

REVISTA

ISSN 2683-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

.nro 1

Norberto Pablo Cirio — José Martín Hembra — Silvina Martino —
Patricio Mátteri — Fátima Graciela Musri — Susana Riascos Aguirre
Guillermo Scarabino — Ximena Soto Lagos



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

REVISTA

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

- **AÑO XXXVIII**
- **2024**

VOLUMEN 38 – N° 1

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: Página del manuscrito autógrafo de la Sinfonía en Re menor N°9, op. 125, de Ludwig van Beethoven. Fuente: Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos [<https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.15063>]. Dominio Público.

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 ✉E-mail: iimcv@uca.edu.ar

<https://iimcv.net.ar>

SUMARIO

PRÓLOGO

En permanente sinergia.

SECCIÓN ARTÍCULOS

¿Sólo cuestión de piel? La agencia de los afrodescendientes en la emergencia del canto repentista en el Cono Sur.

Norberto Pablo Cirio

Espejos (1967) de Juan Carlos Zorzi. Una aproximación a su génesis, análisis y posibles influencias.

Patricio Mátteri

Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968-1976): confluencia y diálogo entre músicas tradicionales y populares urbanas en Venezuela.

Susana Riascos Aguirre

Nicht vs. Sondern. El dilema beethoveniano y el Himno de Europa.

Guillermo Scarabino

SECCIÓN RESEÑAS

Monjeau, Federico. *Notas de paso* (Selección y prólogo de Matías Serra Bradford). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023.

José Martín Hambra

Ereña Mínguez, Germán. *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*. Navarra: Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2018.

Silvina Martino

Alberti, Eleonora-Noga. *Triángulo judeoespañol. Canciones sefardíes de Jerusalén en Asunción y Buenos Aires*. Asunción del Paraguay: Servilibro, 2022.

Fátima Graciela Musri

Herrera Ortega, Silvia. *La canción política en Sergio Ortega*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2023.

Ximena Soto Lagos

NOTICIAS DEL INSTITUTO

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS

PRÓLOGO



PRÓLOGO.

EN PERMANENTE SINERGIA



Nos complace introducir los cuatro artículos y las cuatro reseñas bibliográficas que integran este volumen 38, número 1, de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Se trata de un grupo de textos presentados a nuestra convocatoria, que constituyen una muestra de la producción científica actual procedente de diversos ámbitos académicos, en relación con músicas históricas y recientes y que, en conjunto, resultan atinentes a la pluralidad temática que comprende esta publicación.

El primero de los textos, de autoría de nuestro exdecano, el director de orquesta y miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes Guillermo Scarabino, va en línea con una conmemoración insoslayable que se cumple en el presente año: el bicentenario del estreno de la *Novena Sinfonía*, de Ludwig van Beethoven. El autor dilucida el recorrido de la *Oda a la alegría* —con su aclamación a favor de una fraternidad universal— y problematiza el momento y las discusiones que condujeron a su adopción como himno europeo, curiosamente, en su versión puramente instrumental.

A continuación, un artículo de Norberto Pablo Cirio, investigador del hermano Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, encara el estudio de la agencia de los afrodescendientes en el momento del inicio del canto repentista en el Cono Sur. A partir de una perspectiva geocontinental, el autor propone de un modo crítico, que la arraigada teoría del origen europeo de la payada no corresponde al pensamiento científico sino a una construcción identitaria que dejó de lado a sus Otros internos, los afroargentinos del tronco colonial.

El tercer texto original de este número es de autoría de Patricio Mátteri, quien realiza actualmente sus estudios de posgrado en el área musicología del Doctorado en Música, de nuestra casa. Centrado en una obra particular del compositor y director de orquesta Juan Carlos Zorzi —de cuyo fallecimiento se cumplen en 2024 los primeros veinticinco años— el escrito propone una aproximación a la obra *Espejos*, que el compositor argentino escribió en 1967. Mediante el estudio de la génesis e influencias estilísticas recibidas, el autor recupera, gracias a un minucioso análisis musical, lo que Zorzi denominaba su sistema de los “espejos interválicos”, método de composición que habría utilizado en una parte importante de su producción.

La doctora Susana Riascos Aguirre, graduada hace algunos años de nuestro programa de doctorado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, aborda un recorte de su tesis referida a Aldemaro Romero, músico que instauró en Venezuela hacia fines de la década de 1960 la llamada Onda Nueva. Propone que la fuerte identidad de esa música —que sumó a los rasgos de músicas tradicionales de ese país, rasgos de modernidad tomados del jazz y la bossanova— operó en distintos planos estéticos, lo que ha permitido su continuidad hasta el presente.

Las reseñas bibliográficas corresponden a textos publicados en Chile, España, Paraguay y Argentina. La primera, escrita por Ximena Soto Lagos, contempla el libro *La canción política en Sergio Ortega*, de la doctora Silvia Herrera, quien alcanzó su grado en nuestra Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Publicado por Ril Editores en 2023, el ejemplar reseñado recupera las partes fundamentales de la tesis doctoral de Herrera y, como explica Soto Lagos, hace justicia al legado del compositor chileno. El texto publicado en España, una biografía del tenor Isidoro Fagoaga, es reseñado por Silvina Martino, doctoranda también de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales especializada en la historia de la interpretación vocal femenina en la Argentina de la primera parte del siglo XX. Como explica, gracias a los hallazgos de Germán Ereña Mínguez —quien dedicó un prolongado tiempo a la indagación de documentación inédita que luego culminó en un voluminoso resultado— la historia del cantante vasco se reescribe y nos devuelve, a la vez, la riqueza de una época y de una actividad artística que transcurrió entre España y Argentina.

La doctora Fátima Graciela Musri nos acerca su visión de un texto autobiográfico y científico escrito por Eleonora-Noga Alberti: *Triángulo judeoespañol. Canciones sefardíes de Jerusalén en Asunción y Buenos Aires*. Publicado en Asunción del Paraguay en 2022, esta reseña comenta cómo el libro encara en paralelo una escritura de corte poético que, a la vez, constituye una suerte de relatoría de experiencia de la que fue la investigación doctoral de Alberti, defendida en su momento en esta Universidad Católica Argentina. Finalmente, un volumen póstumo de Federico Monjeau conocido en 2023 con el título de *Notas de paso*, es reseñado por José Hembra, novel investigador que integra un proyecto grupal de la Universidad de Buenos Aires. Constituido por una compilación de artículos publicados en el diario *Clarín* entre

2016 y 2020, el libro representa un reservorio concentrado de las ideas del reconocido crítico musical argentino en torno a diversos aspectos tanto de la creación como de la interpretación musical.

En suma, este número —junto con las noticias acerca de las novedades editoriales y actividades recientes del instituto y la convocatoria vigente para la recepción de nuevos textos— cumple con la finalidad de promover y divulgar los avances del área, así como también incentivar nuevas indagaciones y alentar la necesaria colaboración entre pares que toda disciplina científica requiere.

Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca

Editores



SECCIÓN ARTÍCULOS



¿SÓLO CUESTIÓN DE PIEL? LA AGENCIA DE LOS AFRODESCENDIENTES EN LA EMERGENCIA DEL CANTO REPENTISTA EN EL CONO SUR

NORBERTO PABLO CIRIO

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

pablo.cirio@inmcv.gob.ar

ORCID: 0000-0003-0854-1541

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.15>

RESUMEN

En este artículo se somete a vigilancia epistemológica la teoría del origen europeo de la payada en tanto es imposible de refutar al no seguir el pensamiento científico. Esta teoría fue consecuente al pensamiento hegemónico argentino que construyó una identidad nacional y prescindió de sus Otros internos, como es el caso de los afroargentinos del tronco colonial. Con una visión geocontinental, se procura otro entendimiento del canto repentista en la Argentina, Uruguay y Chile y visitar la temprana presencia de los afrodescendientes pues fueron los actores nodales del primer género literario-musical local, la gauchesca, a la cual pertenece el canto repentista o payada.

Palabras clave: racismo científico, literatura gauchesca, teoría de la *performance*, criollismo, afrodescendiente.

JUST A MATTER OF SKIN? THE AGENCY OF AFRO-DESCENDANTS IN THE EMERGENCE OF THE CANTO REPENTISTA IN THE SOUTHERN CONE

16

ABSTRACT

In this article, the theory of the European origin of *payada* is subjected to epistemological surveillance since it is impossible to refute by not following the scientific method. This theory emerged in line to hegemonic thinking in Argentina, which built its national identity through the exclusion of its internal Others, as is the case with Afro-Argentines of colonial descent. Keeping with a geo-continental view, we bring forth a different understanding of the *canto repentista* in Argentina, Uruguay, and Chile, and revisit the early presence of Afro-Argentines as nodal actors of the first literary-musical local genre, the *gauchesca*, to which the *canto repentista* or *payada* belongs.

Keywords: Scientific racism, gauchesca literature, performance theory, criollism, afro-descendent.



Introducción

En el método científico, un saber es válido en tanto sea refutable; por ello, se admite que, mientras eso no sucede, tiene un estatus de verdad provisoria.¹ En ciencias sociales o pragmáticas —las que configuran su realidad—, las soluciones y predicciones a problemas vía leyes o hipótesis con cierto grado de efectividad suelen ceder a la generalización empírica al creer que el significado es inmanente, unívoco y

¹ Este artículo surge de una ponencia inédita, leída en el Simposio Joaquín “Ansina” Lenzina que organicé en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, 15 de julio de 2022.

atemporal.² Este paradigma dominó la musicología local desde su consolidación por Carlos Vega y combinó a discreción positivismo, evolucionismo, difusionismo y especulación. A fines del siglo XX comenzó a ser relevado por otros; para entonces, la dimensión sonora de la música —casi el único aspecto considerado— poco explicaba si no se sumaba al ser humano por su capacidad de agencia y se posicionaba central al contexto y la teoría de la *performance*.³

Un axioma temprano del paradigma superado que, con matices, es extrapolable a Uruguay y Chile, es el origen europeo del canto repentista, payada o paya, que, en el Río de la Plata, fue concomitante al primer género literario autóctono, la gauchesca, a inicios del siglo XIX. De este derivaron movimientos artístico-ideológicos como el criollismo y el tradicionalismo; así, la Generación del Centenario en la Argentina reificó al gaucho para blanquearla de cara al progreso, como ocurría en casi toda Latinoamérica.⁴ Ello fue por temer que la inmigración ultramarina —propulsada por el estamento previo en el poder, la Generación del 80— diluyera lo que entendía por ser nacional. El estudio de la payada fue funcional a ese proyecto al validar tal raíz, aunque de peregrina antigüedad y locación: trovadores, troveros y juglares franceses y españoles católicos, bardos celtas, rapsodas y aedos grecorromanos, etc. Así, se la enmarcó en un ideario nacionalista excluyente, de alteridad no-blanca por no ameritar membresía de nacional y/o decretar su extinción y se relevó la ancestría afro de muchos cultores a una cuestión biológica.⁵ Parte del fundamento fue entender que, como el canto repentista se hace con un instrumento europeo —la guitarra—, un idioma europeo —el español— y formas poéticas europeas —la décima espinela, la copla, etc.—, la correspondencia era unívoca. La confusión entre folclore como forma y como contenido sigue operativa, aunque hace décadas fue planteada para superar el enfoque primordialista y positivista,⁶ al tiempo que se revisitó la historia sobre Grecia como cuna de Occidente —que data de fines del siglo XVIII—, desde un movimiento propulsado por intelectuales europeos para

² Gregorio Klimovsky, “Estructura y validez de las teorías científicas”, en *Nociones de epistemología*, Rodolfo Gaeta y Nilda Robles (comps.) (Buenos Aires: Eudeba, 1985). Félix Gustavo Schuster, *El método en ciencias sociales* (Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004).

³ Irma Ruiz y María Mendizabal (colab.), “Etnomusicología”, en *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10, 179-210 (Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina, 1985). Irma Ruiz, “Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ra. parte)”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 10 (1989): 259-272. Irma Ruiz, “Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2da. parte)”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 12 (1992): 07-27.

⁴ George Reid Andrews, *Afro-Latinoamérica 1800-2000* (Madrid: Iberoamericana, 2007).

⁵ Ricardo Rojas, *La literatura argentina. Ensayo filológico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (Buenos Aires: Coni, 1922). Leopoldo Lugones, *El payador* (Buenos Aires: Centurión, 1944). Josué Teófilo Wilkes e Ismael Guerrero Cárpena, *Formas musicales rioplatenses (Cifras, estilos y milongas): su génesis hispánica* (Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1946). Ismael Moya, *El arte de los payadores* (Buenos Aires: P. Berruti, 1959). Carlos Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2010); entre otros.

⁶ Martha Blache, “Folclore y cultura popular”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* 3 (1988): 23-34.

sustituir Egipto por Grecia como la “infancia de la dinámica raza europea”. Esta revisión dejó expuesto el origen afroasiático de la cultura aria.⁷ Como no hay investigación científica sin ideología, Martín Bernal dice en el cierre de la introducción de su libro que el objetivo político de “*Atenea negra* en su conjunto es, naturalmente, bajar los humos a la arrogancia cultural de Europa”.⁸

Desde hace unos años, la blancura de la payada es problematizada por investigadores desde una sensibilidad comprometida con el Otro, como la demanda de los afroargentinos del tronco colonial al entenderse arte y parte de la misma.⁹ Mi deseo es comprender mejor la centralidad de los afrodescendientes en la emergencia de la payada y los momentos significativos hasta que se estabilizó, por lo que refuto el axioma de su origen europeo por acientífico, al ser indemostrable. Entiendo que el desempeño de tales cultores fue más una ‘cuestión de piel’, pues no agota la complejidad de su mentalidad, intrínsecamente mestiza al ser sui generis de la sociedad criolla, signo de la América posthispánica.¹⁰ Deseo continuar, así, el camino iniciado por colegas que enriquecen lo que se entiende por identidad argentina. Planteo con ellos des-esencializar orígenes con lecturas provocativas de fuentes, interpelar a autores canónicos y abordar la emergencia del criollismo con posiciones renovadas a la narrativa previa que, en general, se basa en la anécdota, la cita acrítica de fuentes y la celebración de la nación blanca.¹¹ Mi propuesta es que el paradigma a superar se basa en el racismo científico, intrínseco a la colonialidad del poder por construir un imaginario nacional solícito, al tiempo que lo libra de sus genocidios constitutivos (el colonialismo de los pueblos originarios y la trata esclavista). Desde él se labró una teleología del país que signó a Europa su razón de ser y, si bien hubo

⁷ Martín Bernal, *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica* (Barcelona: Crítica, 1993).

⁸ Bernal, *Atenea negra...*, p. 90.

⁹ Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012). Norberto Pablo Cirio, “El movimiento payadescos argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 28 (2014): 105-140. Norberto Pablo Cirio, *Gabino Ezeiza, Payador Nacional (1858-1916): obras musicales (in)completas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Libro + CD, 2022). Matías Emiliano Casas, *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)* (Buenos Aires: Prometeo, 2017).

¹⁰ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (Barcelona: Paidós, 2007).

¹¹ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Perfil, 2000). Rita Segato, *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad* (Buenos Aires: Prometeo, 2007). Claudia Briones, “La nación argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos”, en *Nación y diversidad: territorios, identidades y federalismo*, José Nun y Alejandro Grimson (comps.), 35-62 (Buenos Aires: Edhasa, 2008). Melanie Plesch, “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, AAVV, 55-108 (San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008). Chamosa, *Breve historia...* Ezequiel Adamovsky, *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

enfoques alternativos —como el americanismo de Ricardo Rojas—,¹² no prosperaron y ninguno se interesó en el afrodescendiente o solo lo hizo para negar su contemporaneidad y relevancia.¹³ Mi hipótesis es que, si buena parte de los hitos fundacionales y medulares del canto repentista en el Cono Sur fueron gestados y protagonizados por afrodescendientes, se debe a su capacidad para instrumentar una cultura sui géneris coherente en ciertas ideas y prácticas, por ende la gauchesca es fruto de una contraparte biológica del criollo en tanto nuevo sujeto social, el afrohispanoamericano.

La europeidad de la payada

Nacionalismo y criollismo no son causa y efecto sino arte y parte en una sociedad que se hacía a sí misma mientras se pensaba y que se expresaba en prácticas como la payada, cuyos significados icónico-discursivos iban alimentando —y eran alimentados— por el sentir nacionalista en procura de mancomunar al pueblo. Si los grupos étnicos construyen sus fronteras en relación con el Otro, generalmente conceptualizado enemigo,¹⁴ en este caso la amenaza disolvente de la identidad nacional por la inmigración ultramarina catalizó al movimiento criollista como coagulante entre argentinos —de los grupos que fueren— e inmigrantes. Así, fue carta de presentación y de admisión ciudadana y la metáfora del país cual crisol de razas, que subsumía a su población en un conveniente mestizaje,¹⁵ era la antesala para que la blancura cobre pleno sentido hegemónico:

“En la perspectiva de las elites, el mestizaje fue construido como un camino en dirección a la blancura, homogeneizador y, en este sentido, etnocida, porque, a pesar de constituirse como ‘utopía mestiza’ capaz de unificar la nacionalidad como resultado de una amalgama de sociedades, de hecho produce el olvido de sus linajes constitutivos. En esta versión, su brújula apunta al Norte, al progreso, a la modernización de una nación que, en el

¹² Graciela Ferrás, *Ricardo Rojas: nacionalismo, inmigración y democracia* (Buenos Aires: Eudeba, 2017).

¹³ Carlos Vega, “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo”, *Cursos y Conferencias* 7 (1936): 765-779.

¹⁴ Fredrik Barth, “Introducción”, en *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, Fredrik Barth (comp.), 9-49 (México: Fondo de Cultura Económica, 1976).

¹⁵ Alejandro Frigerio, “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”, en *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, Leticia Maronese (comp.), 77-98 (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, 2006). Alejandro Frigerio, “De la ‘desaparición’ de los negros a la ‘reaparición’ de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”, en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*, Gladys Lechini (comp.), 117-144 (Buenos Aires: Clacso, 2008). Briones, “La nación argentina...”

mestizaje, se desprenderá de una parte de su ancestralidad y abdicará de su pasado”.¹⁶

20

Antes de abordar las fisuras ideológicas del axioma en cuestión, repaso algunos de sus lineamientos para entender su carácter acientífico. Para Oscar Chamosa, la necesidad de trazar la continuidad entre los *performers* europeos y el payador nació de la influencia del nacionalismo católico reaccionario y antisemita (el judío, uno de los ‘males’ que veían en la inmigración, junto a la masonería y el anarquismo).¹⁷ Al seguir a los nacionalismos europeos, ese nacionalismo abrevó en la ultraderecha para posicionar al pampeano como arquetipo nacional e imaginó a la ruralidad de modo ingenuo porque no se correspondía con la alienación campesina en curso. Se creía que gaucho y payador portaban sabiduría ancestral y su catolicismo era la vara para medir su ascendencia hispana. En esta línea se comprende que Juan Alfonso Carrizo destacara a la poesía oral de tema católico.¹⁸ Uno de los pocos que objetaron la relación payador-trovador fue Carlos Vega, al señalar que sus similitudes eran menos que sus diferencias, por lo que se trataba una licencia literaria.¹⁹ En efecto, géneros como el *tensó* y el *partimen* o *joc partit* fueron algunos de los cultivados por los trovadores para dialogar, enviarse obras o improvisarlas alternándose las estrofas.²⁰ Si embargo, no fueron los más importantes. Es más, para Martín de Riquer la lírica trovadoresca fue preponderantemente escrita, dada su complejidad métrica, artificios técnicos y recursos por lo que, desde lo performático, estos géneros casi no emplearon el repentismo.²¹

La validación de nuestro pasado grecorromano también es celebrada por políticos. En su *Plan quinquenal del gobierno del presidente Perón*, él dijo: “las investigaciones científicas, las artes, las letras, retoñan y florecen afianzando de día en día el prolífero patrimonio de la civilización Greco-Latina que nos fuera legada y de la que somos continuadores”.²² La recomendación estaba avalada con trabajos que vinculaban la payada con el trovador, las apachetas con los cultos a Hermes y Mercurio y el carnaval con los de Dioniso y Baco. Por ejemplo, en *Las canciones folklóricas de la*

¹⁶ Rita Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo, 2013), 234.

¹⁷ Chamosa, *Breve historia...*, 49-50.

¹⁸ Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina* (Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945).

¹⁹ Carlos Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2010), 64-66.

²⁰ Richard H. Hoppin, *La música medieval* (Madrid: Akal, 1991), 289. Martín De Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Barcelona: Ariel, 1992), 65-70.

²¹ De Riquer, *Los trovadores...*, 15.

²² *Plan quinquenal del gobierno del presidente Perón* (Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1947), 28; en Chamosa, *Breve historia...*, 119.

Argentina (Antología) su coordinador explicó que la cifra pampeana “sólo la usan los juglares de alta escuela llamados *payadores*”.²³ El elegir un marco teórico inadecuado expone contradicciones. Vega solía consignar “juglar” en el oficio de muchos informantes en el libro de registro de sus viajes y para Jacovella, “el género poético-musical de la **payada** no aparece documentado en España. Si se debe a su inexistencia allí o a la indolencia de los investigadores españoles, es cosa que no se sabe”.²⁴ Por ende, como sus argumentos no pasan de ser *a priori*, son irrefutables, acientíficos. A mi entender, se trata de racismo científico en tanto no se fue imparcial con las fuentes, se desestimaron los inconvenientes y se dictaminó que estaban “desaparecidos” los afroargentinos. Sobre esto, licenció la etnografía, método que, paradójicamente, Vega no solo empleó a lo largo de su carrera, sino que fue quien lo introdujo en la musicología local, posicionándola ciencia al librarla de la especulación de sillón. En Uruguay, este racismo científico fue captado por Lauro Ayestarán en 1966: “ninguna prueba ha sido exigida o traída a colación para demostrar la influencia de Europa en la cultura americana. Muchas pruebas se exigen para demostrar las influencias de los indios en dicha cultura americana. Muchísimas en forma molesta o exagerada, para demostrar la influencia africana”.²⁵

Doy un caso: la etimología de milonga por Josué Wilkes e Ismael Guerrero Cárpena²⁶ como amalgama de *melos* (sonido) y *longa* (largo) —“melodía larga”—, con la que se explicaría su duración. Sin embargo, no dicen cómo, cuándo ni por qué gauchos y afros se valieron de una voz de un idioma inexistente porque *melos* es voz griega y *longa*, latina. Dudo que Wilkes y Guerrero Cárpena hayan fatigado por igual diccionarios de las lenguas sursaharianas —muchas de las cuales sí se hablaron aquí— siendo su conclusión parcial, por ende, falsa.²⁷ Desde la teoría de la descolonialidad del poder, en tanto el conocimiento es instrumento de colonización, su descolonización abre la experiencia a orígenes múltiples, pues hay ‘otras’ historias y jerarquías más allá de Adán y Eva, Grecia y Roma y sus idiomas. Se oblitera así la linealidad de la historia eurocentrada, a favor de la pluriversalidad o ecología de saberes al rehabilitar subjetividades racializadas reprimidas o destruidas por Occidente y que siguen bajo formas no siempre sutiles,²⁸ por sus aplicaciones en la

²³ Bruno Jacovella (coord.), *Las canciones folklóricas de la Argentina (Antología)*, 3 LP + folleto (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988), 9.

²⁴ Negrita en el original. Jacovella, *Las canciones folklóricas...*, 28.

²⁵ Lauro Ayestarán, *Textos breves* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2014), XVIII.

²⁶ Wilkes y Cárpena, *Formas musicales...*, 66.

²⁷ Norberto Pablo Cirio, *¡Tomá paichu! Historia y presente de los afroargentinismos* (Buenos Aires: Teseo, 2015).

²⁸ Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014), 26-27, 94. Boaventura De Sousa Santos, *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal* (Buenos Aires: Prometeo, 2010), 32-33. Boaventura De Sousa Santos, “¿Un Occidente no occidentalista? La filosofía a la venta, la docta ignorancia y la apuesta de Pascal”, en *Epistemologías del sur. Perspectivas*, Boaventura De Sousa Santos y María Paula Meneses (eds.) (Madrid: Akal, 2015), 452-453.

modernidad comandada por el universalismo europeo.²⁹ Desde mi propuesta, para entender la implicancia de los afrodescendientes en la payada, la voz milonga es bantú. En *kimbundo* significa ‘palabras’ y así figura en *Arte da língua de Angola*, del jesuita portugués Pedro Dias³⁰ y en un cuadernillo de doctrina anónimo español-“angola” que pude atribuir al jesuita Diego de Torres Bollo, quien lo hizo ocupando el cargo de primer provincial de la Provincia Jesuítica del Paraguay, a principios del siglo XVII.³¹ Por su parte, la toponimia africana suma pistas: en Angola hay una localidad llamada Milonga (Pcia. Cuando Cubango); Milongo y Mulonga lo son de la República Democrática del Congo (Pcias. de Kwilu y Lualaba) y Mulonga de Zambia (Pcia. Copperbelt).

El interés en dotar al canto repentista en el Cono Sur de un origen premoderno solo con principios universalistas que cifran a Europa su *fons et origo* dice menos de la imparcialidad científica que de la obsesión por enrolarnos en una saga civilizatoria que no es plenamente la nuestra. No propongo negarla —con lo cual estaría operando con la lógica que critico—, sino ampliarla honrando nuestra geohistoria en el sistema-mundo. De los autores que sostienen la lógica eurocentrada, destaco a Ismael Moya quien la argumenta desde el evolucionismo.³² Las citas en sus idiomas de poetas latinos y griegos carecen de valor explicativo y es llamativa la omisión del ámbito africano en el cual, también se canta improvisando desde antiguo. Uno de los pocos que sostuvieron la procedencia africana de la payada fue Néstor Ortiz Oderigo.³³ Pero, al no fundamentar, su puente con la *makava*, el *diali* o *griot* es igual de débil e, incluso, contradictorio, pues no pudo dejar de parangonar al payador con el trovador, el juglar y el *minnesinger*. Quince años después de él, George Reid Andrews dijo lo mismo, pero de modo más claro:

“Hubo un área del esfuerzo musical [...] en la cual los afroargentinos permanecieron firmemente en el control durante todo el siglo XIX y avanzado el XX. Eso era lo que podía esperarse, considerando que la forma de arte era en gran parte africana en su derivación. Era la payada, una especie de duelo poético en el que dos guitarristas cantores componen espontáneamente versos sobre un tema dado o en respuesta a desafíos mutuos. Una variación vocal de las tapadas, los duelos de tambores, la payada era la descendiente lineal de la tradición africana de competencias de

²⁹ Immanuel Wallerstein, *Universalismo europeo. El discurso del poder* (México: Siglo Veintiuno, 2007), 69.

³⁰ Pedro Dias, *Arte da língua de Angola* (Lisboa: Miguel Deslandes, 1697), 7.

³¹ Norberto Pablo Cirio, *La esclavitud jesuítica: doctrina en lengua de “angola” atribuida a Diego de Torres Bollo, S. J. Virreinato del Perú, 1607-1629* (Buenos Aires: el autor, 2023).

³² Ismael Moya, *El arte de los payadores* (Buenos Aires: P. Berruti, 1959).

³³ Néstor Ortiz Oderigo, “Gabino Ezeiza: Para una historia con payadores”, *El Mundo* 13.177 (1965), 46. s/f. *Esquema de la música afroargentina* (Buenos Aires: UNTREF, 2008). *Latitudes africanas del tango* (Buenos Aires: UNTREF, 2009). “La payada afroargentina”, *Selecta* s/n: s/p. Buenos Aires, s/a.

habilidad musical, una tradición que ha producido fenómenos análogos en cada país americano donde existe una gran población negra”.³⁴

Por entonces, la investigación sobre la cultura popular era un área de virtual vacancia, a excepción del temprano caso de Robert Lehmann-Nitsche, quien no tenía eco en el estrecho ámbito intelectual excepto para ser denostado.³⁵ Moya no fue la excepción:

“Otro error que, con respecto a Santos Vega, corresponde destruir, es el que sirve de base a la tesis del ilustre profesor Roberto Lehmann-Nitsche. Según él, nuestro Santos Vega sería héroe de algún romance trovadoresco de Europa. Me pregunto: el malogrado profesor ¿niega al pueblo argentino la facultad de crear sus propias leyendas sin necesidad de buscar la fuente extranjera? ¿Niega la posibilidad de que hayan existido en nuestras pampas grandes trovadores dignos de haber merecido la devoción popular?”.³⁶

Así, le negó buscar un antecedente europeo para Santos Vega, pero hizo lo imposible por hallarlo para los payadores o, como se contradice en la cita, “trovadores”. Esta fue una perspectiva usual en la academia local, donde afirmaciones autoritarias van en tándem a detracciones lapidarias. Desde la descolonialidad del poder, señala las contradicciones cuando el chauvinismo releva al pensamiento científico, más contra investigadores foráneos. El racismo científico también fue redimensionado por el periodismo. En la crónica de la actuación de Gabino Ezeiza en Chacabuco, el diario *El Mentor* se enorgullecía del espejismo témporo-espacial que ensoñó al auditorio:

“Gabino Ezeiza nos ha sorprendido gratamente, causando nuestra sincera admiración. Cuántas veces, en el transcurso de sus improvisaciones, creímos estar delante del bardo druídico de la antigua Galia o del antiguo trovador pulsando el delicado laúd en la sala del castellano feudal sentado ante monumental chimenea el uno, y el otro de pie entonando la tierna endecha o el bélico relato de batallar o aventuras, orgullo de edades pasadas”.³⁷

³⁴ George Reid Andrews, *Los afroargentinos de Buenos Aires* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989), 200.

³⁵ Miguel Ángel García y Gloria Beatriz Chicote, *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Libro + CD (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2008), 32.

³⁶ Moya, *El arte...*, 97.

³⁷ Anónimo, 1899; en Oscar Ricardo Melli, *Historia del partido y ciudad de Chacabuco 1891-1930* (Chacabuco: el autor, 1998), 46.

La cita ejemplifica cómo encarna el patrón colonial. De base moderna, legitima un modo de pensar por sobre los demás, en el cual la historia de Occidente es una, la que mejor destiló en términos evolutivos. Se trata de una epistemología que abusa del control de autoridad: entre otras cuestiones es racista (lo europeo ocupa todo el espacio posible), abona una jerarquía estética (la payada, al derivar del trovador, es bella e interesante), es patriarcal (se construye sobre valores y perspectivas masculinas) y es unilineal (solo interesa el pasado europeo). En tal matriz, Europa piensa al resto del mundo, solo ella genera pensamiento, el resto observa y es observado. Estas ideas, que tomo de Walter Mignolo,³⁸ las completa así: “no son esferas de lo enunciado, sino que son los pilares mismos de la enunciación, son el control mismo del conocimiento”.³⁹

Eric Hobsbawm aún su análisis sobre la formación de la conciencia nacional al de Miroslav Hroch, para quien esa conciencia se desarrolla entre agrupamientos sociales y regiones de modo desigual y las masas son las últimas en ser afectadas.⁴⁰ Divide la historia de los movimientos nacionales europeos del siglo XIX en tres fases. La primera, sin agenda política ni nacional, es de índole cultural y se expresa en las prácticas populares luego rotuladas folclóricas. En la segunda, la idea de lo nacional es desarrollada por precursores —generalmente intelectuales de las clases media y alta—, quienes añaden la dimensión política al valorar tales prácticas y crean instituciones para su preservación y estudio. En la tercera, el programa nacionalista tiene el apoyo popular, al menos de buena parte. El pasaje de la segunda a la tercera fase es crucial para la emergencia de los movimientos nacionales, que aquí sucedió entre los siglos XIX al XX, cuando a la Generación del 80 le relevó la del Centenario; o sea, cuando el Estado instrumentó el movimiento criollista para relanzar su programa nacionalista, de corte hispano. Para ello, se basó en la fase anterior, sobre todo en los estudios que legitimaban el tema con escritores como Rojas y Lugones, lo que incluía a los institutos y museos que velaban por las prácticas —ya consagradas folclóricas— de la primera fase. Lugones, de hecho, publicó *El payador*,⁴¹ espaldarazo a *Martín Fierro* y al movimiento criollista que lo imaginaba continuidad de la cultura grecolatina, catolicismo medieval mediante. Un hecho que demuestra su racismo científico es que, aunque Gabino era contemporáneo y ocupaba el pináculo del canto repentista, su libro no tiene ni un renglón a su memoria.

³⁸ Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014).

³⁹ Francisco Carballo y Walter Mignolo, *Una concepción descolonial del mundo: conversaciones de Francisco Carballo y Walter Mignolo* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014), 45.

⁴⁰ Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Buenos Aires: Crítica, 2012). Miroslav Hroch, “Real y construida: la naturaleza de la nación”, en *Estado y nación: Ernest Gellner y la teoría del nacionalismo*, John A. Hall (coord.), 127-146 (Madrid: Cambridge University Press, 2000).

⁴¹ Leopoldo Lugones, *El payador* (Buenos Aires: Centurión, 1944).

El esfuerzo de los intelectuales orgánicos por legitimar el lazo entre Europa y la payada fue especulativo, ya que solo postuló lo conveniente del canto europeo sin explicar cómo ocurrió más allá de la presencia europea en América desde 1492, comodín desde donde la colonialidad del poder procuró hacer del “Nuevo Mundo” su continuación temporal, cultural, espiritual, biológica y geográfica. Para Ramón Grosfoguel, la matriz colonial funciona a instancias de jerarquías entrelazadas para favorecer y mantener la desigualdad. Una es la epistémica, “donde se privilegian los conocimientos occidentales sobre las cosmogonías y conocimientos no-occidentales institucionalizados a través del sistema global de universidades; los ‘otros’ producen religión, folklore, mitos, pero nunca teoría o conocimientos”.⁴² Creo que aquellos afroargentinos tenían sus propios conocimientos y que su rol en la emergencia y consolidación de la payada fue nodal, como desarrollo seguidamente.

Ampliando la payada desde la ecología de saberes

En línea con quienes abordan la payada por afroargentinos allende su dimensión biológica,⁴³ el tema interesa a una academia sensible a la demanda de este grupo para que se lo reviste. Esto lo problematiza Rita Segato como la *antropología por demanda* de las comunidades que hasta hacía poco solo eran “objetos de estudio”.⁴⁴ Abogo por abrir el enfoque eurocentrado para problematizar el universalismo —la sutil cara del racismo—⁴⁵ para hallar nuestro lugar en el mundo que, desde esta lógica, sería periférico pues “la universalidad sería una prerrogativa de las naciones centrales”.⁴⁶ Enrique Dussel entiende por transmodernidad la vivencia de los pueblos desterrados de la modernidad como la concibió Occidente. Si “el espacio no es meramente la distancia entre dos puntos sino el modo como uno vive esa situación en un mundo, de tal manera que el espacio es vivido siempre con sentido y siempre relacionado con el ejercicio del poder”, la transmodernidad es la superación de la crisis que atraviesa la modernidad y su irracionalidad ecológica.⁴⁷ Propone transitar esta “nueva edad del mundo” desde cuatro puntos: 1. Volver a lo propio como valioso; 2. Reconsiderar la historia local con nueva mirada; 3. Aprender lo que nos interesa —

⁴² Carballo y Mignolo, *Una concepción descolonial...*, 46.

⁴³ Andrews, *Los afroargentinos de Buenos Aires...* Marvin A. Lewis. *El discurso afroargentino: otra dimensión de la diáspora negra* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2010). Sylvain Poosson, *La historia silenciada. Los afroargentinos protagonistas de un drama social* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2007).

⁴⁴ Segato, *La crítica de la colonialidad...*

⁴⁵ Aníbal Quijano, *Aníbal Quijano. Textos de fundación*, Zulma Palermo y Pablo Quintero (comps.) (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014), 74.

⁴⁶ Plesch, “La lógica sonora...”, 71.

⁴⁷ Enrique Dussel, “Cartografías del saber desde la transmodernidad”, en *Cartografías del poder y descolonialidad*, Bárbara Aguer (ed.) (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014), 33.

no lo que nos imponen— de la modernidad; y 4. Desarrollar potencialidades epistemológicas propias desde lo que Walter Mignolo llama pluriverso o, siguiendo a De Sousa Santos,⁴⁸ ecología de saberes. Dicho esto, no sorprende cómo en 1944 Carlos Vega suscribía al teleologismo europeo: “es importante —fundamental para absorber nuestras comprobaciones— tener en cuenta que la ‘universalidad’ sólo se obtiene mediante la conquista previa de Europa”.⁴⁹ Si “la diferencia epistémica colonial es espacial, pero no sólo geográfica. De ahí la importancia de una geopolítica del conocimiento”,⁵⁰ para desbrozar el camino, una vía posible es la afrocentralidad, la cual ayudará a (re)considerar los aportes de la otra gran costa oceánica con la cual nos relacionamos durante tres siglos y medio por la trata esclavista.

De Sousa Santos dice que el pensamiento occidental moderno es de índole abismal pues, al basarse en un sistema de distinciones visibles e invisibles, estas fundamentan a aquellas.⁵¹ Su demarcación divide lo “real” en dos campos antagónicos, siendo lo que se relega al “otro lado de la línea” inexistente en formas relevantes o comprensibles del ser, por ende, excluido del pensamiento científico, cuyas verdades se postulan eternas, ubicuas, inmutables, etc.⁵² Si “el etnocentrismo y el científicismo constituyen dos figuras —perversas— del universalismo”,⁵³ desbrozarlo a favor de la ecología de saberes reeditarán en esta parte del mundo con saberes de los grupos excluidos. Para Ramón Grosfoguel, hay jerarquías constitutivas de la matriz colonial, entre ellas la jerarquía epistémica señalada por Carballo y Mignolo. Siguiendo a De Sousa Santos,⁵⁴ como “ningún tipo de conocimiento puede dar explicación a todas las intervenciones posibles en el mundo, todos ellos son incompletos en diferentes modos”, al ampliar el horizonte de posibilidades honramos nuestro pensamiento mestizo pues el saber no debe entenderse “como-una-representación-de-la-realidad” sino “como-intervención-de-la-realidad”.⁵⁵ Dicho esto, ‘saber’ y ‘poder’ se correlacionan inversamente y tal desfasaje se agranda cuando la hegemonía maximiza su desprecio por el Otro declarando a sus conocimientos inexistentes (epistemicidio), minorizándolo vía disciplinas *ad hoc* (como el folclore) o

⁴⁸ De Sousa Santos, “¿Un Occidente no occidentalista?...”

⁴⁹ Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Libro + 2 CD (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998), 227.

⁵⁰ Walter Mignolo, “Introducción”, en *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Walter Mignolo (comp.) (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001), 26.

⁵¹ De Sousa Santos, *Para descolonizar Occidente...*

⁵² Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

⁵³ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la identidad humana* (México: Siglo Veintiuno, 2009), 53.

⁵⁴ De Sousa Santos, *Para descolonizar Occidente...*, 37.

