

ISSN 2683-7145

REVISTA

DEL INSTITUTO

DE INVESTIGACIÓN

MUSICOLÓGICA

CARLOS VEGA

Año XXXIX - Vol. 39 N° 2



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES



IIMCV



Revista



Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

Año XXXIX

Vol. 39 – N° 2



Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Eduardo Pugliese

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).

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

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

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

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

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

Sumario

Militancia musicológica. Editorial	9
Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca	
SECCIÓN ARTÍCULOS	
Convergencia cultural y progreso artístico en la conformación del campo musical porteño. Un primer acercamiento a la revista <i>El Teatro</i> (1901)	13
Pedro Augusto Camerata	
Isabel Aretz: viajes musicales, memorias	27
Romina Dezillio	
De la transcripción a la transformación. Una necesaria acción sobre <i>La siempre viva</i> de Carlos Guastavino	45
Hector Gimenez	
La complejidad creadora. Elucidación de un proceso de creación musical	59
Ricardo Mandolini	
SECCIÓN RESEÑAS	
Corrado, Omar. <i>Sujetos encontrados. Fragmentos sobre músicas, teorías y cruces [1993-2025]</i>. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2025	81
Pablo Daniel Martínez	
Diálogos transatlánticos desde MUSAM: apuntes sobre el V Congreso en Valladolid	87
Juliana Pérez González	
Donozo, Leandro. <i>Manifiesto por una musicología punk y otras ideas herejes</i>. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2025	93
Luis Pérez-Valero	
NOTICIAS DEL INSTITUTO	101
NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS	107



Editorial

Militancia musicológica. Editorial

En un panorama que se advierte como de crecimiento sostenido dentro de las publicaciones especializadas argentinas y latinoamericanas, la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* lanza su volumen 39 número 2. El mismo consta de cuatro artículos libres, dos reseñas bibliográficas, una reseña de congreso y la sección final, destinada a difundir las actividades y noticias de nuestra institución, durante la segunda mitad del presente año.

Los artículos —que, desde luego, han atravesado un proceso de referato— proceden, en esta oportunidad, de Argentina. Dos de ellos se relacionan con aniversarios especiales de personalidades de la música, por lo que comenzaremos con su mención, aunque difiera del orden del índice propuesto (que siempre conservamos alfabético). En primer término, destacamos el texto de Romina Dezillio, investigadora del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Su artículo procede de la que fue su valiosa conferencia de cierre en la *XVI Semana de la Música y la Musicología*, que nuestro instituto concretó en la última semana de mayo de 2025. Como expresamos en el número anterior, el nutrido programa de ese evento tuvo como lema “América Latina en su música”, en una clara alusión al libro del mismo título, que compilara y editara nuestra primera graduada del Doctorado en Música UCA: Isabel Aretz (1909-2005), fallecida hace veinte años. Por esa razón fue que convocamos a la Dra. Dezillio, especialista en la labor creativa de la etnomusicóloga, para hablar sobre los viajes musicales y las memorias que registró en primera persona hacia el final de su vida, a manera de autobiografía. El texto, rico en sus modos de aproximación a la figura de Aretz, retoma cuestiones como el americanismo, la condición femenina en el marco del trabajo etnográfico, los instrumentos utilizados para los registros de campo y otros aspectos de sumo interés, que impactaron en la propia producción compositiva de la polifacética artista argentino-venezolana.

Otro aniversario destacable de 2025 ha sido el de la muerte del compositor argentino Carlos Guastavino, quien falleció en octubre de 2000. Un artículo breve del Magíster en Musicología Hector Gimenez, especialista en músicas del Litoral argentino, retoma cuestiones de escritura musical, área temática siempre necesitada de trabajos serios. Su estudio de la notación de la parte de guitarra en la canción *La siempre viva*, que Guastavino compuso sobre un texto de Arturo Vázquez, trae a primer plano el asunto de la dependencia del papel que tiene la música de tradición escrita. El autor propone una transformación de los aspectos visuales de la transcripción para canto y guitarra, para que la música fluya con una presencia más cercana de la rítmica del Litoral que pensó Guastavino. Así, pudiendo el intérprete contar con una partitura sin ambigüedades, se ganaría en una correspondencia estilística entre el original para canto y piano y la transcripción publicada.

Un entrecruce valioso entre prensa y música surge del artículo de Pedro A. Camerata, referido a la revista *El Teatro* publicada en Buenos Aires en 1901, en la que convergen interacciones propias del campo cultural porteño, que entonces estaba conformándose. Se trata de un primer acercamiento a esa fuente, en línea con su investigación doctoral en curso referida al Teatro de la Ópera en el período de entresiglos. El autor nos muestra las operaciones que esta publicación

realizaba en torno a los músicos argentinos y, a la vez, cómo apoyaba la tradición lírica italiana, para ese momento ya instalada en el ámbito local. El cuarto artículo, de Ricardo Mandolini, retoma sus estudios acerca de la complejidad creadora, en concreto, a través del estudio de ciertos procesos inherentes a la composición musical. Tomando ideas filosóficas de Gilles Deleuze, el investigador plantea y dilucida desde diversos planos, que existen diferencias entre sentir y conocer, si bien se trata de categorías que al mismo tiempo están unidas. Su texto va en línea con trabajos anteriores de su propia autoría.

Las reseñas bibliográficas de este número corresponden a dos libros publicados en 2025. El primero, *Sujetos encontrados. Fragmentos sobre músicas, teorías y cruces [1993-2025]*, consiste en la primera entrega de la serie *Recorridos en musicología*, que impulsa el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Recopilación de unos dieciocho textos de Omar Corrado, la reseña que ofrecemos está a cargo de Pablo Daniel Martínez, investigador invitado de nuestro instituto. El segundo texto comentado se titula *Manifiesto por una musicología punk y otras ideas herejes* y es un libro de Leandro Donozo que ya está siendo citado por distintos académicos. Publicado por Gourmet Musical Ediciones, la reseña está a cargo de Luis Pérez-Valero, de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador).

Para la reseña del *V Congreso MUSAM*, que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (España) entre el 2 y el 4 de octubre pasados, convocamos a la historiadora y musicóloga colombiana Juliana Pérez González, quien con su amplio conocimiento del estado de los estudios musicológicos de América Latina y el Caribe brinda un panorama crítico del evento, que llevó por nombre *Diálogos transatlánticos. Discursos y estrategias analíticas sobre las músicas iberoamericanas*.

Finalmente, en la sección Noticias del Instituto, les acercamos un resumen de las publicaciones y actividades emprendidas en los últimos meses del año.

De esta manera, nuestro volumen, en el que conviven escritos de personas con trayectorias consolidadas y de académicos más noveles, espera continuar alimentando la literatura de referencia o, al menos, dialogar con otras publicaciones del área, del ámbito nacional e internacional, a la vez que presentar en sociedad nuevas indagaciones. Como es sabido, sea cual sea la trayectoria más o menos prolongada de quienes escriben, producir textos científicos y darlos a conocer conlleva no poco esfuerzo, en un campo ciertamente acotado como el de nuestra disciplina. También para quienes suscriben esta nota, cada número de esta revista académica que ve la luz en tiempo y forma constituye el resultado de una serie de gestiones realizadas con convicción y, por qué no decirlo, con cierta militancia musicológica.

Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca



Artículos

Convergencia cultural y progreso artístico en la conformación del campo musical porteño. Un primer acercamiento a la revista *El Teatro* (1901)

Pedro Augusto Camerata. Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | pedroacamerata@uba.ar
ORCID: 0009-0000-8007-8673

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.13>

Resumen

Este artículo examina el rol de la revista *El Teatro* (1901) como espacio de interacción entre autores italianos, españoles y argentinos en un momento de desarrollo del campo intelectual porteño. En un contexto marcado por la inmigración masiva y por el crecimiento de discursos críticos hacia el lugar hegemónico ocupado por la ópera italiana, el semanario dirigido por el livornés Darío Niccodemi se configuró como un órgano que buscó integrar a la colectividad peninsular en la vida intelectual local. El análisis de sus críticas, perfiles y colaboraciones revela una doble operación: el apoyo al desarrollo de autores y músicos argentinos y, simultáneamente, la defensa de la centralidad estética de la tradición lírica italiana. Así, *El Teatro* permite observar cómo la comunidad italiana negoció su posición en el emergente campo cultural de Buenos Aires, participando en los debates sobre identidad artística y modernización en el cambio de siglo.

Palabras clave: historia de los intelectuales, revistas culturales, ópera italiana.

Cultural Convergence and Artistic Progress in the Shaping of the Buenos Aires Musical Field. A First Approach to *El Teatro* Magazine (1901)

Abstract

This article examines the role of the magazine *El Teatro* (1901) as a space of interaction among Italian, Spanish, and Argentine authors during a formative moment in the development of the intellectual field in Buenos Aires. In a context marked by mass immigration and growing presence of critical discourses challenging the hegemonic position of Italian opera, the weekly —directed by the Livorno-born Darío Niccodemi—emerged as a platform seeking to integrate the Italian community into local intellectual life. The analysis of its reviews, profiles, and collaborations reveals a dual operation: support for the development of Argentine writers and musicians, and simultaneously, the defense of the aesthetic centrality of the Italian lyric tradition. In this way, *El Teatro* allows noticing how the Italian community negotiated its position within the emerging cultural field of Buenos Aires, actively participating in debates on artistic identity and modernization at the turn of the century.

Keywords: Intellectuals History, Cultural Magazines, Italian Opera.

* * *

Introducción¹

En la ciudad de Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX, ir al teatro se convirtió en uno de los principales entretenimientos para un público que se ampliaba año a año gracias a la explosión demográfica propiciada por la inmigración masiva. Entre la gran variedad de géneros en oferta, sobresalía la ópera italiana como el más importante. Promovida desde los primeros años de independencia por las élites hispanofóbicas que veían en la ópera un signo de progreso civilizatorio, había alcanzado para los últimos lustros del siglo una popularidad que atravesaba las barreras de clase: tanto en el aristocrático Teatro de la Ópera —lugar de reunión de las élites argentinas— como en el humilde Teatro Doria —frecuentado por los trabajadores inmigrantes— se representaban los títulos de Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini y Pietro Mascagni.

De la mano del crecimiento del género fue conformándose un circuito de compañías líricas italianas que hacían temporada en la ciudad durante los meses de invierno, para luego continuar viaje hacia otras urbes de la región. Alrededor de estas compañías líricas comenzó a configurarse una incipiente industria del espectáculo local, dominada por italianos que ocuparon la mayoría de los puestos laborales. Algunos de ellos eran itinerantes: los cantantes, los directores de orquesta y la mayor parte de los instrumentistas y coristas se iban al terminar la temporada. Otros decidieron radicarse en el país: empresarios y críticos, sobre todo, pero también algunos miembros de la orquesta. Estos últimos, devenidos en profesores de conservatorio para sustentarse, fueron pioneros en la creación de sociedades orquestales para la realización de conciertos, en los cuales se interpretaban tanto extractos de óperas como sinfonías y piezas de cámara. Comenzaba así a configurarse el campo musical porteño, dentro del cual se establecieron dos corrientes principales: la de la ópera y la de la música sinfónica.

