los cuales discurre el montubio. A partir de allí, los capítulos del tres al siete marcan un constante fluir entre música, danza y vestimenta, los distintos géneros musicales que se dieron en el litoral ecuatoriano, historia, coreografías y conflicto de clases sociales y contextos culturales. Destaca la transición entre el período colonial y republicano a través de las danzas, sostenido por un recorrido historiográfico, refrendado en leyendas populares y la compilación de textos de los cantos. Es un apartado en el que la danza es refrendada a través de partituras, algunas manuscritas y otras en transcripciones. De esta manera, el autor evidencia la técnica y tradición de danzas como “La caminante”, “Alza que te han visto”, “Corre que te pincho”, entre otras. El capítulo ocho es una bisagra, porque el autor se centra la tradición del chigualo manabita, manifestación cultural de la navidad montubia y que conectará con la modernidad. Ordoñez Iturralde hace un recuento de esta práctica social, reseña su historia y se centra en los juegos, las palabras y canciones.

Los capítulos nueve y diez continúan dedicados a la música y el baile, pero dedicados al pasillo, el valse, el pasacalle y los trajes típicos. En estas secciones, Ordoñez Iturralde atraviesa la tradición folklórica con el desarrollo urbano del país, la aparición de las músicas populares urbanas que, en el caso ecuatoriano, tiene su cenit con el pasillo. El autor expone también los géneros del valse y la contradanza ecuatorianas; reseñados desde la historiografía, continúan siendo dos tópicos pendientes de profundizar por parte de la musicología en el país. Los hechos se narran desde el ser costeño y montubio mientras el Ecuador avanza hacia la modernidad y cómo esta afectará a la cultura montubia. La costa ecuatoriana cambia radicalmente en los primeros treinta años del siglo XX: se producen cambios en el vestir, en el hablar y la presencia de la música popular a través del disco y de la radio viran el paisaje sonoro de una época. Estas transformaciones se dan de modo dinámico y significativo, que el autor ha expuesto en otro de sus libros: cantidad de datos y evidencias que les precede, son aportes relevantes a los estudios sobre danza

y coreografías de tradición oral. Al mismo tiempo, se relaciona con la historia de la vida cotidiana y los recientes estudios sobre el cuerpo.

Los anexos son, por sí solos, una contribución inigualable sobre la música y cultura montubia. El primer anexo, “Partituras de algunas danzas y bailes montubios y porteños”, es un colosal compendio de partituras para piano y voz y piano. Se evidencia que la música folklórica llegó a un nivel de compenetración social, que los músicos con habilidades de lectoescritura lo dejaron en notación musical. Están combinadas partituras manuscritas, con ediciones litográficas y transcripciones actuales. El segundo anexo, “Etnografía montubia”, es en realidad un glosario de términos que son necesarios al momento de adentrarse a la cultura montubia.

En conclusión, estamos ante un texto concebido para apreciar la vastedad y compleja cultura montubia. Es cierto que, a lo largo del libro, el autor hace gala de la etnografía, la autoetnografía, la crónica, el manejo de fuentes documentales e incluso análisis del discurso; pero *Corazón de Palo Santo* es la evidencia del primer estudio multidimensional sobre la riqueza del patrimonio de la cultura oral de la costa ecuatoriana y del pueblo montubio. Esta obra es referencia obligada para investigadores, estudiantes, pero, al mismo tiempo, para los lectores legos, pues Ordoñez Iturralde tiene esa rara filigrana de una escritura que media entre la academia y el ensayo. Con este libro, lo montubio se ha consolidado como una línea de investigación que revela la belleza y complejidad de las tradiciones montubias y porteñas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, M. de J. (1929). *Estudios folclóricos sobre el montubio y su música*. Chone. La Esperanza.
- Cedeño, S. y Nevaldo, D. (1982). *Amorfinos, coplas, contrapuntos, chigualos y bailes folclóricos manabitas*. Portoviejo. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cuadra, J. de la. (1996). *El montubio ecuatoriano. Ensayo de presentación*. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ordóñez Iturralde, W. (2010). *Alza que te han visto: historia social de la música y el baile montubio*. (2 volúmenes). Quito. Mar Abierto.
- _____. (2014). *Amorfino: canto mayor del montubio*. Quito. Casa de la Cultura.
- _____. (2023). *La rockola en Guayaquil. Ensayo sobre la música y la cultura popular del despecho*. Rosario. CR-Ediciones.