⁵⁵ *Ibidem*, 36.

exterminándolo (genocidio). Esto jaquea el concepto de Verdad, cuya definición más provocativa quizá sea la de Michael Foucault: “especie de error que tiene para sí misma el poder de no poder ser refutada sin duda porque el largo conocimiento de la historia la ha hecho inalterable”.⁵⁶ La ciencia es decisiva para avalar “certezas” por acción de un cuerpo de colegiados. Así, de ‘este lado de la línea’ no están todos los saberes, sino una selección solícita a la ciencia metropolitana, como la teoría de las razas,⁵⁷ hasta hace poco incuestionable.⁵⁸

Desbrozando el canto repentista en el Cono Sur a favor de la ecología de saberes, analizo la agencialidad de los afrodescendientes en su emergencia y consolidación. Salvo excepciones, se ignoró o se creyó innecesario problematizarla, reduciéndola a una “cuestión de piel”, pues la historia de esta práctica labró con ribetes monopólicos su ascendencia europea. Incluso se llegó a dar por existente una “raza argentina”,⁵⁹ cuya capacidad moralizante contrarrestaría el debilitamiento de su mezcla con el resto, sintetizando “descendencia raquítica, simiesca, con todos los defectos de la raza noble, acentuados por la sangre villana”. En 1913, Ingenieros vaticinó que:

“Dentro de quince o cien años las consecuencias serán más importantes, y son fáciles de pronosticar. En el territorio argentino [...] vivirá una raza compuesta por quince o cien millones de blancos, que en sus horas de recreo leerán las crónicas de las extinguidas razas indígenas, las historias de la mestizada raza gaucha que retardó la formación de la raza blanca argentina y acaso los poemas gauchescos de Martín Fierro y Santos Vega, o las novelas de Juan Moreira y Pastor Luna, renovadas ciertamente por otros escritores de raza europea, como lo fueron Hernández, Ascasubi y Gutiérrez”.⁶⁰

No llamaría la atención cómo denostaba a *Martín Fierro* y *Santos Vega* si no fuera por la diferente vara con que se los mide hoy, situándolos en el podio de la argentinidad. La pregunta, entonces, es: ¿cómo puede enriquecerse esta esencia del país llamada argentinidad —la cual es replicable, con las salvedades necesarias, a la uruguayidad y chilenedad— incluyendo a un actor social deliberadamente excluido y hasta negado?

⁵⁶ Michael Foucault, *Microfísica del poder* (Buenos Aires: La Piqueta, 1992), 9.

⁵⁷ Segato, *La nación y sus Otros...*

⁵⁸ Nilma Gomes, “Los intelectuales negros y la producción de conocimiento: algunas reflexiones sobre la realidad brasileña”, en *Epistemologías del sur. Perspectivas*, Boaventura De Sousa Santos y María Paula Meneses (eds.) (Madrid: Akal, 2015), 411.

⁵⁹ José Ingenieros, *La locura en la Argentina* (Buenos Aires: Tor, 1955).

⁶⁰ José Ingenieros, “La formación de una raza argentina”, en *Lecciones para siempre* (Buenos Aires: Instituto Popular de Conferencias de La Prensa, 2007), 41-42.

El tema es complejo y excede a este artículo resolverlo, por lo cual refuerzo el planteo ofrecido con algunas revisiones documentales en perspectiva afrocentrada. Bartolomé José Hidalgo (1788-1822) es considerado el padre de la gauchesca por su rol como payador y editor de poesía en el primer género literario autóctono rioplatense. De hecho, la cita más antigua conocida de la palabra gaucho —cuya etimología aún no pudo establecerse de modo concluyente— está en su obra; en concreto, en Buenos Aires, 1821.⁶¹ Si bien Hidalgo está bastante estudiado, pocos repararon en que podría ser afrodescendiente:

“Nació en Montevideo, 1788, siendo sus padres Juan José Hidalgo y Catalina Jiménez, ambos naturales de Buenos Aires y de condición social muy modesta [...].

En 1817, Joaquín de la Sagra y Pérez lo llama “mulatillo”. En cierto modo, esta afirmación viene a coincidir con la del Padre Castañeda, quien en 1821, desde “La Matrona comentadora” lo llama “oscuro montevidiano”, agregando “que es un tentado de eso que llaman igualdad, para lo cual hay algunos impedimentos físicos”.⁶²

Martiniano Leguizamón destacó que era “el cantor más representativo de su casta” y Ángel Rama abonó esto al citar una fuente que lo llama “mulatillo Hidalgo”.⁶³

Hilario Ascasubi (1807-1875) fue clave en la gauchesca; se destacó por obras como *Santos Vega o los mellizos de la flor* (1851) y *Aniceto el gallo* (1853). En un libro sobre las calles de Pehuajó, Rafael Hernández —hermano de José Hernández— explicó la que lleva su nombre: “El mulato Ascasubi, como el pueblo lo denominaba y en efecto no dejaba enteramente de parecerlo, nació en un punto de la provincia de Córdoba que él nunca quiso recordar, a imitación de Cervantes, el 14 de enero de 1807”.⁶⁴ Para Manuel Mujica Láinez, “la inventiva no debió fallarle nunca. Sería un verdadero mandinga este turbulento Hilario, de cuya infancia no nos queda ningún retrato, pero que, según sus posteriores efigies, tendría el pelo alborotado y rebelde, el color no muy blanco, fácil la sonrisa, vivos los ojos y el ademán desenvuelto”.⁶⁵ Exiliado

⁶¹ Olga Fernández Latour de Botas, *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos bandas: Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense* (Buenos Aires: Docencia, 2018).

⁶² Lauro Ayestarán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)* (Montevideo: Arca, 1977), 90-91.

⁶³ Martiniano Leguizamón, *El primer poeta criollo del Río de la Plata* (Paraná: Nueva Impresora, 1944), 16. Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), 45-47. Su figura es tan importante que el Día del Payador (instituido en 1996) en Uruguay es el 24 de agosto (por su nacimiento).

⁶⁴ Rafael Hernández, *Pehuajó: nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas argentinos que en ella se conmemoran* (Buenos Aires: J. A. Berra, 1896), 46.

⁶⁵ Manuel Mujica Láinez, *Vidas del Gallo y del Pollo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966), 17.

en Montevideo, fue el único unitario y colorado que disfrutó del éxito de librar la guerra vía la imprenta y llegar al gran público.⁶⁶ Recientemente, un artículo planteó este tema al demostrar no solo cómo la Historia ocultó tal origen, sino que el mismo Ascasubi reinventó su linaje en pos de un conveniente blanqueamiento.⁶⁷

En 1858 nació el afroporteño Gabino Ezeiza, consagrado en vida Payador Nacional por la calidad de su arte y por introducir la milonga, tomada del candombe porteño, lo que desde entonces es el rasgo más distintivo del género, así como cuestiones performáticas de matriz afrocentrada.⁶⁸ A iniciativa de unos payadores, en 1992 el Congreso de la Nación Argentina declaró al 23 de julio Día del Payador por ser la fecha que, en 1882, venció en Montevideo a Juan de Nava, payador uruguayo eurodescendiente.⁶⁹

Previo a todos ellos se destacó el afromontevideano Joaquín Lenzina, apodado Ansina, nacido en 1760 quizá de padres esclavizados. De joven, recorrió estancias como payador y se enlistó en un ballenero a las Islas Malvinas, pero resultó ser un barco pirata. Huyó y desembarcó en el Brasil, donde lo volvieron a esclavizar. José Gervasio Artigas lo compró para emanciparlo y, en agradecimiento, lo acompañó hasta su muerte al exiliarse en el Paraguay y plasmó en versos su vida personal y militar. Falleció en Asunción en 1860, quizá centenario. En 1951, Daniel Hammerly Dupuy y Víctor Hammerly Peverini publicaron por primera vez poemas suyos, aunque no todos los académicos aceptan su autoría.⁷⁰

En Chile, José “el Mulato” Tahuada fue de los primeros cultores de la paya o palla, como se llama el canto repentista allí. Fue famoso el contrapunto o *encuentramiento* que tuvo hacia 1790 en Curicó, con el hacendado blanco don Javier de la Rosa, quien venció. Un fragmento fue publicado en un pliego suelto por el poeta Nicasio García en 1886, quien además lo completó. Ese contrapunto cobró ribete épico en las

⁶⁶ William Acree, *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910* (Buenos Aires: Prometeo, 2013), 80.

⁶⁷ Juan Isidro Quesada, “Hilario Ascasubi y Justo José de Urquiza”, *Revista Hilaria* 33, 2023.

⁶⁸ Jaime Olombrada, “Reportaje al argentino Nemesio Trejo”, *La Opinión*, 15 de abril de 1916, s/p. Cirio, *Gabino Ezeiza...*

⁶⁹ Otros escritores de la gauchesca vinculados a lo afro fueron Estanislao del Campo, discípulo de Ascasubi, y Eduardo Gutiérrez, sobrino nieto de Hidalgo. El último hito de este género es el cenit de la primera generación de escritores nacionalistas, iniciada en 1910 como eco del centenario de la Revolución de Mayo. A diferencia de la prosa celebratoria de esta saga, presento este hito no desde el escritor en cuestión —Ricardo Güiraldes— sino desde el personaje que le dio fama, el protagonista de la novela *Don Segundo Sombra* (1926), pues fue una persona real, don Segundo Ramírez, peón golondrina de su estancia nacido en Coronda (Santa Fe), en 1852, de padres esclavizados. Giovanni Previtali y Pablo Max Ynsfrain, “El verdadero don Segundo en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes”, *Revista Iberoamericana* Vol. 29, 56, (1963): 317-320.

⁷⁰ Alejandro Gortázar, “Versiones de Ansina en la ficción uruguaya contemporánea (1993-2001)”, *Cuadernos Lírico* 10, 2014.

memorias oral y escrita, dadas las más de cincuenta versiones documentadas, incluso una en 1939 por Juan José Carrizo, en La Rioja.⁷¹ Aunque de Tahuada hay poca información, estos investigadores no parecen haber advertido la contradicción entre la condición de mulato y su partida de nacimiento, donde consta que era hijo de Sebastián Tahuada, militar español, y una indígena no identificada.

Lo reseñado alcanza para demostrar cuán imbricados estuvieron afros y eurodescendientes en la emergencia del primer género literario rioplatense, la gauchesca, y su concomitante musical, la payada.⁷² Un modo de replantear el tema es con la propuesta afrocentrada de Sidney Mintz y Richard Price,⁷³ al entender que mejor es dilucidar las reglas, estructuras, principios y valores (frecuentemente inconscientes) que estructuran su producción porque brinda “una mejor visión del cambio y la readaptación cultural y resalta la africanidad de manifestaciones que, de acuerdo con los estudios anteriores que enfatizaban ítems determinados, no la reflejaban”.⁷⁴ Ello lo apliqué al estudiar cómo Gabino introdujo la milonga en la payada y las dinámicas performáticas como solicitar al público temas para demostrar su dote lo cual, según Ercilia Moreno Chá, fue su fuerte.⁷⁵ Esta innovación satisface tres de los seis rasgos de las *performances* afrocentradas: la cualidad participativa, la importancia de lo conversacional y la importancia del estilo personal.⁷⁶

En vista de los actores nodales presentados de la Argentina, Uruguay y Chile, y dado que el estudio del canto repentista y la gauchesca tiene aspectos sin concierto de opinión —como las etimologías de gaucho y payador—, es propicio que el campo de los estudios afro sea atendido de un modo renovado. La implicancia de los afrodescendientes no fue casual; si no ¿cómo explicar la tan antigua, vital y numerosa presencia? ¿qué hacían allí, si estaban ya deculturados o asimilados, si obraban indiferentes como criollos? ¿O es que esta criollidad aún no está estudiada

⁷¹ Raquel Barros, Manuel Dannemann y Ercilia Moreno Chá, *Contra-punto de Tahuada con don Javier de la Rosa*, LP + folleto (Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, 1969). Manuel Dannemann, “La cultura folklórica más allá de las fronteras. Un contrapunto argentino-chileno”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* 15 (2000): 108-121.

⁷² Dado el carácter panorámico de este texto, me limito a los actores nodales; pero señalo que solo en la Argentina documenté ochenta y cinco afroargentín@s (un afrothuelche), cultor@s de la payada y guitarra criolla (treinta y cinco payadores, dos payadoras, tres decidores, cuarenta y un guitarristas hombres, tres guitarristas mujeres y un narrador). La información es despereja y la cuantificación de sus obras y *performances*, que ascienden a setecientos treinta y tres, la elaboré en base a su disponibilidad. Cirio, *Gabino Ezeiza...*, 59-63.

⁷³ Sidney Mintz y Richard Price, *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective* (Philadelphia: ISHI, 1977).

⁷⁴ Alejandro Frigerio, “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8 (1993): 57.

⁷⁵ Ercilia Moreno Chá, “*Aquí me pongo a cantar...*” *El arte payadresco en Argentina y Uruguay* (Buenos Aires: Dunker, 2016), 228.

⁷⁶ Cirio, *Gabino Ezeiza...*

atendiendo al clivaje raza-nación? En este artículo comienzo a trabajar esto y aquí fundamento su pertinencia. Además de refutar el axioma de la europeidad de la payada y dilucidado el parentesco estructural entre candombe porteño y milonga, así como la etimología de este término, un ejemplo refuerza mi propuesta.

Según Ercilia Moreno Chá, en la payada los términos “amansar” y *guiyar* son casi sinónimos e indican cierta deficiencia del payador que introduce versos prefabricados, lo que es considerado deshonesto.⁷⁷ Finaliza diciendo que “en Cuba existe una típica expresión que tendría el mismo significado de **guiyar** y es ‘meter paquetes’”.⁷⁸ El fundamento para lo último está implícito, mejor dicho, lo da en otras partes de su libro porque el canto repentista se practica en muchas partes de América, como Cuba —donde el equivalente de payador es decimista—; demuestra cierta unidad de sentido continental, de base hispana. Creo avanzar en el vínculo entre ambos países en perspectiva afrocentrada a colación de otro axioma acientífico, la “teoría de los puertos”, para explicar el origen del tango. Brevemente, esa teoría sostiene que hacia 1880 la llegada de barcos de Cádiz y La Habana diseminaron en Buenos Aires el tango andaluz y la habanera cubana. Ello se potenció en el marco de la inmigración ultramarina, de lo que se infiere que los tres siglos que, para entonces, tenía la ciudad, con una cultura intrínsecamente mestiza, no cuentan. Puedo validar el axioma explicado en la payada, pero en sentido inverso pues, así como bajaban personas a nuestro puerto e introdujeron ciertas prácticas, también subieron personas rumbo a esos puertos llevando ciertas prácticas, por lo que la fertilidad era multidireccional. Un caso de la influencia afroargentina en los decimistas afrocubanos explicaría la presencia del término *guiyar* en ambos países: la genealogía de Octavio Benedito “Cotán” Sánchez Olaguirre (1922-1996), uno de los máximos guitarristas y treseros afrocubanos, con una de sus abuelas inmigrante afroargentina, payadora, de quien aprendió el oficio. Es más, su apodo es apócope de su nombre —Constancia— y gravitó de tal modo en su descendencia que todos se apodaron así.⁷⁹ Este caso ayuda a esclarecer una lógica de continuidad del canto repentista por Iberoamérica en perspectiva afrocentrada, enriquecedora de la eurocentrada.

Cabe citar cómo Josefina Ludmer entendió la emergencia de la gauchesca para sortear el sino lineal, evolucionista, con el cual desde el presente se tiende a pensar procesos como este:

⁷⁷ Moreno Chá, “*Aquí me pongo a cantar...*”, 265-266.

⁷⁸ Negrita de la autora.

⁷⁹ Víctor Manuel Valdés Rodda y José Antonio Más Morales, “Un acorde llamado Cotán”, *La Gaceta de Cuba* 2 (2003), 32-34. Radamés Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (La Habana: Letras Cubanas, 2007), 262.

“[...] momento anterior a la repetición, la variación y la convención que, precisamente, constituyen un género literario: es la ilusión de la primera vez, cuando las ideas del género no son todavía ideas recibidas. Entonces lo escrito es enteramente transparente, parece decirlo todo y todo puede leerse a la vez: las categorías verbales constituyen un vínculo irreductible entre referenciación, acción y formalización [...]. Pero el momento de transparencia es doblemente paradójal. Primero, porque allí se lee como género lo que todavía no constituye género. Segundo, porque esa transparencia [...] es también un efecto de perspectiva: solo puede leerse desde el género ya constituido, el futuro y la convención”.⁸⁰

De este modo, paso a la última sección del artículo recordando que la vida social de la llanura pampeana puede abordarse en perspectiva afro, como hizo Dolores Aponte Ramos en un artículo de título sugestivo, “Cuando la pampa se colorea: los negros en la Argentina decimonónica”.⁸¹

Palabras finales

Usualmente los textos académicos terminan con la sección ‘conclusión’ o ‘conclusiones’. En el caso tratado parece prematuro, de ahí que solo dé palabras finales o, espero, iniciales, para futuros abordajes. Este artículo trata un aspecto que la academia ortodoxa instaló como posverdad, el origen europeo de la payada, en general con una glosa celebratoria, anecdótica y acrítica. La pregunta, entonces, es: ¿por qué sigue detentando estatus de verdad? Respondo que por lo que llamo sentido común científico, esto es, la instalación de ciertas cuestiones por investigadores que, consagrados canónicos, se desestima visitar. En el pensamiento científico, como mencioné al inicio, toda verdad es provisoria y, al ser la musicología una ciencia social —y, por ende, de carácter constructivo— se avanza con nuevos saberes y con los cuestionamientos que sean pertinentes, lo que puede desembocar en una revolución científica.⁸²

Retomando los puntos que Enrique Dussel propone para la descolonialidad del poder desde la geosituación periférica del Cono Sur,⁸³ hago un punteo para futuros abordajes:

⁸⁰ Ludmer, *El género gauchesco...*, 18-19.

⁸¹ Dolores Aponte Ramos, “Cuando la pampa se colorea: los negros en la Argentina decimonónica”, *Revista Iberoamericana* 188 (2000): 733-739.

⁸² Kuhn, *La estructura de las revoluciones...*

⁸³ Dussel, “Cartografías del saber...”

1. Volver a lo propio como valioso. Central para redefinir qué es lo nuestro, por ende, cómo nos damos sentido de país. Dado el sesgo ideológico de su construcción eurocéntrica, valorizar a los Otros internos, como los afroargentinos del tronco colonial, contribuirá a la comprensión holística de nuestra formación.

2. Reconsiderar la historia local con nueva mirada. Como sucedánea del sesgo señalado, la historia local debe redimensionarse en la americana, de la cual es parte por cuestiones geográficas e históricas, pues los límites internacionales no tienen por qué coincidir con los de las prácticas culturales. Ello es notorio en el Cono Sur, donde tres países comparten la emergencia y contemporaneidad del canto repentista.

3. Aprender lo que nos interesa de la modernidad. La academia occidental se naturalizó rectora de la producción del conocimiento al imaginarse encarnación monopólica de la modernidad, fin virtuoso al que debe encaminar al resto del mundo a fuerza de evolucionar. Esto es síntesis de un pensamiento colonialista del cual la academia local no debe por qué renegar, pero sí cuestionar para atender nuestros problemas, a partir de la elección de las teorías pertinentes.

4. Desarrollar potencialidades epistemológicas propias. Si no hay teorías pertinentes del norte epistémico, hay que generarlas. Jesús Chucho García⁸⁴ propone la afroepistemología y la afroepistemotética y, aunque aún no publiqué al respecto, sostengo que mucho del obrar de los afroargentinos tiene por estructura una serie sonoramente organizada de principios filosóficos propios. El desarrollo de tales potencialidades permitirá abordar aspectos desatendidos como la agencia de los afrodescendientes en el canto repentista ya que no es una “cuestión de piel”.

Al refutar el axioma del origen europeo de la payada por acientífico no deseo proponer lo contrario, su origen africano, sino problematizar el rol de los afrodescendientes pues su agencialidad en la emergencia de la payada y su consolidación excede la casuística. La labor es compleja y no sería tal si el tema hubiera sido abordado oportunamente, en otras palabras, si el racismo científico hubiera cedido a la imparcialidad. De ahí que focalicé parte de mi argumento a refutar el axioma presentado y dejé en segundo plano la formalización de los saberes que lo amplían.

⁸⁴ Jesús Chucho García, “Afroepistemología y afroepistemotética”, en *Conocimiento desde adentro. Los afroamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, Sheila S. Walker (comp.), 69-87 (La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta, 2010).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acree, William. *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- Andrews, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- _____. *Afro-Latinoamérica 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Aponte Ramos, Dolores. “Cuando la pampa se colorea: los negros en la Argentina decimonónica”, *Revista Iberoamericana* N° 188 (2000): 733-739.
- Ayestarán, Lauro. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, tomo I, 1812-1838. Apartado (1950) de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, año I N° 1, Montevideo, XII-1949.
- _____. *La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)*. Montevideo: Arca, 1977.
- _____. *Textos breves*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2014.
- Barros, Raquel, Manuel Dannemann y Ercilia Moreno Chá. *Contra-punto de Tabuada con don Javier de la Rosa*. LP + folleto. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, 1969.
- Barth, Fredrik. “Introducción”. En *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, compilado por Fredrik Barth, 09-49. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Bernal, Martín. *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Blache, Martha. “Folklore y cultura popular”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* N° 3 (1988): 23-34.
- Briones, Claudia. “La nación argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos”. En *Nación y diversidad. Territorios, identidades y federalismo*, compilado por José Nun y Alejandro Grimson, 35-62. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

- Carballo, Francisco y Walter Mignolo. *Una concepción descolonial del mundo. conversaciones de Francisco Carballo y Walter Mignolo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Antiguos cantares populares argentinos. Cancionero popular de Catamarca*. Buenos Aires: Imprenta Silla Hnos., 1926.
- _____. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: A. Baiocco, 1933.
- _____. *Cancionero popular de Jujuy*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1935.
- _____. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1937.
- _____. *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: A. Baiocco, 1942.
- _____. *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945.
- Casas, Matías Emiliano. *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Cirio, Norberto Pablo. “El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 28 (2014): 105-140.
- _____. *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*. Buenos Aires: Teseo, 2015. <https://www.teseopress.com/pcirio/>
- _____. *Gabino Ezeiza, Payador Nacional (1858-1916): Obras musicales (in)completas*. Libro + CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2022.
- _____. *La esclavi(r)tud jesuita: doctrina en lengua de “angola” atribuida a Diego de Torres Bollo, S. J. Virreinato del Perú, 1607-1629*. Buenos Aires: el autor, 2023.
- Dannemann, Manuel. “La cultura folklórica más allá de las fronteras. Un contrapunto argentino-chileno”, *Revista de Investigaciones Folclóricas* N° 15 (2000): 108-121.
- De Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1992.

De Sousa Santos, Boaventura. *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

_____. “¿Un Occidente no occidentalista? La filosofía a la venta, la docta ignorancia y la apuesta de Pascal”. En *Epistemologías del sur. Perspectivas*, editado por Boaventura De Sousa Santos y María Paula Meneses, 431-468. Madrid: Akal, 2015.

Dias, Pedro. *Arte da língua de Angola*. Lisboa: Miguel Deslandes, 1697.

Dussel, Enrique. “Cartografías del saber desde la transmodernidad”. En *Cartografías del poder y descolonialidad*, editado por Bárbara Aguer, 33-44. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

Fernández Latour de Botas, Olga. *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos bandas: Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Buenos Aires: Docencia, 2018.

Ferrás, Graciela. *Ricardo Rojas: nacionalismo, inmigración y democracia*. Buenos Aires: Eudeba, 2017.

Frigerio, Alejandro. “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada”, *Revista de Investigaciones Folkloricas* N° 8 (1993): 50-60.

_____. “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”. En *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, compilado por Leticia Maronese, 77-98. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, 2006.

_____. “De la ‘desaparición’ de los *negros* a la ‘reaparición’ de los *afrodescendientes*: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, compilado por Gladys Lechini, 117-144. Buenos Aires: Clacso, 2008.

Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Buenos Aires: La Piqueta, 1992.

García, Jesús Chucho. “Afroepistemología y afroepistemológica”. En *Conocimiento desde adentro. Los afro sudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, compilado por Sheila S. Walker, 69-87. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta, 2010.

- García, Miguel Ángel y Gloria Beatriz Chicote. *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Libro + CD. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Gomes, Nilma. “Los intelectuales negros y la producción de conocimiento: algunas reflexiones sobre la realidad brasileña”. En *Epistemologías del sur. Perspectivas*, editado por Boaventura De Sousa Santos y María Paula Meneses, 407-428. Madrid: Akal, 2015.
- Gortázar, Alejandro. “Versiones de Ansina en la ficción uruguaya contemporánea”, *Cuadernos Lírico* N° 10, 2014. <https://journals.openedition.org/lirico/1706>
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Hernández, Rafael. *Pehuajó: Nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas argentinos que en ella se conmemoran*. Buenos Aires: J. A. Berra, 1896.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Buenos Aires: Crítica, 2012.
- Hoppin, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Akal, 1991.
- Hroch, Miroslav. “Real y construida: la naturaleza de la nación”. En *Estado y nación. Ernest Gellner y la teoría del nacionalismo*, editado por John A. Hall, 127-146. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Ingenieros, José. *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Tor, 1955.
- _____. “La formación de una raza argentina”. En *Lecciones para siempre*, 21-44. Buenos Aires: Instituto Popular de Conferencias de La Prensa, 2007.
- Jacovella, Bruno. “El arte de pagar y la investigación folklórica”, *El Rincón del Payador* N° 2-3 (1980): 18-19.
- _____. (coord.). *Las canciones folklóricas de la Argentina (Antología)*. 3 LP + folleto. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988.
- Klimovsky, Gregorio. “Estructura y validez de las teorías científicas”. En *Nociones de epistemología*, compilado por Rodolfo Gaeta y Nilda Robles. Buenos Aires: Eudeba, 1985.

- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Leguizamón, Martiniano. *El primer poeta criollo del Río de la Plata*. Paraná: Nueva Impresora, 1944.
- Lewis, Marvin A. *El discurso afroargentino: otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2010.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Centurión, 1944.
- Melli, Oscar Ricardo. *Historia del partido y ciudad de Chacabuco 1891-1930*. Chacabuco: el autor, 1998.
- Mignolo, Walter. "Introducción". En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, compilado por Walter Mignolo, 09-53. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001.
- _____. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- Mintz, Sidney y Richard Price. *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: ISHI, 1977.
- Moreno Chá, Ercilia. "Aquí me pongo a cantar..." *El arte payadoresco en Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken, 2016.
- Moya, Ismael. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Berruti, 1959.
- Mujica Láinez, Manuel. *Vidas del Gallo y del Pollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- Olombrada, Jaime. "Reportaje al argentino Nemesio Trejo", *La Opinión*, 15 de abril de 1916, s/p.
- Ortiz Oderigo, Néstor. "Gabino Ezeiza: para una historia con payadores", *El Mundo* 13.177 (1965): 46, s/f.
- _____. *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: UNTREF, 2008.
- _____. *Latitudes africanas del tango*. Buenos Aires: UNTREF, 2009.

- _____ “La payada afroargentina”, *Selecta* s/n: s/p. Buenos Aires, s/a.
- Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, AAVV, 55-108. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008.
- Poosson, Sylvain. *La historia silenciada. Los afroargentinos protagonistas de un drama social*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2007.
- Previtali, Giovanni y Pablo Max Ynsfrain. “El verdadero don Segundo en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes”, *Revista Iberoamericana* Vol. 29, 56 (1963): 317-320.
- Quesada, Juan Isidro. “Hilario Ascasubi y Justo José de Urquiza”. *Revista Hilario* 33, 2023. https://hilariobooks.com/blog-article.php?slug_es=hilario-ascasubi-y-justo-jose-de-urquiza
- Quijano, Aníbal. *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Compilados por Zulma Palermo y Pablo Quintero. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Rojas, Ricardo. *La literatura argentina. Ensayo filológico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Coni, 1922.
- Ruiz, Irma. “Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ra. parte)”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 10 (1989): 259-272.
- _____ “Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2da. parte)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 12 (1992): 07-27.
- Ruiz, Irma y María Mendizabal (colab.). “Etnomusicología”. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina* N° 10 (1985): 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- Schuster, Félix Gustavo. *El método en ciencias sociales*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004.
- Segato, Rita. *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

- _____. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la identidad humana*. México: Siglo Veintiuno, 2009.
- Valdés Rodda, Víctor Manuel y José Antonio Más Morales. “Un acorde llamado Cotán”, *La Gaceta de Cuba* N° 2 (2003): 32-34.
- Vega, Carlos. “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo”. *Cursos y Conferencias* 7 (1936): 765-779.
- _____. “Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* N° 1 (1977): 09-10.
- _____. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Libro + 2 CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998.
- _____. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2010.
- Wallerstein, Immanuel. *Universalismo europeo. El discurso del poder*. México: Siglo Veintiuno, 2007.
- Wilkes, Josué Teófilo e Ismael Guerrero Cárpena. *Formas musicales rioplatenses: (Cifras, estilos y milongas). Su génesis hispánica*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1946.

NORBERTO PABLO CIRIO

Nació en Lanús (Buenos Aires) en 1966. Licenciado en Ciencias Antropológicas (UBA, 2002) y doctorando en la misma carrera y universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, en proyectos sobre música afroargentina. Desde 2011, es Director de la Cátedra Libre ‘Estudios Afroargentinos y Afroamericanos’, en la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2020, dicta la materia ‘Fundamentos de las músicas afroargentina y afrocubana’, en la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y

¿SÓLO CUESTIÓN DE PIEL?...

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 1 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

Popular de América, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (la primera universidad pública en incluirlas).

Fecha de recepción: 05 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 02 de mayo de 2024

ESPEJOS (1967) DE JUAN CARLOS ZORZI. UNA APROXIMACIÓN A SU GÉNESIS, ANÁLISIS Y POSIBLES INFLUENCIAS

PATRICIO MÁTTERI

Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART-GCBA)

Patricio.matteri@gmail.com

ORCID: 0009-0006-8585-6204

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.43>

RESUMEN

En 1965, gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, el director y compositor argentino Juan Carlos Zorzi se trasladó a Italia para profundizar la formación musical obtenida en Argentina. Como resultado de sus estudios en Europa, produjo tres obras: *La sonrisa de Hiroshima*, *Ognuno sta solo* y *Espejos*. Este artículo ofrece una aproximación a esta última, que fue la plataforma para el desarrollo de lo que él denominó su “sistema de los espejos interválicos”. Así, la génesis, análisis musical y posibles influencias estilísticas de *Espejos* constituyen un modo de acercamiento a la teorización inicial del sistema de los espejos interválicos, método que resultó ser constitutivo del lenguaje compositivo que empleó Zorzi en gran parte de su producción musical. Además, ante la escasez de estudios biográficos, se inicia con una breve reseña de su trayectoria.

Palabras clave: composición, Juan Carlos Zorzi, estética musical, Goffredo Petrassi, análisis musical.

ESPEJOS (1967), BY JUAN CARLOS ZORZI. AN APPROACH TO ITS GENESIS, ANALYSIS, AND POSSIBLE INFLUENCES

44

ABSTRACT

In 1965, with a scholarship from the Fondo Nacional de las Artes, Argentinian conductor and composer Juan Carlos Zorzi relocated to Italy to deepen the musical training he obtained in Argentina. After his European sojourn he produced three pieces: *La sonrisa de Hiroshima*, *Ognuno sta solo*, and *Espejos*, which was the launchpad to the development of what he called the “sistema de los espejos interválicos” (“interval mirrors’ system”). This article offers an overview of the genesis, musical analysis, and possible stylistic influences of *Espejos* as a way of accessing an initial theorization of his system, method which was a foundational part of Zorzi’s compositional language and a staple in most of his music production. Furthermore, because of the scarcity of biographical studies, we begin with a brief review of his career.

Keywords: musical composition, Juan Carlos Zorzi, musical aesthetics, Goffredo Petrassi, musical analysis.

Introducción: síntesis biográfica de Juan Carlos Zorzi¹

Juan Carlos Zorzi nació en Buenos Aires el 11 de noviembre de 1935 en el seno de una familia ítalo-argentina formada a partir de la inmigración masiva ocurrida durante las primeras décadas del siglo XX.² De acuerdo con lo expresado por su

¹ Este artículo se desprende de mis actuales estudios de doctorado en música, área musicología, que realizo en la Pontificia Universidad Católica Argentina bajo la dirección de tesis de la Dra. Silvia Glocer.

² Este apartado recoge información del archivo personal del músico, que contiene programas de conciertos y hemerografía recopilados en quince carpetas. También, de entrevistas realizadas a Evet Gaiani, su esposa. Algunos datos han sido confrontados con fuentes secundarias como: Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971); Mario García Acevedo, “Zorzi, Juan Carlos”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Vol. 10 (Madrid: SGAE, 2002), 1195; Ladislao Kurucz, *Vademecum musical argentino* (Buenos Aires: Edición Vamuca, 1983), 25-26; Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de música y músicos* (Buenos Aires: El

mujer, Evet Gaiani: “el papá [de Juan Carlos] era italiano y la mamá, de familia italiana, pero nacida acá. Juan Carlos es nacido acá y primera generación [argentina]”.³

Sus estudios musicales, realizados desde el plan infantil en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires, se enfocaron en el piano, carrera que abandonó en 1951. Todavía adolescente, conoció un año después a Evet, su compañera hasta el final; como ella recordaba, tenían casi la misma edad y se encontraron por un amigo que llevó a Zorzi a una función de ballet en la que ella intervenía.⁴ Evet Gaiani (1935-2023) fue bailarina, coreógrafa y docente. Estudió entre 1943 y 1950 en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo” y al desprenderse de esa institución la Escuela Nacional de Danzas en 1951 realizó, entre 1952 y 1953, el posgrado de Danza Clásica y Danza Moderna. Fue docente de esa casa hasta su retiro, a comienzos del siglo XXI.⁵

En 1952, Zorzi ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo”, del cual egresó a mediados de 1957. Allí fue alumno de Juan Francisco Giacobbe, Floro Ugarte, Alberto Ginastera y Gilardo Gilardi. Discípulo “de los más aventajados” de Gilardi,⁶ Zorzi lo tenía en muy alta estima, a juzgar por las dedicatorias de algunas de sus obras.⁷ No faltó entre los recuerdos de él, la mención de la frase “resistir, insistir, persistir” por parte de la esposa de Zorzi, quien explicó que “él lo daba a sus alumnos como un dogma”.⁸

Ateneo, 1996), 450; y Juan María Veniard, “Zorzi, Juan Carlos”, en *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49022>

³ Comunicación personal (15 de junio de 2022).

⁴ Ella me refirió que, luego de verla bailar, Zorzi le dijo a su amigo: “con esta chica yo me voy a casar”. En efecto, luego de seis años, contrajeron matrimonio (Evet Gaiani, comunicación personal, 15 de junio de 2022).

⁵ Aquella institución devino en lo que hoy es la Escuela Superior de Educación Artística en Danza “Aída Mastrazzi”. Del matrimonio nació una hija, Diana Elizabeth. Zorzi y Gaiani colaboraron profesionalmente a lo largo de toda su vida. Sobre la trayectoria de ella, puede escucharse su propio testimonio en: <https://memoriadenuestraescuela.blogspot.com/2020/12/evet-gaiani.html>

⁶ Roberto García Morillo, *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984), 135.

⁷ El *Adagio elegíaco*, obra para orquesta de cuerdas compuesta en 1964, lleva la dedicatoria “En memoria de Gilardo Gilardi”, mientras que el programa que Zorzi escribió en 1970 para acompañar la interpretación como “poema coreográfico” de sus *Variaciones enigmáticas* para orquesta, escritas en 1964-65, titula al cuarto de los cinco “episodios” como “Retrato del Maestro (Gilardo Gilardi); la muerte; el protagonista [Zorzi] se queda solo”.

⁸ Gaiani continuó: “Era una cosa familiar con Juan Carlos cuando a veces estaba... no ‘desesperado’ pero sí ‘desalentado’, sería la palabra, ¿no? Y me decía ‘Chini ¿a vos te parece que voy a poder, que voy a salir, que lo voy a hacer?’. Y yo le decía ‘Juan Carlos, ¿qué decía el Maestro? Resistir, insistir, persistir. Vos seguí. Si no te gusta lo rompés, lo tirás y hacés otro’. Y así fue” (Evet Gaiani, comunicación personal, 06-06-2022).

El año de su titulación como Profesor de Composición, Zorzi participó en la fundación de la Asociación Filarmónica del Plata, cuya orquesta de cámara dirigió desde sus inicios, con sede en la sala del Teatro Popular “Fray Mocho”, fundado por Oscar Ferrigno en 1951.⁹ También formó parte de un conjunto de alumnos, que asistió al director de orquesta Mariano Drago en la fundación de la Orquesta Sinfónica del Instituto de Capacitación Orquestal, promovida por la Municipalidad de Avellaneda.¹⁰ Esta institución más adelante se convertiría en la Orquesta Sinfónica Municipal de esa localidad, con Drago como director titular y Zorzi como su asistente.

Ese mismo año, ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, para cursar sus estudios formales en dirección orquestal bajo la tutela principal de Drago. En 1958 fundó y fue director musical de la orquesta de cámara de la Asociación Musical “León Fleischer”, dedicada a la ejecución “de las obras clásicas ya consagradas, [además de] la ejecución de composiciones realizadas por autores argentinos, tanto conocidos como noveles”.¹¹ Tras su egreso en diciembre de 1963 como Profesor Superior en Dirección Orquestal, continuó su perfeccionamiento con Erwin Leuchter y Teodoro Fuchs.

Desde sus tiempos de estudiante de dirección, se presentó con la Orquesta de Música Argentina y de Cámara,¹² la Sinfónica de la Sociedad Musical de Haedo, la Orquesta de Cámara de la Universidad Nacional de La Plata, la Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo (en Mendoza) y la de la Asociación Filarmónica del Plata. Los programas incluían obras de compositores argentinos como Carlos López Buchardo, Abraham Jurafsky, Luis Gianneo, Ginastera y Gilardi, entre los más presentes.

Durante estos años iniciales de formación y carrera profesional estrenó algunas de sus primeras obras.¹³ Escribió su *Sonata para violín y piano* mientras cursaba su

⁹ Folleto sin autoría “Acerca de la Asociación Filarmónica del Plata” (1957), en Archivo Familiar Zorzi (en adelante, AF).

¹⁰ Ellos fueron Narciso Pérez [Iriarde], Vicente García, David Feldebaum, Juan Carlos Beshcinsky y Bruno D’Astoli, según consta en un pequeño recorte periodístico fechado en 1957, titulado “Avellaneda tendrá su Sinfónica” (sin otra información). En AF.

¹¹ “Una nueva orquesta hará conocer obras de autores noveles”, *La Prensa*, 5 de abril de 1958.