Estos profesionales formaban parte de la élite de la colectividad peninsular y buscaron integrarse con la alta sociedad local, a través de intereses en común en el plano de las artes y otras actividades de recreación. Sin embargo, en un contexto dominado por el positivismo, la ópera italiana comenzó a ser cuestionada desde el también incipiente campo intelectual, activo en las páginas de diarios y revistas. Frente a las innovaciones musicales de los compositores sinfónicos —principalmente alemanes y franceses—, las melodías líricas italianas resultaban arcaicas o superfluas. Ante este escenario de disputa, las publicaciones periódicas italianas del período mantuvieron su promoción de la música sinfónica, pero como un género subordinado a la ópera, aún central en el paisaje cultural. Asumieron también una función pedagógica que buscaba educar al público argentino, todavía artísticamente inmaduro según sus estándares y se posicionaron como tutores de los artistas locales, apoyando su desarrollo profesional.

Con el objetivo de ahondar en el estudio de los espacios de interacción entre élites nacionales y en los debates dados en el campo musical a comienzos del siglo XX, en este artículo tomamos como caso de estudio la revista *El Teatro*, distribuida durante 1901. Dirigida por el peninsular Darío Niccodemi, esta publicación resulta de utilidad para analizar las estrategias esgrimidas por la colectividad italiana a la hora de fomentar la integración entre inmigrantes y nativos, a la vez que

¹ Este texto se desprende de mis estudios doctorales actuales, realizados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Concretamente, corresponde a una monografía inédita que elaboré para el seminario *Intelectuales, cultura y política en el cambio de siglo*, impartido por el Dr. Francisco Reyes. Realizo el doctorado con una beca UBACyT y acompaño mis estudios, dentro del proyecto "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)" de la programación 2020 de la UBA, mi director de tesis, Dr. Aníbal E. Cetrangolo; mi codirectora, Dra. Silvina Luz Mansilla; y como Consejero de Estudios, el Dr. José Ignacio Weber.

permite explorar los debates estéticos entre defensores y detractores de la ópera italiana en un período en el cual su valor artístico fue continuamente puesto en duda.

2. Contexto histórico

Como mencionamos anteriormente, hacia el tramo final del siglo XIX, la ciudad de Buenos Aires contaba con un mercado teatral en expansión. Luego de 1880, la estabilidad política y el crecimiento de la economía posibilitaron la construcción de nuevos teatros, dedicados a toda clase de espectáculos y entretenimientos. Compañías extranjeras de ópera, opereta, zarzuela, teatro de prosa y circo, entre otros géneros, cruzaban el Atlántico para hacer temporada en la ciudad y luego seguir su itinerario por otras regiones del país o de países limítrofes.² El aluvión inmigratorio del período amplió la demanda de estas compañías por parte de varios sectores de la sociedad más allá de las familias adineradas, y trajo consigo, además, agentes que empezaron a ocupar diversos puestos de trabajo en esta incipiente industria del espectáculo, marcadamente cosmopolita. En conjunto con la expansión de la vida cultural y el crecimiento explosivo de la prensa gráfica,³ comenzó a configurarse a lo largo de este período el campo intelectual porteño.

Tal como lo define Bourdieu, un campo intelectual,

“a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”.⁴

Estos agentes ocupan una posición particular en el campo, dotada de un peso funcional, que es determinado por la autoridad que detenta el agente en cuestión. Cabe aclarar que este enfoque es válido en la medida en que el campo intelectual —y, por lo tanto, el campo cultural— cuente con una autonomía relativa que permita tratarlo como un sistema regido por sus propias leyes; es decir, no determinado por factores externos, por ejemplo, políticos o económicos.⁵ En las circunstancias que nos conciernen, este proceso de autonomización del campo intelectual se encontraba en pleno desarrollo.

En el mundo del espectáculo porteño resultan de interés dos líneas en esta dirección, hasta cierto punto relacionadas entre sí: la aparición de críticos especializados y las disputas estéticas al interior del campo musical. Antes de adentrarnos en ellas conviene explorar una imagen panorámica de la cuestión. A lo largo del siglo XIX hubo un género que, con altibajos, se destacó entre los demás y se estableció como central en la vida cultural de Buenos Aires: la ópera italiana. Un hito fundacional fue la primera representación de una ópera completa, *El barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini, en 1825. En aquellos primeros años de independencia, la ópera italiana era fuertemente promovida por las clases dirigentes, que veían en ella un símbolo de civilización y

² José Ignacio Weber, Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata, “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)”, en *I fiumi che cantano. L’opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*, A. E. Cetrangolo y M. Paoletti (eds.), 64-107 (Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2021).

³ Claudia Roman, “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”, en *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 3: El brote de los géneros*, N. Jitrik y A. Laera. (dirs.) (Buenos Aires: Emecé, 2010), 15-36.

⁴ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Madrid: Montessor, 2002), 9.

⁵ Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador...”, 10.

buen gusto,⁶ en contraste con la tonadilla española, asociada al atraso colonial.⁷ Si bien durante el período rosista⁸ el género perdió algo de protagonismo,⁹ la vuelta al poder de las élites liberales impulsó su afianzamiento, sintetizado simbólicamente en la inauguración del primer Teatro Colón en 1857, coliseo que durante poco más de treinta años se establecería como uno de los principales centros de reunión de las familias de alta sociedad.¹⁰

Hacia la década de 1860 la ciudad de Buenos Aires contaba ya con un circuito lírico moderno: junto al flamante Colón, otros teatros como el Victoria ofrecían temporadas de ópera italiana, en las cuales el repertorio *belcantista* (Rossini, Bellini, Donizetti y el joven Verdi) era representado por las aclamadas divas, cuyo talento performático era evaluado en la prensa por críticos diletantes que buscaban educar al público (y a los demás críticos).¹¹ El protagonismo de los italianos en el campo cultural no se limitaba solamente a los artistas: empresarios como Antonio Pestalardo y Angelo Ferrari comenzaban a profesionalizarse y a tejer redes transnacionales para la circulación de sus compañías líricas por varias regiones de Sudamérica.¹² Estos parámetros de modernidad, según los cuales la ópera italiana marcaba el grado de civilización alcanzado por la sociedad, empezaron a ser cuestionados poco tiempo después por algunos sectores del incipiente campo intelectual.

Si bien la centralidad de la ópera italiana se mantuvo hasta entrado el siglo XX, ya en la década de 1870 comenzaron a aparecer voces que clamaban por una renovación de la oferta. Surgieron en aquel decenio varias sociedades que promovían la música sinfónica y de cámara (muchas de ellas conformadas por italianos pertenecientes a las orquestas de las compañías líricas), en la búsqueda de difundir un repertorio alternativo, propiamente musical y desligado de los condicionamientos de la escena. Estas agrupaciones fueron pioneras en introducir al público porteño en la obra de compositores como Beethoven, Mendelssohn y Wagner. Una de ellas, la Sociedad del Cuarteto, fundada en 1875,¹³ tuvo su propio órgano de difusión durante la década de 1880, la revista *El Mundo Artístico*. En su estudio de esta publicación, Nicolás Ojeda resalta que sus autores “recurrieron a debates que señalaban diferencias entre el italianismo y la escuela alemana moderna, manifestando sus preferencias por el wagnerianismo —y su ‘música tan elevada’— por encima del estilo de las óperas italianas —con sus ‘melodías banales’—”.¹⁴

Los conciertos orquestales en general y, puntualmente, la figura de Wagner, se erigieron como los estandartes del progreso artístico para quienes cuestionaban la hegemonía de la ópera italiana. Tal como señala Oscar Terán, en el paisaje intelectual porteño de fines del siglo XIX, “el juego de

⁶ Aníbal E. Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 29-33.

⁷ Guillermina Guillamón, *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018), 86-95.

⁸ Vera Wolkowicz, “Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires”, *Nineteenth-Century Music Review* 19 (3), (2020): 403-425.

⁹ Benjamin Walton, “Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata”, *Revista Argentina de Musicología*, N.º 21 (1), (2020): 33-49.

¹⁰ César A. Dillon, *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología* (Buenos Aires: Sinopsis, 2019).

¹¹ Guillermina Guillamón, “Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, N.º 18, (2022): 21-48.

¹² Matteo Paoletti, “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares”, *Revista Argentina de Musicología*, N.º 21 (1), (2020): 51-76.

¹³ Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, “La interpretación musical II (de 1876 a 1925)”, en *Historia general del arte en la Argentina. Tomo VI* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988).

¹⁴ Nicolás Ojeda, “Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico* (1881-1887)”, en *Historia contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, C. Biernat y N. Vassallo (coords.). (Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2022), 1086.

las culturas científica y estético-humanista avanzaba sobre el terreno de una cultura religiosa en retroceso [...]”.¹⁵ La primera de ellas, conformada por ideas provenientes del positivismo y el evolucionismo europeos, establecía como inexorable el avance de la humanidad hacia etapas superiores de desarrollo en todas las áreas del conocimiento y tomaba a las ciencias exactas como modelo de referencia. En el caso de la música, este progreso estaba asociado a la creciente complejidad de las estructuras armónicas en las sinfonías de compositores alemanes y franceses, que contrastaba con la simpleza arcaizante de las óperas *belcantistas* ya consolidadas en el repertorio.

Por el lado de la cultura estético-humanista, intelectuales como Miguel Cané añoraban un supuesto orden moral perdido, ante las transformaciones que traía consigo el efervescente desarrollo económico del país: “en términos generales, se apeló al acervo romántico que resentía del desgarramiento que la modernidad introducía en el seno de una realidad cuya anterior organicidad se añoraba”.¹⁶ Ante este escenario de disgregación, se proponía una vuelta a los valores humanistas de unidad y armonía entre las partes vinculados a las culturas de la Antigüedad clásica. Nuevamente los conciertos se presentaban como un aliciente para estos nostálgicos. Con Beethoven como principal modelo de referencia, los compositores sinfónicos apuntaban a una organicidad cada vez más acabada de la forma musical, en la cual las partes tuvieran una relación coherente con el todo. Esto era lo opuesto a lo que sucedía con las óperas italianas, formalmente mucho más flexibles a las exigencias de la interpretación o del público.¹⁷ A su vez, el carácter comercial y percibidamente frívolo del género lírico contrastaba con la búsqueda espiritual de los sinfonistas: el ideal romántico que enaltecía a la música como superior a las demás artes, por su capacidad para evocar emociones inefables, continuaba vigente.¹⁸

Como síntesis de estas ideas y de la mano con el crecimiento de su influencia a nivel internacional, la obra de Richard Wagner —quien idolatraba a Beethoven como parte de su propia agenda nacionalista—¹⁹ se estableció como el modelo artístico a seguir para la *intelligentsia* porteña. Como señala Ricardo Pasolini:

“La mayor parte de los intelectuales argentinos, desde mediados de 1880 hasta aproximadamente 1920, fueron apasionadamente wagnerianos. En algún sentido, la apelación a la estética wagneriana resultaba un potente tópico muy funcional para establecer jerarquías de prestigio diferenciales en la composición de la audiencia, y al mismo tiempo, ilustraba una serie de afectividades ideológicas donde los intelectuales intentaban dirimir su lugar en la sociedad, como detentores de los misterios del arte”.²⁰

A la manera de un iniciado capaz de decodificar la complejidad intrínseca de las obras wagnerianas o de los conciertos sinfónicos, emergía en el campo intelectual la figura del crítico especializado, con conocimientos técnicos sobre el funcionamiento de la música, así como sus vínculos, en el caso de la ópera, con la poesía y el drama. Esta autoridad le proveía un mayor peso

¹⁵ Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 14.