LUIS PÉREZ-VALERO

104

Doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magister en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE). Ha escrito más de veinte artículos en revistas académicas de Hispanoamérica y Estados Unidos. Autor de varios libros como autor y coautor, sus líneas de investigación incluyen la musicología popular, la producción musical, la estética de la grabación, la edición crítica de música y los estudios sobre la diáspora italiana en América Latina. Ha sido investigador y docente invitado en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. Actualmente, es docente e investigador en la Universidad de las Artes (Ecuador).

NOTICIAS DEL INSTITUTO



■ NOTICIAS DEL INSTITUTO

1. Homenajes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el IIMCV al Maestro Roberto Caamaño en el centenario de su nacimiento

1.1. Mesa-Homenaje

La Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” celebraron en conjunto un homenaje al Maestro Roberto Caamaño (1923-1993), formador de numerosas generaciones de músicos en la Facultad, desde su labor en ella como docente y como Decano por casi treinta años consecutivos.

El acto tuvo lugar el primer día del mes de diciembre de 2023 en la Sala “Alberto Ginastera” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, ante la presencia de las autoridades académicas y de un nutrido público.

En el bloque inicial del acto, la Lic. Nilda Vineis (moderadora), la Dra. Olimpia Sorrentino, el Mtro. Guillermo Scarabino y el Lic. Eduardo Pugliese recordaron sus experiencias de vida junto a Caamaño, como alumnos y posteriormente colegas en la labor musical.

El segundo y último bloque estuvo a cargo del Lic. Guillermo Dellmans, investigador del Instituto Nacional de Musicología y docente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, con su conferencia: “Homenaje a Roberto Caamaño. La producción temprana de un compositor «de carne y hueso»”. Dellmans repasó los primeros años de la carrera artística de Caamaño como compositor, echando luz

sobre diferentes aspectos de su obra y sus vinculaciones con la literatura española de la primera mitad del siglo XX.¹

1.2. Certámenes nacionales de composición para coro *a cappella* y para piano a cuatro manos “Roberto Caamaño”

Continuando con los homenajes al Mtro. Caamaño en el centenario de su nacimiento, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales organizó dos certámenes de composición de alcance nacional bautizados con su nombre.

Por un lado, el *Concurso nacional de composición para piano a cuatro manos “Roberto Caamaño”* convocó a la creación de obras de entre cinco y ocho minutos de duración dedicadas a esta disposición pianística no tan abordada en nuestros días, siendo su premio mayor el estreno, la grabación y la publicación de la obra ganadora. Contó como jurados con los maestros Diego Gardiner (UCA), Fabián Panisello (Escuela Superior de Música Reina Sofía-España) y Lucas Fagin (compositor independiente).

El *Concurso nacional de composición para coro a cappella “Roberto Caamaño”*, por su parte, tuvo como objetivo fomentar la producción de música vocal coral en el país, de la mano de un jurado compuesto por los maestros Marcelo Delgado, Miguel Pesce y Juan Ortiz de Zárate. El primer premio del certamen consistió en el estreno de la obra ganadora a cargo del Ensemble vocal Cámara XXI, dirigido por el mismo Mtro. Pesce.

Ambos certámenes se extendieron desde comienzos de mayo hasta los primeros días de noviembre de 2023. Los resultados, que se dieron a conocer a mediados de diciembre, dieron por ganadora, en el terreno de la música coral, a la obra de Ramiro Mansilla Pons titulada *Con los besos de tu boca*; mientras que, para las obras para piano a cuatro manos, el premio principal quedó desierto. Las menciones especiales tuvieron como destinatarias las obras corales de Daniel Arana (*En el silencio*, primera mención) y Diana Rud (*No es tu luz, octubre*, segunda mención), así como las pianísticas de Alfonso Garzón Charry (*Mate y café*, primera mención) y Daniel Cocchetti (*Campanario*, segunda mención).