¹² Expandida por Francisco Berlingeri, a partir de la Orquesta de Música Popular perteneciente a la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación. Véase “Los directores noveles tienen ahora el instrumento más complejo: la orquesta”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1958.

¹³ Si bien entre 1953 (año en el que está fechada su primera obra, la *Suite bailable*, para piano) y 1963 (año de su egreso de la Universidad Nacional de La Plata) compuso más obras, me focalizo en listar las que figuran estrenadas en los programas de conciertos incorporados en las carpetas del AF. Las obras restantes incluyen tres canciones con acompañamiento de piano, de 1953 (*El carpintero*, con texto de L. Lugones; *¿Sabes tú?* y *Tu amor de las entrañas me arranqué*, ambas con texto de G. A. Becqueruna, de 1958; y *A tí*, con letra de Carlos Marín); la *Danza orgiástica*, para piano (de ese mismo año), la suite mencionada y

segundo año en el Conservatorio Nacional en 1954 y la estrenó en un concierto de alumnos el 20 de noviembre de ese año. Compuso el *Movimiento de cámara para piano y cuarteto de arcos* para el examen final de cuarto año en 1956, por el cual recibió el premio “Compositores Argentinos 1957” y lo estrenó en 1958.¹⁴ A su vez, en 1956 escribió la *Danza para abuyentar la pena*, en ocasión del espectáculo “Evet Gaiani y su Conjunto de Danza Moderna” del 11 de octubre. Finalmente, produjo las *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* entre 1958 y 1960, que luego adaptaría a su *Primer concierto para orquesta*, en 1978.¹⁵

47

Gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, se trasladó a Italia en diciembre de 1965 para realizar un *Corso di Perfezionamento in Direzione d'Orchestra*. Este curso, impartido por Franco Ferrara en la *Accademia Musicale Chigiana* en Siena, supuso una estancia allí que aprovechó para ingresar a la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma. Con el diploma al mérito obtenido en Siena en 1967, pasó a estudios de composición ya en Roma, con Goffredo Petrassi.

Una vez finalizada su etapa de formación, Zorzi encaró una prolífica carrera profesional como director de orquesta y compositor en el país y en el exterior. En Argentina fue director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza durante 1962, de la Sinfónica de Córdoba en 1965, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán entre 1966 y 1967, de la Orquesta Sinfónica Nacional entre los años 1968-69, 1978-83 y 1992, de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario entre 1977 y 1990, de la Sinfónica de Santa Fe y de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio Nacional. En el exterior, fue director titular de la Orquesta Filarmónica de Chile en Santiago y director residente de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en Colombia. Ocupó el cargo de director artístico del Teatro Argentino de La Plata y director musical de su orquesta durante 1975. Fue director invitado en numerosas ocasiones: entre otras, al frente de las orquestas Filarmónica de Buenos Aires y Estable del Teatro Colón, Sinfónica de Bahía Blanca, de San Juan y de Mar del Plata; realizó conciertos frente a orquestas en Estados Unidos, México, Venezuela, Guatemala, Uruguay, Brasil, Italia y España.

Como compositor, se mantuvo activo por casi cinco décadas. Escribió obras para piano solo, canto y piano, conjuntos de cámara de diversos orgánicos, orquesta sola,

un *Preludio y Aria*, para piano solo, de 1953 (pertenecientes a una *Suite* N° 2, inconclusa). También compuso *Requiem et Kyrie*, para coro y orquesta, en 1957.

¹⁴ El manuscrito de esta obra, a veces también titulada *Quinteto de cámara para piano y cuarteto de arcos*, está firmado por los cuatro profesores que la evaluaron: Gianneo, Gilardi, Ginastera y Jurafsky. Sobre el concurso, véase “Resultado del concurso para músicos noveles”, *La Nación*, 10 de abril de 1958.

¹⁵ En su versión original, esta obra figura por primera vez en un programa de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, interpretada por el Cuarteto Pessina.

orquesta con solista y orquesta con coro. Destacan sus obras escénicas: tres óperas en colaboración con Javier Collazo.¹⁶

Zorzi obtuvo varios premios y distinciones, como el Premio Nacional de Música, el Premio Municipal de Composición en dos ocasiones,¹⁷ el Premio del Instituto de Bellas Artes de Venezuela en 1966.¹⁸ Asimismo, tres distinciones de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina datan de la última década de su vida: por las óperas *Antígona Vélez* (1991) y *Don Juan* (1998); y a la trayectoria como compositor (1999).¹⁹ Como director de orquesta obtuvo el Premio “San Francisco Solano” de la Unión de Compositores de la Argentina (1968);²⁰ y el Diploma al Mérito en los Premios Konex (1999). También, la *Giunta dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana* lo declaró *Cavaliere*, el 3 de enero de 1981.

En el ámbito pedagógico, Zorzi fue profesor en la Escuela de Danzas del Conservatorio Provincial de La Plata a fines de la década de 1950, docente de piano en el Conservatorio “Julían Aguirre” de Banfield, profesor de dirección orquestal en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires y Profesor de composición en el Conservatorio Nacional durante las décadas de 1980 y 1990. A causa de un cáncer de estómago, falleció el 25 de agosto de 1999.

El lenguaje compositivo de Goffredo Petrassi

Goffredo Petrassi fue considerado uno de los compositores italianos más importantes de su generación junto a Luigi Dallapiccola.²¹ Nacido en 1904 en Zagarolo, un pequeño pueblo a menos de cuarenta kilómetros de Roma, comenzó sus estudios musicales en la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma en 1928, bajo la tutela de Alessandro Bustini,²² Alfredo Casella, Ottorino Respighi y Bernardino Molinari.²³ En esa casa de estudios la música de Casella y Paul Hindemith sirvieron de

¹⁶ Fue también miembro de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina. Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, *Historia de la música en Argentina* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990), 93.

¹⁷ En 1966, por su obra *Variaciones enigmáticas* de 1964-65; y en 1975, por la ópera *El timbre*, de 1970-73, estrenada en el Teatro Argentino de La Plata en 1975.

¹⁸ Allí obtuvo una Mención Honorífica por sus *Variaciones enigmáticas*. El diploma da el nombre de la obra como *Cinco episodios para orquesta* que es, en realidad, el subtítulo.

¹⁹ Véase “Las distinciones de los críticos musicales”, *La Nación*, 13 de abril de 1999.

²⁰ Según García Acevedo, esta distinción recayó en la difusión de obras argentinas que realizó durante 1968, repertorio concentrado principalmente en Felipe Boero, Gilardi, Juan Bautista Massa y Ugarte. García Acevedo, “Zorzi, Juan Carlos...”, 1195.

²¹ Manfred Gräter, *Guía de la música contemporánea* (Madrid: Taurus Ediciones, 1966), 205. Enzo Restagno, “Petrassi, Goffredo”, en *Grove Music Online*, 1.

²² Gräter, *Guía de la música contemporánea*, 204.

²³ Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 1.

inspiración inicial para sus composiciones,²⁴ para ser posteriormente influenciado por el neoclasicismo de Igor Stravinsky y el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena.²⁵

Su producción musical, de acuerdo con Gräter, contiene rasgos “determinados por tendencias espirituales y estilísticas diversas”.²⁶ Una etapa inicial en su labor compositiva está integrada principalmente por obras concertantes de ritmo marcado y construcción contrapuntística cercana a los lineamientos estilísticos del barroco instrumental.²⁷ Sus obras siguientes se concentran en explorar los géneros religiosos a través de un lenguaje que amalgama la polifonía del siglo XVI, la tendencia a diferenciar e incorporar diversos medios sonoros instrumentales y un fuerte interés en el serialismo y la técnica dodecafónica. “Petrassi no quiere ser considerado como neoclasicista y recalca que ‘vive entre los hombres del siglo XX’. Su lenguaje musical es, en efecto, de auténtica y consciente modernidad”.²⁸ Eric Salzman, por su parte, observa que:

“Goffredo Petrassi, cuya obra temprana era neo-tonal en un sentido estrictamente stravinskiano, ha estado utilizando material serial y de doce tonos, primero de manera libre sin romper los lazos tonales, luego como un factor dominante. [Su] música más reciente abandona técnicas tonales directas y se acerca al serialismo moderno, el cual, en Italia, como en cualquier otro lado, encuentra su punto de partida en la técnica de doce tonos”.²⁹

En esta misma línea, Cook y Pople reconocen en Petrassi un acercamiento pragmático a la composición, “combinando libremente la dodecafonía con elementos neoclásicos y tonales”.³⁰

En sus composiciones abarcó diversos géneros.³¹ Compuso las óperas *Il cordovano*, en 1949; *Morte dell’Aria*, en 1950; y el ballet *La follia di Orlando*, entre 1942 y 1943. En el

²⁴ Joseph Machlis, *Introducción a la música contemporánea* (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1975), 409. Armando Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea: De la primera vanguardia a la nueva música* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977), 275. Nicholas Cook y Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 654.

²⁵ Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 276. Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 410. Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction* (New Jersey, Prentice Hall, 1974), 119.

²⁶ Gräter, *Guía de la música contemporánea*, 205.

²⁷ Ibidem. Paul Griffiths, “Petrassi, Goffredo”, en *Diccionario enciclopédico de la música* (México: FCE, 2008).

²⁸ Gräter, *Guía de la música contemporánea*, 205.

²⁹ Salzman, *Twentieth-Century Music*, 119.

³⁰ Cook y Pople (eds.), *The Cambridge History...*, 654.

género sinfónico-coral produjo el *Salmo IX*, en 1936;³² *Cori dei morti*, entre 1940 y 1941;³³ y *Noche oscura*, en 1950.³⁴ Su corpus orquestal incluye sus ocho *Conciertos para orquesta*, compuestos entre 1933-4 y 1970-72; su *Concierto para piano*, de 1936-1939; y un *Concierto para flauta*, de 1960. A su vez, incursionó en la música de cámara tanto grupal como solista con una *Serenata para flauta, viola, contrabajo, clavicémbalo y percusión*, escrita en 1958; *Estri* para quince instrumentistas, de 1966-1967; el *Otetto di ottoni* para cuatro trompetas y cuatro trombones, de 1968; un *Cuarteto de cuerdas*, de 1958, y un *Trío de cuerdas*, de 1959; su *Partita* para piano solo, de 1926, y la *Toccata* para el mismo instrumento, de 1933; además de *Suoni notturni*, de 1959, y *Nunc*, de 1971, ambas para guitarra sola; y *Flou*, para arpa, escrita en 1980.

Su lenguaje compositivo comenzó a adquirir personalidad propia a partir de la década de 1940. *Cori dei morti*, descrito como “madrigal dramático”,³⁵ comparte ciertos rasgos sonoros con *Les Noces*, de Stravinsky,³⁶ “pero el idioma es propio de Petrassi. Este expande su lenguaje armónico para comprender elementos modales, politonales y atonales, así como tonales; sin embargo, los mismos se funden en una unidad estilística gracias al manejo de las grandes estructuras por parte del compositor”.³⁷ Petrassi comienza entonces a explorar una amalgama estilística que sería constitutiva de su lenguaje compositivo y de su percepción del arte musical:

“[En *Cori dei morti* hay] un importante giro estilístico [...] un discurso desarrollado sobre dos planos: por una parte [...] el coro en el espíritu estilístico de Monteverdi, humanísimo en su expansión conmovida sobre la base de un tonalismo moderno; de la otra parte la orquesta, una agrupación instrumental dura [...] que desde el comienzo excluye toda suavidad impresionista, todo agotamiento del colorido [...]. Los timbres de la orquesta siempre intensos, vibrantes y metálicos son absorbidos en una visión comprensiva y marcada de los ritmos. [Cada intervención instrumental] retoma un ritmo diferente hasta alcanzar la alta tensión del duro corte disonante de los metales y de los pianos”.³⁸

³¹ Descriptas principalmente en Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 277-286; y en Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 1. Ofrezco una selección de obras proveniente de estas fuentes, salvo indique lo contrario.

³² Para coro, cuerdas, metales, percusión y dos pianos.

³³ Para coro masculino, metales, tres pianos, contrabajos y percusión.

³⁴ Para coro y orquesta.

³⁵ Petrassi citado en Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

³⁶ Las influencias stravinskianas son reconocidas por el propio compositor: su última obra de cámara a gran escala (*Sestina d'autunno* para viola, violonchelo, contrabajo, guitarra, mandolina y percusión, compuesta entre 1981 y 1982) lleva el subtítulo ‘Veni, creator Igor’, en tributo al décimo aniversario del fallecimiento de Stravinsky. Véase Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 5.

³⁷ Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

³⁸ Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 279.

En 1951, Petrassi publicó dos obras de gran escala que evidencian su adopción profunda de diversas técnicas y estructuras, a veces consideradas opuestas, empleadas en conjunto. La primera es la cantata *Noche oscura* para coro y orquesta, sobre un texto del poeta español místico renacentista San Juan de la Cruz, su obra religiosa más significativa,³⁹ donde asimila fuertemente la técnica dodecafónica junto con elementos tonales y estructuras neoclásicas.⁴⁰ Observa Enzo Restagno sobre el lenguaje compositivo de Petrassi y su enfoque aplicado a *Noche oscura* que:

“[Petrassi] no estaba preocupado sobre si debiera ser un compositor atonal, neoclásico o dodecafónico: no tenía creencia alguna en la certeza de uno u otro enfoque, sino solamente en la certeza de la lucha y el tormento de la vida, y su lenguaje musical es el diario de estas incertidumbres. Una de sus obras más grandiosas jamás producidas, *Noche oscura* (1951), [...] provee un ejemplo de cómo estas direcciones estilísticas se amontonan, entrelazan y erosionan entre sí. Es una musicalización del poema de San Juan de la Cruz sobre el camino solitario [que recorre] un místico renunciando a todo vínculo con la humanidad para acercarse al Amado, puntualmente Cristo. La soledad desoladora de este recorrido interior es representada por una célula de cuatro notas (dos segundas menores ascendentes unidas por una tercera mayor descendente). Para Petrassi este patrón de cuatro notas adquiere el carácter de fórmula mística y reaparecerá en composiciones posteriores”.⁴¹

La segunda obra publicada en 1951, su *Segundo concierto para orquesta*, escrito diecisiete años después del primero, inauguró el uso de la técnica serial en su música instrumental orquestal. Según él, este concierto “se basa en una libertad de inventiva totalmente desprovista de limitaciones”,⁴² profundizando en la idea de Restagno de que el uso que Petrassi da a uno u otro sistema o procedimiento no se condice con el sistema en sí, sino que responde a una búsqueda de libertad constructiva.

En concordancia con esto, su *Tercer concierto para orquesta ‘Récration Concertante’*, escrito entre 1952 y 1953, se abre con la exposición de una larga serie musical con varias notas repetidas insistentemente. Demuestra, según Restagno, la libertad con la que Petrassi hace uso del sistema dodecafónico, “siendo evidente que para él la serie no es más que un procedimiento a través del cual escapar de la tradición temática”.⁴³ Aquí el compositor amalgama el estilo instrumental concertante con los recursos dodecafónicos,⁴⁴ unifica los cinco movimientos de la pieza en uno solo —al igual

³⁹ Ibidem, 280. Cook y Pople (eds.), *The Cambridge History*, 654.

⁴⁰ Cook y Pople (eds.), *The Cambridge History ...*, 654. Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409. Griffiths, “Petrassi, Goffredo”.

⁴¹ Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 2-3. Traducción propia del original.

⁴² Petrassi citado en Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

⁴³ Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 3.

⁴⁴ Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, 409.

que en el *Segundo concierto*— y recapitula hacia el final de la pieza la célula de cuatro notas presente en *Noche oscura*, para recrearlo “en un disfraz y contexto instrumental novedoso”.⁴⁵ Si bien esta forma de ‘recreación’ es lo que algunos investigadores usan para justificar el título, MacDonald va más allá, observando en su estudio que:

“[En el *Tercer concierto*] hay un uso amplio —aunque relajado— de la técnica de doce notas, algo que ya se había anticipado en el empleo de las células [melódico-rítmicas] de *Noche oscura*. Aquí quizás hay una nueva connotación de la *récréation*: el compositor está rehaciendo su lenguaje personal, y por ende recreándose a sí mismo. [...] Sin embargo, el significado de este ‘serialismo’ es diferente del de Schoenberg o Webern (y ciertamente de la ‘serialización total’ de sus contemporáneos Boulez o Stockhausen), aunque [cumple en] proveer a Petrassi con una base común de motivos o temas para una obra completa”.⁴⁶

El uso libre que hace Petrassi del conjunto de doce notas se observa más evidente en el *Cuarto concierto para orquesta* de 1954, donde el sistema se presenta con fuertes inflexiones melódicas a la manera de Alban Berg, llevando a la orquesta de cuerdas solas a “abrirse a un tercer movimiento, marcado *lentissimo*, con una serie [melódica] de rara intensidad lírica”.⁴⁷ Esta libertad será trasladada hacia la forma, quizás la particularidad más importante de su lenguaje compositivo, donde desde el *Tercer concierto* en adelante,

“Petrassi ha abandonado la forma y patrones tradicionales: en cambio, se acerca a una nueva estética de invención espontánea, [donde] una cosa lleva a la otra en vez de volver a un punto de origen o articular un arquetipo estructural. No existe prácticamente un impulso recapitulatorio en su música; como mucho se encuentran recurrencias (por supuesto estructuralmente significativas) de ciertos tipos de gestos, movimientos y texturas. Hay, por decirlo de una manera, un sentido constante de que la música se está rehaciendo y renovando a sí misma momento a momento”.⁴⁸

El *Sexto concierto para orquesta* cierra la etapa centrada en la década de 1950, en la que el compositor se enfocó casi exclusivamente en este tipo de pieza, quizás el género más importante dentro del cual concentró el desarrollo de su discurso musical. Es, a su vez, considerado por el autor como efectivamente un ‘género’, en oposición a una plataforma de lucimiento orquestal.⁴⁹ Si bien sus dos incursiones siguientes y finales

⁴⁵ Calum MacDonald, “Petrassi and the Concerto Principle (II)”, *Tempo* 57, N° 255 (2003), 10.

⁴⁶ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 10.

⁴⁷ Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 3.

⁴⁸ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 10.

⁴⁹ *Ibidem*, 9.

en el género⁵⁰ fueron creadas con la base de una sintaxis diferente,⁵¹ el *Sexto* provee un nuevo enfoque hacia la radicalización de su lenguaje. El más corto de los ocho, Petrassi lo instrumenta para metales, timbales, percusión y cuerdas, decisión que le permite explorar la contraposición de masas instrumentales tímbricamente opuestas. Asimismo, logra alcanzar casi total independencia de la tonalidad diatónica y de cualquier vestigio neoclásico que podía quedar remanente de sus composiciones anteriores y encuentra el apogeo en lo que respecta a la libertad absoluta de sus raíces seriales.⁵² Según el análisis que hace Armando Gentilucci en su libro *Guía para escuchar la música contemporánea*, en el *Sexto concierto* Petrassi encuentra una asociación tímbrica que:

“[...] se resuelve en una serie de configuraciones del tejido tímbrico absolutamente nuevas y originales, de preciosa abstracción, desnaturalizadas, trazos sutiles de una ausencia, espectros del lenguaje de una época del músico”.⁵³

Puedo resumir que la música del italiano en esta etapa se basó particularmente en el empleo de un sistema serial de doce alturas fijas el cual, en pos de libertad y de la búsqueda de manipular el material musical de la manera más económica y controlada posible, no se ataba a los cánones de los procedimientos de ‘serialismo integral’ de sus contemporáneos. A su vez, en su producción se evidencia una incansable exploración tímbrica tanto en su pureza unitaria como en la combinatoria irreverente de las plantillas instrumentales y sus sonoridades resultantes. También, y en concordancia con lo observado por algunos investigadores, en su producción se halla elaboración interválica, exploración de la textura contrapuntística heredada de sus influencias más tempranas y el desentendimiento de la armonía como procedimiento estructurante.⁵⁴

“[...] Petrassi llegó a valorar las operaciones seriales como una manera de asegurar la consistencia e interrelación motivico/armónica. Pero no para resucitar o darles vigor a formas clásicas o post-clásicas. Con él la serie no

⁵⁰ El *Séptimo* de 1964 y el *Octavo* de 1970-1972.

⁵¹ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 22. El *Séptimo concierto para orquesta* de 1964 fue una readaptación de una obra didáctica previa de Petrassi con la cual no quedó conforme. Sin embargo, sus orígenes como obra educativa orquestal le proporcionaron al compositor la oportunidad de estructurar a la obra como una serie de cadencias solistas que dialogan entre sí y se construyen desde una perspectiva camarística a estructuras de magnitudes orquestales. Aquí desarrolló un estilo minimalista que luego pondría en práctica en su *Octavo* y último concierto para orquesta de 1970-1972, donde la dependencia en el balance interválico y tímbrico sería la piedra fundamental estructural de la pieza. Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 4.

⁵² MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

⁵³ Gentilucci, *Guía para escuchar la música contemporánea...*, 283.

⁵⁴ Restagno, “Petrassi, Goffredo”, 3.

fue tanto una generadora de sentido, el *quid* de la cuestión, el eje de la discusión, sino el hilo a partir del cual tejer la trama musical, el medio para liberar al juego sin trabas entre tonos y afecto —que es en sí el verdadero significado de la música— de la necesidad de simetría o recapitulación”.⁵⁵

54 Este apartado, dedicado solo a estas décadas y obras, obedece a considerar la etapa más constitutiva y constructiva del lenguaje compositivo de Petrassi. Además, se corresponde con los años de su relación pedagógica con Juan Carlos Zorzi.

Zorzi en Italia

“Con el *Adagio* [*elegíaco*, de 1964] cerré una etapa [...]. Esta obra está dedicada a mi maestro Gilardi como también una de mis *Variaciones* [*enigmáticas*, del mismo año]. En esta última obra utilizo recursos orquestales inéditos, especulaciones tímbricas y rítmicas complejas derivadas de una serie generadora que une al conjunto de la obra y le da unidad. Con mis *Tres piezas para orquesta de cuerdas*⁵⁶ [escritas entre 1958 y 1960] inicio otra etapa de mi producción actual. [...] Mi idea es que la música debe sentirse por sí misma, no explicarse. Sigo una nueva corriente de humanismo musical: con medios de vanguardia hacemos música sin olvidar por ello al hombre. En cambio, hay compositores sin una sólida base musical, que seguidos por *snobs* cuentan con el apoyo de editoriales europeas y componen música incomprensible, sin alma, que los mismos músicos no podemos comprender”.⁵⁷

En diciembre de 1965, mientras se desempeñaba como director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Tucumán, Zorzi recibió una beca de perfeccionamiento en dirección orquestal del Fondo Nacional de las Artes.⁵⁸ Hacia fines de 1966 viajó a Italia para realizar cursos de perfeccionamiento en dirección orquestal con Ferrara y composición con Petrassi, además de participar de una serie de conciertos que incluyó obras propias y de otros compositores europeos,

⁵⁵ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

⁵⁶ Aquí Zorzi comete un pequeño error, dado que el nombre de la obra, como se indica en el manuscrito y en la edición realizada por Ricordi Americana (Buenos Aires) en 1964, se titula *Tres piezas para cuarteto de arco*.

⁵⁷ C. Migliorini de Figueroa, “Reportaje al Maestro Juan Carlos Zorzi”, *La Prensa*, 13 de octubre de 1965.

⁵⁸ “El jurado constituido por Ferruccio Calusio, Jacobo Fischer, Carlos Pessina, Virtú Maragno, Pedro Di Gregorino y Juan Emilio Martini eligió al joven director en una prueba de oposición, efectuada con la colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional”. “Mención de Honor para una obra de Juan Carlos Zorzi”, *La Prensa*, 18 de marzo de 1966.

argentinos y latinoamericanos en Siena, Roma, Macerata y Taormina.⁵⁹ El 13 de agosto de 1967, en el marco del VI Festival Internacional de Música organizado por el Centro Internacional de Estudios Musicales de Taormina, el Cuarteto Zagreb interpretó por primera vez en Europa las *Tres piezas para cuarteto de arco* concluidas en 1960 (con Zorzi en el público), junto con obras de Bartók, Haydn y Dvořák.⁶⁰ Unos días antes, el 10 de agosto, Zorzi dirigió a la pianista estadounidense Constance Douglass en una interpretación del *Concierto para piano y orquesta no. 4, op. 58*, de Ludwig van Beethoven, frente a la *Orchestra Dell'Accademia Musicale Chigiana*.⁶¹ Menos de dos meses antes, la pianista María Elisa Tozzi había incluido su *Danza orgiástica* para piano, compuesta en 1958, en su concierto del 27 de junio en la Sala Castiglioni de la Biblioteca Comunal de Macerata.⁶²

Las *Tres piezas* ya habían tenido su primera ejecución italiana el 5 de abril de ese año en un concierto donde Zorzi “actuó como preparador y director”.⁶³ El evento, parte de la *Settimana Latinoamericana* organizada por la *Associazione Studenti Latinoamericani* del *Centro Internazionale Crocivia*, incluyó además obras para piano de los argentinos Roberto García Morillo, Pascual De Rogatis y Carlos Guastavino, interpretadas por Sylvia Kersenbaum. El programa se complementó con la obra *Tres micropoemas* para cuarteto de vientos de Eduardo Alemann;⁶⁴ *...L'Adieu* (1966), compuesta e interpretada por Gerardo Gandini; junto con tres composiciones para piano solo de Heitor Villa-Lobos, interpretadas por Licia Lucas.

Otro evento que lo reunió con Gandini ocurrió el 23 de mayo de 1967 en el *Palazzo Savelli Orsini*, de Roma. Fue en el marco del Ciclo de Conciertos Dedicados a la Argentina, cuyo programa se concentró exclusivamente en la “música contemporánea”, evento “presentado por el Maestro Goffredo Petrassi”.⁶⁵ El programa, dirigido en conjunto por Gandini y Zorzi, estuvo compuesto por las obras *...hecha sombra y altura (Música nocturna II)*, de Gandini (compuesta en 1965 y

⁵⁹ “El director Juan C. Zorzi ha regresado”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1967.

⁶⁰ D. Danzuso, “Il contrasto di due mondi in un gioco armonioso di suoni”, *La Sicilia*, 15 de agosto de 1967. Se contrastó este artículo periodístico con los programas de concierto del festival y del Cuarteto Zagreb, presentes en el AF.

⁶¹ Esto fue parte de su graduación de los estudios con Ferrara, realizados en Siena. El programa se encuentra en AF.

⁶² Esa fue la primera interpretación de la obra en Italia. El concierto además incluyó obras de Platti, Beethoven, Schumann, Brahms, Calabrese y Debussy. Tozzi egresó de la *Accademia di Santa Cecilia* de Roma, donde Zorzi estudió con Petrassi, por lo cual es probable que allí se haya interesado en su obra. La documentación de este concierto procede del programa obrante en AF y de la nota “Concerto d'eccezione alla Sala Castiglioni”, *Il Resto del Carlino*, 6 de julio de 1967.

⁶³ “Con buen éxito actuó en Roma Juan C. Zorzi”, *Los Andes*, 14 de mayo de 1967.

⁶⁴ Sin indicación de intérprete.

⁶⁵ Fue en el cuarto de los cinco eventos, organizados entre el 5 y 30 de mayo por la Embajada Argentina en Roma en conjunto con la Academia Internacional de Música de Cámara de la misma ciudad. Se conserva el programa del ciclo y del concierto en el AF.

dirigida por él en su primera ejecución italiana), Serenata para flauta, viola, contrabajo, clavicémbalo y percusión, de Petrassi (1958) y el estreno mundial de Espejos, de Zorzi.⁶⁶

*Espejos*⁶⁷

56 *Espejos* es una obra para conjunto de cámara: una flauta, un clarinete, un vibráfono, un xilofón, un violín, una viola, un violonchelo, un contrabajo, un piano, un clavicémbalo y percusión compuesta por platillos de mano, platos suspendidos (tocados con la mano y con baqueta), *Wood-block* y tres tamtams (uno sin descripción, uno “mediano”/“medio” y uno “grave”). Estructurada en cuatro ‘secciones musicales’ grandes, se detectan, a su vez, ‘sucesos musicales’ divisibles, más pequeños. Algunos de estos están agrupados en compases, otros son de demarcación libre; a veces poseen indicaciones de duración temporal en segundos, otros cuentan con aclaraciones metronómicas. A través de los 88 compases numerados por el compositor,⁶⁸ la pieza se construye mediante diversos elementos que dan la impresión de responder a la búsqueda de “tejer la trama musical” y renunciar a las estructuras ‘clásicas’ de simetría, recapitulación y partes claramente definidas, como observa MacDonald al hablar de la música de Petrassi.⁶⁹ Si bien esta búsqueda de libertad es evidente, para este estudio elegí hablar de secciones musicales en pos de ordenar el recorrido a lo largo de la obra. De estas cuatro secciones, identifiqué una primera de escritura ordenada en 34 compases, una segunda de 9 y escritura más libre (con un extenso solo de violín que demarca el centro de la obra), una tercera de 35 (donde se superponen dos métricas distintas y se invierte la ubicación de los instrumentos en la partitura), y una cuarta de 10 compases que opera, por utilizar una terminología habitual, como *coda*.⁷⁰

⁶⁶ Los intérpretes fueron: Jayn Rosenfeld Seigel (flauta), Luigi Gorna (clarinete), el argentino Alberto Lysy (violín), Luigi Bianchi (viola), Giuseppe Gramolini (violonchelo), Luciano Cerroni (piano), Pino Onnis (contrabajo), Gerardo Gandini (clavicémbalo) y Massimiliano Ticchioni (percusión). La dirección fue de Zorzi (su obra y la de Petrassi) y de Gandini (su obra).

⁶⁷ Para este breve acercamiento al estudio de la obra *Espejos* me basé en una fotocopia del manuscrito de puño y letra de Juan Carlos Zorzi de la obra, digitalizado e incorporado al archivo de música académica argentina y latinoamericana del Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART-GCBA). La fuente original proviene del AF y no hay otra versión disponible. Realicé una transcripción y edición crítica como parte de mi tesis doctoral. Adicionalmente, cuento con un fonograma digitalizado, también proveniente del AF, registrado en vivo y de 8 minutos y 7 segundos de duración.

⁶⁸ Si bien existen los ‘compases’ en la obra, la escritura musical no siempre responde a los límites marcados por ellos: muchos de estos son de escritura libre, otros están divididos por líneas partidas y otros se superponen con distintas escrituras métricas.

⁶⁹ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

⁷⁰ Podría decir entonces que la obra tiene una estructura de A-B-A+Coda dado que algunos elementos musicales parecen ser germen de otros que se emplean en el transcurrir. Sin embargo, el grado de

Espesjos responde a varios de los aspectos del lenguaje musical de Petrassi que mencioné antes. Me encuentro con que la mejor forma de comprenderla es hacer un recorrido de sus páginas y ofrecer una aproximación descriptiva de estos sucesos musicales, para luego brindar unas observaciones finales y conclusiones generales.

La primera sección comienza con tres compases demarcados, en cuatro tiempos, con la indicación metronómica *Molto lento* ♩ = 40 *circa*, donde el contrabajo y el violonchelo ingresan sucesivamente con armónicos *pp* sobre las notas sol⁴ y fa^{#4}. Prolongan esas notas hasta un calderón en el tercer compás sobre el cual ataca el vibráfono, que toca la tercera menor fa⁴-lab⁴ con baqueta blanda y oscilación rápida, y el piano, que superpone las séptimas mayor do⁴-si⁴ y re⁶-do^{#7}. De esta manera, si se ordenan las notas que suenan y se sostienen durante esta introducción de tres compases, obtenemos la colección de 8 sonidos do⁴-do[#]-re⁴-fa⁴-fa[#]-sol⁴-lab⁴-si⁴, o bien los dos conjuntos de cuatro notas separadas por semitono si⁴- do⁴-do[#]-re⁴ y fa⁴-fa[#]-sol⁴-lab⁴ [Ejemplo 1].



Ejemplo 1. Zorzi, *Espesjos*. Primeras notas distribuidas en colección consecutiva de ocho sonidos y en dos conjuntos de cuatro notas separadas por semitono. Cc. 1-3, simplificados

El próximo suceso musical ocurre en el compás 4, dividido en dos partes discriminadas por las indicaciones de duración de 8 y 18 segundos. Los gestos musicales a su vez están numerados en orden de aparición. Previo al gesto indicado como “1” comienza un trémolo de tercera menor descendente lab⁴-fa⁴ en el vibráfono y segunda menor ascendente fa^{#4}-sol⁴ en el clarinete. Estos se sostienen junto a las notas tenidas del contrabajo y violonchelo provenientes del suceso anterior y juntos dan pie a la entrada de viola y violín en el número “1”, la primera con toque *staccato* del *legno* del arco sobre el puente, y el segundo en *pizzicato* un tiempo de negra después. Luego, comienzan a aparecer entre ambos instrumentos algunos movimientos espejados: cuando la viola asciende una segunda menor sol⁴-lab⁴, el violín responde descendiendo la misma segunda lab⁴-sol⁴; luego la viola

variación y libertad con la que Zorzi los moldea en cada aparición, sugiere la posibilidad de que su búsqueda no es tanto ‘estructural’ sino más bien ‘tímbica’ o ‘sonora’.

forman el conjunto de grave a agudo $mib2-solb3-mi\sharp4-la\sharp4-sol\sharp5-sib6^{71}$ que resolverá, *glissandi* de las cuerdas mediante, en el conjunto $sol\sharp2-sib3-mi\sharp4-la\sharp4-mib5-solb6^{72}$ hacia el final del compás 6. Ese mismo compás, de duración indicada 4 segundos, posee una réplica al gesto previo de violín y viola en flauta y clarinete. Pero esta vez, el espejado entre ambos es absoluto [Ejemplo 4].

Clarinete

Flauta

Ejemplo 4. Zorzi, *Espejos*. Gesto de clarinete y flauta en compás 6 que replica a violín y viola y resume el carácter de espejo de la línea melódica. Las flechas son mías

Sobre este gesto, el piano hace una intervención contundente con un *crescendo* desde el *p* hasta el *f* de seis acordes que se mueven en direcciones espejadas: cuando la mano derecha baja desde el agudo, la izquierda sube desde el grave; luego del tercer acorde, se invierten las direcciones con la derecha subiendo al agudo junto a la izquierda yendo hacia el grave. Así como en las maderas los sentidos están espejados de forma minuciosa (movimiento medido por semitonos), en el piano el espejado se da de forma más áspera.

Este conjunto de elementos musicales llega a una detención brusca luego de un $do\sharp1$ grave en el piano, y mediante un calderón cuadrado sobre la barra de compás se crea la sensación de silencio brutal solo sostenido por la tenue caída de la nota tenida.

Un nuevo suceso ocurre en el compás 7 bajo la indicación $\downarrow = 60$ *circa*, que comienza con un quintillo *mf* de semicorcheas en las cuerdas (gesto que se desarrollará en la tercera sección de la pieza) descendiendo hacia un *pp* sobre el cual el clave hace su primera aparición mediante un grupo de quince semicorcheas apresuradas (doce sonidos y tres silencios) acompañadas por tres acordes del vibráfono y un trémolo de patillo de *pp* a *mp* que el compositor pide se interprete con la mano. Estos tres

⁷¹ Estos últimos dos con indicación de armónico.

⁷² Nuevamente los últimos dos en armónicos.

The musical score for Example 5 consists of four staves. The top staff is for Violins and Violas (Vln. y Vla.), the second for Violas and Cellos (Vc. y Cb.), the third for Vibraphone (Vibráfono), and the fourth for Clave. The Vln. y Vla. and Vc. y Cb. parts feature a melodic line with an accent and a slur over five notes, marked with a dynamic of *mf*. The Vibráfono part has a dynamic of *pp* and includes slurs over five notes, with some notes marked with a breath mark (h). The Clave part has a dynamic of *pp* and a slur over fifteen notes.

Ejemplo 5. Zorzi, *Espejos*. Gestos de cuerdas, clave y vibráfono presentes en c. 7 sobre los mismos doce sonidos en diferentes disposiciones

The musical notation for Example 6 shows a single staff with a sequence of twelve notes. The notes are: C4, B3, Bb3, A3, Ab3, G3, Gb3, F3, Fb3, E3, Eb3, and D3. This sequence represents a collection of twelve unique sounds ordered in a scale by semitone distance.

Ejemplo 6. Zorzi, *Espejos*. Colección de doce sonidos únicos ordenada en escala a distancia de semitonos

Este suceso se completa con la entrada del contrabajo en la nota sol⁴ armónico y un golpe de *Wood-block* en el compás 8 indicado *Tempo I°* $\text{♩} = 40$ que recuerda al comienzo de la pieza y se completa con un fa[#] de la flauta,⁷⁴ en compás 9, ambas notas que serán tenidas a lo largo de todo un nuevo suceso musical, entre los compases 10 y 25 con cifra indicada de 3/4.

⁷³ Esta serie, además, podrá observarse que se empieza a construir a partir de los dos conjuntos de cuatro sonidos ordenados por semitonos presentes en los compases 1-3 [Ejemplo 1], expandiéndose en el solo de flauta del compás 4 [Ejemplo 3].

⁷⁴ En este caso, el compositor solicita al ejecutante que ese fa[#] se intérprete "oscilando [la afinación] siempre un cuarto de tono ascendente hasta el final del sonido; la flauta ataca nuevamente cuando el intérprete lo considere".

Sobre esa segunda menor, violonchelo, viola y violín comienzan gestos melódicos de catorce corcheas rápidas cada uno, tocadas *col legno sul ponticello pp*, que se repiten de manera continua hasta el final del suceso. Dentro de esas catorce corcheas las notas no llegan a completar los doce sonidos de la serie indicada [Ejemplo 6], pero se emplea, de la misma colección, una selección bastante amplia [Ejemplo 7].



Ejemplo 7. Zorzi, *Espejos*. Gestos de violonchelo, viola y violín interpretados repetitivamente *col legno sul ponticello pp*. La barra que atraviesa el comienzo de cada gesto indica que este debe ser veloz y sin respetar la medida de la corchea

Una vez establecido este patrón repetitivo se da lugar a un juego de acordes entre clave (desde compás 13), piano (compás 17) y xilofón (compás 20), reiterándose sucesivamente cada conjunto hasta la detención en el compás 25. El conjunto de acordes es único a cada instrumento y se sucede en forma de bloques;⁷⁵ la escritura resulta de tal manera que cada uno comienza en un pulso distinto compás tras compás. Observando el ejemplo 8, se nota que los sonidos empleados para construir cada uno de ellos pertenecen a la colección de doce notas establecida en el compás 7 [Ejemplos 5 y 6].



Ejemplo 8. Zorzi, *Espejos*. Conjunto de acordes de clave, piano y xilofón que participan en el suceso musical entre cc. 13-25. Se repiten en bloques sucesivos sobre notas tenidas de contrabajo y flauta, y gestos melódicos repetitivos de violonchelo, viola y violín [Ejemplo 7]

El empleo de acordes es parte fundamental del sistema de los espejos interválicos y del deseo de Zorzi de incorporar elementos atonales en su música. De acuerdo con lo que indica Pola Suárez Urtubey en las notas de programa del estreno de la ópera *Don Juan* de Zorzi en 1998:

⁷⁵ En el caso del clave, cada conjunto está separado por una blanca. En el piano, por una corchea con punto. En el xilofón, por una negra.