¹⁶ Terán, *Vida intelectual en...*, 20.

¹⁷ Era usual, por ejemplo, recortar partes consideradas innecesarias o hacer veladas de “miscelánea” en las que, en vez de representarse una ópera completa, se ponían en escena actos separados de distintas óperas.

¹⁸ Enrico Fubini, *Estética de la música* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 121.

¹⁹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Volume 3: Music in the Nineteenth-Century*, (Oxford: Oxford University Press, 2009), 540.

²⁰ Ricardo Pasolini, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II, Fernando Devoto y M. Madero, (dirs.) (Buenos Aires: Taurus, 1999), 231.

funcional en el campo, que el obtenido por los críticos diletantes, demasiado centrados en la *performance* de los cantantes y en la reacción del público.

En línea con este proceso, y como parte de una avanzada nacionalista, algunos intelectuales argentinos buscaron captar para sí el nicho de la música sinfónica, de mayor prestigio por los motivos esbozados. En una carta abierta publicada en *La Nación*, el mencionado Miguel Cané elogió al Festival Wagner, concierto en el cual Alberto Williams dirigió preludios y oberturas del alemán en el Teatro de la Ópera en 1894, como la inauguración de los conciertos sinfónicos en la ciudad. Esto le valió el reproche de varios periodistas de *El Mundo del Arte*, publicación ligada a la colectividad italiana, que le recriminaron su omisión de los aportes de los inmigrantes peninsulares.²¹

A pesar de estos desencuentros, la élite de la colectividad italiana apuntaba a confraternizar con la alta sociedad argentina, a través de publicaciones culturales que resaltaban los intereses en común en el terreno de las artes y los deportes. Sin embargo, como veremos más adelante, esto no se daba sin dificultades. Como señala José Ignacio Weber:

“Un modo de comprender esta publicística es enunciar una permanente tensión inherente, irresoluble, entre la convergencia y la divergencia; entre la aceptación de las condiciones culturales impuestas para la asimilación y la conservación de rasgos culturales cuya estructuralidad resulta inasimilable; entre la clausura monológica y la apertura pluralista”.²²

Publicaciones como la mencionada *El Mundo del Arte* (1891-1896), *La Revista Teatral* (1898-1907) y *La Revista Artística* (1908-1909) promovieron la importancia de los conciertos y del sinfonismo como factores de progreso artístico; buscaron una convergencia con los nuevos críticos wagnerianos, pero mantuvieron a la ópera como el género más importante y con mayor grado de desarrollo civilizatorio, en divergencia con la posición dominante en el campo intelectual porteño.

3. La revista *El Teatro*

3.1. Presentación

El Teatro fue una publicación semanal dedicada principalmente a las artes escénicas. En la actualidad, se conservan diez números en la Academia Nacional de la Historia, fechados desde el 11 de abril hasta el 27 de junio de 1901. Dirigida por el ya mencionado Darío Niccodemi,²³ la revista se inserta en una genealogía de publicaciones culturales ligadas a la colectividad peninsular que abogaron por la integración entre inmigrantes y nativos. Una primera prueba de esta intención radica en su lista de colaboradores, donde podemos leer nombres de intelectuales y artistas

²¹ José Ignacio Weber, “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina*, Silvina Luz Mansilla (dir.) (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 61-100.

²² José Ignacio Weber, “Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)”. Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016), 403.

²³ Nacido en Livorno en 1874, emigró a la Argentina a los diez años. En Buenos Aires se desempeñó como crítico teatral en el diario *El País* y en otras publicaciones, y escribió dos comedias en castellano (*Duda suprema* y *Por la vida*). En 1900 conoció a la actriz francesa Gabrielle Réjane y empezó a trabajar como su secretario; adaptó y tradujo obras italianas para su compañía. Decidió mudarse a París en 1902 para seguir colaborando con ella. Además de autor de comedias burguesas en francés e italiano, fue crítico literario y director de puesta en escena. En esta última actividad se destaca su participación en el estreno de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello en el Teatro Valle de Roma, en 1921. Murió en Roma en 1934. Salvatore Canneto. “Niccodemi, Darío”. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volumen 78 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013).

argentinos —entre otros, Belisario Roldán, Alberto Ghirardo, Enrique García Velloso, Ricardo Rojas y Alberto Williams—, italianos —Evaristo Gismondi, Vincenzo di Napoli-Vita— y españoles —Enrique Frexas, Francisco Grandmontagne—.

El programa de la revista establecía al teatro como “la manifestación artística más intensa que se produce en nuestra ciudad” y dictaminaba que se aplicaría un criterio de crítica culta a los espectáculos, “basado en la más absoluta independencia”.²⁴ Se señalaba allí que también tendrían cabida en las columnas de la publicación la pintura, la escultura y la música de concierto. [Figura 1].

Entre los artículos o secciones recurrentes encontramos crónicas de las compañías activas en los teatros de Buenos Aires —Ópera, Politeama, Odeón, San Martín, Victoria, entre otros—, perfiles de creadores e intérpretes, relatos breves, poemas, extractos de obras teatrales, partituras, crónicas de conciertos e información sobre conservatorios, además de una galería de imágenes de los principales artistas activos en los escenarios porteños. [Figura 2].

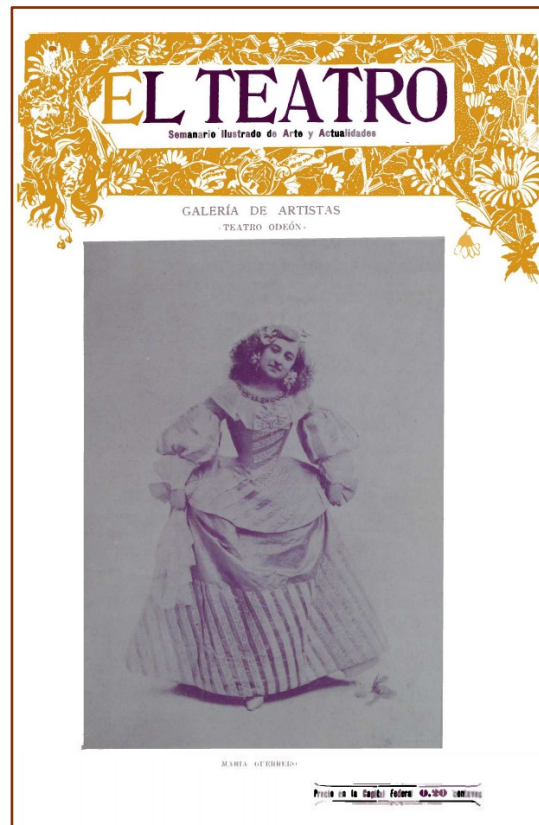


Figura 1. Izquierda. *El Teatro. Semanario Ilustrado de Arte y Actualidades*, N° 1. Nota de la dirección, 11 de abril de 1901. / Figura 2. Derecha. *El Teatro. Semanario Ilustrado de Arte y Actualidades*, N° 4. Tapa.

Fuente: Academia Nacional de la Historia

3.2. Convergencia

Sumadas a la lista de colaboradores de varias nacionalidades y al hecho de que la publicación se escribía en castellano, otras características demuestran la búsqueda de convergencia por parte de

²⁴ La Dirección, “El Teatro”, *El Teatro*, N° 1, 11 de abril de 1901, 3. Énfasis en el original.

la revista.²⁵ La primera a señalar es el apoyo explícito que daba la redacción a los artistas argentinos, entre los cuales podemos mencionar a los dramaturgos Martín Coronado y Enrique García Velloso, así como a los compositores Arturo Berutti, Héctor Panizza, Constantino Gaito, Ernesto Drangosch y Alberto Williams. Tanto Berutti (1858-1938) como Panizza (1875-1967) tuvieron una mayor presencia en las páginas de la publicación por dedicarse a la composición de ópera, género de central importancia en la concepción estética de *El Teatro*. En la configuración en desarrollo del campo musical porteño, estos dos jóvenes compositores quedaron fuertemente asociados al ámbito lírico, en el cual los italianos ocupaban gran parte de las posiciones relevantes. Desde estos lugares procuraron impulsar a Berutti y Panizza al mercado operístico internacional.²⁶

Un ejemplo ilustrativo de este apoyo lo da Giuseppe Pacchierotti —con seudónimo Dream—, quien escribió un artículo sobre *Khrysé*, la nueva ópera de Berutti en preparación, en la que él mismo participaba como traductor del libreto al italiano. Veía en el sanjuanino

“[...] un compositor latino —o, mejor dicho— de la *joven escuela italiana*, alejada de las vulgaridades de la antigua, pero siempre inspirada, melódica, sincera, apasionada en el canto, y habiendo aprovechado en la armonía y en el instrumental de todos los progresos modernos, alemanes y franceses, sin perder su idiosincrasia”.²⁷

Si bien, según el mismo Pacchierotti, Berutti habría incurrido en óperas anteriores en un excesivo uso de la técnica del *Leitmotiv* wagneriano, el periodista encontraba ahora en su música una mayor influencia de los compositores italianos modernos —Franchetti, Mascagni, Puccini—, que se acoplaba a sus conocimientos previos de Wagner y Massenet. De esta manera, buscaba establecer a Berutti como un compositor de estilo fundamentalmente italiano en el campo musical.

La otra gran promesa de la lírica argentina era el compositor Héctor Panizza. Mejor insertado en el ámbito lírico gracias a los contactos de su padre italiano, fue elogiado por la revista, que esperaba con ansias su nueva ópera titulada *Medioevo latino*:

“Conseguir que el editor Ricordi encargue una ópera a un joven extranjero: conseguir, además, que Luis Illica, el primer libretista de Italia se preste a colaborar con un principiante, era ya un éxito para el joven Héctor Panizza. Fué un éxito preliminar del que se dedujeron felicísimos pronósticos para el porvenir del artista argentino y para el venidero arte nacional, aún en pañales”.²⁸

El cronista señalaba además el éxito que había tenido esta nueva ópera en su estreno a fines de 1900 en el Politeama de Génova, con su público “tan perito en materia de música y tan severo para juzgarla”.²⁹ Como representante del incipiente arte nacional, Panizza quedó también fuertemente vinculado a la colectividad italiana.

Sumada a la promoción de artistas locales, la revista dio lugar en sus páginas a la participación de jóvenes intelectuales argentinos. Las diversas ideas expuestas por estos autores en torno al teatro como fenómeno social y artístico dan cuenta de la apertura pluralista de la publicación. Tomamos

²⁵ Buena parte de la prensa gráfica peninsular se escribía en italiano. Incluso la predecesora revista *El Mundo del Arte* (1891-1896), marcada por este mismo deseo de convergencia con la élite local, había sido una publicación bilingüe. Weber, “Modelos de interacción...”, 120.

²⁶ Es posible aventurar que era tal el afán de Arturo Berutti por formar parte del circuito lírico que agregó una doble “t” a su apellido, para italianizarlo. Por contraste su hermano, Pablo Beruti, también músico, no hizo modificaciones al nombre familiar.

²⁷ Dream [Giuseppe Pacchierotti], “Khrysé”, *El Teatro*, N° 1, 11 de abril de 1901, 6. El énfasis es mío.