2. Publicaciones del IIMCV

A continuación, damos a conocer las publicaciones realizadas por nuestro Instituto sobre el final del año 2023.

¹ Un extracto de la conferencia ofrecida por Guillermo Dellmans puede consultarse en [Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales, Año 2, N° 5](#).

2. Revistas

2.1. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Vol. 37 N° 1*



Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año 37, Vol. 37 N° 1

109

En este número presentaron las siguientes contribuciones:

Artículos:

- Pablo Bonacci (Universidad Católica de Salta): “Introducción al análisis morfológico de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera”.
- Patricio Mátteri (Instituto de Investigación en Etnomusicología - DGEART, CGBA): “Acercamiento a los principios estéticos de la obra instrumental de María Teresa Luengo (1940-)”.
- Sebastián Sorrentino (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “Quintas y octavas paralelas: un acercamiento estructural a un problema pedagógico”.
- Juan María Veniard (Academia del Plata): “Expresiones musicales tradicionales en la música académica argentina. Siglo XIX”.

Se puede acceder al Volumen 37 N° 1 —así como a los volúmenes y números anteriores de la Revista— desde el portal de revistas electrónicas de la Biblioteca Digital de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”: <https://erevistas.uca.edu.ar/> y el Repositorio Digital Institucional de la Universidad: <https://repositorio.uca.edu.ar/>

2.2. *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*, Año 2 N° 5

En el último semestre de 2023 vio la luz el N° 5 de la revista digital *Ars Musica*, en su segundo año de existencia. Editada en conjunto por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, pueden consultarse gratuitamente sus entregas desde el portal: arsmusica.iimcv.org/

El N° 5 presentó las siguientes contribuciones:

110

- Guillermo Dellmans (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “Homenaje a Roberto Caamaño (1923-1993). La producción temprana de un compositor «de carne y hueso»”. (Artículo).
- Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires; Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”; Universidad Nacional de las Artes): “Beatriz Martínez del Fresno: *Explorando doctorados. Los estudios españoles de posgrado referidos a la danza*”. (Reseña).
- Julián Mosca (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “El Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» y la Facultad de Artes y Ciencias Musicales celebran el centenario del nacimiento del Maestro Roberto Caamaño (1923-1993)”. (Noticias).

Recordamos a la comunidad musicológica internacional que *Ars Musica* se encuentra abierta a la recepción de contribuciones (artículos, reseñas y noticias) durante todo el año. Los manuscritos deben ser enviados, para su evaluación por parte del Comité Editorial, al siguiente correo: iimcv@uca.edu.ar

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS



■ NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS EN LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)

- Los trabajos deberán ser originales, inéditos y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.
- Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato externo para su evaluación específica.
- Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, que, de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.
- Se recibirá un solo artículo o reseña por investigador.

Normas de presentación

1. Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta 10.000 (diez mil) palabras, incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes, tablas y ejemplos musicales. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 (dos mil) palabras.

2. El artículo comenzará con el título, un resumen del trabajo (de no más de diez líneas) y cinco palabras clave. Todo esto debe presentarse en español e inglés. Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del/los autor/es y su dirección electrónica, así como su identificador ORCID.
3. Se adjuntará un CV abreviado del/los autores/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.
4. Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), hoja de tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.
5. Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto llevarán comillas simples.
6. Las palabras en idiomas diferentes al español y los títulos de obras musicales se destacarán en cursiva.
7. Las citas de menos de tres líneas deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas de una nota al pie colocada luego del siguiente signo de puntuación, que contenga la referencia bibliográfica (véase el ítem 11 con los detalles). Si las citas exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, con interlineado simple y en tipografía Times New Roman 10, seguidas por la nota al pie que contenga la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
8. En el caso de citas en lengua extranjera, estas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en una nota al pie de página, con la debida referencia.
9. Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo; deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número.
10. Las referencias bibliográficas (obras citadas en el texto) se ubicarán tanto en notas al pie como en la bibliografía final. En las notas al pie aparecerán completas la primera vez y desde la segunda, abreviadas. Para repeticiones consecutivas, se utilizará *Ibidem*.
11. Para las referencias bibliográficas, se seguirán los criterios del sistema Chicago Humanidades. En las notas al pie se organizarán según los siguientes ejemplos:

LIBRO

Primera vez

Nombre y apellido. *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año de publicación), página de la cita.