“El autor aclara [...] que cuando necesita un idioma que no sea el tonal [...] acude a su ‘propio lenguaje’, que define como una técnica de los ‘espejos interválicos’. Observando la partitura es fácil advertir, en efecto, que Zorzi trabaja con ejes acórdicos, es decir, un acorde como eje en disposición espejada. ‘No recurro al serialismo de la Escuela de Viena —confiesa— ni a otros procedimientos contemporáneos, como serían las técnicas de Messiaen. Creo haber inventado, a mi manera, mi propio lenguaje, que tiene una correlación con la tonalidad, porque entiendo que la tradición existe y, aunque queramos negarla, somos parte y continuación de ella’. / Zorzi añade que su lenguaje [...] no niega nada de lo anterior, sino que lo usa de otra manera, creando un lenguaje propio con todos los elementos de la tradición, a los que se añaden algunos característicos de las últimas décadas”.⁷⁶

Esa disposición espejada de los acordes puede observarse de manera prototípica en el primer acorde del vibráfono (sol \sharp 4-re \flat 5-sol \flat 5-mib6) [Ejemplo 5] y en diversas posiciones en los instrumentos [Ejemplo 8].⁷⁷

Tras esta interacción instrumental, hasta el momento la más extensa de la obra, el paisaje sonoro cambia drásticamente. El xilofón sostiene un trémolo entre la tercera descendente mi \flat 5-do \flat 5 sobre el cual violín, viola y violonchelo irrumpen en el discurso con una serie de golpes de arco *ff* y secos de séptimas mayores y menores y quintas justas; se alterna el compás entre 7/8, 2/4 y 3/4, repetidos luego en *pizzicati*. El apogeo de este suceso llega con la reiteración del gesto de cuerdas [Ejemplo 5] (esta vez en valores regulares de semicorcheas). Se suma la respuesta ascendente del piano y el clave en terceras y quintas y su prolongación hacia el agudo en flauta, clarinete y xilofón, que ascienden, *molto ritenuto* mediante, a una blanca sostenida con calderón y regulador *crecendo* hacia un silencio absoluto.

La segunda sección de la obra abre con un *cluster* dentro de la octava disminuida do \sharp 4-do \flat 5 en piano y clave, sobre el cual maderas y cuerdas sostienen oscilante y tremolado ocho de las doce notas de la serie: de grave a agudo do \flat 4-mib4-mi \flat 4-fa \sharp 4-sol \flat 4-la \flat 4-sib4-do \sharp 5. Por los próximos 8 compases se suceden gestos en semicorcheas regulares, quintillos, seisillos y otros valores irregulares en piano, viola, flauta y clarinete sobre esas notas. Se llega a una detención sobre un calderón *molto*

⁷⁶ Pola Suárez Urtubey, “Comentario”, notas de programa de *Don Juan. Juan Carlos Zorzi. Ópera* (Buenos Aires, Teatro Colón, 30 de octubre, 1, 3 y 5 de noviembre de 1998), 35.

⁷⁷ Aunque en este último caso habría que tomarse la licencia de reordenar en algunos acordes las octavas de las voces para observar más claramente el efecto espejado. Pero es innegable que la forma en la que Zorzi emplea los acordes y cómo los dispone tiene el sentido de la disposición espejada que menciona Suárez Urtubey en la música de *Don Juan*, una obra casi 30 años más adulta.

lungo sobre la nota sol \sharp del contrabajo que da pie, en el compás 43 de duración irrestricta, a un solo casi cadencial del violín marcado inicialmente como *Molto lento*.

Este pasaje solista es de considerable extensión y podría subdividirse en cuatro partes. Resulta estructural a la distribución formal de la obra, no solo por estar ubicado en el centro 'geográfico' de la misma, sino por ser su primera y última sección un perfecto espejo [Ejemplo 9]. A pesar de algunas intervenciones muy breves de piano, flauta,

63

clarinete y platillos, es el violín el que desarrolla el discurso; comienza lento en su registro medio y *pp*, se mueve *accelerando* y *ritenuto* hacia el agudo y alterna sonidos asordinaos con sonoridades de cuerda plena. Además, utiliza el arco en todas sus posibilidades (*col legno*, con las cerdas, *flautato*), en el diapasón y en el puente y, por momentos, opta por el toque *pizzicato* y explora todo su rango dinámico posible. Todo esto se construye sobre la misma selección de ocho notas de la serie de doce.



Ejemplo 9. Zorzi, *Espesjos*. Comienzo y final de la segunda sección de la obra donde predomina un extenso solo de violín a forma de cadenza solista.⁷⁸

Tras este eje estructural donde el empleo de la metodología de escritura en espejo queda plenamente evidente, comienza una nueva sección, la tercera, única marcada con letra en la partitura (A) y con indicación metronómica de $\text{♩} = 80$. Lo curioso de esta parte, y razón fundamental por la cual la considero una nueva sección, es que el compositor redistribuye el orden de los instrumentos en la partitura y da a entender que desde aquí se deben considerar dos conjuntos instrumentales distintos. La distribución original de arriba hacia abajo se ordenaba en flauta, clarinete, vibráfono/xilofón, violín, viola, violonchelo, contrabajo, piano, clave y percusión. Ahora, Zorzi organiza la música en dos conjuntos instrumentales: el primero, que contiene al violín, el clave, el xilofón y el violonchelo; el segundo, formado por la

⁷⁸ Se observa claramente la disposición espejada entre el comienzo y el final del solo. Reproduzco la escritura de acuerdo con la edición crítica realizada a partir del manuscrito original donde se observan las indicaciones de *accelerando* y *ritenuto* por debajo de la escritura musical, las flechas horizontales que reemplazan las indicaciones de *stringendo* y *rubato*, y una serie de flechas verticales sobre algunas notas que simbolizan una deformación ascendente de cuarto de tono.

flauta, el clarinete, la viola y el contrabajo. Piano y percusión quedan escritos por debajo de los dos conjuntos.⁷⁹

La razón de esto es evidente. En esta sección la escritura es medida en 3/4. Pero allí donde el primer grupo instrumental tiene la indicación metronómica $\text{♩} = 80$, el segundo grupo tiene indicado $\text{♩} = 40$ y su comienzo es en el segundo pulso de negra del primer grupo. De esta forma ambos grupos están desfasados no solo por una velocidad doble de $\text{♩} = 80$ sobre $\text{♩} = 40$, sino porque el primer ‘compás’ del segundo grupo comienza en el segundo pulso del quinto compás del primer grupo [Ejemplo 10].⁸⁰

64

Grupo 1: violín, compás 48
($\text{♩} = 80$) [indicado a comienzos de sección A solo para Grupo 1]

Grupo 2: viola+clarinete, segundo pulso de compás 48
 $\text{♩} = 40$ [solo para Grupo 2]

pp sempre statico legatissimo

Ejemplo 10. Zorzi, *Especjos*. Entrada del segundo grupo instrumental tras el segundo pulso del compás 48 correspondiente al primer grupo. Nótese la indicación metronómica distinta

Esta superposición de conjuntos instrumentales sucede por 23 compases (numerados por el compositor en el grupo instrumental superior). Sonidos cortos, *staccati*, a veces *pizzicati* y a veces *col legno* sobre el puente, entrecortados y acentuados con apoyaturas cortas, se suceden alternativamente en el conjunto superior mientras

⁷⁹ Esta escritura por conjuntos instrumentales tiene un antecedente en el *corpus* de Zorzi: su obra *Ludus* de 1964 para seis conjuntos instrumentales (requiriendo un mínimo de tres directores). Estos conjuntos están compuestos por: pícólo+flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo y fagote (grupo 1); dos violines, una viola, un violonchelo y un contrabajo (grupo 2); trompeta en re, trompeta, corno, trombón y tuba (grupo 3); triángulo, crótalos, platos, gong y tamtam grave (grupo 4); *Wood-blocks*, cocos, bongó, tambor y tamtam (grupo 5); vibráfono, celesta, arpa, xilofón y piano (grupo 6). Además de ser notable la similitud entre los orgánicos de *Ludus* y *Especjos*, observando el manuscrito de *Ludus* encuentro el mismo tipo de escritura rítmica y superposición métrica presentes en esta sección de *Especjos*.

⁸⁰ Hago la distinción entre compás y ‘compás’ dado que el compositor numeró los compases correspondientes al primer grupo instrumental (desde el 44 hasta el 71 inclusive) mientras que los correspondientes al segundo grupo no llevan numeración alguna (ambos grupos, sin embargo, están escritos en 3/4 con la excepción de sólo dos compases: el 46 en 1/4 y el 71 en 4/4). De esta manera entiendo que la agrupación por compases de la música asignada al primer grupo instrumental funciona como guía.

que la flauta, el clarinete, la viola y el contrabajo sostienen extensas notas⁸¹ marcadas *pp sempre estático legatissimo* que en conjunto construyen diversos acordes e intervalos aumentados, disminuidos, disonantes y consonantes. Todo, con la intención de buscar un sonido extenso, lánguido y tenido sobre el cual el instrumental superior realiza su punteo musical.

Esta tercera sección se encuentra acompañada por una serie de cuatro golpes de tamtam en la percusión y de distintos intervalos de terceras mayores y menores en el piano, en diversas ubicaciones de su registro, con la indicación *suonare lentamente como campane*.

A partir del compás 72 comienza la porción final de esta sección. Los instrumentos vuelven a su ubicación inicial en la partitura y comienza un extenso solo de viola, con breves intervenciones de las cuerdas asordinadas, que se extiende a lo largo de una gran cantidad de notas⁸² y velocidades variables. Así, el instrumento recorre la colección de doce sonidos a modo de melodía, acordes en bloque *marcato f* en el talón, gestos en el diapason y en el ordinario *p* y *pp*, y variación de velocidades mediante indicaciones como *accelerandi*, *ritenuti* y *piú rápido posible*, y *molto lentamente*, *moderato*, *lento*, etc. El violín se une a la viola a modo de duplicación espejada del solo en un breve pasaje de unas pocas notas. Luego, la viola da pie a un trino de semitono sobre un $do\sharp_6$ en el extremo agudo de su registro sobre el cual el piano repite el *cluster* de octava disminuida $do\sharp_1$ - $do\sharp_2$ con el que abría la segunda sección de la obra. Esta vez, el *cluster* sucede *dentro il pianoforte*, es decir, la mano del pianista golpeando las cuerdas entre esas dos notas. Esto ocurre sobre el intercambio de indicación métrica C, 7/8 y 3/4 marcado *Misurato* $\downarrow = 90$ *circa* durante seis compases que dan lugar a la cuarta sección de la obra, sección final a modo de coda sobre la cual la viola continúa con el solo.

Marcada como *Moderato*, esta última parte irrumpe con la viola en *f* desde su registro agudo, que interpreta un descenso melódico *accelerando* construido sobre nueve de los doce sonidos de la serie [Ejemplo 11].⁸³ El descenso se repite una vez en el registro central del instrumento hasta quedarse solo con cuatro notas del conjunto, reiteradas tres veces antes de terminar el solo: sib_3 - $do\sharp_4$ - $la\sharp_3$ - $do\sharp_4$. Sostendrá esta última nota con un trino hasta el *niente!* pedido por el compositor.

⁸¹ Una vez más, las notas elegidas corresponden a la colección ejemplificada en el ejemplo 6, ordenadas en este caso de la siguiente manera: $sol\sharp$ - $re\sharp$ - $fa\sharp$ - $do\sharp$ - $la\sharp$ - $la\sharp$ - $si\sharp$ - $(do\sharp+mib)$ - $(do\sharp+mib)$ - $la\sharp$ - $fa\sharp$. Este orden se da consecutivamente entre los cuatro instrumentos (a excepción de las dos parejas de notas escritas entre paréntesis) y tengo en cuenta para este ejemplo las primeras notas que se dan hasta completar la colección. Nótese que una sola nota se repite antes de completar las doce de la serie, destacada en negrita.

⁸² Que exceden considerablemente el espacio del compás, convirtiéndolo en un pasaje de libertad métrica.

⁸³ Aunque en este caso Zorzi utiliza nueve sonidos únicos, repite tres de ellos para tener un conjunto de doce sonidos en total.



66

Ejemplo 11: Zorzi, *Espijos*. Comienzo del solo de viola en el compás 79 sobre un conjunto de nueve de las doce notas de la serie. Respeto el registro y orden de la colección e indico entre paréntesis aquellas notas que están repetidas para completar los doce sonidos

Luego de esto se abre un suceso musical de seis compases en 3/4 indicado *Lento* ♩ = 40 *circa*,⁸⁴ donde el piano realiza un solo de intervalos de terceras mayores y menores que recorren gran parte de la extensión de su registro y recuerdan a los toques *como campane* de la sección anterior, pedidos en esta ocasión con la misma intención dinámica y expresiva: *pp sempre e senza attacco legatissimo*. Estas terceras se construyen a partir de las mismas nueve notas únicas [Ejemplo 11]. Están ausentes el re⁴, el fa⁴ y el sol⁴ para completar la colección.

El piano se detiene tras un calderón que sostiene sus últimas dos terceras (la⁴3-do⁴ y do⁴4-mib⁴) e irrumpen en el compás 86 la cuerda y la madera con la misma colección y distribución de sonidos que realizó en el compás 5, descripta más arriba.⁸⁵ A ellos les responde el clave con dos arpeggios de acordes superpuestos de cuatro notas cada uno, uno ascendente y otro descendente: dado que son solamente ocho notas, al re⁴, fa⁴ y sol⁴ ausentes se les suma el mib.

Una nueva intervención de la cuerda en *pp* y figura redonda tenida con un calderón, marcada *Moderato*, y sobre las notas fa²-la²-mib⁶-sol⁶, da pie a los últimos tres sucesos de la obra: el vibráfono con las notas sucesivas *senza oscillazione* do⁴4-do⁵-si⁴4-re⁴4-mi⁴4-la⁴4-fa⁴4-sol⁴4, el piano con su *cluster dentro il pianoforte* de octava disminuida do²-do³ y la flauta con un veloz diseño de cuatro notas en *pp* mib⁴-fa⁴-sib⁴-sol⁴ marcadas *Rápido* que dan, tras la indicación *tutti fino alla estinzione del suono*, fin a *Espijos* con la lenta extinción del sonido de las doce notas que Zorzi usó para su desarrollo.

⁸⁴ Indicación similar y misma marca metronómica del comienzo de la obra.

⁸⁵ Previo al ejemplo 4.

Conclusiones

Dentro del corpus musical de Juan Carlos Zorzi, *Espejos* es una obra atípica. Si bien en *Ludus* hay un antecedente en lo que respecta a la misma idea de agrupación instrumental y de conjuntos individuales que interactúan superpuestos, la grafía de esa pieza es plenamente convencional y su escritura apoyada sobre una base tonal y armónica firmes.

Espejos resulta diferente en cuanto a su idiomática musical. El lenguaje es claramente exploratorio, con un Zorzi aún joven que utiliza diversas herramientas lindantes a la atonalidad o al libre empleo de colecciones de doce sonidos (sin estar fuertemente atado a las convenciones de los serialismos que surgieron durante las primeras décadas del siglo XX). En evidente tendencia a la búsqueda de distintas sonoridades, climas, combinaciones instrumentales, construcciones motivicas, interacciones interválicas lineales o superpuestas, etc., el compositor hilvana un discurso musical más tradicional dentro de elementos y conceptos musicales modernos. Podría decir, además, que es una obra que responde al estudio de un estilo musical específico y que es resultado de una dirección educativa puntual que le dio la posibilidad de desarrollar los parámetros iniciales de su sistema de los espejos interválicos.⁸⁶

Pero ¿qué es exactamente ese sistema? Si bien Zorzi nunca logró en vida explicitar un marco teórico que lo describa, es claro que en *Espejos* maneja e implementa su técnica. En mi acercamiento a su estudio, observo que hay una clara intención de jugar con todos los significados que puede tener la palabra ‘espejo’. Identifico como representativos del concepto de ‘espejo’, los gestos melódicos entre instrumentos [Ejemplos 2, 4, 7], los movimientos de acordes cancrizantes (el piano en el compás 6), la construcción de acordes con intervalos en retrógrado (el vibráfono [Ejemplo 5]) y el largo pasaje de clave, piano y xilofón que cierra la primera sección [Ejemplo 8]. También, el amplio eje seccional/estructural espejado (el solo de largo aliento del violín que termina de manera espejada a como comienza [Ejemplo 9]) son solo algunos de los ejemplos que he podido identificar aquí.⁸⁷

De cierta forma y en un nivel más filosófico, podría decir que los elementos asociables a la modernidad operan como un reflejo de aquellos provenientes de la tradición. Suárez Urtubey menciona que Zorzi utiliza los elementos de la tradición

⁸⁶ Esta no sería la primera obra compuesta bajo el marco de un ámbito educativo. La *Sonata para violín y piano* fue escrita para responder a los requerimientos de la cátedra de composición de su segundo año del Conservatorio Nacional (1954), mientras que su *Movimiento de cámara para piano y cuarteto de arcos*, dos años posterior, fue su obra de graduación de composición. Ambas forman parte de su catálogo (es decir, no las retiró por ser trozos de estudio como ha sucedido en otros compositores).

⁸⁷ Quizás el más importante de todos estos sea el que respecta a la escritura de acordes y su uso, como cita Suárez Urtubey al hablar de *Don Juan*, el empleo de “una acorde como eje [armónico] en disposición espejada”. Suárez Urtubey, “Comentario”, 35.

de forma novedosa añadiéndole otros característicos de las décadas más recientes, creando así un lenguaje propio que no niega nada de lo anterior, “como [el lenguaje] de Poulenc”.⁸⁸ Esto es plenamente evidente en la grafía musical. Que esta sea mayormente tradicional, pero se tome las libertades de expandir los límites constrictivos del compás como unidad organizadora de los elementos musicales, sugiere por un lado el deseo de evitar dudas en cuanto a su lectura e interpretación, pero también la intención de ubicarse en un lenguaje que desde la escritura misma transmita su carácter de libre y busque la perfecta conjunción entre los elementos “de la tradición” y de los propios “de las últimas décadas”.⁸⁹

El mismo Zorzi confesó en la entrevista de *La Prensa*, de octubre de 1965, que su búsqueda era la de una “nueva corriente de humanismo musical” empleando medios vanguardistas, pero sin olvidar “por ello al hombre”. Esto está plenamente presente en la escritura de *Espejos*: medios propios de la primera mitad del siglo XX (colecciones de doce sonidos, distintas técnicas de ejecución instrumental que exploran las plenas capacidades sonoras del instrumento, ciertos grados de atonalismo) sin olvidar al hombre/oyente, receptor ulterior de una música que además de ser espacio experimental para el compositor, concluyo que tiene que poder ser disfrutable y plenamente comprensible. Además, esta debe darse también en el ejecutante, cosa que la partitura de *Espejos* busca respetar: grafía fácilmente legible dentro de las libertades que aportan las músicas “de las últimas décadas”, indicaciones dinámicas y de ejecución que se basan en “la tradición”, ordenamiento estructural que ayuda al entendimiento del discurso musical, pasajes solistas carentes de virtuosismo pero cargados de expresión, claras indicaciones de duración y ubicación (en segundos, en marcas metronómicas, en numeración que ordena la sucesión de los distintos gestos musicales), entre muchas otras.⁹⁰

* * *

Sin embargo, hay un grado de libertad tal que da a entender que lo estructural es resultado de una búsqueda concentrada no en la forma sino en la música. Esto Zorzi lo recibe directamente de Petrassi.

Calum MacDonald realiza una serie de observaciones sobre la música de Petrassi que resultan claves para comprender el lenguaje musical del italiano, además de ciertas características presentes en *Espejos*. La primera enuncia que:

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ver Suárez Urtubey, “Comentario”, 35.

⁹⁰ Ibidem.

“[Tras abandonar la forma y patrones musicales tradicionales, Petrassi] se acerca a una nueva estética de invención espontánea, [donde] una cosa lleva a la otra en vez de volver a un punto de origen o articular un arquetipo estructural. No existe prácticamente un impulso recapitulatorio en su música; como mucho se encuentran recurrencias (por supuesto estructuralmente significativas) de ciertos tipos de gestos, movimientos y texturas. Hay, por decirlo de una manera, un sentido constante de que la música se está rehaciendo y renovando a sí misma momento a momento”.⁹¹

En *Espejos* no hay “impulso recapitulatorio” pero sí hay “recurrencias de ciertos tipos de gestos, movimientos y texturas”, como pueden ser los gestos de cuerdas [Ejemplo 5] reproducidos y variados a lo largo de toda la tercera sección en el conjunto instrumental superior, o bien el *cluster* de octava disminuida en el piano que aparece recurrentemente, o también el solo final de viola como un eco de aquel solo de largo aliento que realiza el violín en el eje estructural de la pieza. Aquí también la música transmite la sensación de que “se está rehaciendo y renovando a sí misma momento a momento”, gracias principalmente a las diversas formas que adopta cada reiteración de un objeto o bloque, o a sus ubicaciones,⁹² o a su instrumentación. Pero a pesar de todo esto, el despliegue progresivo de elementos que construyen el discurso de *Espejos* constituye una unidad “estructuralmente significativa” que ofrece cohesión a la libertad del lenguaje musical. Podría sugerir, entonces, que la percepción de estructura es resultado de la sucesión de los gestos musicales.

La segunda observación que MacDonald realiza sobre la música de Petrassi podría relacionarse con Zorzi:

“Petrassi llegó a valorar las operaciones seriales como una manera de asegurar la consistencia e interrelación motivico/armónica. [...] Con él, la serie no fue tanto una generadora de sentido [...] sino el hilo a partir del cual tejer la trama musical, el medio para liberar al juego sin trabas entre tonos y afecto [...] de la necesidad de simetría o recapitulación”.⁹³

En *Espejos* los doce sonidos ayudan a “tejer la trama musical”. No hay un empleo a la manera que el serialismo hizo de las colecciones sonoras sino más bien una libertad de exploración tanto musical como expresiva y simétrica en la obra. Los doce sonidos son una colección desde la cual obtener el material para construir el

⁹¹ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 10.

⁹² Por ejemplo, en el conjunto de acordes en clave, piano y xilofón, [Ejemplo 8] que, si bien se repite tal cual, cada entrada está desplazada en la ubicación del compás, lo cual genera una sensación de libertad e inestabilidad auditiva particular.

⁹³ MacDonald, “Petrassi and the Concerto...”, 9.

proceder musical y no una normativa procedimental desde donde erigir el discurso sonoro.

* * *

70 Si bien en la Argentina había una sólida corriente de exploración vanguardista, entiendo que el foco de Zorzi durante su viaje a Italia fue el de cursar dirección orquestal con Ferrara; solo aprovechó su estadía en el país para trabajar bajo la tutela de Petrassi. A pesar de haber estudiado con Ginastera, Zorzi evitó adentrarse en los lenguajes contemporáneos previo a su permanencia en Europa. Los resultados de sus estudios con el italiano, particularmente su sistema de los espejos interválicos, pasaron a ser parte de su lenguaje musical general al cual acudió en momentos en que necesitó “un idioma que no sea el tonal”.⁹⁴ Evidentemente no rechazaba estos procedimientos, dado que desarrolló el suyo propio sobre las bases de ellos, pero sí prefería evitar compenetrarse absoluta y casi exclusiva en las corrientes musicales que estuvieron en boga durante esos años.

La figura del maestro tuvo un peso sustancial en la vida personal y profesional de Zorzi. Como comenté más arriba, Gilardo Gilardi fue crucial en su formación artística. Dado que el lenguaje musical de este estuvo alejado de los movimientos creativos que nacieron alrededor de la mitad de siglo, es evidente que las enseñanzas que impartió en Zorzi estuvieron alejadas de esos mismos movimientos. Junto a Petrassi, entonces, se permitió explorar una faceta que había estado ausente en Gilardi. De ahí tomó aquellos elementos que le resultaron atractivos para formular su propio lenguaje musical y avanzó a lo largo de su carrera con la misma libertad de su maestro italiano. Escuchar la obra de Petrassi sugiere tanto similitudes como divergencias entre ambos, plenas del alumno que adopta del maestro lo que le resulta interesante y descarta lo que no.⁹⁵ Donde *Espejos* es atmosférica, melódica, suave, intrigante y evita desprenderse rotundamente de la corriente musical con la que Zorzi se formó en Argentina, la *Serenata* tiende a la violencia tajante de un sonido duro, rugoso, puro, de líneas más cortantes y una tendencia a la exploración más directa de las corrientes de la primera mitad del siglo. Zorzi logra con *Espejos* adoptar de forma orgánica elementos de un lenguaje más joven y hermanarlos a los de la tradición para juntos poder ser parte de un futuro compositivo rico, amplio y versátil, que convivieron y estuvieron presentes a lo largo de toda su obra musical.

⁹⁴ Zorzi en Suárez Urtubey, “Comentario”, 34.

⁹⁵ Hay varias grabaciones disponibles en internet. Para este artículo me concentré en esta: <https://www.youtube.com/watch?v=antQejQC4mc>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. *Historia de la música en Argentina*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990.
- Cook, Nicholas y Anthony Pople (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- García Acevedo, Mario. “Zorzi, Juan Carlos”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 10, 1195. Madrid: SGAE, 2002.
- García Morillo, Roberto. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1984.
- Gentilucci, Armando. *Guía para escuchar la música contemporánea: De la primera vanguardia a la nueva música* (H. García Robles, Trad.) Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Gräter, Manfred. *Guía de la música contemporánea*. (J. L. de Delás, Trad.). Madrid: Taurus, 1966.
- Griffiths, Paul. “Petrassi, Goffredo”. En *Diccionario enciclopédico de la música*, editado por Alison Latham, 1179. México: FCE, 2008.
- Kurucz, Ladislao. *Vademecum musical argentino*. Buenos Aires: Vamuca, 1983.
- MacDonald, Calum. “Petrassi and the Concerto Principle (II)”, *Tempo* 57, N° 255 (2003): 09-22. <https://www.jstor.org/stable/3878954>
- Machlis, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. (L. Mamez, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1975.
- Messing, Scott. (1991). “Polemic as History: The Case of Neoclassicism”, *The Journal of Musicology* 9 N° 4 (1991): 481-497. <https://doi.org/10.2307/763872>
- Restagno, Enzo. “Petrassi, Goffredo”. En *Grove Music Online*, 2003. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21457>
- Roldán, Waldemar Axel. *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 2da ed. New Jersey: Prentice Hall, 1974.

Taruskin, Richard. “Review: Back to Whom? Neoclassicism as Ideology”, *19th-Century Music* 16 N° 3 (1993): 286-302. <https://doi.org/10.2307/746396>

Veniard, Juan María. *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA, 2000.

72 ——— “Zorzi, Juan Carlos”. En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49022>

Fuentes consultadas

Comentarios de programa, de las óperas *Don Juan* y *El timbre*, de Juan Carlos Zorzi.

Entrevistas y comunicaciones personales con familiares del compositor.

Grabaciones.

Hemerografía citada, obrante en el AF.

Partitura manuscrita de la obra.

Programas de mano de conciertos, obrantes en el AF.

Zorzi, Juan Carlos (Patricio Mátti, ed.). *Espejos* (partitura). Buenos Aires: inédita, 2023.



PATRICIO MÁTTERI

Licenciado en Dirección Orquestal graduado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina con medalla de oro y mención de honor por mejor promedio. Actualmente, realiza el Doctorado en Música, área Musicología, en esta casa de estudios. Es docente-investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, GCBA), donde se desempeña como editor responsable de su *Espacio de ediciones digitales*, dedicado principalmente a partituras de música argentina. Ha trabajado junto a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del

Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Filarmónica de Mendoza y Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM, UCA), en cuya revista ha publicado algunos artículos.

Fecha de recepción: 23 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2024

ALDEMARO ROMERO Y SU ONDA NUEVA (1968-1976): CONFLUENCIA Y DIÁLOGO ENTRE MÚSICAS TRADICIONALES Y POPULARES URBANAS EN VENEZUELA

SUSANA RIASCOS AGUIRRE

Universidad Internacional de La Rioja UNIR (España) - Universidad Pedagógica Experimental Libertador UPEL (Venezuela)

susanariascos@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8737-6048

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.75>

RESUMEN

Aldemaro Romero conjugó las músicas tradicionales venezolanas anteriores a 1968, con rasgos de modernidad provenientes de fuentes foráneas como el jazz y la bossanova, para crear la Onda Nueva, una música popular urbana producida y consumida en la Venezuela de finales de la década de los años sesenta. Esta música se caracterizaba por una poderosa identidad, novedosa y sin precedentes, capaz de operar desde el plano estético y taxonómico, al triple nivel musical de movimiento, género y estilo. Esta triple confluencia musical resalta por su actual supervivencia en las músicas populares urbanas venezolanas de raíz tradicional y su potencialidad como canal de diálogo con músicas internacionales, tanto del campo popular como del académico.

Palabras clave: Aldemaro Romero, música tradicional venezolana, música popular urbana, Onda Nueva.

ALDEMARO ROMERO AND HIS NEW WAVE. CONFLUENCES AND DIALOGUES BETWEEN TRADITIONAL AND POPULAR URBAN MUSIC IN VENEZUELA

76

ABSTRACT

Aldemaro Romero combined traditional Venezuelan music before 1968 with modern elements from foreign sources such as jazz and bossa nova to create the New Wave, an urban popular music produced and consumed in Venezuela in the late 1960s. This music was characterized by a powerful, novel, and unprecedented identity, capable of operating aesthetically and taxonomically on the triple musical level of movement, genre, and style. This triple musical convergence stands out for its current survival in Venezuelan urban popular music with traditional roots and its potential as a channel for dialogue with international music from both the popular and academic fields.

Keywords: Aldemaro Romero, traditional Venezuelan music, urban popular music, New Wave.



Introducción¹

En Venezuela, la década de los años sesenta estuvo enmarcada en la primera revolución socialista ocurrida en América Latina. Los hechos políticos, sociales y culturales acaecidos posibilitaron perspectivas diversas hacia cambios y transformaciones profundas en la conciencia del ser social latinoamericano. Estos

¹ Este artículo se desprende de mi tesis doctoral inédita titulada “La Onda Nueva de Aldemaro Romero: reinterpretación y popularización de la música tradicional venezolana (1968-1976)”, dirigida por el Dr. Juan Pablo González y defendida en la Pontificia Universidad Católica Argentina. La investigación tuvo como objetivo dilucidar la triple confluencia musical —movimiento, género y estilo— convergente en el apogeo de la Onda Nueva (1968 y 1976), propuesta por el músico venezolano Aldemaro Romero. La esencia de este fenómeno musical se ha mantenido en el tiempo y continúa en nuestros días.

hechos se develaron en los singulares fenómenos sociales, políticos, estéticos, que se encadenaron en este período denotado por el movimiento Hippie, los grupos de rock, la revolución cubana, la guerra de Vietnam, las guerrillas, el uso drogas psicodélicas y la prolife-ración de aparatos electrónicos, entre otros.

Bajo el panorama descrito anteriormente y entre la singularidad de culturas contrastantes que comenzó a difundirse, hace su aparición Aldemaro Romero como músico protagonista de una época que marcó un cambio innovador para Venezuela.

Músico, soñador, compositor: Aldemaro Romero

[...] Carretera, acortate carretera,
Que me ahoga la distancia de qué manera, de qué manera.
Cementerera, perdoname cementera
Si tumbo la flor del llano con mi carrera, con mi carrera.
Carretera remonta la cordillera
Antes que me convierta en tolvenera [...]

Nacido el 12 de marzo de 1928 en la ciudad de Valencia, Estado Carabobo, es considerado uno de los músicos más influyentes de la escena artística venezolana. Realizó grandes y singulares innovaciones para la ejecución de la música tradicional venezolana, demostrando en ello, vastos conocimientos musicales y literarios, adquiridos a través de “múltiples viajes y del continuo contacto con los músicos y agrupaciones latinas más importantes de su época”.²

Aldemaro Romero adquirió sus primeros conocimientos musicales de su padre, Rafael Romero, quien para ese entonces de desempeñaba como director de la “Banda del Estado Yaracuy”. A la corta edad de nueve años, ejecutaba la guitarra, cantaba y tenía la locución compartida con su hermana Rosalía Romero, en un espacio radial llamado “La hora infantil”, en la emisora *La Voz de Carabobo*.

Romero demostró desde pequeño, una combinación especial de talento, conocimiento y experiencia. Estas características le permitieron destacarse y desarrollar una fructífera carrera artística, especialmente cuando su familia se mudó a Caracas en 1942. Allí, según narra el crítico musical Eleazar López, Romero “[...] se escapaba de su casa para tocar con conjuntos cañoneros,³ en emisoras de radio y en

² Esneider Valencia, Gustavo López y Lorena Ríos, “Confluencias de músicas populares y tradicionales en la obra de cámara de Aldemaro Romero Zerpa”, *Pensamiento, Palabra y Obra* N° 19 (2018), 08-25.

³ Así se llamaba a los grupos musicales populares que amenizaban las fiestas en las ciudades principales de Venezuela durante la década de los años sesenta y setenta.

algunos bares con piano y cabarets, de donde su padre, el severo maestro Rafael Romero [...] iba a sacarlo por las orejas”.⁴

Para Romero, el hecho de tocar en sitios distinguidos como el Hotel Majestic, le permitió alternar con personajes que poco tiempo después serían reconocidos como grandes músicos. Tal fue el caso de la cantante Celia Cruz, que, según palabras del precitado autor, se presentó en 1944 en el Hotel Majestic, “como integrante de las bailarinas Las Mulatas de Fuego. Todo este bagaje experiencial le ayudó a afinar su original estilo de pianista y asimismo adquirir conocimientos que luego amplió desde el punto de vista teórico”.⁵

Con relación a estos hechos, es pertinente destacar que, aunque Romero se caracterizó por su formación autodidacta, estuvo bajo la tutela del consagrado compositor y pianista venezolano Moisés Moleiro, quien lo encaminó en su desarrollo pianístico y ejecución de música venezolana. Asimismo, el maestro dominicano-venezolano Rafael Minaya lo dirigió en lo referente a las técnicas modernas de orquestación y jazz, por las que Romero se sintió profundamente atraído, pues admiraba la sonoridad y repertorio las *big-bands* norteamericanas que caracterizaban a esta agrupación.

En este sentido, el especial vínculo de Romero con la música, lo hizo transitar diferentes lugares de la geografía universal. Al ritmo del jazz, el bolero, el mambo y la música tradicional venezolana, sumó su propuesta sonora mediante la utilización de sonidos contemporáneos y fusiones que enmarcaron su línea y trayectoria musical. Dicha trayectoria, lo llevó a desempeñarse como pianista de destacadas agrupaciones populares caraqueñas.⁶ Además, destaca su actuación como arreglista de la reconocida orquesta de “Luis Alfonso Larrain” a principios de los años cuarenta. De este músico, Romero recibió apreciables consejos en cuanto a la disciplina y a la gestión administrativa para la dirección de una orquesta o agrupación musical.

No obstante, a pesar de su reconocimiento como músico, Romero fue criticado por un público que, en principio, presentó resistencia a su utilización poco convencional de los sonidos. Sin embargo, fue llamado para grabar en Nueva York con Alfredo Sadel y secundó los primeros éxitos del joven tenor. Asimismo, Romero realizó el

⁴ Antonio López, “Aldemaro Romero”, *El Nacional*, 05 de octubre de 2004.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Por ejemplo, en La Sonora Caracas y en Los Caciques; luego, como director-pianista de la Orquesta Rafa-Victor, en la cual ejecutaba el saxofón y el clarinete Alirio Díaz.

arreglo de la canción “Alma libre”, que Sadel grabaría a dúo con Benny Moré en Cuba y México. Esta canción se registra en el disco *Lo último que cantó Benny Moré*.⁷

En este orden de ideas, luego de la exitosa y fructífera temporada en Nueva York, Cuba y México; Romero grabó en Estados Unidos en 1952 —gracias al apoyo del productor Herman Díaz Jr. (de la RCA)—, una singular e impactante producción titulada *Dinner in Caracas*. Amable Espina, desde Caracas, se comprometió a adquirir cinco mil discos para su venta. Sin embargo, esta cantidad fue poca pues *Dinner in Caracas* fue el álbum más vendido en Venezuela y en Latinoamérica durante ese año. Con la grabación de este primer álbum, Romero inició una serie de discos “Dinner” en la RCA Víctor.

Del mismo modo, el segundo *Dinner in Colombia* que grabó Romero fue seguido por otro “Dinner” de música latinoamericana. Este fue el preámbulo, para que la RCA Víctor apoyara futuras grabaciones de música venezolana con orquesta de salón dirigidas por Romero, quien algún tiempo después, creó su propio sello personal Cymbal, con el cual produjo centenares de propuestas musicales como “El garrasí” y “Criollísima”. López resume en las siguientes palabras, parte de la vida artística de Romero antes de la aparición de la Onda Nueva:

“Durante su estadía en Nueva York, Aldemaro tocó en diversas orquestas, enviado por el sindicato de músicos (en una de las cuales acompañó a la pareja de Dean Martin y Jerry Lewis), además de hacerlo con la suya propia en un LP de mambos al lado de Tito Puente, Tito Rodríguez y Noro Morales. Con su quinteto (de piano y vibráfono) tocó en el famoso resort Grossinger’s (donde tuvo como bailarín a Elliott Gould, futuro esposo de Barbara Streissand). Con su orquesta grabó también *Stranger in Paradise* (emulando un poco la trompeta y sonido de *Cerezo rosa*, que acababa de ser un hit de Pérez Prado, en 1955); con el quinteto grabó diversos temas, básicamente en ritmo de mambo-jazz y cha cha chas. También produjo para la televisión “El Show de Aldemaro Romero”, en el cual presentó a artistas como Louis Armstrong, Maurice Chevalier y Trini López, a quienes acompañó con su poderosa orquesta (la cual tuvo como coristas a las famosas Hermanas Dolly)”.⁸

El resumen anterior permite vislumbrar la fructífera carrera musical de Romero antes de la creación de la Onda Nueva. Asimismo, su prolífica producción musical contó con la afirmación nacional e internacional, además de recibir múltiples

⁷ Hasta el momento no hemos conseguido los datos del disco donde se grabó este arreglo de Romero para el dúo Sadel-Moré. Sin embargo, la canción se encuentra disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=4X9kFVtjAaQ>

⁸ Nayari Rossi, Entrevista a Rodolfo Sanglimbeni, marzo 2008. <https://aldemaroromero.org/rodolfo-sanglimbeni-03-08/>

reconocimientos por su labor musical como el Premio de la Paz (1969), otorgado por artistas rusos con motivo de la música de la película *La Epopeya de Bolívar*. Además, recibió reconocimientos en encuentros de corte internacional como el Festival de las Palmas en España y el Festival Musical de los Juegos Olímpicos de Grecia (2004). También se reconoció su obra en Venezuela mediante el Premio Nacional de la Música (2000) y con tres doctorados “Honoris Causa” (2006), otorgados por la Universidad Centro Occidental “Lisandro Alvarado”, la Universidad del Zulia y la Universidad de Carabobo. Igualmente, le fueron conferidas las órdenes al mérito Andrés Bello, Francisco de Miranda y Diego de Losada, entre otras.