²⁸ “Héctor Panizza”, *El Teatro*, N° 1, 11 de abril de 1901, 7.

²⁹ *Ibidem*.

como ejemplos ilustrativos las contribuciones de Alberto Ghiraldo, anarquista de orientación internacionalista; Ricardo Rojas, futuro referente del nacionalismo argentino; y Manuel Argerich, dramaturgo en busca de impulsar el teatro nacional.

En su artículo, Ghiraldo se posicionó en contra de los promotores del arte como un placer meramente intelectual y de quienes veían en el teatro una forma de negocio. Este debía apuntar fundamentalmente a tener una función social: “¿El drama por el drama? No: el drama por la vida; es decir, el drama por la idea. Lo demás será solo asunto de feria, espectáculo de circo: negocio, nada más que negocio. A lo sumo goce infecundo, placer de solitarios”.³⁰ Para Ghiraldo, era necesario que los artistas hicieran referencia en sus obras a los problemas reales que aquejaban no solamente a los argentinos, sino también a los pueblos de otros países:

“¿Qué han de hacernos llorar dolores convencionales y añejos cuando a la vista, tan cerca de nuestros ojos, tenemos tanto dolor fresco, que simboliza pena social, floreciendo en flores rojas y prolíficas! ¡Oh, poetas, hermanos míos! ¡Lanzad las cuadrigas de vuestras estrofas en pos del dolor actual, que es el de todos, ese dolor que irrumpe a gritos de las estepas de Rusia, de los muros de Monjuitch [sic], de las guillotinas de Francia, de las horcas de Chicago y hasta de la Isla del Diablo si queréis!”.³¹

Esta perspectiva internacionalista contrasta con el enfoque nacionalista esgrimido por Ricardo Rojas en su colaboración con la revista. En su escrito podemos apreciar los primeros esbozos de algunas ideas que el autor cristalizaría años después en sus influyentes obras *La restauración nacionalista* (1909) y *Blasón de plata* (1910). Como señala Fernando Devoto, Rojas explica en la primera de estas obras que el punto de partida para la doctrina del nacionalismo —entendida como fase superior del sentimiento patriótico— era la conciencia nacional, expresión de un “yo colectivo” conformado por una cenestesia colectiva, una memoria colectiva y una lengua nacional.³² Aún sin términos específicos, algunos elementos de esta conciencia nacional aparecen ya plasmados en el artículo de Rojas publicado en *El Teatro*:

“Estudiar esas fuerzas que han determinado el movimiento de nuestras sociedades, debe ser la obra indispensable de los autores que pretendan crear el teatro nacional. Así encontrarán unas que van desapareciendo, atenuándose, otras que van surgiendo recién al calor de las múltiples manifestaciones de la vida contemporánea, y otras, ya más fundamentales, creadas, principalmente, por nuestro ambiente geográfico. Estas últimas vienen actuando desde aquel tiempo remoto de Atahualpa y todavía seguirán gobernando nuestras sociedades por algunos siglos. Tomar estas fuerzas, como la ciencia ha esclavizado los agentes físicos para convertirlos en fuentes de bienestar, y condensarlos en un hombre que podría vestir armadura, frac o chiripá, ese sería el camino que nos llevaría al ideal, y ya veríamos cuántos manantiales de fuerte belleza artística y eminentemente nacional surgirían en su seno para el teatro americano. / Entonces todos [...] conjurémonos en contra de ese teatro pseudonacional, que pretende consagrar seres y figuras que nos avergüenzan y corrompen, y que, desde la altura de nuestras condiciones presentes, solo debe volver hacia ellos la sociología para sus enseñanzas, pero no el Arte para sus creaciones”.³³

Rojas veía como pseudonacionales a las figuras del gaucho y del compadrito, muy populares en la vida teatral de aquellos años: “tenemos que empeñarnos todos, por la civilización y por el arte, para matar en la escena y en la vida al gaucho y al compadrito, —el compadrito de la daga y el

³⁰ Alberto Ghiraldo, “Teatro de ideas”, *El Teatro*, N° 2, 18 de abril de 1901, 8.

³¹ *Ibidem*.

³² Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 62.

³³ Ricardo Rojas, “El carácter y el teatro nacional”, *El Teatro*, N° 5, 9 de mayo de 1901, 8.

gaucho del chiripá. Para la sociedad ambos representan un resabio del pasado [...]”.³⁴ Es interesante señalar esta oposición de Rojas a la figura del gaucho como símbolo nacional, teniendo en cuenta que terminaría adquiriendo ese estatuto gracias a la canonización del *Martín Fierro* hecha por Leopoldo Lugones algunos años después.

Por último, mencionamos la colaboración de un joven dramaturgo llamado Manuel Argerich, quien en un breve artículo critica la actitud generalmente especuladora de los empresarios de teatro y llama a fomentar de diversas maneras a los autores nacionales:

“En Buenos Aires tenemos elementos de sobra, buenos, con tendencias artísticas que reunidas y perseverando en una misma idea, el arte, pueden constituir la verdadera y sólida base del teatro nacional. Háganse concursos, establézcanse conservatorios, estimúlese a los estudiosos y a los que demuestren condiciones y cualidades intelectuales: que no haya indiferencia, que se premie al mérito. En una palabra, demostremos al mundo que aquí no solo nos preocupamos de cosas materiales, sino que también tenemos pasión por todo aquello que es goce del espíritu y de la inteligencia”.³⁵

Casi como una respuesta a este pedido, la redacción de *El Teatro* anunció en el número siguiente la creación de un concurso dramático nacional, que sería “...exclusivamente para escritores argentinos residentes en cualquiera de las provincias de la República [...]”.³⁶ Además de obtener un premio de mil pesos moneda nacional, el ganador vería representada su obra por la compañía de la reconocida actriz española María Guerrero hacia el final de la temporada. Si bien finalmente este concurso no se realizó, la iniciativa demuestra la intención de la revista por fomentar a los artistas locales, a la vez que se incentivaba la colaboración con las compañías dramáticas itinerantes.³⁷

3.3. Ópera y conciertos en *El Teatro*

Si bien se le cedía bastante menos espacio que a las crónicas teatrales, la revista contaba con una sección recurrente dedicada a los conciertos, donde se publicaban las críticas de la ejecución y los programas con las obras interpretadas. Ubicada por lo general en las últimas páginas, esta sección da la pauta de que la dirección editorial de *El Teatro* apoyaba la realización de estos eventos como parte del progreso artístico al que debía aspirar la sociedad argentina, pero los consideraba de importancia secundaria con respecto a la ópera. En los primeros números de la publicación aparecen, además, gran cantidad de fotografías de los profesores y profesoras de los conservatorios de la ciudad, junto con imágenes de músicos de orquesta. Este interés por dar visibilidad a los instrumentistas, usualmente opacados por los cantantes, señala la intención de la dirección editorial de *El Teatro* por motivar el desarrollo de la escena musical por fuera de la sala de ópera.

No obstante, a diferencia de otros medios más influenciados por el wagnerismo, que promocionaban programas compuestos exclusivamente por repertorio sinfónico o de cámara, la redacción de *El Teatro* procuraba difundir también conciertos en los que se interpretaran extractos de óperas, con cantantes líricos incluidos. Por ejemplo, en un concierto llevado a cabo por Giulio Bellucci el 20 de abril de 1901, anticipado en la revista, se interpretó la obertura de *Guillermo Tell*

³⁴ Rojas, “El carácter...”, 7.

³⁵ Manuel Argerich, “Empresas Nacionales”, *El Teatro*, N° 3, 25 de abril de 1901, 13.

³⁶ “Concurso dramático nacional. Promovido por El Teatro”, *El Teatro*, N° 4, 2 de mayo de 1901, 4.

³⁷ Según la respuesta dada a un lector, el concurso fue cancelado por el malestar que generó en la redacción el desenlace del concurso dramático llevado a cabo por la compañía de Clara Della Guardia, que había servido de inspiración. En este, el ganador fue acusado de plagio. “Respuestas”, *El Teatro*, N° 8, 6 de junio de 1901, 18.

de Rossini, junto con arias o piezas de conjunto de óperas de Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Ponchielli, Puccini y Mascagni, además de algunas composiciones propias de Bellucci.³⁸

Más allá del apoyo al repertorio de música instrumental, la ópera continuaba siendo el mayor acontecimiento artístico de la ciudad para la redacción de la revista. En ocasiones en las que el público o el resto de la crítica no demostraban el suficiente interés por la lírica, los cronistas de *El Teatro* no dudaban en tildarlos de frívolos o poco serios. Tal fue el caso de la inauguración de la temporada principal del Teatro de la Ópera, en cuya velada se interpretó *Tosca* de Puccini:

“¡Oh piadosos e indulgentes cronistas sociales, qué mentiras tan grandes decís cuando al hablar de la gran sociedad habláis de cultura artística, de progresos intelectuales, de buen gusto musical, etc., etc.! / Nuestra gran sociedad se parece a las grandes sociedades de las demás capitales del mundo en una sola cosa, en el modo de vestirse. Pero comparada con aquellas en sus demás manifestaciones queda relegada al papel de sociedad de gran aldea, de sociedad provinciana. En Europa las señoras y las niñas aplauden y, llegado el caso, también se permiten entusiasmarse: aquí no aplaude nadie, ni señoras ni caballeros. ¿Quare causa? El precio de los guantes”.³⁹

Pocas líneas después en el mismo artículo, esta condescendencia se repite hacia las demás publicaciones periódicas:

“Los diarios de la capital [...] apenas se dignaron dedicar al más grande de los acontecimientos artísticos que se realizan aquí, al único acontecimiento que honra el grado de civilización a que hemos llegado, unos sueltitos desganados, tan cortos como vacíos, tan insulsos como pedantescos y que dan la medida de lo mal que aquí estamos de crítica artística seria y desapasionada, lógica y equitativa”.⁴⁰

Es ilustrativo señalar que esta crónica está acompañada por una imagen de Richard Wagner, si bien el compositor no es mencionado en el cuerpo del texto ni en el resto del número. Sería posible interpretar esta adición como una demostración gráfica de imparcialidad estética por parte de la redacción o, en sus palabras, crítica seria y equitativa. Así como establecían a Wagner como un artista relevante con la publicación de su retrato, esperaban que el público y la crítica porteños reconocieran la importancia de los operistas italianos, representados en este caso particular por Puccini. A nuestro entender, queda en evidencia la tensión entre convergencia y divergencia de la revista para con los intelectuales wagnerianos.⁴¹

De la misma manera, se procuraba dar valor a la música propiamente teatral, distinta en su concepción y funcionamiento de la música sinfónica. Para la redacción de *El Teatro* lograr una partitura que sirviera para la escena requería una habilidad particular por parte del compositor. Por ejemplo, sobre *La reina de Saba* de Goldmark, representada en la Ópera durante esa temporada de 1901, se escribió:

“Caruso canta tan extraordinariamente la famosa romanza *magiche note* del segundo acto, que el público pasa por alto las insoportables pesadeces de la partitura de Goldmark, ensayo polifónico más que ópera, acabado estudio de instrumentación sinfónica, más que pieza de teatro”.⁴²

³⁸ “Concierto Bellucci”, *El Teatro*, N° 2, 18 de abril de 1901, 15. “Conciertos”, *El Teatro*, N° 3, 25 de abril de 1901, 12.