Cita abreviada

Apellido, *Título del libro abreviado...*, número de la página.

CAPÍTULO DE LIBRO COMPILADO

Primera vez

Nombre y Apellido, “Título completo del capítulo”, en *Título del libro*, nombre y apellido del compilador o editor (Ciudad: Editorial, año de publicación), página de la cita.

Cita abreviada

Apellido, “Título abreviado del capítulo...”, número de la página.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Artículo de revista científica

Primera vez

Nombre y Apellido, “Título completo del artículo”, *Nombre de la Revista seguido del Volumen* (y/o número de la revista), (año de publicación): página/s.

Cita abreviada

Apellido, “Título abreviado del artículo...”, número de la página.

Si la revista es electrónica o está disponible en internet, el URL se consignará solamente en la bibliografía final.

Artículo de diario o de otras publicaciones periódicas

Primera vez

Nombre y Apellido, “Título completo del artículo”, *Título del Diario o Revista*, Día de mes de año de publicación, número de página.

Abreviada

Apellido, “Título abreviado del artículo...”, número de página.

En cuanto a **las referencias bibliográficas** al final del artículo, guardarán un orden alfabético, con sangría francesa. Se organizarán según los siguientes ejemplos:

LIBRO

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, año de publicación.

COMPILACIÓN

Apellido, Nombre y Nombre y Apellido, comps. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, año de publicación.

CAPÍTULO EN LIBRO COMPILADO

Apellido, Nombre. “Título completo del capítulo”. En *Título del libro*, compilado por nombre y apellido del compilador o editor, páginas de inicio y fin del capítulo entre guiones. Ciudad: Editorial, año de publicación.

ARTÍCULO EN REVISTA CIENTÍFICA

Apellido, Nombre. “Título completo del artículo”, *Nombre de la Revista* seguido del Volumen (y/o número de la revista), (año de publicación): páginas de inicio y fin del artículo entre guiones.

No olvidar el URL, en caso de que la revista esté disponible en internet.

ARTÍCULO DE DIARIO O DE OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Apellido, Nombre. “Título completo del artículo”, *Nombre de la Publicación Periódica o Diario*, Día de mes de año de publicación, página.

TESIS

Apellido, Nombre. “Título de la tesis”. Tipo de tesis, Nombre de la Facultad y de la Universidad, año de defensa.

No olvidar el URL, en caso de que la tesis esté disponible en internet.

12. En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se avisará en el texto el lugar donde deben ser insertadas, indicando el epígrafe correspondiente y su numeración. Todas las imágenes deberán estar en formato de imagen TIFF, con una resolución mínima de 600 dpi, debidamente numeradas de acuerdo con los epígrafes indicados en el texto original. En caso de que las imágenes no puedan ser enviadas por mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos. Los autores son responsables de conseguir la autorización para la reproducción, si corresponde contemplar derechos de autor de imágenes, ejemplos musicales y/o tablas.
13. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.
14. Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.
15. La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.
16. Los autores de los artículos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 37 N°2, Año 37 - ISSN: 2683-7145

NORMAS / NORMS

Institucional de la Universidad Católica Argentina, como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será por correo electrónico, dirigido a los editores de la revista: julianezequiemosca@uca.edu.ar y silvinamansilla@uca.edu.ar En el tema del correo se indicará el apellido del autor principal y la leyenda "Propuesta de texto para publicar en RIIMCV".

117



Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

Edificio "San Alberto Magno" - Subsuelo

Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC

Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