Durante los últimos años de su vida, Romero se retiró un poco de la escena musical debido a la diabetes que afectaba su salud. Por una complicación de esta enfermedad, falleció el 15 de septiembre de 2007 en la ciudad de Caracas. Posteriormente diversos artistas criollos, le han rendido homenaje a través de conciertos, festivales, reseñas y otras actividades por medio de las cuales han exaltado las melodías que le hicieron historia.



Figura 1. Aldemaro Romero en la dirección de la Orquesta Filarmónica de Caracas⁹

⁹ Archivo personal, gentileza Elizabeth Rossi de Romero, diciembre de 2017.

Por otra parte, y aunque no sea el tema central de nuestro estudio, es importante destacar que Romero trascendió también en el campo de la música académica, dedicándose especialmente a la dirección orquestal. Es de resaltar, que este músico, creó y dirigió la Orquesta Filarmónica de Caracas [Figura 1]. Ello le otorgó el reconocimiento mundial —particularmente en la actualidad—, como compositor de destacadas obras de carácter académico a las cuales imprimió su sello personal con sus particulares propuestas sonoras. Entre sus composiciones orquestales más destacadas se encuentra *Fuga con pajarillo*, para cuatro y orquesta, que combina elementos contrapuntísticos comunes a la fuga, con elementos del joropo llanero en golpe de pajarillo. En la actualidad, esta obra es versionada y reconocida a nivel nacional e internacional con frecuencia, debido principalmente a la divulgación dada por la Orquesta Sinfónica “Simón Bolívar” de Venezuela, en la figura de uno de sus consagrados y “actuales” directores, Gustavo Dudamel.

En síntesis, la obra académica de Romero fue bastante prolífica; así lo asevera Rossi cuando menciona: “[...] dejó más de ochenta obras para orquesta —muchas de ellas sin estrenar— cuando falleció en 2007, a la edad de 79 años”.¹⁰ Podemos notar entonces, que la constante actividad y producción musical fue una de las características particulares de Romero.

En camino hacia la Onda Nueva

Al retomar los hechos históricos que rodearon el desarrollo de la Onda Nueva, recordaremos que este período estuvo enmarcado en diversas situaciones que señalaron esta, como una etapa de transformaciones. En este sentido, el país experimentó importantes cambios en el campo político, cultural, económico, social y por supuesto, musical. Estos cambios permitieron que la Onda Nueva se catalogara como una música popular venezolana de gran acogida en los círculos musicales selectos de la época.

En relación con estos hechos, la Onda Nueva tuvo acogida en las principales ciudades venezolanas, a saber, Caracas, Maracaibo y Valencia; por lo cual, es posible entender los hechos que llevaron a la propagación de este movimiento musical a través de lo acontecido en el entorno ciudadano, teniendo en cuenta que debido a la utilización de una música tradicional reinterpretada en la que afloraban las modernas armonías de jazz, el swing de la bossanova brasilera, algún aire del pop e instrumentos no tradicionales para su ejecución, la Onda Nueva presentaba un estilo que no encajaba —y no encaja aún— con el público común, sino con aquellos oídos más selectivos.

¹⁰ Rossi, Entrevista a Rodolfo Sanglimbeni.

Ahora bien, en la capital, Caracas, se entrelazaban los rasgos históricos de su arquitectura con la modernidad de sus edificaciones, resultado de múltiples reconstrucciones y terremotos.¹¹ Estos rasgos, sumados a su atrayente clima tropical y la cercanía a las exuberantes playas venezolanas, permitieron que la ciudad se convirtiera en un atractivo turístico y cultural para connacionales y foráneos. Su característica como ciudad emblemática, singular riqueza cultural y artística, le permitió descollar en las tendencias musicales que caracterizaban a las ciudades más avanzadas de América Latina, preparando así, el camino para la recepción de la Onda Nueva. De esta manera, la música traída a la gran ciudad comenzó a proyectarse en medio del bullicio, la remodelación y las nuevas construcciones.¹²

Asimismo, la llamada ciudad industrial de Venezuela, Valencia —cuna de Aldemaro Romero—, siguiendo el ejemplo de Caracas y debido a su privilegiada ubicación geográfica en el centro del país, experimentó un ciclo característico de urbanización masiva.¹³ Esta expansión, impulsada por las migraciones y el crecimiento demográfico, llevó a la ciudad a una fase de aceleración en la cual migrantes de otros estados venezolanos como Falcón, Cojedes y Yaracuy ocuparon nuevos espacios. En consecuencia, la vida de los lugareños comenzó a cambiar y el horizonte cultural se amplió de manera considerable, con una actividad social mucho más relevante. El intercambio social, cultural y musical enriqueció la sociedad citadina, pues el hombre del campo trajo su bagaje de costumbres y conocimientos, adaptándolos y fusionándolos con los del hombre de ciudad. Estos hechos permitieron nuevas incursiones dentro del campo musical, lo cual fue favorable para la propuesta reinterpretativa que ofrecía Aldemaro a través de su Onda Nueva.

¹¹ Caracas debe su nombre a la tribu indígena que vivió en el valle al norte de la actual capital venezolana. Fue fundada por el conquistador Diego de Losada el 25 de julio de 1567, quien le designó con el nombre ‘Santiago León de Caracas’. Con el transcurrir del tiempo, en 1578, esta ciudad se convirtió en la Capital de Venezuela y se destacó como la ciudad más poblada y con mejor desarrollo urbanístico, económico y político del país.

¹² “Los sesenta traen la otra revolución. Surge el concepto de la ropa joven, divertida y experimental. El lujo y el glamour quedan atrás. Ahora es el turno de la extravagancia y la psicoledía. La cultura POP marca el camino de la moda con el uso de estampados y materiales como el plástico. Llegan las gafas grandes, de pasta y los cinturones anchos. El exitoso debut de la minifalda es uno de los hechos claves de esta década, en lo que a moda se refiere [...]. En los años sesenta los jeans simbolizaron la rebeldía de la juventud y en los setenta representaban la igualdad de clases”. Oscar Negrín, “Venezuela, años sesenta”, 2003. <https://www.monografias.com/trabajos13/venezu/venezu.shtml>

¹³ Valencia es la capital del Estado Carabobo y la tradición señala que fue fundada el 25 de marzo de 1555, bajo la advocación y el nombre de ‘Nuestra Señora de la Anunciación de Nueva Valencia del Rey’. En este sentido, es importante denotar que el poblamiento de Venezuela fue de Oeste a Este convirtiéndose la privilegiada la ubicación de Valencia sobre una llanura en un puente de comunicación hacia otras regiones. Debido a sus características de crecimiento poblacional y considerada motor industrial y cultural, Valencia fue nombrada capital nacional durante varios periodos históricos de Venezuela lo cual permitió a los integrantes de la denominada clase media, la ampliación del horizonte de su vida cotidiana para seguir el ejemplo de Caracas en este aspecto de la dinámica social urbana.

En este orden de ideas, es importante destacar la costa zuliana, caracterizada por haber sido una de las primeras regiones habitadas por los colonos. Allí, al noroeste de Venezuela se asentó Maracaibo, capital del Estado Zulia. Esta ciudad tuvo un papel preponderante para la expansión del movimiento musical de la Onda Nueva en Venezuela,¹⁴ pues, durante la primera parte del siglo XX, la llamada ‘Ciudad petróleo’, manifestó los elementos caracterizadores de una localidad con marcada actividad petrolera. Esto, le llevó a modernizarse de manera vertiginosa y convertirse en un referente para la moda y la cultura de los ciudadanos; destacándose, además, como el centro económico más importante de la región. Esta ciudad se distingue por sus altas temperaturas que oscilan entre 24°C a 34°C durante la mayor parte del año, la alegría, carácter jovial y jocosos de sus habitantes, su música rítmica y alegre manifestada especialmente a través de la gaita maracaibera y la proliferación de una cultura de importación y de intercambio entre venezolanos y extranjeros.

Durante la década de los años sesenta, Venezuela experimentó un período de auge económico debido a la proliferación de la industria petrolera en Maracaibo. En consecuencia, el país recibió centenares de inmigrantes europeos que llegaron en búsqueda de la bonanza del petróleo y las nuevas oportunidades de vida que ella ofrecía. En relación con esto, es resaltante la costumbre familiar predominante de enviar los hijos de los empleados de la Empresa PDVSA (Petróleos de Venezuela S.A), para que estudiaran en el exterior, principalmente en los Estados Unidos.¹⁵ Luego, estos jóvenes regresaban a la ciudad durante el periodo vacacional y traían consigo las últimas tendencias musicales. De esta manera, el *rock and roll* se propagó en Maracaibo cuando en el resto de Venezuela aún no se conocía.

En suma, la confluencia de la migración a las ciudades y su consecuente incremento poblacional, el desarrollo urbanístico, la proliferación de culturas foráneas, conllevó al desarrollo de un intenso movimiento cultural; este movimiento se develó a través de novedosas iniciativas institucionales con desafiantes experiencias creativas en las artes y peculiares procesos de reflexión sobre las relaciones entre la cultura y la política.¹⁶ Por ende, dichas situaciones afectaron visiblemente el entorno musical de

¹⁴ La ciudad toma su nombre del cacique Mara, quien murió en un enfrentamiento contra los alemanes que vinieron a usurpar sus tierras. Cuando los miembros de la tribu lo vieron caer, dijeron: Mara-cayó. El reconocimiento a la memoria de este valeroso jefe indio dio origen al singular nombre de la ciudad maracaibera. En consenso histórico, se toma como fecha oficial para la fundación de esta ciudad el 8 de septiembre de 1529, a cargo del explorador y comerciante Ambrosio Alfínger.

¹⁵ Es importante señalar que esta ciudad se ha caracterizado a través de la historia venezolana, por ser la más importante en lo referente a la explotación del petróleo, siendo cuna de los mayores yacimientos del país.

¹⁶ En 1969 se genera el proceso conocido como la Renovación universitaria que pone en cuestión tanto los conceptos educativos como la estructura de gobierno de las universidades públicas. Posteriormente, en Caracas y otras ciudades del país surge el Poder Joven, un original movimiento político juvenil en el que se entremezclan los aires contestatarios del hipismo norteamericano y los del movimiento estudiantil de mayo de 1968 en Europa, con las propuestas contraculturales de la izquierda latinoamericana. Elisabeth

una época que desarrolló un amplio abanico de posibilidades para las propuestas musicales académicas y populares.

Sin duda, el período comprendido entre 1959 hasta finales de los años sesenta estuvo caracterizado por un auge del rock que imitó, en primera instancia, el sonido, estilo y estética del rock estadounidense, y luego, el modelo del rock británico con el apogeo de Los Beatles. Este contexto artístico permitió que al final de los sesenta, grupos de *rock and roll* venezolano aplaudidos por el público —como los Supersónicos,¹⁷ los Impala,¹⁸ los Memphis y los Darts—¹⁹ se presentaran con sus propuestas musicales en los programas radiales y televisivos, destacándose como el más reconocido de la época, el programa televisivo del presentador Renny Otolina con su show ‘El Club Musical’,²⁰ en el cual participó más tarde, en varias ocasiones, Aldemaro Romero con su propuesta musical sobre la Onda Nueva. Esta época es además conocida como los años dorados del rock venezolano [Figura 2].

Friedman, *Unfinished Transitions: Women and the Gendered Development of Democracy in Venezuela, 1936-1996* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2000), 377-388.

¹⁷ “En Venezuela muchos grupos se inspiraron en la estructura de temas surf. Llegaron constantemente los films ambientados en las playas californianas y en la TV tuvo gran receptividad una serie cuyas historias se basaron en la vida de jóvenes detectives vinculados a la onda surfista, 77 Sunset Strip, Hawaii Eye”. Negrín, “Venezuela, años sesenta...”. “La banda emblemática de estos primeros años de *rock and roll* y surf en Venezuela son Los Supersónicos. Su historia se remonta al año 1961. Los Supersónicos no fueron los primeros en hacer rock and roll en Caracas, pero sí los más importantes en la fase inicial del rock nacional. Esto queda demostrado con su presencia en conciertos callejeros, en programas de radio y televisión. La banda tuvo vida activa hasta principios de 1968, pero su eco sonó hasta 1969, dejando un legado de seis LP y unos cuantos 45 r.p.m?”. Ibidem.

¹⁸ “Los impalas fueron un grupo de *rock and roll* de la ciudad de Maracaibo [...]. Cuando se consolidaron como uno de los mejores grupos del momento, comenzaron a interpretar sus propias canciones, la gran mayoría compuestas por Edgar Quintero (mejor conocido como Edgar Alexander). Estas pronto se convirtieron en verdaderos éxitos, ganando cada día más y más fanáticos [...] [buscaban] un rumbo propio, una música propia, una forma propia de hacer las cosas”. Ibidem.

¹⁹ “Los Darts realizaron su primer toque en una fiesta privada en la Urbanización Santa Mónica en Caracas, posiblemente entre los años 1964 y 1965. La banda se organizó en un principio como cuarteto, pero posteriormente se redefinió con seis músicos en acción y es justamente de esta manera como es recordada”. Ibidem.

²⁰ Reinaldo José Otollina Pinto nació el 11 de diciembre de 1928 en Valencia. Este valenciano excepcional, con su carisma e inteligencia, se hizo de un sólido nombre como periodista, narrador, animador de programas de televisión y radio, publicista, político y autor de expresiones que pasaron a la historia por su dosis de veracidad, pertinencia y trascendencia. Daniela Chirinos, “Renny Otolina: valenciano excepcional, venezolano trascendental”, 11 de diciembre de 2017.



Figura 2. Aretha Franklin en el *Show* de Renny Otolina (1968)²¹

Para continuar esta línea de hechos y, con relación a las tendencias musicales, son importantes las palabras de Serrano cuando afirma que en la década de los sesenta “todos los ritmos, tanto nacionales como extranjeros, se daban cita en Caracas aprovechando el rol difusor de la radio y la televisión como medios para hacerse sentir en el exterior”.²² Por lo tanto, se promulga en los medios de comunicación el decreto “1x1”, el cual significaba que por un tema extranjero que se ejecutara, debía escucharse también un tema venezolano. Sin embargo, tal como lo manifiesta este autor, los productores de radio preferían pagar multas para que sonaran temas más comerciales que los del folkllore venezolano. Estos temas por lo general eran de influencia inglesa, mexicana, norteamericana y afro-caribeña.

²¹ “El diario PANORAMA, en su edición del 1 de septiembre de 1968, anunciaba a Franklin con Renny: ‘La debutante de esta noche en Venezuela. Una atracción que no necesita ninguna presentación. El público hoy podrá constatar los méritos de (los) que viene precedida’. La joven de Memphis, que nació musicalmente en la iglesia de su padre, CL Franklin, grabó un día antes el programa con Renny Otolina. El diario *El Nacional*, a través de su periodista Víctor M. Reinoso, realizó la crónica de su presentación”. Humberto Perozo, “Aretha Franklin y su visita a Venezuela hace 50 años”, *Panorama*, 01 de septiembre de 2018.

²² Jorge Serrano, “Expresiones musicales venezolanas. Tres micros radiofónicos” (Caracas: Trabajo de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2009), 40.

En este orden de ideas podemos notar, que una de las mayores tendencias musicales ejercidas en el ambiente musical citadino, fue la influencia norteamericana e inglesa. Es resaltante el señalamiento de Suárez cuando menciona que:

“El primer momento interesante del rock en Venezuela podríamos ubicarlo, aproximadamente, entre 1968 y 1973 [...] porque en él se van a producir varios hechos que, analizados en conjunto, configuraron lo que hubiera podido ser el renacimiento de una contracultura: la psicodelia, la renovación de la Universidad Central de Venezuela, el Poder Joven”.²³

En el marco de este escenario, los jóvenes de la época adaptaron su forma de vestir, cantar y actuar a la de los artistas de moda que se difundían a través de la radio venezolana.

Por otra parte, el predominio de la influencia latina se notaba a través de la salsa portorriqueña, algunos temas cubanos y el merengue dominicano. En este sentido, los mayores exponentes de la salsa estaban en la compañía Latina de Salsa ‘Fania All Star’, la cual, especialmente por la facilidad del idioma, tuvo mayor aceptación y divulgación que el rock, dentro del público venezolano. De esta manera, las emisoras de radio dividieron su programación, unas para rock, otras para salsa.²⁴

El precitado contexto musical permitió la incursión de nuevas músicas, géneros y estilos modernos e hizo proliferar las bandas pop y todas aquellas agrupaciones que presentaban una propuesta artística atractiva para el radio escucha o el público televidente. Estos hechos sentaron las bases para que Romero —procedente de una de las principales ciudades venezolanas, Valencia—, pudiera presentar la Onda Nueva como propuesta musical para reinterpretar la música venezolana. La suma de sonidos e instrumentación foránea permitió crear una música venezolana atractiva que pudiera estar a la par de la música que escuchaban los jóvenes en la radio.

En esta línea de hechos, el jazz, debido a la fusión de razas, costumbres, tradiciones y músicas que promueven la libertad, ejerció una influencia clave en la creación de la Onda Nueva. Esta libertad se contempla en la improvisación que es característica común en este género. Shuker señala: “cuando hablamos de jazz nos referimos al género norteamericano que se desarrolló a partir del ragtime, el blues y la música

²³ Antonio Suárez, *Ubicación histórica y relación. Estudio de un caso: El rock y su influencia en Venezuela, 1964-1986* (Caracas: Tesis de grado, Escuela de Historia, Universidad Central de Venezuela, 2003), 166.

²⁴ Suárez, “Ubicación histórica y relación...”, 55.

popular de la época. Se caracteriza por la improvisación, de modo que cada interpretación es original y espontánea”.²⁵

Precisamente, Aldemaro Romero —reconocido amante del jazz— indicó en uno de sus artículos, que “el jazz suena por primera vez en nuestro país en 1927, cuando se inicia el cine parlante, a través de la voz de Al Jonson con canciones como “My Mammy”, “Tood Tood Tootsie Gooby” y “Blue skies”, entre otras”.²⁶ Por consiguiente, debido al bagaje musical de Romero en cuanto al jazz, es comprensible que su Onda Nueva utilizara referencias armónicas y rítmicas propias de este género musical.

En ese sentido, y entendido el contexto social, político y musical reinante en Venezuela durante la década de los años 60, examinaremos a continuación la suma de hechos relacionados con la génesis y desarrollo de la Onda Nueva.

Surgimiento de la Onda Nueva

A mediados de la década de los cuarenta, la escena musical en Europa internacional era bastante inestable por las consecuencias devastadoras que dejaba la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, durante los años cincuenta las naciones trataron de reorganizarse y lograr autonomía e independencia económica.

Los jóvenes también buscaron su espacio por medio del *rock and roll*, género musical que además vino para rescatar la industria discográfica que había decaído durante la guerra y postguerra. “De Estados Unidos parte un gran viento de fantasía y libertad que se expande sobre Occidente: se anuncia la invención de los *teenagers*, que reemplazan el jazz por el rock; la industria del disco descubre el mercado de los adolescentes”.²⁷ Con relación a esto, los gustos musicales de la juventud preocupaban al mundo adulto pues el mercado libertinaje y los llamados indirectos al consumo de estupefacientes para lograr “paz y amor” abundaban en las canciones de rock de los años sesenta.

No obstante, en Venezuela este movimiento del rock tardó en llegar, ya que toda la década de los cincuenta estuvo signada por la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Siendo el rock una música proscrita dentro de ese panorama sociohistórico, muy

²⁵ Susana Flores, “Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical” (Madrid: Tesis Doctoral, Facultad de Educación, Universidad Nacional de Educación a distancia UNED, 2008), 47.

²⁶ Pancho Crespo, “El jazz en Venezuela: trayectoria, presencia y proyección”, *Cifra Nueva* N° 7, enero-junio (1998), 69-79.

²⁷ Javier Weyler, “La historia del rock en Venezuela” (Caracas: Universidad Católica “Andrés Bello”, Facultad de Humanidades y Educación, 1997), 14.

pocos tenían acceso a ella. Sobre esto, refiere Bravo que “a todas estas, seguimos empatados en una de mambo con Pérez Prado y empezamos a ensayar frente al espejo, los primeros pasos de baile que llegan de Cuba”.²⁸ En este sentido, en Venezuela los gustos musicales —principalmente los caraqueños— incluían la escucha y aceptación de ritmos colombianos, boleros mexicanos y afrocubanos, el tango y el pasodoble.

88 En línea con estos hechos, hacia 1957, luego de la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, con la libertad y apertura ofrecida por la presidencia de Rómulo Betancourt, el rock comenzó a surgir en las esferas venezolanas a través de cine y la música utilizada en las películas.²⁹

En este contexto, las emisoras radiales de la Caracas de los años sesenta ofrecían tanto música tradicional venezolana como otras músicas foráneas, con un marcado el auge de la música norteamericana. Debido a esto, diferentes estilos inundaban las emisoras: el rock, el rhythm and blues, el blues, el soul y sus correspondientes cantantes emblemáticos, tales como Aretha Franklin, cuya concepción estética representaba de manera particular la modernidad de la época.

De esta manera, la música foránea poco a poco había adquirido mayor aceptación entre el público radial, debido en parte, a los cadenciosos ritmos que invitaban al baile. En este sentido, el auge del rock sumado a la difusión de otras músicas foráneas, favoreció el decaimiento en la escucha de los géneros tradicionales venezolanos. En consecuencia, la música tradicional estaba siendo destronada y, si esto ocurría a nivel nacional, en el ámbito internacional la música venezolana era prácticamente desconocida.

Bajo estas condiciones, en 1968 Aldemaro Romero, “ya convertido en un director consagrado, decide innovar la música venezolana”,³⁰ con el deseo de reinterpretarla y fusionarla con los sonidos que venían a sus oídos a través de la músicaailable, el swing, el jazz entre otras. Comienza así, a través de la Onda Nueva, una faceta de gran importancia dentro de su trayectoria musical, cuyo legado alcanza nuestros tiempos.

Según relata Agüero, Romero se encontraba convaleciente de un accidente automovilístico y, meditando sobre la situación de la música venezolana en el panorama nacional e internacional, “[...] concluyó que la música venezolana estaba estancada y necesitaba un nuevo enfoque musical [...] Por eso decidió reinterpretarla

²⁸ Ibidem, 16.

²⁹ “Películas como “Semilla de maldad” y “Jailhouse Rock” son difundidas en salas de segunda categoría, donde asisten personas de clase media. Esto genera que en poco tiempo se escuche en la radio algunos temas de rock”. Ibidem, s/n.

³⁰ Luis de Villar, “Entrevista a Álvaro Paiba”, *Panorama*, 01 de diciembre de 2015.

con una armonía y melodía distintas, pero conservando la esencia del ritmo del joropo venezolano”.³¹ [Figura 3].



Figura 3. Patrón básico del joropo llanero

Aldemaro visualizó entonces nuevas ideas para su reinterpretación y entendió claramente que, aunque él de manera individual se estaba dando a conocer en otras latitudes en virtud de su talento y versatilidad, la música venezolana como tal no era reconocida; carecía del interés artístico que caracterizaba a la música “modernizada” más cadenciosa, popular y hasta bailable, que se escuchaba fuera de las fronteras nacionales y aun en las mismas emisoras radiales nativas. Esto lo motivó a llevar a cabo su idea musical, utilizando para ello, sus anteriores incursiones en el mundo del jazz durante el tiempo vivido en New York y su bagaje en el campo de la música popular.

Por otra parte, es de resaltar que la batería como instrumento había evolucionado en los años cincuenta con el jazz, luego con el *rock and roll* y se desarrolló mucho más en los años sesenta por los aportes de nuevos estilos. De igual manera, los bajistas comenzaron a tocar más activamente y dejaron de lado el punteo básico, para dar paso a uno más adornado. Simultáneamente, en los Estados Unidos había un mercado que estaba proponiendo Sérgio Mendes a raíz del boom que tuvo la bossanova a finales de los años cincuenta; el mercado propuesto por este músico brasilero era más comercial pues fusionaba la sonoridad de trío de jazz —piano, bajo y batería— con el grupo vocal.³²

Este fue el formato que ajustó Aldemaro Romero; hizo una sustitución de los instrumentos tradicionales venezolanos —arpa, cuatro y maracas— y sumó, además, el grupo vocal con voces femeninas y masculinas. El mismo Aldemaro concebía que a nivel instrumental, la Onda Nueva no era “otra cosa que la sustitución de una orquestación por otra. En vez de arpa, cuatro y maracas; piano, bajo y batería: el trío

³¹ Susana Riascos, Entrevista a Alí Agüero, 24 de abril de 2017.

³² Sérgio Méndes y su Brasil 66. Este reconocido músico brasilero viajó a Estados Unidos en la década del sesenta e hizo música de su país para el mercado americano. Comercializó la bossanova dándole —a diferencia de Stan Gets y Joao Gilberto—, un enfoque más popular y menos jazzístico.

ideal para tocar música de jazz”.³³ Romero señalaba también, que, aunque el joropo llanero era el ritmo emblemático con el cual se identificaba a Venezuela, este presentaba una gran diferencia con los géneros musicales que eran más comerciales a nivel internacional: su métrica era ternaria y no binaria [Figura 3]. Esta diferencia hizo —y hace hoy también— que la Onda Nueva sea un tipo de música más selectiva, noailable, consumida por las personas amantes del jazz y de músicas más estilizadas. Es decir, no es una música que consuma masivamente el pueblo.

90

Otro dato importante en la creación de la Onda Nueva es que, la tarde en la cual surgió esta idea musical, Aldemaro invitó a los otros dos integrantes de su trío musical —Frank Hernández (Batería) y Jorge Romero (Bajo)— a dar forma a una cuña,³⁴ basada en el joropo “Aragüita”, que estaba realizando para una emisora radial. Así, queriendo experimentar nuevas sonoridades y fusiones rítmicas, Aldemaro pide a su compañero musical, el reconocido baterista venezolano “el Pavo Frank”,³⁵ que realice una improvisación sobre el joropo venezolano “Aragüita”, adaptando con la batería el ritmo binario del bossanova brasilero al 3x4 del joropo [Figura 4]. Por su trayectoria internacional, el Pavo Frank conocía sobre la ejecución de la percusión en la música latina. Además, había tocado jazz en los reducidos círculos que tenían interés por esta música, en la Caracas los años cincuenta.

³³ Federico Pacanins, *Conversaciones con Aldemaro Romero* (Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2006), 76.

³⁴ La cuña es un formato radiofónico que expresa un mensaje claro en el que no se hace una presentación, sino que los elementos de dicho mensaje se van integrando a través de la exposición. Las cuñas radiales duran en promedio sesenta segundos y se repiten frecuentemente en diferentes momentos de la programación de la emisora.

³⁵ “Francisco Antonio Hernández Valarino nació en Villa de Cura, Aragua (Venezuela) en 1936. A los 12 años viajó a Caracas, donde empezó a estudiar batería. Demostró una gran facilidad para la ejecución de la batería y comenzó a tocar en conjuntos musicales a una corta edad de 15 años. Por esto, sus compañeros lo llamaron el ‘Pavo (jovencito) Frank’. Estudió con el maestro Henry Adler y se perfiló internacionalmente durante los años cincuenta en Estados Unidos, donde había estudiado. Acompañó grupos y personajes reconocidos, entre ellos el famoso percusionista Mongo Santamaría quien utilizaba el Boogaloo como ritmo principal de sus interpretaciones. En República Dominicana estudió los ritmos dominicanos tambora dominicana y timbal. Luego de este bagaje musical, el Pavo Frank comenzó a trabajar regularmente con Aldemaro Romero y más tarde dio el singular toque rítmico a la Onda Nueva”. Asociación Venezolana de Intérpretes y Productores de Fonogramas AVIMPRO, “El Pavo Frank” <https://www.avinpro.com/biografias/el-pavo-frank.asp>

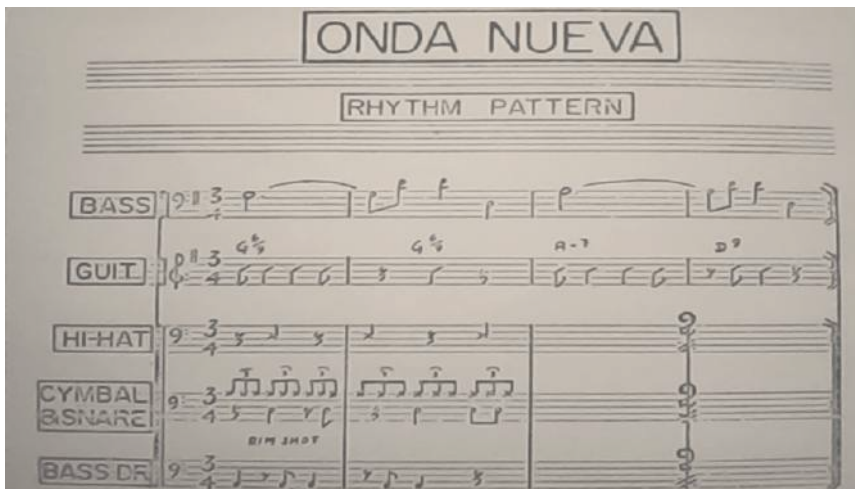


Figura 4. Ritmo patrón de Onda Nueva³⁶

El resultado de esta primera experiencia sobre Onda Nueva fue mostrada al contrabajista rumano Jacques Braunstein, amigo personal de Aldemaro quien estaba por aquellos días en Caracas. Braunstein, opinó que aquello le parecía “una onda nueva”. El nombre pareció adecuado y así se adoptó para esta particular hibridación musical. La Onda Nueva como propuesta gustó a los integrantes del trío y al círculo musical más cercano, sin embargo, no convenció al productor de la cuña radial. Ante el rechazo del productor, Romero decidió grabar por cuenta propia el tema musical “Aragüita”. La Onda Nueva tuvo una rápida acogida en el ambiente musical caraqueño, debido a su combinación de elementos tradicionales venezolanos con influencias modernas. Sin embargo, esta innovación no fue siempre bien recibida por los sectores más conservadores que no estaban de acuerdo con la fusión que se hacía a la música venezolana.³⁷

³⁶ Frank Hernández, *El ritmo de la Onda Nueva. Método para batería* (Caracas: Asociación Pro-desarrollo del músico percusionista de Venezuela, 1997), 6.

³⁷ Romero no se queda con la tradición purista ni estática que caracterizaba la música tradicional venezolana, sino que intuye la música como un elemento en constante cambio. Esta percepción sumada a su constancia le permite alcanzar y desarrollar su propuesta musical.

Onda Nueva: ¿movimiento, género, estilo?

En torno a la Onda Nueva han surgido a través del tiempo diferentes concepciones adoptadas por músicos de ayer y hoy. Diferentes puntos de vista llevan a los ejecutantes a discrepar sobre la conceptualización de la Onda Nueva: algunos aseguran que es un movimiento musical que se extiende hasta nuestra época. Otros la visualizan como un género musical que aseguró con el tiempo su posición entre los géneros populares venezolanos. Algunos más aseveran que la Onda Nueva es un estilo musical que se aplicó a varias músicas durante la década de los años sesenta y que es aplicable también hoy día.

92

En este sentido, con base en la claridad que aporta nuestro análisis discográfico y documental, la revisión bibliográfica y las entrevistas realizadas, podemos aseverar que la Onda Nueva tiene la particularidad plural de haber sido un movimiento musical en su época, una música venezolana perteneciente al género fusión latina y también aplicarse como estilo musical a las músicas venezolanas y foráneas de patrones ternarios.

Como hemos visto, la Onda Nueva como movimiento musical urbano, surgió y floreció en la Caracas de finales de los años sesenta. Este movimiento, alcanzó una gran proyección internacional consolidada a través de la difusión brindada por los tres Festivales de Onda Nueva realizados en Caracas en 1971, 1972 y 1973 [Figura 5]. A estos festivales asistieron destacadas personalidades del panorama musical internacional, tales como Augusto Algeró, Sergio Mendes, Letta Mbulú, Paul Mouriart, Michael Richard, Katerina Valente, Michael Richard, Helmut Zacharías, Francis Lai, Sammy Chan y Frankie Stevens, entre otros.

En torno a los festivales, Romero buscó que la música venezolana comenzara a exportarse y que el país recibiera reconocimiento internacional no solo por su riqueza petrolera, sino también por su riqueza musical. Para su realización, Romero buscó la ayuda económica necesaria para llevar a cabo el proyecto, pero tuvo en su contra la crítica de algunas personas de la escena artística con las cuales había tenido roces en ocasiones anteriores. Esos personajes del mundo musical atacaban sus proyectos pues lo conocían a nivel personal y reconocían que sus acciones le afectaban indirectamente la consolidación de sus propuestas.



Figura 5. Programa del 1er. Festival Mundial de Onda Nueva³⁸

Ahora bien, en cuanto a la Onda Nueva como género musical venezolano, tomaremos en cuenta lo expuesto por González sobre los géneros latinos:

³⁸ “Este grupo de artistas no vuelve a reunirse nunca en el mundo. Pagarles a todos habría costado una fortuna, pero vinieron al festival cumpliendo la promesa hecha a Aldemaro Romero”. Comentario del periodista Jesús Bustindui en *El Mundo*, diario de circulación nacional (*El Mundo*, 06 de diciembre de 1971).

“La fusión o integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento [...] aquellos procesos más recientes [...] fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz, el rock y la música de arte. [...] La fusión se advierte desde el simple uso de instrumentos electrónicos para la interpretación de música de origen folklórico”.³⁹

94 Con base en la cita anterior, consideramos la Onda Nueva imbricada en el género fusión latina, con el cual pueden reinterpretarse diversos ritmos de música tradicional venezolana. Estas consideraciones son claramente verificables en la unión de la música venezolana de raíz tradicional con el ritmo y tensiones armónicas presentes en el jazz y la bossanova brasilera, con la utilización de instrumentos electrónicos no convencionales. El piano reemplaza el sonido del arpa y el cuatro, la batería mantiene el ritmo de las maracas y el bajo eléctrico sirve de soporte armónico.

En este sentido, también es importante la posición de Nelson Blanco en la *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, donde define la Orquídea y la Onda Nueva como músicas venezolanas.⁴⁰ A este respecto, señala:

“Onda Nueva ('New Wave') es un género musical venezolano creado a principios de 1970 por el notable compositor y arreglista Aldemaro Romero (1928 - 2007). [...] Sus innovaciones incluyen: el uso de ritmos y armonías de jazz y bossa nova en el piano que se apoya en una línea de bajo ágil, moderno y sincopado ejecutado por Jorge Romero 'Romerito'; la creación de un diseño rítmico peculiar en 3/4 por el baterista Frank Hernández 'El Pavo Frank'; y la incorporación de un cuarteto vocal dirigido por Alí Agüero, que fuera creador de armonías originales y modernas utilizando líneas vocales de contrapunto [...]. En el siglo XXI, la influencia de la nueva onda ha continuado haciéndose sentir y se ha reconocido, como por ejemplo en el 2006 compilación Nueva Onda Nueva - Electronic Aldemaro, que interpreta nueva onda a través de estilos electrónicos actuales”.

En este orden de ideas, aunque en un principio Aldemaro Romero crea la Onda Nueva con el fin de llevar la música venezolana a esferas internacionales, el surgimiento de este género musical permitió establecer, además, un estilo que puede

³⁹ Juan Pablo González, “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, *Revista Musical Chilena*, año XL, N° 165 (1986), 66-67.

⁴⁰ Nelson Blanco Manzo es intérprete de la música popular latinoamericana, compositor, arreglista y profesor de musicoterapia. Fue presidente del capítulo Venezuela de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

aplicarse no solamente a la música venezolana, sino también a todas las músicas que presenten como característica una subdivisión ternaria.⁴¹

En apoyo a esta aseveración, es importante señalar que, en el primer disco de este estilo, el LP *Aldemaro Romero presenta la Onda Nueva*, grabado en 1968, Aldemaro denotó esta versatilidad estilística y realizó un recorrido musical que abarcaba, por ejemplo, el tradicional y mencionado anteriormente joropo venezolano “Aragüita”, además de canciones de repertorio popular, las cuales adaptó al estilo Onda Nueva, buscando con ello alcanzar al público consumidor. Es así como en este primer disco, utiliza canciones tan universales y de moda para la época, como “Hey Jude” y “Fool on the hill”, de John Lennon y Paul McCartney. De esta manera, Romero presenta la música venezolana con una sonoridad moderna y aprovecha para ello, la buena acogida que estaba teniendo la música latina en el ámbito internacional.

En relación con esto, la singularidad de la Onda Nueva puede verse también en los arreglos realizados por diferentes compositores foráneos que a través de su música promovieron este estilo internacionalmente. Tal es el caso del compositor Burt Bacharach con su tema immortalizado en la película *South American Getaway*,⁴² donde muestra no solo su versatilidad como compositor y arreglista, sino que, a su vez, ejemplifica la riqueza vocal e instrumental que puede brindarse por medio de la Onda Nueva en cuanto a la utilización no convencional de voces que cantan sílabas. Se confiere así un segundo lugar al texto mediante la simulación de la sonoridad de algunos instrumentos.

En este contexto de internacionalización de la Onda Nueva y su aplicación a músicas universales además de las venezolanas, es fundamental destacar el LP *La Onda Nueva en México*, grabado por Romero, como respuesta a la propuesta de Guillermo Acosta, director artístico de Discos Musart, para llevar su estilo musical a México. La relevancia de este LP, radica en la recopilación de temas no venezolanos, demostrando así, que la Onda Nueva no es solo un ritmo o género musical, sino también un estilo aplicable a cualquier música con características ternarias. Relata Zamora, que, a fin de generar un gran éxito disquero, se buscaron músicos muy

⁴¹Álvaro Paiba, director del Festival Nacional Movida Acústica Urbana (MAU), expresó sobre Aldemaro Romero: “Su primer objetivo fue sin duda la internacionalización de la música nuestra venezolana y era algo que quizás nadie lo había logrado. La explicación técnica de la onda nueva es llevar un ritmo ternario como el joropo a hacerlo binario, es decir más lento y bailable”. Villar, “Entrevista a Álvaro Paiba”, *Panorama*, 01 de diciembre de 2015.