³⁹ “Tosca. Inauguración de la temporada. En la escena y en la sala”, *El Teatro*, N° 7, 23 de mayo de 1901, 3.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Weber, “Modelos de interacción...”, 403.

⁴² “Ópera”, *El Teatro*, N° 8, 6 de junio de 1901, 4.

Incluso figuras sumamente relevantes como el compositor francés Camille Saint-Saëns, alabado por Wagner y capaz de alcanzar “efectos sinfónicos de extraordinaria sonoridad y belleza armónica”, no terminaban de encajar en ese perfil:

“Potente en la concepción, lleno de inspiraciones siempre grandes, pulido y esmeradísimo en la composición, Camilo Saint-Saëns no ha tenido nunca, sin embargo, las cualidades del operista, en el sentido teatral de la palabra. Quizás, porque su temperamento no puede amoldarse a las exigencias que la generalidad del público exige para deleitarse en el teatro”.⁴³

Así, al establecer cualidades de la ópera que eran difíciles de dominar incluso para los mejores exponentes de la música sinfónica, los cronistas de *El Teatro* contribuían a justificar la centralidad del género en el campo musical de Buenos Aires, como espectáculo de auténtico valor artístico.

4. Conclusiones

En un contexto de inmigración masiva y de configuración del campo cultural e intelectual en la ciudad de Buenos Aires, la revista *El Teatro* resulta un interesante caso de estudio para analizar los debates estéticos del período y las relaciones entre las élites culturales inmigrantes y nativas. Al poner el foco en las estrategias de la colectividad italiana para integrarse con las élites argentinas, pudimos notar en la publicación estudiada esta tensión irresuelta entre convergencia y divergencia que señaló Weber para la publicística peninsular de entresiglos. Avanzando un paso más allá de las ideas de Terán, la admiración casi fanática por la figura de Wagner, junto con la valorización de los conciertos sinfónicos como nuevo horizonte de progreso al que apuntar, permeó buena parte del incipiente campo intelectual porteño, por su atractivo tanto para los sectores afines al positivismo como para quienes añoraban una supuesta organicidad perdida.

En este escenario, el semanario *El Teatro* apuntó a la convergencia cultural mediante el apoyo a los músicos locales, tanto operistas como sinfonistas, a la vez que incluyó colaboraciones de intelectuales argentinos de diversas corrientes ideológicas en sus páginas, en una actitud de apertura pluralista. Sin embargo, la divergencia se hizo notar en la negativa por desplazar del centro de la cultura musical a la ópera italiana, que mantuvo su posición como principal género artístico en la concepción estética de la revista.

Al ser este un artículo de exploración inicial, sin duda que se abren posibles derroteros de profundización para estudios futuros. Entre otros caminos plausibles, podrían ser buenas contribuciones trabajos que comparen a la revista *El Teatro* con otras publicaciones especializadas del período, así como investigaciones que echen luz sobre las trayectorias de intelectuales poco estudiados que tuvieron gran impacto en el campo cultural porteño, como Enrique Frexas —principal crítico del diario *La Nación* durante más de una década— y Evaristo Gismondi —crítico del matutino *La Prensa*—. Aún queda en materia artística y musical mucho por descubrir y analizar del entresiglo, uno de los períodos de mayor intensidad cultural en la historia de Buenos Aires y de la Argentina.

* * *

⁴³ “Camilo Saint-Saens”, *El Teatro*, N° 9, 13 de junio de 1901, 3.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, 9-50. Madrid: Montessor, 2002.
- Canneto, Salvatore. "Niccodemi, Dario". En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volumen 78. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013. [https://www.treccani.it/enciclopedia/dario-niccodemi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dario-niccodemi_(Dizionario-Biografico)/)
- Cetrangolo, Aníbal E. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Dillon, César A. *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología*. Tomos I y II. Buenos Aires: Sinopsis, 2019.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Giménez, Alberto E. y Juan A. Sala. "La interpretación musical II (de 1876 a 1925)". En *Historia general del arte en la Argentina. Tomo VI*, 11-129. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018.
- Guillamón, Guillermina. "Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX", *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* N° 18, (2022): 21-48.
- Ojeda, Nicolás. "Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico (1881-1887)*". En *Historia contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, coordinado por Carolina Biernat y Nahuel Vassallo, 1079-1090. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2022.
- Pasolini, Ricardo O. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales". En *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II*, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 221-268. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Paoletti, Matteo. "La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares", *Revista Argentina de Musicología*, 21 (1), (2020): 51-76.
- Roman, Claudia. "La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina (1879)* y *Caras y Caretas (1898)*". En *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 3: El brote de los géneros*, dirigido por Noé Jitrik y Alejandra Laera, 15-36. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Volume 3: Music in the Nineteenth-Century*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Walton, Benjamin. "Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata", *Revista Argentina de Musicología*, 21 (1), (2020): 33-49.
- Weber, José Ignacio. "¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)". En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 61-100. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2012.

- Weber, José Ignacio. "Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)". Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>
- Weber, José Ignacio, Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata (2021). "Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)". En *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Río de la Plata*, editado por Aníbal E. Cetrangolo y Matteo Paoletti, 64-107. Bologna: Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2021.
- Wolkowicz, Vera. "Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's Norma in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires", *Nineteenth-Century Music Review*, 19 (3), (2020): 403-425.

* * *

Pedro Augusto Camerata. Becario UBACyT, realiza el doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es adscripto en la cátedra Música Latinoamericana y Argentina. Licenciado y Profesor en Artes, orientación Música, graduado de la misma casa de estudios. Ha participado en congresos y publicaciones nacionales e internacionales. Integra el IMLA, *Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana* y el proyecto UBACyT "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)", de la programación 2020, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino. Se desempeñó como tenor en coros de cámara y sinfónicos junto con la Orquesta Juvenil Gral. San Martín y la Orquesta Académica "Carlos López Buchardo" de la Universidad Nacional de las Artes. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.

Fecha de recepción: 08 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 09 de diciembre de 2025

Isabel Aretz: viajes musicales, memorias

Romina Dezillio. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega / Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes | romy_dezillio@yahoo.com.ar
ORCID: 0009-0001-5488-0555

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.27>

Resumen

Entre 1940 y 1943, Isabel Aretz (1909-2005) realizó cinco viajes a Tucumán y recorrió vastas zonas del sur de la Argentina, Chile, Bolivia y Perú. De sus viajes a Tucumán surgió su primera obra etnográfica de grandes proporciones, en 1946. Los registros fílmicos y sonoros que integran el documental *Voces de la tierra* (1999) provienen de sus travesías por el territorio andino. Como compositora, Aretz reconoció esos viajes como la respuesta a su deseo de penetrar en el mundo musical autóctono y folclórico de nuestros países, con el fin de proyectarlo en sus propias composiciones. Su *Autobiografía* (c.1998) conjuga la experiencia en primera persona, el relato (auto)etnográfico y el diario de viaje. Este trabajo propone un recorrido por los registros de esos viajes, el impacto de estos en la música que Aretz compuso en aquellos años y las implicancias de esas experiencias, con especial atención al movimiento americanista que movilizó a varias mujeres artistas y etnógrafas por el continente.

Palabras clave: compositoras argentinas, historia de las mujeres, música y género, etnografía musical, Carlos Vega.

Isabel Aretz: Musical Journeys, Memoirs

Abstract

Between 1940 and 1943, Isabel Aretz (1909-2005) undertook five trips to Tucumán and travelled through southern Argentina, Chile, Bolivia, and Peru. From her trips to Tucumán emerged her first major ethnographic work in 1946. The film and sound records that comprise the documentary *Voces de la tierra* (1999) come from her journeys across the Andean territory. As a composer, Aretz acknowledged these travels as an answer to her desire to penetrate the indigenous and folk musical world of our countries, with the aim of projecting it into her own compositions. Her *Autobiografía* (c. 1998) blends first-person experience, (auto)ethnographic narrative, and travel diary. This study presents an overview of the records of those journeys, the impact of these experiences on the music Aretz composed during those years, and the implications of those experiences, with particular attention to the Americanist movement that mobilized several women artists and ethnographers across the continent.

Keywords: Argentine women composers, Women's history, Music and gender, Musical ethnography, Carlos Vega.

* * *

Bienvenida al viaje¹

A bordo del barco "Capitán Polonio", Isabel Aretz realizó un primer viaje por el extremo sur de la Argentina, como invitada de su tío Carlos y su tía Henny a un crucero turístico. Tendría más o

¹ Un primer avance sobre este tema lo presenté en la conferencia de cierre de la *XVI Semana de la Música y la Musicología*, organizada por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (Buenos Aires: UCA, 26 al 30 de mayo de 2025).

menos doce años,² y hacía ya un tiempo que “soñaba con viajar en barco”.³ Allí “vivió la vida de mar”: visitó puertos, soportó el mareo provocado por “furiosas olas”, se impresionó con la cárcel de Tierra del Fuego, vio los glaciares —esas enormes formaciones geológicas de hielo perenne, paisaje blanco de la Patagonia—, transitó bosques de pinos, oyó los rugidos subacuáticos de focas marinas, se divirtió imaginando a los pingüinos vestidos de frac y hasta observó de cerca a algún tiburón, guardián de los mares. La experiencia de aquel viaje dejaría en Isabel Aretz la huella de una forma de conocer afín a su espíritu aventurero y ensancharía los límites de sus expectativas mucho más allá de la ciudad en la que había nacido, Buenos Aires, apenas antes del Centenario de la Revolución de Mayo.

Para Aretz, el viaje fue un estado de conocimiento; un curso en el que poder sustraerse de las convenciones sociales que limitaban al género femenino y experimentar una forma nueva y distinta de aproximarse a “lo desconocido”. Motivados por la emoción y el asombro de ver y oír por primera vez —de descubrir y autodescubrirse— los suyos no fueron viajes de mirar desde enfrente —o de la proa de algún barco—, sino de dar el paso hacia los *otros* —de tirarse al agua—. Se aprecia algo más que capturar lo que no se conoce; no todo es recolectar y sistematizar, puede intuirse la renovación constante de una experiencia iniciática, hecha *de* y *en* los caminos transitados. Y si bien sus andanzas por el territorio marcarían el pulso de sus estudios etnográficos para conocer y estudiar la música “de los antiguos pobladores de América”, acompañando la fundación del movimiento americanista, también son necesarios para entender los caminos de su propia música.⁴ Esa doble incidencia que tienen los viajes sobre la doble dedicación de Aretz (a la investigación etnomusicológica y a la composición musical) puede considerarse en función de la presunción mutua que existe entre viaje y escritura, según la postula Daniel Link. Al respecto, afirma: “no se viaja sino en relación con un registro posible de esa experiencia (en el umbral más inmediato: la tarjeta postal, la fotografía, la carta) y no podría escribirse sino a partir de un cierto movimiento imaginario hacia lo otro”.⁵ A través de sus viajes, la Isabel etnomusicóloga contribuye a la construcción de imaginarios sobre el territorio, sus pobladores y sus músicas; la compositora propone viajes imaginarios que le son propios. De la vasta escritura etnográfica y musical derivada de sus viajes, antes que analizar los registros científicos que hacen a su labor etnomusicológica, me interesa repensar esas otras escrituras que traducen las experiencias de viajes con fines artísticos y *afectan* casi toda su obra musical y la escritura autobiográfica de sus últimos años.

Estrategias del retorno

La *Autobiografía* de Isabel Aretz constituye un manuscrito inédito de doscientas páginas dividido en dos tomos, al menos trece capítulos y un índice de doscientos catorce figuras. Su escritura conjuga el testimonio en primera persona, el relato (auto)etnográfico y el diario de viaje. A partir de estos registros, Aretz revisó su pasado haciendo en ocasiones distintos subrayados a su propio texto. Algunos fragmentos fueron publicados como artículos en la revista cultural *Idea Viva*, en los años 90; otros, fueron insertados en el *film* documental *Voces de la tierra*, de 1999, con la presencia

² El “Capitán Polonio” comenzó a hacer viajes de crucero hacia Brasil y Patagonia a partir de 1922.

³ Las citas y la información de los dos párrafos siguientes provienen de Isabel Aretz, *Autobiografía* (Buenos Aires, Fondo Aretz, UNTref, inédito, c.1998), 12-13.

⁴ Aretz, *Autobiografía*..., 13.

⁵ Daniel Link, “Imaginario de viajes y viajes imaginarios”, en *Programa de la asignatura Literatura del siglo XX* (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2007).

de Isabel como narradora de sus dos primeros viajes por Sudamérica (1941-1942), durante los que realizó estudios en el sur de Argentina, Chile, Bolivia y Perú.⁶

La escritura de estas memorias la encuentra sola, con ochenta y siete años y de regreso en Buenos Aires, en un momento en que a esta ciudad no le quedaban muchos testigos de sus méritos artísticos y académicos, de sus conquistas como compositora o de sus audacias etnográficas. "Hace un año y medio que regresé después de 44 años de ausencia de la Argentina. Y lógicamente tengo que entablar nuevas relaciones porque la gente de mi edad ya no existe. Soy yo la sobreviviente".⁷ Es entonces que este vacío de reconocimiento de lo que fue (su vida, su trayectoria artística y profesional) "se colma de otro yo que narra".⁸ Sobre las ruinas de la memoria, sobre el borramiento de lo escrito, Isabel Aretz vira el foco de sus empeños hacia sí misma y sobrescribe su vida con expectativas aleccionadoras: "yo tengo una experiencia de ¡ah! que quisiera brindar aquí [...] por eso estoy aquí [...] mi deseo es difundir lo que yo he hecho tantos años por fuera de la Argentina".⁹ Para ello, pone en escena a sus antiguos interlocutores —esas personas que ya no están pero que permiten entablar un diálogo a varias voces con el pasado y reactivar un mundo que había sido propio—. En su autobiografía, entonces, se asiste a una expansión de los límites personales en búsqueda de lo compartido y lo común.

Primeros caminos

Isabel Aretz nació en Buenos Aires en 1909 y falleció en la misma ciudad hace exactamente veinte años, en 2005. De sus noventa y seis años, casi la mitad los vivió en Venezuela. Realizó estudios de piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, del que egresó hacia mediados de la década de 1930. Sin embargo, el desarrollo de su música seguiría el rumbo de su personalidad inconformista y cuestionadora: "¿No hay tradición musical en la Argentina, ni en América? ¿Siempre debemos copiar a Europa?"¹⁰ Esta inquietud la acercó a Carlos Vega (1898-1966) y el asombro que le produjo el contacto con músicas para ella desconocidas se le manifestó en dos direcciones: como experiencia de apertura y expansión de "compuertas musicales",¹¹ la condujo a la búsqueda de un lenguaje compositivo identitario; como estudiosa de manifestaciones culturales vernáculas con métodos científicos, la distinguió como pionera en la "recolección" de músicas aborígenes y criollas en viajes por el país y por la región. Su extensa trayectoria surca un movimiento de sucesivo ensanchamiento: el alejamiento del maestro Carlos Vega; el matrimonio en segundas nupcias con Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993); el

⁶ Me refiero a *Voces de la tierra*, documental realizado por Isabel Aretz y Mario Silva (finalizado en julio de 1999) a partir de registros fílmicos y sonoros tomados por ella en trabajos de campo, entre diciembre de 1941 y 1942, en cuatro países. En el primer viaje —que se inició en Neuquén, al Sur de Argentina— Aretz recorrió Chile de Sur a Norte; en un segundo viaje visitó zonas de Bolivia y Perú. Puede verse la presentación de este audiovisual que tuvo lugar en julio de 2020, coordinada por el Museo Chileno de Arte Precolombino, en: <https://www.youtube.com/watch?v=e10aAbMkWBc>

⁷ "Conferencia de Isabel Aretz. La música incaica", *Pregón Dominical*, San Salvador de Jujuy, 31 de mayo de 1998. Transcripción de una entrevista que Clara Nougués de Monsegur realizó a Isabel Aretz en el Colegio de Abogados de San Isidro realizada el 23 de diciembre de 1997 y luego publicó en el Diario *Carta Abierta* de San Isidro, provincia de Buenos Aires (Fondo Aretz, UNTref).

⁸ Nora Catelli, "Segunda parte. El espacio autobiográfico (1991)", en *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007), 228.

⁹ "Conferencia de Isabel Aretz. La música incaica..."

¹⁰ Isabel Aretz, "Una vida en la música. De los grandes maestros al arte del pueblo", *Idea Viva. Gaceta de Cultura*, N° 1, (1998): 13.

¹¹ *Ibidem*.

establecimiento en Venezuela en 1952; una estancia en la Argentina durante 1967 para defender su tesis de doctorado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA;¹² la dirección del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) creado por la OEA en Caracas, en 1970,¹³ hasta el retorno definitivo a la Argentina, en 1996, luego de la muerte de su esposo.

Discípula, esposa, creadora, directora: pero esos títulos no la explican, no la definen del todo, no terminan de desentramar su misterio. Isabel Aretz ofrece rasgos únicos como parte del grupo de compositoras argentinas que denomino "primeras profesionales": esas mujeres músicas pioneras que por distintas vías encauzaron un deseo de autorrealización hacia la composición musical, una práctica en la que el género femenino no tenía ninguna tradición porque la posición de compositora había sido históricamente desalentada, y las mujeres habían sido mejor valoradas para roles de interpretación, pedagogía, asistencia y cuidado. Como a cada una de ellas, el rol fundacional y el reconocimiento de la cultura de su tiempo singulariza a Isabel Aretz. Sin embargo, nunca será una *outsider*, una excepción aislada del entorno. Su *diferencia* —es curioso— no constituye una condición de alteridad marcada por la falta, sino que la dota desde temprano de una capacidad para abrir caminos nuevos e ir en busca de lo que desea, para luego convertirla en una suerte de polo magnético capaz de traccionar las piezas de un movimiento mayor, en el que las mujeres fueron sujetos especialmente recurrentes. Emancipada, aún bajo custodia, Isabel trazó los surcos de los caminos que decidió recorrer y propició las condiciones para alcanzar sus propósitos.

Experiencias compartidas, caminos nuevos

Antes de ser compositora, Isabel Aretz obtuvo el título de Profesora Superior de Piano y Pedagogía. En 1933, participó de la fundación de la Asociación de Profesores Nacionales de Música y fue subdirectora de la revista *Crótalos*, órgano difusor de esa asociación.¹⁴ Ese mismo año conoció a Carlos Vega, quien divulgó allí sus avances en torno a lo que luego constituiría su *Fraseología*, publicada en 1941.¹⁵ Un año más tarde, la misma Aretz escribió un análisis temático de su canción y danza *Alma curú*, en el que informa: "quienes hayan seguido con atención en esta revista los interesantes 'Apuntes para un ensayo' sobre la frase musical del investigador y musicólogo argentino, señor Carlos Vega [...] verán en mi obra la aplicación de dicho sistema".¹⁶

Además de favorecer la difusión de los estudios fraseológicos de Carlos Vega, como un potencial método de composición, dentro del especializado y exigente ambiente del Conservatorio Nacional, la colaboración de Isabel en *Crótalos* le proporcionaría un encuentro decisivo con el compositor brasileño Héctor Villa-Lobos, que ella relata así:

¹² Recién fundado el programa de doctorado, Aretz fue la primera inscrita y la primera graduada de la especialidad en musicología. La tesis se titula *Música tradicional de La Rioja* y el jurado estuvo integrado por el Padre Guillermo Furlong y los profesores Juan Francisco Giacobbe y Bruno Jacovella. Para completar los requisitos del programa, durante el segundo cuatrimestre de 1967, Aretz dictó en el ámbito de la FACM, junto a Luis Felipe Ramón y Rivera, el seminario "Análisis etnomusicológico del Área Latinoamericana". Silvina Luz Mansilla, "El programa de doctorado y las tesis defendidas en el ámbito de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* N° 22, (2008): 283-294.

¹³ El INIDEF fue creado por la OEA y la Dirección de Cultura de Venezuela. María Teresa Melfi y Hugo López Chirico, "Aretz, Isabel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. I, Emilio Casares Rodicio (dir.) (Madrid: SGAE, 1999), 630-631.

¹⁴ *Crótalos. Revista Mensual de la Asociación Profesores Nacionales de Música*, Año I, N° 2 (octubre, 1933): 1.

¹⁵ Carlos Vega, "La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (Introducción) a (III)", *Crótalos*, Año 1, N° 2, 3 y 4 (1933) y "La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (IV) a (VIII)", *Crótalos*, Año 1, N° 5 a 9/10 (1934).

¹⁶ Isabel Aretz de Thiele, "Análisis temático. *Alma Curu*-canción y danza", *Crótalos*, Año II, N° 22 (1935): 13.

“Fuimos a visitarlo varios jóvenes, varones todos, menos yo. Nos recibió con esa cordialidad que lo caracterizaba y pronto preguntó: ‘¿alguno de ustedes es compositor?’ Mis compañeros me señalaron. Ejecuté un preludio y danza que denominaba *Alma curú*, en mi afán por hacer algo que no fuera calco europeo. Villa-Lobos me escuchó con benevolencia, supongo [...] y dijo: tiene una beca si quiere venir a estudiar conmigo a Río”.¹⁷

En su registro del pasado, Isabel Aretz refuerza la distinción en su autfiguración, a partir de la diferencia de otros como ella, especialmente en el ámbito del Conservatorio Nacional y en lo que se refiere a la composición. Así, se presenta como la única mujer del grupo de estudiantes, aunque no se ocupa de darle un término femenino a la posición de compositor: quizá para subrayar su condición de ser una mujer capaz de estar “a la altura” de los varones a la hora de componer y que, como parte del grupo de los compositores —no por fuera de él— busca un camino expresivo que no la lleva unidireccionalmente a Europa (como a la gran mayoría).

El viaje a Río de Janeiro le permitió permanecer algunos meses “estudiando diariamente instrumentación”.¹⁸ Pero las enseñanzas de Villa-Lobos la orientaron en su búsqueda estética y la incentivaron a dedicarse a los estudios de la etnomúsica y a sus proyecciones en la creación musical de tradición escrita, ya que la consideraba una “fuente incomparable para guiar la sensibilidad de un compositor que quiera utilizar las técnicas contemporáneas sin divorciarse de la música de su tierra”.¹⁹ Estas palabras de Villa-Lobos, y aquellas que afirman que “el compositor se debe a su tierra y a su continente” fueron, para Aretz, el sustento de su poética americanista que elaboraría con sucesivas renovaciones técnicas, como el serialismo libre y la electroacústica, a lo largo de toda su obra musical que se inicia en los treinta y se extiende hasta los ochenta.