⁴² Burt Bacharach es compositor, cantante, productor y pianista estadounidense. Compuso varios temas musicales de gran popularidad durante los años cincuenta. Uno de ellos, *South American Getaway*, presenta un arreglo que denota la influencia estilística de la Onda Nueva. https://www.youtube.com/watch?v=Jw_hee-7R_o

reconocidos y de talla internacional.⁴³ La reconocida cantante chilena Monna Bell, por ejemplo, sería la intérprete de este LP.⁴⁴

Como hemos visto, además de los círculos musicales en los cuales comenzó a propagarse la Onda Nueva, los festivales realizados en Caracas permitieron la difusión internacional de este movimiento. A comienzos de 1971 se realizó el primero de ellos, contando con la presencia de reconocidos músicos nacionales e internacionales. Se otorgaron más treinta mil dólares en premios.⁴⁵

96

Continuando en este contexto internacional, es importante señalar que Aldemaro Romero compuso muchos temas para ser interpretados por destacados cantantes solistas y agrupaciones vocales e instrumentales sobre todo en la época de los precitados Festivales de Onda Nueva. En base a la influencia de la Onda Nueva y su propagación mediante estos festivales, otros compositores foráneos crearon o reinterpretaron canciones internacionalmente reconocidas, las cuales muestran que este estilo musical es aplicable a otras músicas. Tal es el caso de la popular canción mexicana “La Bikina” o el antes mencionado soundtrack de la película *South American Getaway*, con Butch Cassidy.

Por otra parte, a pesar del poco apoyo de los entes consulares se realizó un segundo festival de Onda Nueva en 1972, que contó con reconocidos músicos: Frank Pourcel (presidente), Jacques Braunstein y Elisa Soteldo (Venezuela), Rubén Fuentes

⁴³ Gustavo Zamora, “La Onda Nueva en México”, 12 de abril de 2009.

⁴⁴ Monna Bell. Su nombre real fue Nora Escobar. Nació en Santiago de Chile el 5 de enero de 1938 y murió en Tijuana, México, el 21 de abril de 2008. Siendo apenas una adolescente, a mediados de los años cincuenta, Nora participó en un concurso radial muy popular. Se convirtió rápidamente en una de las artistas más reconocidas de la época. A diferencia de la mayoría de los cantantes latinos, poseía gran versatilidad para interpretar jazz, blues, zamba y otras músicas foráneas. En 1956 fue invitada por Roberto Ingles para unirse a su grupo vocalista por tres semanas en Waldorf Astoria, en Nueva York. Presenta su exitosa canción “Telegrama” en el primer Festival de la Canción de Benidorm, en Benidorm, un club de playa en Alicante, España, la cual entre otros acontecimientos la llevan a ser reconocida internacionalmente. “Biografía de Monna Bell. La historia, vida y legado musical de Monna Bell”. <https://www.buenamusica.com/monna-bell/biografia>

⁴⁵ Los festivales de Onda Nueva. El primer Festival de Onda Nueva se realizó entre los días 28, 29 y 30 de Enero de 1971. Fue transmitido por Radio Caracas Televisión y por varias emisoras del interior del país. Se repartieron Us \$ 30.000,00 en premios. Entre los finalistas más destacados estuvieron: Basilio-2do Premio Bs. 25.500,00, Chico Navarro-3er Premio Bs. 11.250,00 -, Premio al mejor arreglista: Luis Era, para el tema que defendió Milton Nascimento- Bs. 22.500,00- Premio al mejor director: Frank Pourcel - Bs. 22.500,00- Premio simpatía: Frank Pourcel -Bs. 11.250,00. Más aplaudida: Eliana Pittman: Bs. 4.500,00. Los ganadores indiscutibles del Festival fueron Mirla Castellanos y Manuel Alejandro con el tema “Fango”-Primer premio Bs. 45.000,00-. Muchos eran de la opinión de que el hecho de que una figura nacional como Mirla ganara el Festival, no era conveniente para la internacionalización de la Onda. Jesús Pérez, “Los festivales de Onda Nueva”. Blogspot Música Popular de Venezuela, 08 de enero de 2008.

(México), Williams B. Williams (Estados Unidos), Hansi Hoffman (Alemania), Carlo Fuscagani (Italia), José Luis Urribarri (España) y Paulo Santos (Brasil).⁴⁶

En este orden de ideas, el año 1976 fue culminante para el apogeo de la Onda Nueva. Durante él, se realizó el tercer y último de los Festivales en la ciudad de Caracas y el programa televisivo *Aldemaro Romero y su música*, el cual se ambientó y grabó en los estudios de Venevisión de la capital. Este destacado programa representa para el venezolano actual, una imagen sonora y visual referente que articuló un tratamiento de rescate del sonido originalmente antiguo que caracterizó dicha época.

Este show contó con la participación de artistas nacionales de destacada trayectoria musical, tales como el grupo vocal Las Cuatro Monedas, Myrna Ríos, María Teresa Chacín, Mirla Castellanos, el grupo Onda Nueva y la Gran Orquesta de Venevisión dirigida por Aníbal Abreu, entre otros.⁴⁷ Por medio de este programa televisivo, Romero logró introducir la Onda Nueva en lo que hasta ese entonces había sido el hermético mundo musical académico venezolano, reservado exclusivamente a unos cuantos que desarrollaban la sinfonía criolla.

Como hemos señalado, la Onda Nueva alcanzó su máximo esplendor a final de la década de los sesenta y principios de los setenta. Sin embargo, comenzó a perder popularidad hacia finales de 1976, aunque su influencia no se extinguió con el fin de su apogeo, ya que la triple confluencia musical que la define como movimiento, género y estilo sigue vigente. En tal sentido, Molina señala que la Onda Nueva se ha mantenido vigente en el tiempo, alimentada por músicos y compositores que continúan el legado de Aldemaro Romero.⁴⁸ “Se sigue versionando la música de Aldemaro. Incluso después de su fallecimiento, la Onda Nueva ha seguido

⁴⁶ Los festivales de Onda Nueva. El segundo festival de Onda Nueva se llevó a cabo entre los días 2, 4 y 5 de febrero de 1972. Esta vez sería transmitido por la Cadena Venezolana de Televisión, canal 8. El animador en esta ocasión fue Alfonso Álvarez Gallardo. ¿Costo? 280.000 dólares para honrar a 202 invitados y una orquesta de 55 músicos. Hizo énfasis en el empeño que le ponían a los festivales su hermana Rosalía, Eleazar López Contreras, Pedro Álvarez y Beatriz Oropeza. Asimismo, se quejaba de la poca ayuda de los cónsules al negárseles las visas a los invitados y de las trabas que ponían en la aduana para sacar las maletas donde venían las partituras. Al igual que en la edición anterior, resaltó la ayuda del Gobernador de del Distrito Federal Dr. Carlos Guinand Baldó. *Ibidem*.

⁴⁷ Cabe destacar, que artistas como María Teresa Chacín continúan hasta el día de hoy interpretando Onda Nueva en sus conciertos y presentaciones públicas. Del grupo original de Onda Nueva, destaca Alí Agüero quien ha sido informante clave para esta investigación. Al igual que otros de sus integrantes continúan incluyendo temas de esa época dentro del repertorio de sus agrupaciones musicales. Véase por caso “Cimarrón”: <https://www.youtube.com/watch?v=YC7J8LNLrzs>, video tomado de Venevisión, en 1976, *Aldemaro Romero y su música*.

⁴⁸ Héctor Molina es integrante de la agrupación C4 Trío. Esta agrupación, presenta una propuesta musical innovadora y original a nivel de Venezuela y Latinoamérica. Ganadores del Latin Grammy (2014), son referentes de la música venezolana. Han mostrado al cuatro como un instrumento musical de talla universal.

adelante”.⁴⁹ Estos artistas han mantenido viva la esencia de la Onda Nueva, han reinterpretado su música, lo que permite que su impacto perdure en la escena musical actual.

Conclusión

98 Aldemaro Romero rompe con la estructura armónica tradicional del joropo venezolano e introduce instrumentos musicales que permitieron embellecimientos cromáticos ajenos a la tradición venezolana. La instrumentación foránea sumada a los ritmos de raíz tradicional permitió visualizar que la diversidad confluida en la Onda Nueva —en base a la reinterpretación instrumental y rítmica— alcanzó un público diverso que se sentía identificado por lo menos con algún tópico de la propuesta musical. Por estos motivos, cuando se escucha o ejecuta Onda Nueva, es evidente la influencia y elementos de la música venezolana tradicional, sumada a las armonías y estructuras propias del jazz, la bossanova brasilera y la música pop de finales de la década de los sesenta.

Con relación a la música binaria comercializada en otros países latinos y norteamericanos, es importante señalar que la Onda Nueva tenía desventaja en cuanto a la subdivisión ternaria que presentaba su estructura rítmica. Esta dificultad para el baile por parte del público obstaculizó su comercialización y masificación al nivel de otras músicas. En este sentido, podemos aseverar que su escucha y difusión son más bien selectivas.

Esta triple confluencia musical que generó la Onda Nueva al convertirse en un movimiento musical y generacional, que impactó la visión cosmopolita de la Venezuela de los años 1968-1976, se extendió, además, al ámbito internacional a través de los Festivales de Onda Nueva realizados en Caracas. Asimismo, alcanzó a la comercialización que logró Aldemaro Romero en instancias internacionales a través de la presentación pública de sus grupos musicales y a la composición o reinterpretación en estilo Onda Nueva que realizaron músicos reconocidos de diversos países. Esta influencia estilística impregna una gran cantidad de temas musicales venezolanos de este momento, aunque es de notar que muchos de los músicos de generaciones actuales no conocen la génesis del estilo que usan.

⁴⁹ Joy Uricare, “Entrevista a Héctor Molina. Onda Nueva, el legado de Aldemaro Romero que sigue vivo en los músicos venezolanos”, *El Diario*, 17 de marzo de 2021.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVINPRO (Asociación Venezolana de Intérpretes y Productores de Fonogramas). “Biografías “El Pavo Frank”, 2009. <https://www.avinpro.com/biografias/el-pavo-frank.asp>.
- Bacharach, Burt. “Original Soundtracks. Orquesta de Burt Bacharach (Butch Cassidy/Soundtrack Version)”. 16 de agosto de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=Jw_hec7R_o
- Bustindui, Jesús. *Programa del 1er. Festival Mundial de Onda Nueva. El Mundo*, 06 de diciembre de 1971.
- Chirinos, Daniela. “Renny Ottolina: valenciano excepcional, venezolano trascendental”, 11 de diciembre de 2017.
- Crespo, Pancho. “El jazz en Venezuela: trayectoria, presentía y proyección”, *Cifra Nueva* N° 7, enero-junio (1998): 69-79.
- Flores, Susana. “Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical”. Tesis Doctoral, Facultad de Educación, Universidad Nacional de Educación a distancia UNED, 2008. <https://www.injuve.es/sites/default/files/9322-14.pdf>
- Friedman, Elisabeth. *Unfinished Transitions: Women and the Gendered Development of Democracy in Venezuela, 1936-1996*. Penn State University Press Editions, 2000.
- González, Juan Pablo. “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, *Revista Musical Chilena*, año XL, N° 165 (1986): 59-84.
- Hernández, Frank. *El ritmo de la Onda Nueva. Método para batería*. Caracas: Asociación Pro-Desarrollo del Músico Percusionista de Venezuela, 1997.
- Marcano, Ángel. *Fuga con... Aldemaro. Biografía musical*. Caracas: Ediciones Nivaldo, 2001.
- Negrín, Oscar. “Venezuela, años sesenta”, 2003. <https://www.monografias.com/trabajos13/venezu/venezu.shtml>
- Pacanins, Federico. *Conversaciones con Aldemaro Romero*. Fundación para la Cultura Urbana, 2006.
- Pérez, Jesús. “Los festivales de Onda Nueva”. Blogspot Música Popular de Venezuela, 08 de enero de 2008. <http://musicapopulardevenezuela.blogspot.com/2008/01/los-festivales-de-onda-nueva.html>

Perozo, Humberto. “Aretha Franklin y su visita a Venezuela hace 50 años”, *Panorama*, 01 de septiembre de 2018.

Riascos Aguirre, Susana. “La Onda Nueva de Aldemaro Romero: reinterpretación y popularización de la música tradicional venezolana (1968-1976)”. Tesis Doctoral, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2019.

Serrano, Jorge. “Expresiones musicales venezolanas. Tres micros radiofónicos”. Trabajo de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela (UCV). Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social, 2009.

Suárez, Antonio. “Ubicación Histórica y Relación. Estudio de un Caso: El Rock y su influencia en Venezuela, 1964-1986”. Tesis de grado, Escuela de Historia, Universidad Central de Venezuela (UCV), 2003.

Valencia Hernández, Esneider; López, Gustavo y Lorena Ríos. “Confluencias de músicas populares y tradicionales en la obra de cámara de Aldemaro Romero Zerpa”, *Pensamiento, Palabra y Obra* N° 19 (2018): 08-25.

Villar, Luis de. “Entrevista a Álvaro Paiba”, *Panorama*, 01 de diciembre de 2015. <https://medios123aldia.wordpress.com/2013/09/11/en-onda-con-aldemaro-tributo-al-mas-universal-de-los-musicos-venezolanos/>

Weyler, Javier. “La historia del rock en Venezuela”. Universidad Católica “Andrés Bello”, Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Mención Audiovisual, 1997.

Zamora, Gustavo. “La Onda Nueva en México”, 12 de abril de 2009.

Fuentes primarias discográficas

Aldemaro Romero presenta La Onda Nueva. Discos CBS-La Discoteca, Venezuela, 1968.

El Fabuloso Aldemaro y su Onda Nueva. Producciones Onda Nueva- Hermanos Antor, Venezuela, 1971.

Fuentes secundarias discográficas

La Onda Nueva en México. Discos Musart. México, 1970.

Onda Nueva/New Wave. Producciones Columbia Records. Estados Unidos, 1971.

Aldemaro Romero and his Onda Nueva. Producciones Columbia Records. Estados Unidos, 1972.

Aldemaro Romero y su Onda Nueva en el mundo. Producciones Doral Hermanos Antor. Venezuela, 1972.

La Onda Nueva en México. (Reedición venezolana). Producciones Onda Nueva - Hermanos Antor. Venezuela, 1972.

101

Entrevistas

Riascos, Susana. “Entrevista a Alí Agüero”. Caracas, 22 de abril de 2017.

Rossi, Elizabeth. Archivo personal. Gentileza Elizabeth Rossi de Romero, 10 de diciembre de 2017.

Otras entrevistas

López, Antonio, “Aldemaro Romero”, *El Nacional*. Caracas, 05 de octubre de 2004.

Rossi, Nayari. “Entrevista a Rodolfo Sanglimbeni”, marzo de 2008. <https://aldemaroromero.org/rodolfo-saglimbeni-03-08/>

Uricare, Joy. “Entrevista a Héctor Molina. *Onda Nueva, el legado de Aldemaro Romero que sigue vivo en los músicos venezolanos*”. *El Diario*. Caracas, 17 de marzo de 2021. <https://eldiario.com/2021/03/17/onda-nueva-legado-aldemaro-romero-en-los-musicos-venezolanos/>

SUSANA RIASCOS AGUIRRE

Es Doctora en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina y Doctora en Educación por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, de Venezuela. Completó sus estudios de grado como Licenciada en Música, en la Corporación Universitaria Adventista (UNAC), en Colombia. Es Directora-Creadora del Seminario Internacional de Capacitación Musical (SICAM) y Creadora-Coordinadora de la Línea de Investigación Educación Musical y Musicología (UPEL-IPRGR). Es

SUSANA RIASCOS AGUIRRE

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 1 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

miembro de la Sociedad Venezolana de Musicología y del Comité Editorial de *Neuma. Revista de Musicología y Educación Musical*, que publica la Universidad de Talca, en Chile. Ha presentado ponencias y conferencias a nivel nacional e internacional. Actualmente, se desempeña como profesora de postgrado en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR-España) y como docente de pregrado y postgrado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL-Venezuela).

102

Fecha de recepción: 27 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 28 de junio de 2024

NICHT VS. SONDERN. EL DILEMA BEETHOVENIANO Y EL HIMNO DE EUROPA

GUILLERMO SCARABINO

Pontificia Universidad Católica Argentina - Academia Nacional de Bellas Artes

guillesscarabino@gmail.com

ORCID: 0009-0009-4178-5485

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.103>

RESUMEN

Este artículo propone una solución más para resolver el dilema planteado por Beethoven en la *Novena Sinfonía*, mediante sus palabras agregadas al texto de Schiller: “O *Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere*” — “¡Oh amigos, no estos sonidos! Sino permítannos cantar otros más agradables y alegres”—. También, se bosqueja el camino seguido por el paneuropeísmo desde el Congreso de Viena hasta la adopción del *Freudetheme* —el tema de la alegría— como himno europeo y se analizan otros fragmentos de la sinfonía que convocan a la fraternidad universal.

Palabras clave: Beethoven, Novena Sinfonía, Himno europeo, fraternidad universal.

NICHT VS. SONDERN. THE BEETHOVENIAN DILEMMA AND THE ANTHEM OF EUROPE

ABSTRACT

104

This article proposes one more solution to solve the dilemma posed by Beethoven in his *Ninth Symphony*, through the words he added to Schiller's text: “*O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudvollere*”. It outlines the trajectory followed by Pan-europeanism from the Vienna Congress until the adoption of the *Freudetheme* as the European Anthem as well as it analyzes other pieces of the symphony that appeal to universal brotherhood.

Keywords: Beethoven, Ninth Symphony, European Anthem, universal brotherhood.

Nicht

En 2024, se recuerda el bicentenario del estreno de la *Novena* de Beethoven, que tuvo lugar en Viena el 7 de mayo de 1824. Mucho fue escrito sobre la significación de esta obra —uno de los ejemplos más rotundos de la creatividad humana—; pero pocas descripciones de ella presentan un resumen más ilustrativo de su revolucionario contenido, que el párrafo que encabeza el estudio crítico de Igor Markevitch:

“Esta partitura representa el más grande esfuerzo de síntesis y de renovación emprendido en una creación sinfónica: forma sonata, *scherzo-sonata*, diversas utilizaciones del *Lied*, tema y variaciones, escritura fugada (*fugato* instrumental y doble fuga coral), géneros dramático y pastoral, referencias al material noble de Haendel y al estilo eclesiástico de Palestrina, utilización del género *verbunkos* y de la percusión *alla turca*, métrica griega y alusiones a los modos antiguos, se fusionan en una notable unidad compositiva dominada por la reunión de la música vocal e instrumental”.¹

¹ “Cette partition représente le plus grande effort de synthèse et de rénovation entrepris dans une création symphonique: forme sonate, *scherzo-sonate*, diverses utilisations du *Lied*, thème et variations, écriture fuguée

La elección de un texto ajeno para una cierta composición musical —y más aún, la redacción de uno propio *ad hoc*— implica la manifestación de un ideario. Para el texto de su última sinfonía, Beethoven escogió y reordenó fragmentos del poema *An die Freude* —*A la alegría*— (1785), de Friedrich Schiller, y los precedió con un texto de su propia autoría en el que aparece la alocución del título: *nicht diese Töne*. Tanto Schiller como Beethoven fueron criaturas intelectuales de la Ilustración. Cuando ocurrió la Revolución Francesa, Ludwig tenía 18 años y asistía a las clases que Eulogius Schneider, un zelote revolucionario, impartía en la Universidad de Bonn. Su primera composición política, *Cantata sobre la muerte del Emperador Joseph II* (1790),² exalta la figura del extinto monarca y su lucha contra el fanatismo. A esta siguieron otras composiciones ocasionales motivadas por acontecimientos políticos o bélicos: la *Cantata sobre la elevación de Leopoldo II a la dignidad imperial* (1790),³ la *Canción de despedida a los ciudadanos vieneses* (1796),⁴ la *Canción de guerra de los austríacos* (1797),⁵ la composición orquestal descriptiva *Victoria de Wellington* (1813),⁶ la cantata *El momento glorioso* (1814),⁷ el *Coro de los príncipes aliados* (1814)⁸ y el himno *Germania* (1814).⁹ Las obras escritas entre 1796 y 1813 exaltaron la lucha de los austríacos contra las tropas napoleónicas, en tanto que las dos últimas refieren a la constitución, significación y consecuencias del Congreso de Viena.

La locución completa *O Freunde, nicht diese Töne! / Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!*,¹⁰ con la que Beethoven precedió los textos selectos de Schiller, dio origen a un sustancioso artículo del musicólogo Stephen Hinton, quien llamó a este punto la *crux* hermenéutica de la obra, la pregunta no resuelta; y lo comparó con el test de Rorschach, en el que una misma imagen tiene diferentes significados para diferentes personas.¹¹

(*fugato* instrumental et double fugue chorale), genres dramatique et pastoral, références à la matière noble de Haendel et au style d'église de Palestrina, utilisation du genre *verbunkos* et de la percussion *alla turca*, métrique grècque et allusions aux modes anciens, se fondent dans une remarquable unité compositionnelle dominée par la réunion de la musique vocale et instrumentale". Todas las traducciones me pertenecen. Igor Markevitch, *Neuvième Symphonie ré mineur Op125* (Luyens : Éditions Van de Velde, 1985),10.

² Cantate auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten (WoO87), texto de Severin Averdondk.

³ Cantate auf die Erhebung Leopold II zur Kaiserwürde (WoO 88), texto de Severin Averdondk.

⁴ *Abschiedsgesang an Wiens Bürger* (WoO 121), texto de Joseph Friedelberg.

⁵ *Kriegslied der Österreicher* (WoO 122), texto de Joseph Friedelberg.

⁶ *Wellingtons Sieg* (Op 91). Antecesora de *1812* de Chaikovski.

⁷ *Der glorreiche Augenblick* (Op 136), texto de Aloys Weissenbach.

⁸ *Chor auf die verbündeten Fürsten* (WoO 95), texto de Joseph Karl Bernard.

⁹ *Germania* WoO 94, texto de Friedrich Treitschke.

¹⁰ “¡Oh, amigos, no estos sonidos! / Sino permitánnos entonar cantos más placenteros y llenos de alegría”.

¹¹ Stephen Hinton, “Not *Which* Tones? The *Crux* of Beethoven’s Ninth”, *Nineteenth-Century Music*, Vol. 22, N° 1 (1998), 66.

En dichas dos frases Beethoven plantea una oposición entre el adverbio-negación ‘no’ (*nicht*) de la primera y la conjunción adversativa ‘sino’ (*sondern*) de la segunda, que a su vez conduce a una acción: ‘permitir’, ‘conceder’. La cuestión por dilucidar fue siempre: ¿qué sonidos son los rechazados y qué sonidos son los permitidos? En búsqueda de respuesta, será útil seguir el consejo del venerado maestro Hans Swarowsky: “Para conocer una obra según su contenido, el intérprete tiene que recorrer en sentido contrario aquel camino que el creador tomó para la creación de su obra”.¹²

Hay una hipótesis muy sencilla, basada en un razonamiento lógico, elemental: analizar los sonidos anteriores que darían fundamento a la negación *nicht*, y los sonidos posteriores a *sondern*, para determinar qué los convierte en ‘placenteros’ y ‘alegres’. Antes de *nicht*, transcurren tres movimientos completos y buena parte del cuarto. El material temático principal de todos ellos deriva del acorde de Re menor:

Primer movimiento, arpeggio descendente de Re menor.



Ejemplo 1. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 1er. movimiento, cc. 17-19

Segundo movimiento, arpeggio descendente de Re menor, cada nota con el motivo rítmico característico del movimiento.



Ejemplo 2. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 2º movimiento, cc. 1-6

¹² Hans Swarowsky, *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (Madrid: Real Musical, 1989), 28.

En el compás 209, Beethoven recapitula el comienzo del movimiento. Esta vez, la disonancia del ataque es mucho mayor, ya que por un momento suenan simultáneamente todas las notas de Re menor armónico (Re-Mi-Fa-Sol-La-Sib-Do#), lo que provoca las ásperas fricciones semitonales Mi-Fa, La-Sib y Do#-Re. Es, posiblemente, la sonoridad disonante más estrepitosa y brutal de la música tonal:

108

Presto

Ejemplo 6. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 209-213

En la anacrusa del compás 217, entra el barítono y entona *O Freunde, nicht diese Töne!*, en Re menor. Sigue una zona armónicamente ambigua en la que el cantante expresa *Sondern laßt uns angenehmere anstimmen* (compases 224-229). Dos acordes transitan el paso de Re menor a Re mayor y, ya en esta tonalidad, el barítono canta *und freudenvollere* (compases 231-236):

NICHT VS. SONDERN. EL DILEMA...

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 1 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

Recitativo

O Freun - - - - - de, nicht die - se Toc - ne!

son - dern lasst uns

an - - - - - ge - neh-me-re an - sum-men, und

freu - - - - - ad lib. den - vol-le-re

Recit.

coll. voc.

p

f

Ejemplo 7. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 217-236

Este último pasaje reexpone el de violonchelos y contrabajos inmediatamente anterior a la presentación instrumental del *Freudetheme*.



Ejemplo 8. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4° movimiento, cc. 85-90

110

Dos factores sugieren la exultación del pasaje: primero, el largo melisma sobre la sílaba *fren* —que recuerda los *Alleluyas* del canto gregoriano—; segundo, la extensión hacia el registro agudo dentro del melisma, que alcanza el Fa#4, la nota más alta de todo el pasaje. El *Freudetheme* que sigue a este recitativo comienza precisamente con Fa#, el principal sonido que marca la diferencia entre Re menor y Re mayor. ¿Qué diferencia de ‘sentido’ había entre Re menor y Re mayor en los siglos XVIII y XIX? Basta mencionar una obviedad, sin necesidad de acudir a las teorías estéticas de la época: el *Requiem* de Mozart está en Re menor; y el *Hallelujah* de Händel, en Re mayor.¹³ Por último, a diferencia de los temas anteriores basados en arpeggios (textura de sonidos disjuntos, separados), el tema de la alegría se presenta en forma de escala (textura de sonidos conjuntos), manifestación musical de la expresión *Deine Zauber binden wieder, / was die Mode streng geteilt*.¹⁴



Ejemplo 9. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4° movimiento, cc. 249-252

En resumen: Beethoven parece decir ‘no’ (*nicht*) a la tonalidad fúnebre de Re menor, a la disonancia exasperada y a los temas arpegiados de grados disjuntos, para proponer como alternativa ‘sino’ (*sondern*) la tonalidad festiva de Re mayor y celebrar la Alegría con una melodía de grados conjuntos que describe musicalmente la reunión de lo que ‘la moda’ (o ‘la espada’) separó.

¹³ Hatten menciona una pequeña y poco conocida composición de Beethoven para piano, titulada *Lustig, Traurig* (“Alegre. Triste”). La primera parte, ‘alegre’, está en Do mayor, y la segunda, ‘triste’, en Do menor. Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 76.

¹⁴ “Tu magia vuelve a reunir / lo que la moda separó con rigor”. Caryl Clark comunica que el musicólogo Otto Baensch afirmó que *was die Mode streng* [“rigurosamente”] *geteilt* fue, en su primera versión, *was die Mode Schwert* [“espada”] *geteilt*. Caryl Clark, “Forging Identity: Beethoven’s ‘Ode’ as European Anthem”, *Critical Inquiry*, Vol. 23, N° 4 (1997), 792, nota 6.

Sondern

“Uno de los primeros críticos de la *Oda a la alegría* [...] afirmó que, hacia el final de su vida, para el sordo Beethoven, componer no era sino soñar. Y quizá no se equivocaba. Sin embargo, ese sueño, más que poner de manifiesto en el compositor una alienación del mundo de los sonidos reales, constituía una especie de fantasía política”.¹⁵

La suprema consecuencia del *sondern* beethoveniano fue, en el siglo XX, la adopción del tema principal del cuarto movimiento de la *Novena* como Himno de Europa, cuya historia Esteban Buch desarrolló exhaustivamente en las más de quinientas páginas del libro del que fue tomado el epígrafe de esta sección.

Hay una relación causal histórica entre los grandes conflictos bélicos plurinacionales y el surgimiento de reuniones, conferencias, congresos y entidades tendientes a promover el ideal de una paz duradera. Beethoven fue el protagonista musical del Congreso de Viena, reunido para recomponer el disloque producido en toda Europa por la gesta napoleónica. El acta final del congreso fue suscripta, entre otros, por representantes de Rusia, Prusia, Suecia y Noruega, Baviera, Austria, Hungría y Bohemia, España e Indias, Francia y Navarra, Gran Bretaña e Irlanda y Portugal y Brasil.¹⁶

En 1848, entre el Congreso de Viena y la Primera Guerra Mundial, varios países europeos fueron sacudidos por movimientos revolucionarios. Algunos ‘congresos de la paz’ siguieron en consecuencia: Bruselas (1848), París (1849), Frankfurt (1850) y Londres (1851). Obviamente, las ideas monárquicas absolutas del Congreso de Viena habían cambiado y en los precitados congresos prevaleció una perspectiva política más afín a la monarquía parlamentaria o a la democracia republicana. En esa época y de este lado del Atlántico, los Estados Unidos de América ya asomaban como una potencia digna de consideración. En los congresos mencionados participaron delegados y visitantes norteamericanos cuyo número creció de veintiocho en Bruselas, a sesenta en Londres.¹⁷ En este ideal de acercamiento e integración plurinacional, se destaca el profético discurso pronunciado por Victor Hugo, Presidente del Congreso de París, cuando expresó:

¹⁵ Esteban Buch, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (Barcelona: El Acantilado, 2001), 9.

¹⁶ Una versión española del acta final puede ser consultada en <https://www.dipublico.org/10557/acta-principal-del-congreso-de-viena-9-de-junio-de-1815>

¹⁷ David Nicholls, “Richard Cobden and the International Peace Congress Movement, 1848-1853”, *Journal of British Studies*, Vol. 30, N° 4 (1991), 354, n. 6.

“Un día llegará en que tú Francia, tú Rusia, tú Italia, tú Inglaterra, tú Alemania, vosotras todas, naciones del continente, sin perder vuestras cualidades distintas y vuestra gloriosa individualidad, os fundiréis estrechamente en una unidad superior y constituiréis la hermandad europea [...]”.¹⁸

112

Una década después aparece un himno dedicado simultáneamente a varias naciones: el operístico *Himno de las naciones*, de Verdi (1862), con texto de Arrigo Boito. Verdi utilizó en su composición los temas inconfundibles de *God save the King*, *La Marsellaise* y *L'inno di Mameli* (actual Himno Nacional de Italia). Además, cuando Arturo Toscanini fue convocado para filmar la obra en 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, retocó la partitura agregando la *Internationale* soviética y el himno norteamericano *The Star Spangled Banner*.¹⁹

En la prosecución del objetivo pacifista, la Sociedad de las Naciones (1919) fue secuela de la Primera Guerra Mundial, en tanto que la Organización de las Naciones Unidas (1945) lo fue de la Segunda. Entre ambas guerras, el 15 de noviembre de 1922 apareció en el periódico *Vossische Zeitung* de Berlín un artículo de un joven político austríaco, Richard Coudenhove-Kalergi. Titulado *Panuropa-ein Vorschlag*,²⁰ es considerado la primera visión moderna de una Europa unida política, económica y militarmente en la dirección señalada por Hugo a mediados del siglo XIX. Algunas de las personalidades más eminentes de la cultura europea adhirieron sin reticencias a la causa del paneuropeísmo planteada por Coudenhove-Kalergi, entre ellas Konrad Adenauer, Paul Claudel, Albert Einstein, Sigmund Freud, Gerhart Hauptmann, Bruno Kreisky, Salvador de Madariaga, Heinrich y Thomas Mann, José Ortega y Gasset, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler, Richard Strauss, Paul Valéry, Franz Werfel y Stefan Zweig.²¹

Entretanto, transcurrida la Segunda Guerra Mundial y superado el tramo inicial de la posguerra, en diciembre de 1947 no menos de seis grupos paneuropeístas formaron un “Comité Internacional de Movimientos por la Unidad Europea”, con el británico Edwin Duncan Sandys (yerno de Winston Churchill) como Presidente Ejecutivo. Tal iniciativa fue aprobada y seguida con interés por las grandes potencias internacionales y hubo una seguidilla de medidas en consecuencia, cuyo detalle

¹⁸ “Un jour viendra où vous France, vous Russie, vous Italie, vous Angleterre, vous Allemagne, vous toutes, nations du continent, sans perdre vos qualités distinctes et votre glorieuse individualité, vous vous fondrez étroitement dans une unité supérieure, et vous constituerez la fraternité européenne [...]” Guillermo Scarabino, “Beethoven, sus composiciones políticas, el Ceremonial y la Unión Europea”, *Ceremonial*, N° 6 (2021), 112.

¹⁹ Bernard H. Haggin, *Conversations with Toscanini* (Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1959), 173.

²⁰ “Panuropa - una propuesta”.

²¹ Ver “Pan-Europa. The Parent Idea of a United Europe”, en “Historia de Pan-Europa”. https://www.international-paneuropean-union.eu/#/EN/History_of_PEU

excede el ámbito de este trabajo.²² Fue una transformación que demandó mucho tiempo con sus idas y venidas, que fue metaforizada por Enrique Barón Crespo mediante la imagen de un tejedor que entrecruza hilos y la coreografía del tango: “Fue un proceso construido paso a paso, mediante el tejido cuidadoso de la textura de la tela, para atrás y para adelante. En el estilo del tango”.²³ Un hito significativo del proceso fue el llamado ‘Tratado de Londres’, suscripto por Bélgica, Dinamarca, Francia, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Noruega, los Países Bajos, el Reino Unido y Suecia, que el 5 de mayo de 1949 aprobó el Estatuto de un denominado Consejo de Europa.

Una Europa unida, con órganos consultivos, normativos y ejecutivos integrados por representantes de los estados miembros, requirió símbolos como: 1) una bandera; 2) un día celebratorio; y 3) un himno.²⁴ Es fácilmente imaginable que, dada la cantidad de naciones involucradas con sus diversos idiomas, historias, peculiaridades culturales y mayorías políticas cambiantes, cada decisión requirió infinidad de acciones consultivas, resolutivas y aprobatorias que, en muchos casos se extendieron durante meses, cuando no, años.

La bandera fue aprobada el 8 de diciembre de 1955 en Estrasburgo, mediante la Resolución 55(32) del Comité de Ministros del Consejo de Europa. Consiste en una circunferencia de doce estrellas doradas de cinco puntas, sobre un fondo azul. Fue diseñada por Arsène Heitz, empleado del Consejo.²⁵ El número doce es simbólico y, entre los antecedentes míticos o históricos de su significación, fueron mencionados los meses del año, los signos del Zodíaco, las horas del reloj, los trabajos de Hércules, las tribus de Israel y los primeros apóstoles.²⁶ Años después, Heitz — ferviente católico— declaró que su inspiración fue la imagen de varias advocaciones de la Virgen María coronada de estrellas, que es descrita en el Apocalipsis (12,1): “Y apareció en el cielo un gran signo: una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en su cabeza”. Este antecedente no fue revelado en su momento, en homenaje a la laicidad requerida por el símbolo supranacional,

²² Información disponible en Fredrick L. Schuman, “The Council of Europe”. *The American Political Science Review*, Vol. 45, N° 3 (1951), 724-770.

²³ “It was a process, built step after step, by threading carefully the fabric of the tissue back and forth. Tango style”. Enrique Barón Crespo, “The European Union, Weaver of Peace”, *Rivista di Studi Politici Internazionali*, vol. 81, N° 1 (2014), 91.

²⁴ Un compendio de publicaciones relacionadas con los símbolos de la Unión Europea puede ser consultado en <https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/eeacde09-add1-4ba1-ba5b-dcd2597a81d0>

²⁵ Véase « Le drapeau de l'Union européenne », en https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/eeacde09-add1-4ba1-ba5b-dcd2597a81d0/2b4e569f-9aa3-48dd-b877-13d0d5f1d177/Resourcess#e0e88f08-81df-47ff-9d03-38d4a06e12d7_fr&overlay

²⁶ Johan Fornäs, *Signifying Europe* (Bristol y Chicago: Intellect, 2012), 123.

pero los creyentes no dejaron de notar que la aprobación tuvo lugar un 8 de diciembre, fiesta de la Inmaculada Concepción.²⁷

Durante años, el Día de Europa fue celebrado en forma no oficial el 5 de mayo, en conmemoración de la firma del Estatuto del Consejo de Europa en Londres. Posteriormente, la Unión Europea adoptó el 9 de mayo, aniversario de la llamada Declaración Schuman de 1950 cuando el entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Francia, Robert Schuman, propuso la creación de una unidad supranacional entre Alemania, Francia y los países que desearan incorporarse, para controlar y administrar la producción de carbón y acero como medio de impedir cualquier carrera armamentista.²⁸ La significación histórica y simbólica de esta fecha fue reconocida y aceptada y la determinación definitiva y vinculante tuvo lugar mediante resolución del Consejo de Europa, que confirmó la celebración del Día de Europa el 9 de mayo de cada año.

El trámite de la aprobación del himno fue mucho más intrincado y extenso. Describir el procedimiento da por resultado un relato novelesco, a veces cercano a un galimatías en el que se entremezclan la elección de la música, las cuestiones conceptuales, idiomáticas y de nombre y competencia, de las diversas organizaciones que fueron apareciendo a través de los años.²⁹ En el tramo inicial de la saga, por ejemplo, hubo más de un ciudadano ingenuo que propuso espontáneamente composiciones propias como, por ejemplo, la profesora de canto, de Lyon, Mme. Jehane-Louis Gaudet, quien entró en la historia mediante una carta manuscrita del 26 de agosto de 1949 dirigida al Presidente de la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa, Paul-Henri Spaak, en la que propuso la candidatura —como himno— de la 917ª *chanson* de su autoría [*sí*].³⁰ Lo que sigue es un compendio de momentos significativos en la cronología del largo camino emprendido en pos de un himno europeo.

El 3 de agosto de 1955 el Presidente de la Unión Paneuropea —el ya mencionado precursor Coudenhove-Kalergi— manifestó a Paul G. Levy —Director de Informaciones del Consejo de Europa— su preferencia por el himno de la *Novena* de Beethoven como himno europeo:

²⁷ Scarabino, “Beethoven, sus composiciones políticas...”, 116.