Una experiencia adicional de este viaje fue la de compartir la vida musical de la ciudad en compañía de dos destacadas intérpretes del círculo de Villa-Lobos: la soprano Bidu Sayão y la guitarrista y cantante Olga Prager. Ambas compartían con el compositor el amor por la música telúrica del Brasil. Recordemos que Bidu Sayão (1902-1999) además de una destacada soprano fue una asidua intérprete del cancionero tradicional brasileño y, en el cruce de ambas prácticas, dejó un registro memorable de la célebre *Bachiana N° 5*, de Villa-Lobos. Olga Prager (1909-2008) se caracterizó siempre por la elección de un repertorio poco conocido, compuesto por piezas populares de tradición oral de Brasil y otros países de Latinoamérica (Argentina, Uruguay, Perú, México), todas interpretadas en idioma original y con arreglos de su autoría para voz y guitarra.²⁰ Cuando Prager visitó Buenos Aires en 1936, Aretz la acercó a Carlos Vega, quien introdujo y comentó uno de sus recitales en la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres.²¹

¹⁷ Isabel Aretz, “El Héctor Villa-Lobos que yo conocí”, *Revista Musical de Venezuela*, Año 8, N° 23 (1987), 79. La entrevista está publicada en: Isabel Aretz-Thiele, “Entrevista con el maestro Héctor Villa-Lobos”, *Crótopos. Revista Mensual de la Asociación Profesores Nacionales de Música*, Año II, N° 21 (1935), 2-3.

¹⁸ Aretz, “El Héctor Villa-Lobos que yo conocí”, 79.

¹⁹ *Ibidem*, 80.

²⁰ Marcia E. Taborda, “Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Prager e a canção popular”, *Revista Brasileira de Música* Vol. 31, N° 1, (2018): 187-210.

²¹ “Se presentó ayer la folklorista Prager Coelho”, *El Diario*, 15 de junio de 1936, 7. Este gesto de presentar o comentar las actuaciones será habitual en los conciertos del grupo colaborador de Vega en la década siguiente.

Primera obra orquestal, *Puneñas*,²² vértice de un triángulo

Isabel Aretz compuso alrededor de sesenta obras para todo tipo de conjuntos instrumentales y solistas. Nueve son para orquesta, y solo tres de ellas, para orquesta sinfónica. *Puneñas*, compuesta entre 1935 y 1937,²³ fue la primera.²⁴ En ella podemos advertir los indicios del camino transformador que había comenzado Isabel Aretz tras egresar del Conservatorio Nacional. El paratexto de la partitura de la reducción para piano amplifica las voces que dialogan en esta obra: el "Prefacio" lleva la firma de Carlos Vega y la distingue como su discípula en el contexto de la investigación etnográfica, y la dedicatoria "Al maestro Heitor Villa-Lobos" la sitúa en el ámbito de la composición latinoamericana y moderna. Ambos maestros se dan la mano en el final del "Prefacio", cuando Vega alude al compositor brasileño para señalar que esta "joven compositora" es "una de las más interesantes de América, según Villa Lobos".²⁵

La influencia de las investigaciones de Vega puede observarse en el desempeño creativo de Aretz como compositora a partir de la puesta en práctica del sistema pentatónico que organiza de modo estricto el repertorio de alturas de los tres números de *Puneñas*. En la configuración motivica y fraseológica de sus temas subyace, también modélicamente, la sistematización rítmica de recopilaciones "peruano-bolivianas" previas,²⁶ que retomara Vega en su libro inédito *La música de los incas*, de 1935.²⁷

El análisis de *Puneñas* permite advertir la confluencia de modelos que Isabel Aretz puso en práctica. Su formación en el Conservatorio Nacional le permitió afrontar el género sinfónico con cierta solvencia, el manejo de la técnica contrapuntística, la búsqueda de equilibrio formal, la asignación de funciones específicas a cada familia de instrumentos, el trabajo de elaboración y variación motivica. En relación con este aspecto melódico (fraseológico), se observa que todo el repertorio de células motivicas que se combinan a lo largo de los tres movimientos surge a partir de la combinación de las fórmulas rítmicas provistas por Vega en *La música de los incas*. Por otro lado, los estudios de Vega, en cuanto a lo que él mismo denominó "maneras de hacer"²⁸ como factor caracterizador de los cancioneros vernáculos, también tienen un lugar de representación en esta obra: desde la más icónica inclusión de instrumentos como la caja criolla, o idiófonos como el xilofón y el triángulo, y el protagonismo de las maderas en general; hasta algunas alusiones a la técnica de ejecución de los instrumentos. Por ejemplo, en el primer tema del tercer movimiento,

²² Antecedentes estas consideraciones: "Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de (su primera obra orquestal) *Puneñas*", ponencia presentada en el II Congreso ARLAC-IMS (Santiago de Chile: Instituto de Música, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Leopoldo Hurtado, 12 al 16 de enero de 2016).

²³ El catálogo de María Teresa Melfi la data como de 1937. Melfi, "Isabel Aretz. Bio-Bibliografía. VI. Obras Musicales", en *Libro Homenaje a Isabel Aretz* (Caracas: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Comité de Folklore, 1983), 39. En la reducción para piano figura al final como fecha de composición, el año 1936. Un catálogo de las obras de la autora incluido en la edición de esa reducción indica la pieza original para orquesta como de 1935-36. Véase Isabel Aretz, *Puneñas*, primera serie (Buenos Aires: M. Colvello, 1937).

²⁴ El Fondo Aretz-UNTref no posee la partitura completa de *Puneñas*, sino únicamente las *particelle*. Con este material realicé el armado del *score* que utilicé para el análisis.

²⁵ Carlos Vega, "Prefacio". En Isabel Aretz, *Puneñas*, para piano (Buenos Aires, M. Colvello, 1937).

²⁶ Raoul et Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925). Víctor Guzmán Cáceres, *Cancionero incaico* (Buenos Aires: FFyL-UBA. Instituto de Literatura Argentina. Sección Folklore, 1929).

²⁷ Norberto Pablo Cirio (revisión, transcripción y notas), *Carlos Vega. La música de los incas. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, 1935* (Buenos Aires: INM, inédito, 1997).

²⁸ Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina, con un Ensayo sobre la ciencia del folklore* (Buenos Aires: INM, 2010 [1944]), 100-101.

la indicación del *glissando* en las flautas para la ejecución de una escala pentatónica puede oírse como la evocación de una antara; o el trino en las flautas que articula los temas del segundo número, como la emulación de un toque de quena. Carlos Vega conjetura que la música de los incas no ofrecía formas fijas de composición ni carácter armónico, de modo que ambos terrenos (el de la forma y el de la armonía) proporcionaban el ámbito de mayor libertad creativa a las y los compositores. Es posible que en este terreno Aretz haya buscado aprovechar las enseñanzas de Villa-Lobos para imprimir sus ansias de modernidad: los *ostinati* con figuras sincopadas, la utilización de pedales tonales, la métrica aditiva; el carácter improvisatorio de la elaboración temática; la articulación formal por yuxtaposición.

Hacia la *Primera serie criolla*²⁹

Con Vega descubrí que Argentina tenía un lenguaje musical propio tradicional. [...] Pronto dejé de estudiar siete horas diarias el piano y de pretender hacerme concertista, y las dediqué a estudiar la música de tierra adentro, la música del país en que nacimos. [...] Música equivalente pero diferente de la que caracteriza a Europa, Asia y África.³⁰

Aretz asegura que el “compañerismo y cordialidad [de Carlos Vega] en los primeros tiempos hicieron que un discípulo atrajera a otro”, y subraya: “yo fui entre ellos la primera”.³¹ Aquel primer grupo se completaba con la poeta Margarita Silvano de Régoli, las compositoras María Teresa Maggi y Silvia Eisenstein, la pintora Aurora de Pietro y Lauro Ayestarán, desde Montevideo. Se evidencia la presencia de mujeres por amplia mayoría,³² y Aretz manifiesta responsabilidad en la convocatoria: “acerqué al Gabinete también a mis amigas y compañeras de estudios, que se interesaron por diferentes aspectos de los estudios musicológicos que había emprendido Vega”.³³

Del trabajo colectivo de ese primer grupo de discípulas, casi íntegramente promovido por Aretz, surgieron las primeras composiciones “en estilo popular”, con la guía de Vega. “Con el estudio del folklore musical argentino y de las formas de las canciones y las danzas criollas, pude escribir *suites* o series de piezas tan válidas como las europeas de nuestros estudios juveniles”.³⁴ *Primera serie criolla* de Isabel Aretz incluye, según la terminología de Vega, tres “especies” del cancionero popular argentino: cueca, vidala y triunfo, en versión para voz y piano. La publicación de esta serie, por Ricordi Americana, corresponde al mes de julio de 1941.³⁵ La portada reúne la participación de tres integrantes del mencionado primer grupo de discípulas y el respaldo autorizado del maestro. Así, resulta que las poesías puestas en música por Aretz corresponden a Margarita Silvano de Régoli, la ilustración de portada es de Aurora de Pietro, y el “Prefacio” —necesario, dada la

²⁹ Para un análisis musical de esta serie ver: Dezillio, “*Primera serie criolla*, de Isabel Aretz. La creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico”, *Neuma* 13, N° 2, (2020): 158-189.

³⁰ Aretz, “Una vida en la música. De los grandes maestros...”, 13.

³¹ Isabel Aretz, “Homenaje a Carlos Vega”, en *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología. Buenos Aires, 17 al 20 de septiembre de 1986. Trabajos presentados* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1988), 184.

³² Por ello y por mi deseo de contribuir a hacer visible la experiencia de las mujeres me dedico a las *discípulas* exclusivamente. Algunas de las reflexiones en esa dirección se alimentan de los intercambios como integrante del proyecto “Maestros y discípulas, maestras y discípulos. La creación musical argentina en torno al Conservatorio Nacional (1924-1955)”, de la Universidad Nacional de las Artes, dirigido por Silvina Luz Mansilla, programación científica 2015-2017.

³³ Aretz, “Homenaje a Carlos Vega...”, 183.

³⁴ Aretz, “Una vida en música. De los grandes maestros...”, 13.

³⁵ Isabel Aretz-Thiele, *Primera serie criolla. Cueca – Vidala – Triunfo* (Buenos Aires: Ricordi, 1941).

novedad y el carácter divulgativo del emprendimiento— de Carlos Vega. Estos nombres singularizan el estudio de cada uno de los aspectos que completan “la proyección artística del folklore”,³⁶ con Carlos Vega como autoridad legitimante. (Una mención merece la primera audición de “El triunfo de mis amores”, documentada el 5 de noviembre de 1940 a cargo de la ya mencionada soprano y guitarrista brasileña Olga Prager Coelho, en el Teatro Ateneo).