²⁸ La declaración de Schuman está disponible en: https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/eeacde09-add1-4ba1-ba5b-dcd2597a81d0/3c2bfc47-ad57-49b3-b73b-b2ef0aa82363/Resources#9cc6ac38-32f5-4c0a-a337-9a8ae4d5740f_fr&coverlay

²⁹ Salvo excepciones, toda la documentación referida a la génesis y aprobación del Himno de Europa aquí expuesta puede ser consultada en: <https://www.coe.int/en/web/documents-records-archives-information/european-anthem#{%2219791075%22:0}>

³⁰ El facsímil de esta carta se encuentra disponible en el sitio oficial del Consejo de Europa: <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806ab575>

“Me gustaría proponer el himno de la 9ª Sinfonía de Beethoven como Himno Europeo, pero temo que [yo] pueda desacreditar esta sugerencia por hacerlo personalmente, ahora que la proposición para instituir un Día de Europa ha sido rechazada”.³¹

La respuesta de Levy merece ser citada *in extenso* por cuanto revela la cuidadosa consideración de los tiempos cronológicos y políticos que requería la gestión:

“Usted me plantea la cuestión del himno europeo. Como ya se lo he dicho, creo que su idea de proponer la 9ª sinfonía es excelente. Creo también que su patronazgo personal no sería un inconveniente, al contrario, no obstante el rechazo del proyecto del día europeo. Yo creo, en tanto, que no sería oportuno, en el estado actual de nuestros asuntos, hacer una proposición de ese tipo. Cuando el emblema del Consejo de Europa sea adoptado, lo que creo puede ser esperado para comienzos de 1956,³² la cuestión del himno será planteada y podrá ser resuelta con bastante facilidad. Lo que yo pienso también es que, en toda circunstancia, usted y sus amigos —entre los que me honra estar— deberían favorecer la ejecución del Himno a la Alegría de la 9ª sinfonía en todas las manifestaciones europeas. Fuera de eso, más vale no levantar la liebre en este momento”.³³

115

En abril de 1962 la cuestión seguía irresoluta y el Final de la *Music for the Royal Fireworks*,³⁴ de Händel, se insinuó en los Países Bajos para competir con el himno de la *Novena*. El 3 de dicho mes, el mismo Levy se dirigió al Secretario General del Movimiento Europeo en los Países Bajos, van Aken, en estos términos:

“Si usted está interesado en el problema, yo diría que mi opinión personal es que uno debería evitar lanzar cualquier música fácil nueva, y que yo estaría muy a favor de adoptar algunas frases de una partitura conocida, como, por

³¹ "J'aimerais bien proposer l'hymne de la 9ème symphonie comme hymne européenne, mais je crains de faire tort à cette suggestion en prenant personnellement l'initiative depuis le rejet de la journée européenne".

³² La bandera fue aprobada el 8 de diciembre de 1955.

³³ "Vous me posez la question de l'hymne européen. Comme je vous l'ai déjà dit, je crois que votre idée de proposer la 9ème symphonie est excellente. Je crois aussi que votre patronage personnel ne serait pas un inconvénient, bien au contraire, malgré le rejet du projet de journée européenne. Je crois enfin qu'il ne serait pas opportun, dans l'état actuel de nos affaires, de faire une proposition de ce genre. Lorsque l'emblème du Conseil de l'Europe aura été adopté, ce que je crois pouvoir espérer pour le début de 1956, la question de l'hymne se posera et pourra être résolue assez facilement. Ce que je pense aussi c'est qu'il faudrait qu'en toutes circonstances, vous-même et vos amis —dont je m'honore d'être— devriez favoriser l'exécution de l'Hymne à la Joie de la 9ème symphonie dans toutes les manifestations européennes. En dehors de cela, il vaut mieux ne pas soulever le lièvre en ce moment".

³⁴ Música para los reales fuegos de artificio.

ejemplo, la Oda a la Alegría, de Beethoven, o los ‘Fuegos artificiales reales’ de Händel”.³⁵

El 30 de abril de 1971 tuvo lugar una reunión del Comité sobre Planificación Regional y Autoridades Locales de la Asamblea Consultiva, presidida por René Radius. El ítem 4 del informe refiere a un debate sobre un posible Himno Europeo en el que fueron expuestos diferentes argumentos. El final del informe sintetiza:

116

“Concluida la discusión, el Presidente consideró que el Comité estuvo de acuerdo en los siguientes puntos:

- un concurso para elegir un himno europeo no era apropiado;
- había melodías que tenían valor universal para los europeos;
- el último movimiento de la 9ª Sinfonía tendría tal valor, así como también el compositor, que ha sido considerado uno de los más grandes genios europeos, con ninguna connotación particular de nacionalidad;
- las palabras de la ‘Oda a la Alegría’ deberían ser reemplazadas más tarde por un genuino texto europeo que podría ser elegido por concurso, pero entretanto la melodía de Beethoven podría ser propuesta como un Himno Europeo.

El Comité coincidió unánimemente con estas conclusiones e instruyó al Presidente para someter un borrador de recomendación o resolución en la sesión de mayo”.³⁶

Dicha reunión de la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa tuvo lugar en Estrasburgo el 25 de mayo de 1971 y a despecho de un error musicológico en la delimitación y denominación del segmento elegido, Radius presentó el borrador de resolución proponiendo la aceptación del tema de la *Oda a la Alegría* como música para el Himno Europeo. El punto 5 (a) del proyecto refiere a “[...] los primeros veinte compases del cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven (Preludio

³⁵ "Si vous vous intéressez au problème, je vous dirais que ma propre opinion est qu'il faut éviter de lancer une nouvelle et quelconque musiquette, et que je serais extrêmement favorable à l'adoption de quelques phrases d'une partition connue, comme, par exemple, l'Hymne à la Joie de Beethoven ou 'Royal Fireworks' de Haendel".

³⁶ "The Chairman, concluding the discussion, thought that the Committee was agreed on the following points:

- a competition to choose a European anthem was not appropriate;
- there were tunes that had universal value for Europeans;
- the last movement of Beethoven's 9th Symphony would have such value, and the composer was justly regarded as one of the greatest of European geniuses, with no particular nationality connotation;
- the words of the 'Ode to Joy' should be replaced later on by a genuinely European text that might be selected by competition, but meanwhile Beethoven's tune could be proposed as a European anthem.

The Committee agreed with these conclusions unanimately and instructed the Chairman to submit a draft recommendation or resolution for the May session". Subrayado original.

de la *Oda a la Alegría*)".³⁷ El 10 de junio subsiguiente la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa resolvió proponer a los países miembros la aceptación de la propuesta y el acto formal se verificó mediante la Resolución N° 492 del 8 de julio. Preciso es reconocer que en la versión bilingüe inglés-francés de la resolución persistió el error de llamar *Prelude-prélude*, respectivamente, al fragmento elegido. El Comité de Ministros ratificó la propuesta el 12 de enero de 1972.

Los años corrieron sin que se produjera una aceptación formal del himno que comprometiera a todos los organismos paneuropeos y sus países miembros, aún cuando los usos y costumbres habían generalizado la difusión del fragmento de la *Novena*. Más de una década después, el himno fue seriamente cuestionado. El 30 de enero de 1985 la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa registró una "Propuesta de Resolución sobre un Himno Europeo Contemporáneo" sometida a consideración por trece parlamentarios encabezados por Nicolaas ("Nic") Tummers, representante de los Países Bajos. En ella se manifestó que:

"1) 1985 es el Año de la Música Europea y uno de los objetivos del año es enriquecer la herencia musical común; 2) Se desea incentivar la música contemporánea y en particular a los jóvenes músicos; 3) Se hace notar que ningún himno comunitario ha sido todavía adoptado [...]; 4) Se duda de la apropiación del 'Himno a la Alegría' (el cual es esencialmente un trozo orquestal sin un texto europeo) para el desarrollo de la cooperación europea hacia el final del siglo XX; 5) Se propone una consulta al Parlamento [...] sobre comisionar un himno a un joven compositor, con palabras para ser cantadas en todos los idiomas de los estados miembros".³⁸

Este cuestionamiento no tuvo consecuencias formales. Pocos meses después, en junio de 1985, fueron conocidas las conclusiones de la "Comisión Adonnino" — también llamada "Comisión para una Europa del pueblo"—,³⁹ establecida por el Consejo de Europa en una reunión que tuvo lugar en Fontainebleau un año antes.

³⁷ "[...] the first twenty bars of the fourth movement of Beethoven's [sic] Ninth Symphony (Prelude to the Ode to Joy)". Subrayado original.

³⁸ Doc. 5353. "MOTION FOR A RESOLUTION / on a contemporary European anthem / presented by Mr. TUMMERS and others - The Assembly, 1. Recalling that 1985 is European Music Year and that one of the objectives of this Year is to enrich the common musical heritage; 2. Wishing to give encouragement to contemporary music and in particular to young musicians; 3. Noting that no common anthem has yet been adopted for the European institutions; 4. Doubting the appropriateness of the "Hymn to Joy" (which is essentially an orchestral piece without European words) for the development of European co-operation at the end of the twentieth century; 5. Proposes to consult with the European Parliament with regard to setting up an appropriate procedure, possibly involving a competition sponsored by the future distributor, for commissioning in 1985 a common European anthem from a young composer, with words to be sung in all the languages of the member states". <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806acd25>

³⁹ Committee for a People's Europe.

Es un documento de gran alcance que introdujo mociones sobre temas como derechos especiales de los ciudadanos, cultura y comunicación, juventud, educación, intercambios y deportes, salud, seguridad social y drogas, entre otros. El punto 9.2. refiere específicamente al himno:

“La música de la ‘Oda a la Alegría’ del cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven es, de hecho, utilizada en eventos europeos. Este himno ha sido también reconocido por el Consejo de Europa como representativo de la idea europea. La Comisión recomienda al Consejo de Europa que este himno sea interpretado en los apropiados eventos y ceremonias”.⁴⁰

El Consejo Europeo se reunió en Milán los días 28 y 29 de dicho mes junio de 1985 y avaló la propuesta de Addonino, lo que dio lugar a que los representantes de los ministros autorizaran el uso del himno beethoveniano en los países de la Comunidad Europea.⁴¹

En octubre de 2008, el Parlamento Europeo debatió la inserción de una nueva norma (202a) sobre el uso de los símbolos de la Unión Europea en su seno.⁴² Entre ellos, naturalmente, el himno. En la declaración explicativa de la propuesta, el texto afirmó que:

“Sería difícil encontrar una pieza musical y poética tan conocida que simbolice mejor la idea de la integración europea que esta oda ‘a la unidad de la especie humana transformada en sujeto’, realizada por la música exultante y sublime de un compositor que es uno de los mejores símbolos del genio europeo”.⁴³

El artículo 4° de la norma determinó las características ceremoniales de su uso:

⁴⁰ “The music of the “Ode to Joy” from the fourth movement of Beethoven's ninth symphony is in fact used at European events. This anthem has also been recognized by the Council of Europe as being representative of the European idea. The Committee recommends to the European Council that this anthem be played at appropriate events and ceremonies”.

⁴¹ “[...] the Committee of Ministers of the Council of Europe has taken note with satisfaction of the proposal made by the Adonnino Committee on ‘A People's Europe’ and of the decision taken by the European Council in Milan (28-29 June 1985) concerning the use by the bodies of the European Community of the flag and the anthem of the Council of Europe”.
<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806acd2a>

⁴² Ver https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-6-2008-0347_EN.html?redirect#_section1

⁴³ “It would be hard to find such a well-known piece of music and poetry that would better symbolize the idea of European integration than this ode ‘to the unity of the human species transformed into the subject’, heightened by the exultant and sublime music of a composer who is one of the best symbols of European genius”.
https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-6-2008-0347_EN.html#_section2

“El himno se interpretará en la apertura de cada sesión constitutiva y en otras sesiones solemnes, en particular para dar la bienvenida a los Jefes de Estado o de Gobierno o para saludar a los nuevos diputados [...]”.⁴⁴

La moción se aprobó por mayoría y, entre los disidentes —en general, proclives al nacionalismo más duro, como el francés Jean-Marie Le Pen— sonó con estridencia la voz del exaltado diputado de Irlanda del Norte, James (“Jim”) Allister, quien afirmó que “[...] este Parlamento quiere estos símbolos por una única razón - para inflar su ego y pegar los ornamentos del Estado a la Unión Europea”, agregando que la “*Oda a la Alegría*, que vamos a robar, puede ser una melodía muy bonita, pero también lo es *Jingle Bells*; y como *Jingle Bells*, anuncia una fantasía, la fantasía de que la Unión Europea es buena para ustedes”.⁴⁵

La cuestión de “la unidad de la especie humana transformada en sujeto”, es decir la fraternidad universal mencionada en la declaración explicativa,⁴⁶ nos retrotrae al *sondern* primigenio. Hasta ahora, el énfasis de esta crónica recayó casi exclusivamente en la transformación del *Freudetheme*, el tema de la alegría, en el Himno Europeo. En el original beethoveniano los dos últimos versos de la primera estrofa con la popular melodía aluden ya a la fraternidad como una consecuencia de la Alegría: *Alle Menschen werden Brüder, / wo dein sanfter Flügel weilt*,⁴⁷ pero en la sinfonía el asunto adquiere preponderancia explícita más tarde, a partir del compás 595, por completo fuera del fragmento objeto del Himno Europeo. En ese punto se verifica una prominente articulación discursiva y musical. Allí comienza una nueva sección en Sol mayor, en compás de 3/2, *Andante maestoso*, con el texto: *Seid umschlungen, Millionen! / Diesen Kuss der ganzen Welt! / Brüder - überm Sternenzelt / muss ein lieber Vater wohnen*.⁴⁸

Según Christian Schubart (1739-1791), en su obra *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*,⁴⁹ publicada en Viena en 1806, Sol mayor era la tonalidad ideal para expresar “[...] toda tierna gratitud por la verdadera amistad y el amor fiel [...]”.⁵⁰ En el texto schilleriano el amor fiel podría referir tanto a la fraternidad universal como al

⁴⁴ “The anthem shall be performed at the opening of each constitutive session and at other solemn sittings, notably to welcome heads of State or government or to greet new Members [...]”

⁴⁵ “[...] this Parliament wants these symbols for one reason only – to inflate its ego and attach the trappings of statehood to the EU”. “*Ode to Joy*, which we are going to purloin, may be a very nice tune, but so is *Jingle Bells*, and like *Jingle Bells* it heralds a fantasy, the fantasy that the EU is good for you”. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/CRE-6-2008-10-09-INT-4-015_EN.html.

⁴⁶ Ver nota 43.

⁴⁷ “Todos los hombres devengan hermanos / donde tu suave ala se extienda”.

⁴⁸ “Abrazáos, millones! / Este beso para el mundo entero! / Hermanos, sobre la carpa de estrellas / debe habitar un Padre amoroso!”

⁴⁹ “Ideas sobre una estética de la música”.

⁵⁰ “[...] jeder zärtliche Dank für auchrichtige Freundschaft und treue Liebe [...]”. N.B. en la versión consultada hay un error de imprenta corregido en lápiz: *H dur* (Si mayor) corregido a *G dur* (Sol mayor). Christian F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Viena: J. V. Degen, 1806), 380.

amor del Padre celestial por sus criaturas. En cuanto al tempo, *maestoso* ('majestuoso') remite a 'majestad' (grandeza, superioridad, autoridad) y podría trasuntar la magnitud del sentimiento propuesto (la fraternidad universal) o la de la figura invocada (el Padre). La textura elegida por Beethoven es antifonal: la propuesta es formulada por las voces masculinas y reiterada por el coro mixto; simboliza, quizás, que la apelación es realizada al género humano en su totalidad.

Andante maestoso (♩ = 72)

Seid umschlungen Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt!

Ejemplo 10. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 595-602, voces masculinas

La observación del ejemplo anterior permite varias deducciones. En cuanto al texto, *seid* es el modo imperativo del verbo *sein* ('ser'-'estar') para la segunda persona plural, 'vosotros'. Se destaca también el énfasis que Beethoven puso sobre las palabras *Millionen* y *ganzen* mediante acentos, lo que disipa cualquier duda sobre el destinatario del mensaje: es para 'toda' la humanidad. Ambas palabras reciben fuertes acentos fenoménicos agógicos (mayor duración que la sílaba subsiguiente) y tónicos (abordadas por amplios intervalos ascendentes), y en el caso de *ganzen*, con el refuerzo del acento dinámico *ff* prescripto sobre la sílaba *gan*.⁵¹

El apogeo del mensaje beethoveniano se alcanza en la doble fuga vocal e instrumental, donde se fusionan el "triumfo integrador de la alegría (*Freude*) y la trascendencia de los límites (*Seid umschlungen, Millionen*)".⁵²

Allegro energico, sempre ben marcato (♩ = 84)

Freude Schö - ner Göt - ter - fun - ken, Tochter aus E - ly - si - um,
 Seid um - schlun - gen, Mil - li - o - nen!

Ejemplo 11. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento, cc. 655-658, voces femeninas

⁵¹ Guillermo Scarabino, "El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XII, N° 12 (1992), 40.

⁵² Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, 87-88.

Además del valor conceptual, esta fuga constituye un ejemplo irrefutable de la destreza contrapuntística de Beethoven, no siempre valorada en su justa dimensión. Es oportuno recordar que luego del frustrado intento de estudiar con Mozart en Viena, nadie menos que Haydn aceptó a Beethoven como alumno. Muy pronto el veinteañero Ludwig encontró que su nuevo maestro no era exigente con él en el desarrollo de su técnica contrapuntística y acudió, casi clandestinamente, a tomar clases con Johann Schenk y Johann Georg Albrechtsberger, maestro de capilla de la Catedral de San Esteban, quienes tenían una formación ortodoxa sólidamente cimentada en el *Gradus ad Parnassum*, de Fux.⁵³

A manera de epílogo

Resulta sorprendente (¿o no?) que Beethoven, la voz musical del Congreso de Viena a través de la cantata *El momento glorioso* (1814) y el *Coro de los príncipes aliados* (1814), haya dado lugar a la apropiación por las potencias europeas, como himno, del *Freudetheme* de la *Novena* sin texto. Los versos de Weissenbach del coro inicial de la cantata, aún con su carga de retórica decimonónica, prefiguran la Europa unida de la segunda posguerra: *Europa steht! / Und die Zeiten, / die ewig schreiten, / der Völker Chor, / und die alten Jahrhundert, / sie schauen verwundert empor*.⁵⁴ Idealmente —porque son incompatibles con la métrica del *Freudetheme*— podrían ser las palabras ausentes del himno europeo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adonnino, Pietro. (Presidente). “A People's Europe. Reports from the *ad hoc* Committee”. *Bulletin of the European Communities Supplement* 7/85. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 1985. https://www.cvce.eu/en/obj/report_by_the_committee_on_a_people_s_europe_submitted_to_the_milan_european_council_milan_28_and_29_june_1985-en-b6f17e2-da21-4013-9573-c2b159f86ff5.html
- Buch, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (traducción de Juan Gabriel López Guix). Barcelona: El Acanalado, 2001.

⁵³ Alfred Mann, “Beethoven’s Contrapuntal Studies with Haydn”, *The Musical Quarterly*, Vol. 56, N° 4 (1970), 711.

⁵⁴ “Europa está de pie! / Y los tiempos, / que caminan eternamente, / el coro de los pueblos, / y los antiguos siglos / contemplan asombrados hacia las alturas”.

- Clark, Caryl. "Forging Identity: Beethoven's 'Ode' as European Anthem", *Critical Inquiry*, Vol. 23, N° 4 (1997): 789-807. <https://www.jstor.org/stable/1344049>
- Crespo, Enrique Barón. "The European Union, weaver of peace", *Rivista di Studi Politici Internazionali*, vol. 81, N° 1 (321) (2014): 87-94. <http://www.jstor.org/stable/43580585>
- Fornäs, Johan. *Signifying Europe*. Bristol y Chicago: Intellect, 2012. <https://doi.org/10.2307/j.ctv9hj915.10>
- Haggin, Bernard H. *Conversations with Toscanini*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1959.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Hinton, Stephen. "Not *Which* Tones? The Crux of Beethoven's Ninth", *Nineteenth-Century Music*, Vol. 22, N° 1 (1998): 61-77. <https://doi.org/10.2307/746792>
- Larcher, Aloïs. *Le Drapeau de l'Europe et L'Hymne Européen. La genèse de deux symboles*. Strasbourg: Conseil de l'Europe, 1995. <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168069fae9>
- Mann, Alfred, "Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn", *The Musical Quarterly*, Vol. 56, N° 4 (1970): 711-726.
- Markevitch, Igor. *Neuvième Symphonie ré mineur Op125*. Luynes: Éditions Van de Velde, 1985.
- Nicholls, David. "Richard Cobden and the International Peace Congress Movement, 1848-1853", *Journal of British Studies*, Vol. 30, N° 4 (1991): 351-376. <http://www.jstor.org/stable/175753>
- Scarabino, Guillermo. "El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año XII, N° 12 (1992): 29-68. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1333>
- _____. "Beethoven, sus composiciones políticas, el Ceremonial y la Unión Europea", *Ceremonial*, N° 6 (2021): 99-122. <http://www.aaceremonial.com.ar/pubDigital-VI.html>
- Schubart, Christian F. D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J. V. Degen, 1806. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP558378-PMLP899800-schubart_Ideen_zu_einer_%C3%84sthetik_der_Tonkunst_1806.pdf

Schuman, Fredrick L. "The Council of Europe", *The American Political Science Review*, Vol. 45, N° 3 (1951): 724-770. <https://www.jstor.org/stable/1951161>

Swarowsky, Hans. *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (traducción de Miguel A. Gómez Martínez). Madrid: Real Musical, 1989.

Teasdale, Anthony y Timothy Bainbridge. "Adonnino Committee". *The Penguin Companion to European Union*. 01 de octubre de 2012. https://penguincompaniontoeu.com/additional_entries/adonnino-committee/

123

Voss, Dirk Hermann. "Hasta aquí y más allá: el largo camino hacia la paneuropa". *Paneuropa Union Deutschland e.V.* 13 de mayo de 2019. https://paneuropa.org/bis-hierher-und-020weiter-der-lange-weg-nach-paneuropa_id119

GUILLERMO SCARABINO

Profesor Nacional de Música (Universidad Nacional de Rosario) y Master of Arts in Music Theory (Eastman School of Music, Universidad de Rochester, N.Y., Estados Unidos). Se desempeñó como Profesor Titular Ordinario de Dirección Orquestal en la Universidad Nacional de La Plata y en la Pontificia Universidad Católica Argentina, de la que es Profesor Consulto. Ha sido director de las orquestas sinfónicas Municipal de Mar del Plata, de la Universidad Nacional de Cuyo y Académica del Teatro Colón. Docente invitado por las universidades de Concepción (Chile), federales de Rio de Janeiro y Minas Gerais (Brasil), Penn State, Illinois State y South Carolina (U.S.A.). Ha sido Decano de la Facultad de Artes y Diseño (Universidad Nacional de Cuyo) y de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires") y Director del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de Ceremonial. Es autor de artículos, libros y capítulos de libros publicados en Argentina, Brasil y Estados Unidos.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 22 de abril de 2024

SECCIÓN RESEÑAS



MONJEAU, FEDERICO. *NOTAS DE PASO* (SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE MATÍAS SERRA BRADFORD).

BUENOS AIRES: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,
2023, 440 pp. ISBN: 978-987-719-424-1

JOSÉ MARTÍN HAMBRA

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo

hambrajm94@gmail.com

ORCID: 0009-0005-9857-1083

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.127>



Federico Monjeau fue un crítico musical, ensayista y profesor universitario. Desempeñó su tarea de escritura sobre música en diferentes medios como *La Razón*, *Página 12* y *Clarín*. Asimismo, colaboró en gran cantidad de revistas, entre ellas *Diario de Poesía* y *Punto de Vista*, en la que además fue miembro del consejo editor.

Publicado por el Fondo de Cultura Económica, el presente libro es una magnífica compilación de los artículos que Federico Monjeau escribió a lo largo de los años en su columna de los domingos del diario *Clarín*. “Notas de paso” es el modo como él mismo modestamente los bautizó —y como se dieron a conocer entre 2016 y 2020—, según informa en el prólogo Matías Serra Bradford, el seleccionador de las notas del libro. La organización de los textos reunidos no tiene un orden cronológico, como tal vez cabría esperar, sino temático. El libro se divide así en diferentes secciones o capítulos inspirados, como su título, en formas y términos



musicales (*Preludio, Coda, Variaciones, Fugas*); cada uno incluye varias columnas agrupadas en familias de notas.

Más allá de esta decisión, se percibe entre algunas de las secciones y las notas incluidas en ellas algo así como zonas imantadas que se atraen entre sí, esto es: notas que se remiten unas a otras y que están distanciadas por la sección o capítulo al que corresponde cada una. El caso más obvio es el ya mencionado de la afinidad cronológica. Este sería el de una imantación original, dada desde la concepción misma de su escritura y modificada luego (por nombrar solo uno de los muchos ejemplos que se encuentran, véase la nota *La tristeza inexplicable del urutaí*, contenida en *Viajes*; y *Zama y los sonidos de la mente*, en *Desvíos literarios*). Más interesante resultan tal vez aquellas notas que tienen una atracción de ideas y que, según nuestro parecer, podrían leerse juntas (por ejemplo, las dedicadas a la cuestión del ‘verticalismo musical’, tema abordado en el primer capítulo *Preludios*, en *De tiempos, relojes y carretas arrastradas*, así como en el antepenúltimo, *Pequeños laberintos y fugas inesperadas*, en *El arte de la nota desfasada y Verticalismo musical*).

En otras notas, donde las ideas que se intenta desarrollar o esbozar son similares, el distanciamiento no se echa en falta (por ejemplo, la segunda columna de *Preludios*, junto con *Ventajas y desventajas del concierto en vivo*, contenida en el capítulo décimo). No resultan por eso menos interesantes, dado que revelan un aspecto al cual el crítico constantemente se enfrenta en cada concierto al que asiste. Se tratan así cuestiones tales como la relevancia del concierto en vivo en la actualidad y la indisciplina del público porteño de conciertos. Se dejan percibir, asimismo, las molestias que los aplausos fuera de lugar —a veces demasiados entusiastas, a veces fruto del desconocimiento e insensibilidad a las delicadas relaciones que se establecen entre las partes de una obra, de tensión y relajación, acumulación, etc.— generaban en el crítico.

En comparación con el primero de sus ensayos publicados —*La invención musical*, recientemente reeditado por el mismo Fondo de Cultura Económica—, el registro impersonal es sustituido en las columnas semanales por un uso de la primera persona del singular. Incluso, se diría que en algunas la enunciación adquiere un carácter de intimidad. Las notas contenidas en *Viaje*, por ejemplo, y específicamente las referidas a la provincia de Catamarca, no son menos crónicas de los sitios a los que ha tenido que visitar y cubrir Monjeau en calidad de periodista y crítico, que ocasión para evocar hábitos, recuerdos, anécdotas, gustos y predilecciones por determinados paisajes naturales.

Notas propiamente de ocasión las encontramos en el tercer capítulo, *In memoriam*, obituarios de personalidades destacadas del mundo de la música o motivadas a partir de aniversarios, como el dedicado al mítico director de orquesta alemán Herbert von Karajan y María Callas. Otras columnas afines, en las que se cubren y comentan eventos conmemorativos de importancia, son las dos notas críticas dedicadas a las actividades programadas para celebrar los 249 años del natalicio de Ludwig van Beethoven en Alemania y el programa proyectado para los 250 años, contenidas al inicio del capítulo *Silencios e Intrigas*.

El discurso de la crítica en *Notas de paso* se extiende y puede abarcar varios aspectos, a la hora de considerar y emitir un juicio sobre música. Desde la crítica de la obra pre o post estreno —es decir, aquella en la que el crítico asiste a un concierto y comenta lo sucedido o informa al futuro oyente acerca de lo que se escuchará—, se pasa por aquellas notas dedicadas a la crítica de la interpretación, donde destacamos las ya mencionadas sobre *el verticalismo*, las varias referidas al pianista canadiense Glenn Gould, así como las contenidas en *Vocales y operísticas*, en el capítulo quinto. En algunas de estas últimas encontramos columnas referidas a elementos no estrictamente musicales como el libreto y la adaptación (léase, por ejemplo, *Carmen revisitada: del crimen pasional al crimen por encargo*) y otras que conciernen a la puesta en escena de una obra (pero no por eso menos consustanciales a ella o, mejor dicho, a una concepción integral de la obra). En este sentido, puede entenderse el juicio negativo de Monjeau en *Tristán e Isolda, un drama sin fondo*, en la cual explica que se ha prescindido para la puesta en escena del drama wagneriano de todo motivo y elemento marino, aspecto que para él es inmanente no solo especialmente al *Tristán*, sino a Wagner mismo en tanto que artista.

Si el acto del juicio, como demuestran las notas anteriormente citadas, presupone criterios preexistentes fundamentados en la lógica y sentido (histórico) inherente a la propia obra musical —mediante los cuales el crítico evalúa el objeto a partir de su distancia o cercanía con esos criterios a la vez que los explicita—, no ocurre esto mismo con algunas de las notas de *Polémicas*. En estas, la crítica, además de no referir o recaer directamente sobre los objetos artísticos sino sobre políticas institucionales e ideologías sobre música que afectan a ella —léanse, por ejemplo, las primeras tres notas que abren ese capítulo—, es fundamentalmente una clara toma de postura frente a sucesos de la vida musical local.

También se ahonda la vida musical local y regional en el capítulo *En más acá*, ahora en el aspecto propio de los artistas. Se tratan en este sentido tanto figuras y obras de la música clásica y contemporánea como Gerardo Gandini y su ópera *La ciudad ausente* y el compositor Luis Mucillo como, más allá de aquellas fronteras, referentes del folklore argentino como Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón.

Campos más literarios y temas como la relación entre música y literatura —o música y palabra— se encuentran en *Desvíos literarios*. Desde reseñas y críticas a novelas, comentarios a capítulos y ensayos sobre música, hasta cuestiones que abordan problemas como *la prosa musical*, las notas contenidas en este capítulo condensan buena parte de las lecturas que en su momento le resultaron especialmente relevantes a Monjeau; asimismo, las últimas dos notas de las series del capítulo octavo, que obedecen a un formato por entrega distinto del de las demás. Particularmente interesante es la serie dedicada a Johann Sebastian Bach, en la que a partir de la glosa del libro *La música en el castillo del cielo*, de John Eliot Gardiner, el discurso procede por distintos grados de aproximación al objeto del cual se habla. En primer lugar, destacan las contextualizaciones sociológicas, en las que la obra y el trabajo de Bach aparece ya no como producto del genio o la gracia divina, sino como testimonio de una época, clase social y modo de producción específico (léanse, en este sentido, las observaciones sobre el rol de los copistas y la enseñanza musical de entonces). En segundo lugar, en la serie sobre el mítico director de orquesta Carlos Kleiber, la contextualización alcanza por momentos casi el género de una biografía intelectual condensada en cuatro textos consecutivos; en ellos, además de referir y comentar material disponible en línea (documentales, ensayos orquestales, grabaciones), se analizan las particularidades de Carlos Kleiber como director, esto es, su trabajo a la hora de construir y moldear el sonido (las indicaciones y directrices orquestales, gestos y metáforas que usualmente daba a los intérpretes, entre otros aspectos).

Las series, que cuentan con más espacio para extenderse, permitieron a Monjeau explorar y hacer disquisiciones con solvencia en ámbitos más lejanos al de la crítica musical, como ocurrió con sus notas dedicadas a la crítica de cine. Entre ellas, además de las dedicadas al cineasta Éric Rohmer como crítico musical de *Series*, se pueden mencionar las notas sobre *Margarita, Helmut y Morricone*, la realizada sobre la película polaca *Cold War* y el par de notas acerca de la película *Zama*, de Lucrecia Martel, sobre la novela homónima de Di Benedetto. A pesar de encontrarnos en un medio material y expresivo distinto al de la música, siempre se trata de que haya una conexión con ella, acaso para evitar la impostura y, a la vez, recordarnos que quien escribe es un crítico de música. Por ejemplo, en *Enigmas de las (no) coincidencias musicales*, sobre el tema de *La guerra de las galaxias* —y que, según Monjeau, recuerda los últimos compases del *intermezzo* de una ópera de Puccini—, la banda sonora es interpretada desde una contextualización anclada en la historia de la música, que contempla las cadenas de influencias y referencias de obras singulares y cómo el sentido se produce por medio del reconocimiento y la remisión en el oyente.

En *Rusia y otros desvelos*, anteúltimo capítulo, se registran algunas experiencias de conciertos de estrenos, como la dedicada a la compositora rusa Sofia Gubaidulina o Alexandre Tharaud, además de una nueva versión de *Three Voices*, del norteamericano Morton Feldman. Se continúan, asimismo, con figuras consideradas

en notas anteriores, como las dos dedicadas a Glenn Gould, en las que se trazan algunos rasgos de su personalidad y se da cuenta de sus “excentricidades” como intérprete, a la vez que se habla sobre la “clave” del pianista canadiense a la hora de interpretar Bach.

Por otra parte, J. S. Bach es la figura presente en las tres notas que cierran este capítulo. A través de él, y en contraposición al juicio negativo sobre el pianista chino Lang Lang, las notas se van centrando cada vez más en una crítica de la interpretación sobre su música para teclado y en particular sobre las Variaciones *Goldberg BWV 988*, Monjeau examina las interpretaciones de la pianista china Zhu Xiao-Mei, a quien considera una de las actuales grandes intérpretes del compositor alemán.

131

Codas y remates cierra la voluminosa recopilación de *Notas de paso*. En *Ella entró por la ventana del baño: la música y los suecos*, Monjeau da su opinión sobre la nominación de Dylan al Premio Nobel de Literatura y pone en discusión el problema que dicha elección conlleva, al separarse en dos la unidad indisoluble de ser no solo Dylan autor de las letras de sus canciones sino, a la vez, el cantor. En *Los humores musicales y la inteligencia del oído* se retoma la idea ya introducida en la nota ensayística *La música y los sentidos*, acerca de que el oído sería el órgano sensorial más inteligente, al tener una capacidad de memoria mayor, por ejemplo, que el de la vista. En las dos últimas notas, *Sobre el humor en la música I y II*, se tratan y continúan temas que recuerdan más al teórico y ensayista que al crítico, al hablarse de cuestiones como la teoría de los afectos o el simbolismo musical.

En nuestra opinión, estamos ante un libro sumamente recomendable para quienes deseen profundizar y ampliar sus conocimientos sobre la música clásica y contemporánea, a la vez que, entender acerca de las intimidades de la vida musical en general, en nuestro país y en sus protagonistas.



JOSÉ MARTÍN HAMBRA

Licenciado y Profesor Superior en Artes, Orientación Música, graduado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. También cursó estudios de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla”, entre 2009 y 2013. Desde 2022 integra el proyecto grupal ‘Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)’, vigente

JOSÉ MARTÍN HAMBRA

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 1 - ISSN: 2683-7145

Reseña / Review

dentro de la programación científica 2020-2024 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, realiza estudios de traductorado de idioma alemán en el Instituto Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”.

Fecha de recepción: 10 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 24 de junio de 2024

EREÑA MÍNGUEZ, GERMÁN. *ISIDORO FAGOAGA. EL TENOR OLVIDADO.*

NAVARRA: PUBLICACIONES DEL GOBIERNO DE
NAVARRA, 2018, 571 pp. ISBN: 978-84-235-3490-6

SILVINA MARTINO

Universidad Nacional de las Artes / Pontificia Universidad Católica Argentina

sil_martino@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0001-5331-6672

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.133>



Con el apoyo del gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Berea, el investigador y melómano español Germán Ereña Mínguez publicó en 2018 el libro de corte biográfico *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*. El volumen tuvo como objetivo homenajear —en ocasión de los ciento veinticinco años de su nacimiento— al tenor vasco Isidoro Fagoaga Larrache (1893-1976). Este compendio voluminoso dividido en prólogo, introducción, preludio, veintiocho capítulos, cronología, bibliografía y apéndices en línea es el resultado de varios años y arduo trabajo de investigación.¹ Ereña Mínguez, apasionado de la música de Wagner, manifiesta que conoció

¹ En la web de la Dirección General de Cultura del Gobierno de Navarra se encuentran en edición digital los apéndices, que son un total de trescientas cuarenta páginas. Para acceder a ellos, hay dos posibilidades disponibles. En el libro, con un código QR o bien, mediante este enlace: <https://www.culturavarra.es/es/isidoro-fagoaga-el-tenor-olvidado>

fortuitamente la historia del escritor y cantante beratarra Isidoro Fagoaga. Su interés por esta figura se debió, en parte, al reconocimiento que obtuvo el tenor durante las décadas de 1920 y 1930 por sus interpretaciones en las óperas de Richard Wagner, convirtiéndose en un referente de estos repertorios en una época en la que, en los países sudamericanos, se cantaban estas obras en italiano.

A partir de sus inquietudes, el autor indagó a través de los escritos que se habían publicado sobre la vida del tenor y llegó a la conclusión de que eran trabajos complementarios ya que algunos abordaban su vida artística con mayor detalle pasando por alto su lado literario mientras que otros, ahondaban en su aspecto humano y literario sin profundizar en su etapa de cantante. El desafío de Ereña Mínguez por producir un material que contuviera los diferentes perfiles del tenor de Berea no resultó labor sencilla, especialmente, por la búsqueda de fuentes en el exterior. Esto, porque Fagoaga no solo fue reconocido como cantante sino también como escritor, tanto en Argentina como en España.

En las primeras páginas, el autor relata que durante la etapa heurística se contactó con la familia de Isidoro Fagoaga, lo que resultó ser esencial para que hoy se pueda conocer más en profundidad sobre su vida, obra, pensamientos y hasta para establecer redes interpersonales. Luego de algunos años, Ereña logró acceder a unos baúles —o *kutxas*, como se dice en euskera— que pertenecieron al artista. Estos habían permanecido por años protegidos por las sobrinas del tenor, Carmenchu Fagoaga e Isabel Recalde, en la localidad de Irurita, Bazán. En octubre de 2007, la prensa periódica se hizo eco del hallazgo de los baúles. La periodista Monserrat Román en su artículo “El tesoro de 'Sigfrido' Fagoaga” describió, entre otros, cómo y qué fue lo encontrado dentro de las *kutxas*. Citó las palabras del investigador de Eibar:

“Abrí el primer baúl del que me dijeron que contenía su vestuario. Emocionado, levanté la tapa y se desprendió el típico olor a naftalina y el de la ropa que lleva muchísimo tiempo guardada —recuerda hoy Germán como si fuera ese momento—. La armadura completa de Sigfrido en *El ocaso de los dioses*; su espada, *Nothung*; el cuerno de caza y el casco con alas: ¡el tesoro de Sigfrido Fagoaga! De allí surgieron también, como por encanto, la cota de malla que Parsifal utiliza en el tercer acto, la piel de lobo de *Siegmund* en *La Walkyria*, otras vestimentas que parecían del *Pollione* de *Norma*, calzados de cuero tipo abarka... Así comenzó uno de los momentos más especiales de mi vida, que ha marcado un antes y un después y que me ha unido por muchos años a este bonito Valle de Baztan”.²

² Monserrat Román, “El tesoro de 'Sigfrido' Fagoaga”, *El Diario Vasco*, 07 de octubre 2007.



El tesoro de Fagoaga estaba conformado por trajes utilizados en diferentes representaciones de ópera, programas de mano, cartas, fotos, carteles, etcétera. Resultó ser una invitación al autor, para indagar desde la materialidad de las fuentes y, a través de ellas, a conectar con la historia del tenor wagneriano olvidado. Como expone Manuel Cabrera —gestor artístico y crítico musical— en el prólogo, “la petulancia del presente nos hace, casi siempre, olvidar la grandeza del pasado” (p. 15). Cada capítulo del libro expone en forma cronológica diferentes aspectos de la vida del cantante y a través de sus escritos, entre otros documentos, se puede conocer en primera persona algunas anécdotas.

135

Por ejemplo, en el capítulo I se comenta que Fagoaga fue novicio del santuario de San Ignacio de Loiola [sic], en Azpeitia; y que el sacristán no lo aceptó para formar parte del coro. El autor, en este caso, utilizó una cita del texto de Martín de Ugalde *Hablando de los vascos*, en la que el tenor relata que fue rechazado del coro debido a que se encontraba en la etapa de muda de voz.

La historia de vida del cantante vasco se va encadenando ordenadamente, lo que permite vislumbrar diferentes aspectos artísticos desarrollados por él. Por otra parte, se detecta un lazo entre España y Argentina, que generó a través del arte del canto y de las letras. Esto convierte al texto en una fuente de consulta para aquellos investigadores, musicólogos e interesados en temas relacionados con el teatro de ópera —particularmente entre las décadas de 1920 y 1930—, las redes empresariales, los intérpretes, las relaciones transatlánticas, la inmigración, entre otros.

En 1908, Fagoaga —un joven de unos 15 años— emigró por primera vez a Argentina. Este sería el primero de los cinco viajes que realizó al país. Ese mismo año, el 25 de mayo, se inauguró en Buenos Aires el Teatro Colón, un espacio que comenzó a frecuentar y así comenzó a despertar su vocación por el canto. En 1911 una representación de *Rigoletto*, de Verdi, a cargo de la Gran Compañía Lírica Italiana bajo la batuta de Eduardo Vitale fue uno de los motivos por los que el tenor vasco tomó la decisión de ser cantante. Con un elenco de excelencia protagonizado por Florentino Constantino,³ Titta Ruffó y María Barrientos, un audaz impulso llevó a Fagoaga ante la presencia de los dos primeros.

³ El cantante español Florencio Constantino (1868 -1919), emigró a la Argentina y se estableció en la ciudad de Bragado, Provincia de Buenos. Allí, el tenor vasco erigió un teatro inaugurado el 25 de noviembre de 1912, con la ópera *La Bohème*. Actualmente, funciona como Centro Cultural “Florencio Constantino”.

“Me animé y llegué un día a la puerta de su casa y pregunté a la portera por él; no estaba en casa porque estaba ensayando, y me quedé esperando, hasta que después de un rato lo vi llegar con otro que también llevaba bastón y sombrero, muy ceremoniosos los dos: eran Florentino Constantino y Titta Ruffo. Yo me presenté y les dije que creía que tenía una voz; ellos, un poco sorprendidos, me dijeron que subiera con ellos. Constantino [...] me pidió que hiciera algunas escalas; al ver que yo respondía con alguna facilidad y con una voz que no era mala me preguntó si sabía cantar algo: yo dije que sí, y canté algunas romanzas [...], y fue Titta Ruffo quien me dijo ‘*con questa voci tu debi andare in Italia*’ [...]; les dije que no tenía recursos, pero ellos, [...] me dieron varias cartas de recomendación para agentes y maestros italianos a quienes conocían” (pp. 41-42).

En 1913, Fagoaga se trasladó a Italia. Estudió en el Conservatorio de Parma y su debut en ese país se produjo en diciembre de 1921 con *La Walkyria*, en el Teatro San Carlo, de Nápoli. Desde entonces fue reconocido en el ambiente de la lírica como “el tenor wagneriano”. El 27 de abril de 1937, a casi un año del inicio de la Guerra Civil Española, se produjo un bombardeo por parte de aviones alemanes e italianos que destruyeron gran parte de la ciudad de Guernica —o Gernika, en euskera, la lengua vasca—. Este acontecimiento conmocionó al mundo e incitó a Fagoaga, quien se encontraba en Italia, a alejarse de los escenarios. A causa de su compromiso patriótico y algunas expresiones, el cantante debió emigrar por varios años (1938 a 1964). Argentina fue uno de los países elegidos para su exilio; residió en el país desde 1951 a 1964. Durante ese período publicó libros y se vinculó con la prensa periódica y la radiofonía. En 1964, regresó a su tierra, continuó con su labor literaria y realizó conferencias y colaboraciones con la prensa periódica hasta su fallecimiento en marzo de 1976.

Isidoro Fagoaga fue una personalidad reconocida en su tiempo y varios autores se interesaron por su figura y su obra. Como cantante, fue convocado por diferentes teatros de Europa y Sudamérica; incluso participó en el *Festival de Bayreuth* durante las décadas de 1920-1930, donde interpretó, principalmente, los roles de las óperas de Richard Wagner. Con su pluma, no solo expresó pensamientos sobre cuestiones políticas, sino que también hubo palabras dedicadas a diferentes colegas y artistas, como así también a la vida teatral. Hoy, gracias al hallazgo de Germán Ereña Mínguez, su pasión por la música wagneriana y el tesoro descubierto en las *kutxas*, la historia de Fagoaga se (re)escribe. Su voz, asimismo, vuelve a ser escuchada a través de este texto, que invita a (re)descubrir la historia de un artista del siglo pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Fagoaga, Isidoro. *El teatro por dentro*. Bilbao: La gran enciclopedia vasca, 1971.

Román, Monserrat. “El tesoro de ‘Sigfrido’ Fagoaga”, *El Diario Vasco*, 07 de octubre 2007. <https://www.diariovasco.com/20071007/cultura/tesoro-sigfrido-fagoaga-20071007.html>

137



SILVINA MARTINO

Licenciada en Canto, graduada de la Universidad Nacional de las Artes. Egresó como Cantante Lírica del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Doctoranda en Musicología, en la Universidad Católica Argentina, es investigadora invitada del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Profesora Titular Ordinaria de Canto en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, es docente-investigadora categorizada. Desde 2018 codirige proyectos PIACyT acreditados por la UNA. Directora de becas CIN, ha presentado ponencias y publicados artículos y capítulos de libro. Como intérprete, obtuvo becas (una de ellas de la Fundación Antorchas) y realizó giras europeas y por Argentina. Fue miembro fundador de Argentmúsica y actuó como cantante solista en conciertos y en registros fonográficos dedicados a compositores y compositoras argentinos. Es socia de la Asociación Argentina de Musicología.

Fecha de recepción: 02 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 11 de junio de 2024

ALBERTI, ELEONORA-NOGA.
*TRIÁNGULO JUDEOESPAÑOL.
CANCIONES SEFARDÍES DE
JERUSALÉN EN ASUNCIÓN Y
BUENOS AIRES.*

ASUNCIÓN DEL PARAGUAY: SERVILIBRO, 2022,
198 pp. ISBN: 978-99925-16-01-0.

FÁTIMA GRACIELA MUSRI

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo

gmusri@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4708-4945

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.139>



Este libro relata la historia de Eleonora Angélica [Noga] Alberti en primera persona, mientras realizó su investigación y recolección de canciones sefardíes, que viajaron desde España hacia Argentina y Paraguay en la voz de familias emigrantes. De allí el título de la publicación, “triángulo” judeoespañol. El libro de Alberti se instala como una contribución original a los intereses actuales de la musicología referidos a la autobiografía, a los estudios migratorios intercontinentales de un repertorio milenario y a su pervivencia oral en tanto herencia cultural.

La investigación focaliza un acervo musical antes no indagado. Recuerda, en algún grado, otros trabajos sobre canciones de inmigrantes en Argentina como el estudio sociomusical de Sergio Pujol dirigido a legados culturales de italianos y españoles, los de Norberto Pablo Cirio centrados en la colectividad gallega en Buenos Aires y los de Silvia Glocer sobre judíos exiliados.¹

El exhaustivo trabajo con el cancionero sefardita relacionó de manera imperecedera a la autora con familias judías radicadas en Argentina y Paraguay y produjo una larga lista de publicaciones, conferencias y recitales en diversos países. Esta edición paraguaya estuvo al cuidado de la autora en la editorial que celebraba el Centenario de otra mujer destacada, la lingüista y antropóloga Branislava Susnik, de amplia labor etnohistórica entre los pueblos aborígenes del país hermano. Se publicó con el apoyo económico del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC) de Paraguay, lo que le añade un reconocimiento público más. Como suele suceder en Argentina, los recursos que financiaron esta investigación, por años, provinieron de sus conciertos, conferencias y dictado de cursos, actividades privadas sin aportes de instituciones sefardíes ni académicas.

Eleonora manifestó su definida inclinación por el canto desde niña. La fotografía de portada atestigua su principal vocación. Se presenta como mezzosoprano lírica, musicóloga y pedagoga argentina, que desarrolló una intensa trayectoria artística como intérprete de la canción de cámara y de obras solísticas con orquestas a nivel internacional. Detalla su formación en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, con maestros privados en Buenos Aires, París, España; y su carrera académica hasta doctorarse en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Desde joven inició la investigación musicológica e interpretación del repertorio sefardí. El apego por estas poesías y melodías comenzó con un trabajo de campo para la cátedra de etnomusicología, alentada por el profesor titular Bruno Jacovella y sus adjuntas Ana María Locatelli de Pérgamo y María Teresa Melfi. Continuó con su grabación y amplia difusión.

La autora remite permanentemente a sus afectos, compañeros de estudios, amigos y colaboradores que la secundaron en actividades musicales y pedagógicas. Recuerda los muchos encuentros con artistas paraguayos como el escritor Augusto Roa Bastos, su esposa Amelia Nassi, Olga Blinder y el antropólogo Miguel Chase Sardi, de quien cita sus recomendaciones. Los datos biográficos de Alberti quedan disponibles en las solapas de la tapa, contratapa y dispersos en las páginas interiores.

¹ Si bien los primeros son citados en el cuerpo del libro, es curioso el olvido de los tres en la lista bibliográfica final.



Califica su obra como un escrito científico-autobiográfico. Por eso, destaca tantas veces la ayuda de numerosas personas que activaron su memoria. En esta dirección emerge el recuerdo de Ángel Llorente (1941-1992) —intelectual, guionista, miembro del Servicio Español de Cooperación con Iberoamérica, enviado a Asunción por seis años—, omnipresente en el libro como motivo y estímulo emocional de la escritura.

141

Luego del fallecimiento de Ángel, su hermana Pilar Llorente le devolvió la correspondencia que Eleonora mantuvo desde Buenos Aires con él durante su estadía en Paraguay, en los 70. También la comprometió con la continuación de los proyectos que el cineasta había dejado inconclusos al morir en España. Para ello, Pilar le envió el archivo personal de Ángel, consistente en

fotografías, certificados, proyectos, variados escritos, recortes periodísticos, casetes documentales grabados con su voz, entre otros. Este compromiso póstumo inició una nueva etapa en la vida de Eleonora, cuyo relato se entrelaza en el libro con el de su desarrollo profesional.

El epistolario y el archivo, aunque desordenados cronológicamente, sirvieron de recurso mnemotécnico —como fuentes de información— para su investigación del cancionero judeoespañol. La musicóloga declara que las cartas son “crónica de una parte de mi propia vida y también de un tiempo histórico complejo, para Argentina y Sudamérica” (p. 18), que le recordaron su trabajo en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, la docencia, su maternidad, los dibujos de su hijo pequeño, su vida artística y los viajes.

A cuarenta años de su escritura, la relectura del epistolario se convirtió en un “diario personal con un único destinatario” (p. 30) que incentivó la narración autobiográfica. Resonaron recuerdos de episodios y sentimientos desordenados en la línea del tiempo. Eleonora los reordenó y revivió en sus contenidos muchos “ejercicios de la imaginación”, además de testimonios personales, conflictos y reflexiones.

La redacción oscila entre la narración, la descripción y la poesía. Desborda de la subjetividad de quien escribe. Por momentos roza el estilo de la novela con un encanto que emana de su escritura lírica. Como una licencia a la escritura ‘científica’ interpone letras poéticas de canciones, que en un capítulo posterior reaparecen con

la melodía transcrita. Así, la lectura queda al alcance de cualquier lector interesado en el tema, no solo de especialistas y músicos.

En su pluma se entrelazan al menos dos tiempos vivenciales, uno de un pasado lejano —alojado en su memoria—, que devela una historia a medida que lee sus propias cartas. El otro es de un pasado es más cercano, desde cuando le fue devuelto el conjunto de cartas y documentos que disparó la comunicación ficticia con su destinatario ya fallecido. La autora usa dos tipografías diferentes para diferenciar los planos temporales en que se despliegan los dos relatos, que por momentos se interfieren o entrelazan. En una tipografía formal, usada frecuentemente en publicaciones científicas, describe el proceso de la investigación que inició en 1968 y los hallazgos. Mientras que en una tipografía más informal semejante a una itálica — que está siempre encerrada entre corchetes como acotaciones en un texto dramático—, narra la lectura de las cartas y del archivo. Este es el mundo íntimo de Eleonora. Mezcla las diferentes experiencias y nos hace vivir cómo se despierta su memoria al contacto con las epístolas y la documentación que Pilar Llorente le entregaba por partes. A veces, la cita de fragmentos no tiene que ver con el hilo de la narración de la investigación musicológica, sino con recuerdos que se agolpan en su memoria e interceptan lo que viene escribiendo, pero necesita compartírselos con el lector. Desde el comienzo nos sumerge en una redacción enigmática que provoca preguntas: ¿qué relación mantuvo Eleonora con el destinatario? ¿qué representó para ella este Ángel en el pasado lejano? ¿qué más decían las cartas de ida y vuelta? Recién muy avanzado el libro revela lo que significó para ella, en una profunda relación amorosa. Venimos a conocer una historia de amor truncada casi al final del relato (p. 80).

Más adelante, Eleonora relata peripecias de ensayos, conciertos, cómo conoció y renovó sus sentimientos con quien sería su futuro esposo, Juan Kleinbort Novick. Combinando con estas narraciones, cuenta sobre sus estudios, maestros de piano, de canto y de etnomusicología. Y ya al final, nos participa su viaje a Jerusalem (sic, pp. 81-88) y la vivencia de sus paisajes urbanos, sus habitantes e idiomas, sus recitales y los afectos. Es así como en una escritura particular, la autora combina el ejercicio narrativo con la expresión lírica y genera una estructura poco convencional para una publicación científica.

Sin embargo, Alberti cumplió con la descripción de los ítems y procedimientos propios de una investigación sistemática. Focalizó la búsqueda de la tradición oral de las canciones transmitidas de generación en generación, desde el medioevo español al presente sudamericano. Para adentrarse en el estado del arte buscó todas las publicaciones que estuvieron a su alcance en bibliotecas públicas y privadas de Buenos Aires, Asunción, Europa e Israel.

Desde el principio, intentó relacionar la música que iba conociendo con su matriz cultural, analizándola desde ángulos antropológicos, históricos, organológicos, poético-musicales. La recolección de romanzas duró veinticinco años, con algunas interrupciones. Los informantes depositarios de esa tradición musical fueron inmigrantes de primera generación. La autora narra con nostalgia el descubrimiento de las canciones en la voz de los descendientes sefardíes en el seno de familias de Buenos Aires y de Asunción.

Además del rastreo del legado cultural hispánico en los inmigrados, grabó las canciones entonadas por niños, adultos y mayores, rescató testimonios de vida, documentos e historias de antepasados y se adentró en poesías antiguas que pervivían cantadas en el presente. Los informantes entrevistados se declararon sefardíes por descender de judíos expulsados de España, la tierra que llaman Sefarad. Eleonora debió estudiar sobre la historia judía que le había sido ajena hasta empezar el trabajo de campo. Así, aprendió sus tradiciones sefardíes o *azhkenazíes*, las diferencias de lenguas entre el judezmo ladino (pp. 22-23) e *idish*, las costumbres familiares y ritos religiosos. Nos deja una lista de los comportamientos como investigadora que asimiló de sus prácticas etnomusicológicas (pp. 72-73).

Explica las emigraciones y exilios de judíos desde el medioevo y su dispersión por la cuenca del Mediterráneo, después de su expulsión de España en 1492 y de Portugal en 1496. Identifica el origen mediterráneo, centroeuropeo o asiático de los grupos humanos que entrevistó y la proveniencia de sus cantos. Descubrió que los más antiguos llegaron a Hispanoamérica como judíos, judaizantes o “criptojudíos” y que debieron ocultarse de los Tribunales de la Inquisición de Lima (desde 1570) y de Cartagena de Indias (Colombia, desde 1610) (p. 30).

La tradición en que buceó le ofreció coplas, poesías muy antiguas, leyendas épicas, canciones de bodas, de juegos, de cuna, bíblicas y paralitúrgicas, líricas o *kantikas* (p. 30), romanzas e historias de requiebros e infidelidades (p. 69). La autora distinguió los idiomas: los sefardíes cantan en judeoespañol o antiguo ladino, mientras que los *azhkenazíes* hablan el *idish* (mezcla de alto alemán medieval, hebreo y la lengua de la sociedad receptora).

Muy avanzado el libro, Eleonora informa su decisión de denominar ‘Cancionero Tradicional Sefardí’ al conjunto total de canciones trabajadas; ‘Repertorio Tradicional Sefardí’, si incluye canciones litúrgicas o paralitúrgicas; y ‘Música Litúrgica Sefardí’, a las canciones rituales de la sinagoga en hebreo y arameo (p. 69).

La compilación de treinta y tres transcripciones, a una voz sin acompañamiento, aparece en dos partes: once recolectadas en Buenos Aires desde 1968 y veintidós en Asunción desde 1974. Cada melodía es antecedida por una indicación de su ámbito interválico, métrica, rima y ocasionalmente, cantidad de versos. Algunas canciones se

repiten en ambas compilaciones, con modificaciones métricas, melódicas o de letra, consecuencia de la oralidad. Integran su Fondo Documental, que incluye quinientos cuarenta y ocho ejemplos grabados de descendientes sefardíes.

Cada conjunto se inicia con una tabla que sistematiza la información de cada canción. Provee dos cuadros de referencias poético-musicales que las relacionan con estudios de otros autores, datos valiosos para comparar las variaciones producidas en diferentes regiones y profundizar en el tema. Continúa una breve síntesis de sus hallazgos a modo de conclusión, seguida de un oportuno glosario y la bibliografía.

Para finalizar, el libro incluye tres apéndices. El primero muestra documentos gráficos con fotografías, facsímiles de cartas y manuscritos colectados. Las imágenes agregan rostros y circunstancias a los nombres de sus informantes y amigos. El segundo presenta “Agradecimientos” a numerosos colaboradores que revelan la ‘costura’ previa de los procedimientos de indagación. El tercero es una lista de las publicaciones de Alberti referidas a la música sefardí. Sigue un epílogo que finaliza con la letra de una poesía de Eleonora, otra manera poética de representar su experiencia y sensibilidad. El aparato crítico se completa con dos índices, uno de canciones y otro general. Es curioso que este último comience en la página 81, remitiendo a su visita a Jerusalén.

El valor musicológico de esta publicación reside en la difusión del estudio, transcripción y divulgación de lo que Eleonora-Noga Alberti llama “bienes intangibles”, reconocidos por la UNESCO en 2003 como patrimonio inmaterial (p. 51). Y, desde lo humano, en la presentación de una cálida personalidad, indisolublemente unida a la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cirio, Norberto Pablo. “La investigación de la música de las colectividades en la Argentina. Su aporte al proceso de los estudios migratorios. El caso de la colectividad gallega”, *Entremúsicas. Música, Investigación y Docencia*, 2006. https://www.academia.edu/42307376/La_investigaci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica_de_las_colectividades_en_la_Argentina_Su_aporte_al_estudio_de_los_procesos_migratorios_El_caso_de_la_colectividad_gallega
- Glocer, Silvia. *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Pujol, Sergio. *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo musical y proceso migratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Almagesto, 1989.



FÁTIMA GRACIELA MUSRI

Doctora en Artes (UNC), Magister en Arte Latinoamericano (UNCUYO) y Magister en Historia (UNSJ). Directora del Instituto de Estudios Musicales y consejera editorial del Departamento de Publicaciones de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Es docente de posgrado en universidades argentinas y evaluadora de CONEAU y CONICET. Investiga en historia local y latinoamericana de la música. Publicó libros y artículos en revistas especializadas. Fue vicepresidente de la AAM (2015-2016), editora de su Boletín y, desde 2021, es editora responsable de su *Revista Argentina de Musicología*. Miembro de la *International Musicological Society*, de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe/IMS, integra el grupo fundador del Grupo de Trabajo 'Música y periódicos'. Ha sido galardonada como musicóloga con el Premio Konex (2019).

145

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 06 de junio de 2024

HERRERA ORTEGA, SILVIA. *LA CANCIÓN POLÍTICA EN SERGIO ORTEGA.*

SANTIAGO DE CHILE: RIL EDITORES, 2023, 390 pp.
ISBN: 978-956-01-1501-0

XIMENA SOTO LOGOS

Universidad de Valparaíso (Chile)

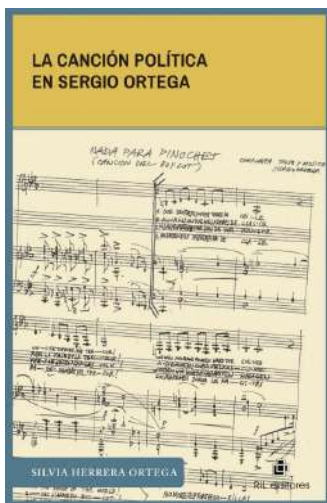
ximena.soto@uv.cl

ORCID: 0009-0005-5139-8615

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.147>



En el último tiempo y de manera progresiva, la música popular chilena ha sido objeto de estudio de numerosos investigadores. Se han propuesto distintas miradas desde sus propias y particulares disciplinas y se han indagado los diversos comportamientos e impactos que ha tenido o no en las sociedades que la acogen. Tal es el caso de la canción política de Sergio Ortega (1938-2003), para quien la música no solo era un medio de expresión artística, sino también un reflejo del compromiso social y político de la época en la que vivió. Sus composiciones, entre otras acciones, fueron voz de la campaña presidencial de Salvador Allende; luego, se transformaron en herramientas de resistencia y denuncia contra la dictadura militar en Chile, pues abordaban temas como la lucha por la justicia social, los derechos humanos y la libertad. Sus canciones resonaron en la conciencia colectiva de la sociedad chilena, lo que las convirtió en un símbolo de resistencia y lucha por la democracia. Acompañaron cada una de las manifestaciones y protestas ciudadanas en las calles de



Chile y fueron fundamentales en la construcción de la identidad cultural chilena por fusionar elementos tradicionales de la música folclórica con la experimentación y la innovación propia de la vanguardia musical. Así, lograron trascender las fronteras entre la música académica y la popular y enlazaron estéticas que pertenecían a expresiones musicales que, en otras realidades, no se complementaban. El legado de Ortega influyó en numerosos artistas chilenos y extranjeros, que encontraron en su obra una fuente de inspiración y un referente de cómo la música puede ser una poderosa herramienta para la transformación social. En resumen, su música es un testimonio vivo de un período crucial en la historia de Chile y un reflejo de la creatividad y resistencia del pueblo chileno.

En este libro, la musicóloga Silvia Herrera nos invita a ser parte —desde un análisis detallado del universo sonoro creado por Sergio Ortega— del mundo en el que la música se hace parte del discurso político del compositor. A dicho discurso se integra, primeramente, desde una necesidad estética —como indica él mismo—, que luego trascenderá de manera importante en la impronta de la canción política chilena y universal.

La Dra. Herrera presenta en la primera parte del texto un detallado marco teórico, en el que desarrolla dos capítulos sobre ‘Música y Política’ y sobre la ‘Canción como compromiso social en Chile’. Para entregar herramientas que ayuden a dar mayor claridad a las relaciones conceptuales que se producen en estos campos tan diferentes entre sí, analiza la música como arte y la música como hecho u objeto sociocultural. Además de definir en profundidad los conceptos de política e ideología, la autora busca dilucidar cómo se manifiesta la política en la música. Para ello, propone un análisis comparativo entre el realismo en el arte y el realismo musical y termina este primer capítulo con una exploración respecto de la forma en que estos conceptos se entrelazan con la narrativa musical del género canción.

En el segundo capítulo, dedicado a la canción de compromiso social en Chile, la musicóloga da cuenta de los hechos sociopolíticos y culturales en el país desde fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, que definieron la gestación y desarrollo de una conciencia de clase marginal. Además, entrega valiosos antecedentes literarios y musicales de la canción como compromiso social en Chile y establece la importancia de la prensa popular como marco teórico que presentaba tendencias ideológico-partidistas y que era la voz de las clases subalternas de la época. Otra

mención importante en lo literario se refiere a elementos como la Lira Popular, la literatura de cordel y la religiosidad como expresiones poéticas de tradición oral recitadas, contrarias a la oligarquía.

En cuanto a lo musical, Herrera menciona el “canto a la pampa” transformado en una canción comprometida y el “canto a lo poeta”, en su rol de denuncia ante los abusos de poder. También es parte de este análisis la cueca en su versión política, que se compromete con la historia memorial, así como las canciones de compromiso social compuestas para engalanar el teatro épico hecho por y para el pueblo. Concluye mencionando aquellas canciones compuestas para los comicios, donde encontramos el proselitismo destinado a ensalzar a los candidatos a gobernantes.

149

Instaladas las herramientas teóricas en el primer capítulo, la autora da paso a la segunda parte, que será el mayor cuerpo de la investigación y que divide en cuatro capítulos. En ella presenta los planteamientos metodológicos para investigar en detalle y entrelaza el uso desde distintas disciplinas con diversas miradas al objeto de estudio.

El capítulo 1 de esta segunda parte se dedica al análisis de la gestación de la canción política en Sergio Ortega. Expone el perfil musical del autor, contrasta con la situación político-social de Chile en la segunda mitad del siglo XX y plantea los fundamentos éticos y estéticos de la canción política en su obra.

El capítulo 2 se plantea como un enfoque metodológico en el estudio de la música política y desarrolla en detalle conceptos como la narrativa musical y literaria. Presenta un análisis semiológico musical, confrontándolo con los conceptos de *poiesis*, neutralidad y *aestesis* propuestos en las teorías de Jean-Jacques Nattiez y Jean Molino. Este capítulo representa el sustento principal de la investigación, al entregar empíricamente las herramientas que dan cuenta de la transición entre el mundo literario y el musical. Además, propone una perspectiva procedimental en el estudio de la música política, para llegar a una matriz interpretativa que permita el examen, comprensión e interpretación de música política, canción comprometida y canción política en Sergio Ortega.

Con el propósito de desarrollar el análisis tripartito semiológico, para esta parte de la investigación, la Dra. Herrera selecciona veintiuna canciones políticas de un universo de más de cuarenta canciones del autor en estudio. Estas son: *Las ollitas*, *No se para la cuestión*, *El enano maldito*, *Vox populi*, *Marcha de los mineros del carbón*, *Nada para Pinochet*, *Niño araucano*, *Los dos soldados*, *El pueblo unido jamás será vencido*, *Vencemos*, *Chile resistencia*, *El puño del pueblo*, *Buscad acero*, *Hasta cuando*, *El salvador*, *Paz para los crepúsculos que vienen*, *Octubre*, *Viene una rosa en el aire*, *Marta Ugarte se queda*, *Hijo de amor de una noche de invierno* y *Lautaro y Valdivia*.

En la aplicación de la matriz interpretativa, desarrolla distintos enfoques y subdivisiones de las temáticas de la obra de Sergio Ortega. Al análisis semiológico le sigue el análisis de canciones de narrativa contingente; el de canciones cuya narrativa literaria se reconoce como crónica de un relato histórico o como ideología de acción política; y el de canciones de narrativa literaria de reflexión ideológica o basada en la historia de hombres y mujeres reales. Este análisis tripartito de canciones contiene los elementos poético, neutro y estético, expuestos con un detalle sublime en cada una de sus propuestas. Realiza un cruce valioso entre autores y presenta ejemplos musicales, recortes y cuadros resumen de gran aporte para la comprensión de la propuesta de la matriz interpretativa.

En el último capítulo, la autora plantea que resulta esencial realizar una mirada con relación a las consideraciones estéticas acerca de la canción política en Sergio Ortega. Para ello, nos enfrenta nuevamente a un cruce interdisciplinar de autores provenientes tanto de la rama de la sociología (Pablo Vila) como desde los estudios de música popular (Simon Frith, Diego Fischerman y Felipe Trotta, entre otros). Reflexiona también desde la mirada de la musicología que ofrece Juan Pablo González y reúne así a todos estos autores, que han enfrentado sus investigaciones conscientes de lo complejo que es emitir juicios estéticos en el mundo de la música popular.

La autora concluye con un sentido y comprometido epílogo, que integra en su relato la realidad vivida en Chile proveniente de los movimientos sociales posteriores a 1990, los cruces con la lucha en contra de la desigualdad y a favor de los derechos laborales y la búsqueda constante de una sociedad todavía en conflicto.

La obra da cuenta de una importante bibliografía y en la sección de anexos la investigadora adjunta un prolijo y completo catálogo de la obra de Sergio Ortega, organizado según fecha de creación de cada una de las composiciones del autor y que contempla el detalle de doscientas obras. A este catálogo se le suma a continuación un listado de setenta y tres títulos más, integrado por aquellas creaciones del autor que no especifican la fecha de composición.

Sin duda la investigación doctoral de Silvia Herrera Ortega que dio forma a este libro se transforma en un documento único, tanto por el detalle de vida y obra del compositor Sergio Ortega, como por la interesante propuesta metodológica que supone. Integrada por una perspectiva amplia e interdisciplinar, se constituye prácticamente como una matriz interpretativa que podría ser consultada y aplicada en otras investigaciones. La Dra. Herrera —que alcanzó su máximo grado académico en la Pontificia Universidad Católica Argentina— hace justicia con la puesta en valor de la vigencia del legado musical del compositor Sergio Ortega, recordándonos la importancia de la música como una forma de expresión artística y

política, que además puede trascender fronteras y generaciones de forma significativa para la humanidad.



XIMENA SOTO LAGOS

151

Profesora, directora de coros y musicóloga chilena. Es Doctoranda en Música por la Pontificia Universidad Católica de Argentina, Profesora en Educación Musical y Licenciada en Educación (Universidad de Playa Ancha) y Magíster en Arte, mención Patrimonio (Universidad de Playa Ancha). Académica de la Carrera de Pedagogía en Música en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Valparaíso, su línea de investigación —radicada en el Instituto de Filosofía de esa universidad— concierne a compositoras en Chile, como sujetos de creación en el ámbito de la música chilena docta. En docencia, tiene a su cargo asignaturas de lectoescritura musical, práctica de conjunto y de dirección coral, entre otras. Actualmente, dirige en Valparaíso la Oficina Regional de FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) y dos agrupaciones corales (la ‘Camerata Vocal’ de la carrera de Pedagogía en Música y el Coro de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Valparaíso).

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2024

NOTICIAS DEL INSTITUTO



NOTICIAS DEL INSTITUTO

1. Participación del IIMCV en la *Feria Internacional del Libro*

Como casi todos los años, el IIMCV realizó una presentación de sus últimas producciones editoriales en la 48° *Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*. Con nutrida concurrencia de público, el acto tuvo lugar el viernes 10 de mayo, en la Sala “Domingo Faustino Sarmiento” del Pabellón Blanco, en el predio de La Rural; en el mismo, se presentaron las publicaciones correspondientes al segundo semestre de 2023 y al primero de 2024.

Un libro y tres números de la revista fueron comentados por los autores presentes. Así, se conoció el texto de la doctora Nancy Marcela Sánchez —*Las entrevistas. Enfoques, metodología y desafíos* (Buenos Aires: Educa, 2024)—, para dar luego a la difusión de los volúmenes 36 N° 2 y 37 N° 1 y N° 2 de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*.

Participaron en calidad de expositores cuatro autores especialmente convocados. En primer término, la Dra. Nancy Marcela Sánchez, que explicó los alcances de su libro, publicado en formato electrónico. Luego, algunos autores de artículos de la *Revista* en sus volúmenes y números mencionados: el Dr. Juan María Veniard, por “Expresiones musicales tradicionales en la música académica argentina. Siglo XIX” (Vol. 37, n° 1); el Lic. Patricio Mátteri, por “Acercamiento a los principios estéticos de la obra instrumental de María Teresa Luengo (1940-)” (Vol. 37 N° 1); y finalmente, la Dra. Silvina Luz Mansilla, por “Documentos sobre Esperanza Lothringer obrantes en el IIMCV-UCA. Dos conferencias” (Vol. 37 N° 2). La presentación y moderación del evento estuvo a cargo de la Lic. Nilda Vineis y el Dr. Julián Mosca, director del IIMCV.



Presentación de publicaciones del IIMCV en la 48ª *Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*.
 De izquierda a derecha: Lic. Patricio Mátteri, Dra. Silvina Luz Mansilla, Dr. Juan María Veniard y Dr. Julián Mosca

2. Recepción de una donación referida a Julián Aguirre y Juan José Castro

Uno de los acervos importantes del Archivo de Música Académica Argentina del IIMCV es el que ingresara donado por los familiares de Carmen García Muñoz (1929-1998), musicóloga que fue directora de este instituto durante dieciocho años, entre 1980 y 1998. Especializada en músicas coloniales de Sudamérica y en músicas argentinas de tradición escrita, esta investigadora había indagado a dos músicos importantes de la historia argentina: Julián Aguirre (1868-1924) y Juan José Castro (1895-1968). Por tratarse de artistas emparentados (suegro y yerno) la principal colaboradora para sus investigaciones fue la Sra. Raquel Aguirre de Castro —hija de Julián y esposa de Juan José—, una personalidad ilustre de la cultura argentina, reconocida filántropa que destacó por promover las artes de nuestro país.

Mucho nos complace informar que un fragmento del fondo documental conservado por los descendientes de estas familias ha sido depositado recientemente en nuestro instituto. Entregado por las Señoras Flavia Aguirre y Giuliana Mignogna Aguirre, nieta y bisnieta de Julián Aguirre respectivamente, el corpus se integra por hemerografía, correspondencia, fotografías, bibliografía, cuadernos de la EAM (Escuela Argentina de Música), programas de mano, afiches y otros documentos, que vendrán a engrosar los materiales ya existentes, ingresados a partir de la donación García Muñoz. Por ejemplo, ya obran también en el IIMCV una serie de

partituras manuscritas decimonónicas de Clementino Del Ponte (1858-1914), compositor que fuera el padre de Margarita del Ponte, la esposa de Julián Aguirre (suegro y yerno nuevamente).



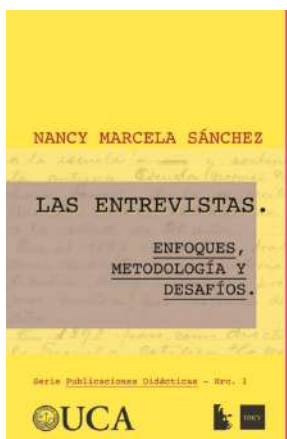
De izquierda a derecha: Luisina García, Silvina Luz Mansilla y descendientes de Julián Aguirre, Giuliana Mignogna y Flavia Aguirre, en el IIMCV durante la recepción de la donación

La noticia se combina con el aniversario en 2024 del primer centenario de la muerte de Aguirre, lo cual resulta en una coincidencia más que apropiada, dado el valor histórico de esos bienes y la necesidad de una salvaguarda que resulte apropiada. Gestionada por la Directora del Área Musicología de nuestro doctorado Silvina Luz Mansilla y con la mediación de la becaria CONICET-UBA Luisina García, la posibilidad de contar en una misma localización con estas fuentes es de suma importancia para los historiadores de la música. No debe olvidarse que Del Ponte fue un inmigrante italiano arribado en 1878, muy ligado a la sociedad porteña y que se destacó como pianista; Aguirre, uno de los patriarcas del nacionalismo musical e integrante de la llamada Generación del 80; y Juan José Castro, un compositor y director de orquesta altamente comprometido con el medio artístico de su tiempo.

3. Publicaciones del IIMCV

3.1. Libros

Nancy Sánchez: *Las entrevistas. Enfoques, metodología y desafíos*. Serie Publicaciones Didácticas N° 1. (Buenos Aires, Educa, 2024)



158

Los destinatarios de esta obra son estudiantes universitarios e investigadores noveles que realizan entrevistas en el marco de trabajos de Tesis de grado o postgrado o como parte de proyectos de investigación.

Los contenidos fueron seleccionados pensando en aquellos estudiantes con formación en lenguajes artísticos, en ciencias de la educación o en alguna rama de las humanidades. Este colectivo, generalmente, hace una aproximación a la entrevista en metodología de la investigación y estadísticas, pero estas asignaturas ofrecen una visión panorámica de las técnicas de recolección de datos y de los métodos de investigación científica que resultan insuficientes a la hora de afrontar entrevistas en profundidad, por eso, proponemos un recorrido que profundiza conceptos, presenta enfoques transdisciplinarios y analiza ejemplos concretos. Nuestro propósito es ofrecer una plataforma conceptual que permita analizar estos eventos comunicativos particulares y que inspire a los lectores para la problematización de nuevas perspectivas en torno a las entrevistas.

3.2. Revistas

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Vol. 37 N° 2

En el segundo volumen del N° 37 de la Revista de nuestro Instituto, editado durante el segundo semestre de 2023, vieron la luz los siguientes artículos:

- Silvina Luz Mansilla: “Documentos sobre Esperanza Lothrigener obrantes en el IIMCV-UCA. Dos conferencias”.
- Verónica Pardo Frías: “Aproximación estético-musical a la obra compositiva del ecuatoriano Daniel Flores Días”.

- Sergio Andrés Sánchez Suárez: “La premiada *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin. Centro, periferia e identidad cultural”.

La sección Reseñas, por su parte, contó con las siguientes contribuciones:

- Melisa Olivera: “Martínez, Pablo Daniel. (2021). *El tango de guitarras y su estilo: cuatro arreglos del repertorio popular*”.
- Luis Pérez-Valero: “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)*”.

Este número y los restantes de nuestra Revista pueden ser consultado desde el sitio oficial del IIMCV: <https://iimcv.net.ar> y desde el portal del Repositorio Digital Institucional de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”: <https://repositorio.uca.edu.ar>

Ars Música. Revista de Artes y Ciencias Musicales

Recordamos a nuestros lectores que cuentan con textos de divulgación, reseñas, resúmenes de tesis doctorales recientemente defendidas y noticias institucionales de la FACM, en la revista *Ars Musica*. Se trata de una publicación electrónica de nuestra unidad académica, que aparece desde mayo de 2022 y que tiene como objetivo principal constituirse como un espacio para el intercambio artístico y científico en torno a la música. La pueden consultar en <https://iimcv.net.ar/arsmusica> y también, enviar colaboraciones escribiendo a julianezequiemosca@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. 38 N° 1, Año 38 - 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”.

167



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

<https://iimcv.net.ar>

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”



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