Vega tiene palabras para destacar a cada una de las participantes. Con orgullo, el maestro expresa que —gracias a la capacidad creadora de Aretz de coordinar las distintas especies en un ciclo— esta serie “inicia un nuevo tipo de *suite* americana”.³⁷

[...] ocho años durante los cuales estudió la autora en el Gabinete de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales las colecciones formadas por mí, y después, las melodías que ella misma ha recogido directamente en varios viajes de estudio a todas las provincias del norte y oeste argentinos. Durante ese tiempo, en la tarea de gabinete primero, en la intensa y fecunda experiencia directa del terreno después,³⁸ la compositora aprendió estilo y formas”.³⁹

En el mismo “Prefacio” a esta *Primera serie criolla*, Vega igualmente dedica unas palabras al trabajo de Margarita Silvano de Régoli, sobre quien asegura que ha realizado “idéntico estudio de las estructuras textuales” de la poesía popular; de manera que texto y música ensamblan de manera genuina.⁴⁰

Aurora de Pietro había egresado como Profesora de la Academia Nacional de Bellas Artes y, a inicios de los años treinta, realizó un estudio de las danzas argentinas y temas de carácter gauchesco que la llevó a ponerse en contacto con Carlos Vega. Eso explica que sus láminas ilustren el *Panorama de la música popular argentina* (1944),⁴¹ y el libro de *Las danzas populares* (1952),⁴² de Vega. Esta colaboración en la edición de la *Primera serie criolla*, con la representación de una pareja bailando *La cueca*,⁴³ se registra unos años antes.

Mujeres profesionales: entre la conservación y la emancipación

Estas tareas tendientes al “rescate”, la “conservación”, la “reproducción de modelos” y las “exploraciones” de gabinete —que incluyen transcripción, armonización y recreación— son los dominios a partir de los cuales comienza a legitimarse la formación y posterior profesionalización de las mujeres en esa intersección entre creación y estudios etnomusicológicos que atraviesa la música de Aretz. Sin embargo, ellas también supieron aportar al trabajo en el campo, además de

³⁶ Carlos Vega, “Prefacio”. En *Guitarra. Poesías en estilo popular argentino. Textos de cantos y danzas para musicar*, Margarita Silvano de Régoli (Buenos Aires: Hachette, 1941), 8.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Entre 1939 y 1941 Isabel Aretz había realizado cinco viajes de investigación de campo sin la compañía de Vega, que corresponden a los números 15, 21, 22, 23 y 24 de los viajes del Gabinete de Musicología Indígena. Viaje N° 15: del 3 al 6 de marzo de 1939, San Luis y Córdoba, 35 melodías recogidas (toma directa); Viaje N° 21: del 8 al 17 de febrero de 1940, San Juan, 61 melodías recogidas; Viaje N° 22: del 23 de mayo al 3 de julio de 1940, Noroeste (Córdoba, Santiago, Tucumán, Salta, Jujuy, Bolivia), 212 melodías recogidas; Viaje N° 23: del 26 de enero al 6 de marzo de 1941, Tucumán, 346 melodías recogidas; Viaje N° 24: del 6 de abril al 26 de abril de 1941, Tucumán-Salta, 121 melodías recogidas. *Registro de grabaciones y tomas directas* N° 1 obrante en el Archivo de Músicas de Tradición Oral del INM.

³⁹ Vega, “Prefacio”. En Aretz, *Primera serie criolla...*

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Vega, *Panorama de la música popular argentina...* Si bien en esta edición de 2010 se han excluido las láminas por cuestiones de diagramación, dado que es una edición facsimilar, su presencia está aludida en la portada.

⁴² Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986 [1952]).

⁴³ Según su catálogo, la obra corresponde a 1940. *Catálogo. Obras pictóricas de Aurora de Pietro* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1941), 10.

una gran capacidad, astucia, curiosidad y espíritu aventurero. Isabel Aretz rápidamente alcanzó autonomía en ambas incumbencias del trabajo profesional —la práctica y la teoría, tanto de la música como de la investigación etnográfica— y llegó a controlar todas las fases del proceso, sola, en prolongados viajes que realizó sin el maestro y con la compañía de otras mujeres.

“Realicé cinco viajes a Tucumán: los tres primeros en 1940 y 1941 en compañía de mi gran amiga y estupenda fotógrafa Elena Hosmann, y el cuarto —también en 1941— con mi entrañable amiga y compañera de trabajo Margot Silvano de Régoli, fina poetisa sobre temas autóctonos. El quinto viaje lo realicé a fines de 1942 y principios de 1943”.⁴⁴

De ellos resultó el libro *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore*, una edición de la Universidad Nacional de Tucumán, de 1946. Incluye setecientas noventa y cinco melodías y ejemplos musicales, dieciocho melodías armonizadas, fotografías de Elena Hosmann, dibujos de Aurora de Pietro y mapas de María Teresa Grondona.⁴⁵

Si bien los viajes de Isabel a Tucumán fueron promovidos y subvencionados por la UNT con el auspicio de la élite azucarera, en esos primeros años de la década de 1940 se asiste a la irrupción de un grupo independiente que renueva la forma de entender y practicar la cultura en la provincia. Según analiza Soledad Martínez Zuccardi en su libro sobre la historia cultural de Tucumán,⁴⁶ el grupo La Carpa, integrado por jóvenes escritores de distintas provincias de la región,⁴⁷ alcanzó un lugar dominante en el campo de la literatura del Noroeste Argentino con un ideario americanista que invitaba a “consustanciarse con la tierra” para alcanzar autonomía en las expresiones artísticas.⁴⁸

Este anhelo de ser americano sin renunciar a la “universalidad” será un propósito fundamental en la búsqueda creativa de Isabel Aretz como compositora. Asimismo, fue un pilar determinante de la propuesta estética que denominó etnomúsica, inspirada por una visita a la selva brasileña, con Villa-Lobos, y erigida por décadas de viajes:

“[C]omo compositora, he pensado que sin renunciar a todas las técnicas que el siglo XX nos ofrece, y mirando hacia la música que conservaron nuestros aborígenes, y a la música que desarrollaron nuestros músicos populares de tierra adentro, la que denominamos folklórica, podremos encontrar un camino distinto al de los compositores europeos, evitando así ser satélites de ese continente”.⁴⁹

Mientras duró el proyecto en Tucumán, la experiencia de viajar siguió favoreciendo la producción de series criollas en el género instrumental. Pueden mencionarse: *Segunda serie criolla*, para piano (1942); *Serie criolla*, para orquesta de cámara (1949); y *Segunda serie criolla*, para orquesta de cuerdas (1950), que obtuvo el Premio Municipal de Música de la ciudad de Buenos Aires. La circulación de estas composiciones le dio una visibilidad considerable como compositora y le

⁴⁴ Aretz, “Una vida en música. De los grandes maestros...”, 14.

⁴⁵ Isabel Aretz, *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore* (Tucumán: UNT, 1946).

⁴⁶ Soledad Martínez Zuccardi, *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)* (Buenos Aires: Corregidor, 2012).

⁴⁷ Entre sus integrantes se destacan: María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, Manuel J. Castilla, José Fernández Molina, Raúl Galán, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra y Sara San Martín. Soledad Martínez Zuccardi, “Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste Argentino. El Grupo ‘La Carpa’ y la conciencia poética en la región”, *Anclajes* 14 (dic. 2010): 145-163.

⁴⁸ Aretz utiliza esta expresión en el documental *Voces de la tierra*, antes mencionado. Más adelante veremos que el término fue acuñado también por Vega.

⁴⁹ Isabel Aretz, “La etnomúsica de América como fuente de creación”, *Revista Musical de Venezuela* 12-13-14, (1984): 123-124.

permitió ejercer también la interpretación pianística. Al mismo tiempo, Aretz ocupó un lugar destacado entre las discípulas de Vega, por haber sido entre todas, la primera y, sin dudas, la más prolífica. Su búsqueda de un estilo compositivo propio y con identidad nacional tuvo en esta etapa su período fundante y se nutrió, especialmente, del asombro que significaron sus experiencias de campo.

“Memoria de viajes musicales”⁵⁰

“Esos inicios respondieron a mi deseo de penetrar en el mundo musical autóctono y folklórico de nuestros países, con el fin de afincar en sus expresiones sonoras mi creación musical [...] *Por ese camino*, muy pronto me di cuenta de la importancia cultural que tenían las recopilaciones, que complementaban la historia de los pueblos aborígenes y folklóricos, y [de] la necesidad de documentarlo todo de la forma más exhaustiva posible. De ahí nacieron los libros que he ido publicando con los años”.⁵¹

Ese “camino” que Aretz emprende en respuesta a una búsqueda creativa dialoga constantemente con los desafíos que proponían la distancia, el territorio desconocido, el paisaje y sus pobladores. De los cinco viajes a Tucumán, Aretz subraya, con orgullo y picardía, una experiencia junto a Elena Hosmann en el segundo, a comienzos de 1941:

“Mi experiencia mayor la tuve durante el viaje que con Elena emprendimos por cerros y quebradas, desde Santa Rosa hasta Amaicha y luego a Tafí. A lomo de mula —sin práctica previa—, nos internamos con un guía arriero por Santa Lucía hasta ganar el cerro y realizar la ascensión de la cuesta de Caspinchango, acompañadas de una persistente llovizna. Al anochecer, “La Casita” [único hospedaje en la cuesta] nos ofreció refugio junto con los dueños, los niños, las gallinas, los cochinos, y un perro, todos bien resguardados de la lluvia... Al final de la tarde siguiente llegamos a Amaicha. [...] En una pulpería nos apeamos para indagar donde vivía la familia a la cual íbamos recomendadas. Pero al pisar tierra, tanto Elena como yo nos tiramos cuan largas éramos sobre la tierra al pie de un árbol, y poco después descubrimos que a nuestro lado había un gran hormiguero...”.⁵²

No es difícil imaginar lo inusual que esta forma de movilidad —sin custodia, a tientas en un terreno desconocido— tuvo que haber resultado para las mujeres de aquellos primeros años cuarenta, sujetos —digámoslo una vez más— especialmente religados al espacio doméstico y sus acciones bajo el persistente escrutinio masculino. (Quizá sirve de marco una reflexión de Isabel sobre su casamiento con Enrique Thiele, en 1934:

“Así, a la distancia, pienso que a los veinte años yo quería independizarme de la tutela familiar y hacer mi propia vida. Recuerdo que mamá me llevaba a todas partes, inclusive a las clases del Conservatorio, donde había un *hall* para todas las madres que esperaban a sus hijas, y se entablaba conversación de la que participaba muchas veces la esposa del profesor de piano”).⁵³

Impulsada por un “mandato” interior de cruzar los límites de lo conocido y familiar y el deseo de “descubrir” y explorar un mundo “nuevo”, Aretz se arroja al camino en viajes que tienen tanto de descubrimiento de lo otro como de autodescubrimiento, viajes que en el reconocimiento de la alteridad van modelando una identidad nueva para su subjetividad.

⁵⁰ Así titula Aretz uno de los apartados de su *Autobiografía*.

⁵¹ El destacado es propio. Aretz, “Memoria de mis viajes musicales”, en *Autobiografía*, 28.

⁵² Aretz, “Investigación en Tucumán”, en *Autobiografía*, 30.

⁵³ Aretz, “Mi primer matrimonio”, *Autobiografía*, 21.

A pesar del ideal de conservación que animaban estos viajes, mucho hay de renovador en Isabel Aretz al hacer de su libertad de movimiento el flujo de varios años de viajes. Pensemos que en forma paralela a los cinco viajes que realizó por Tucumán entre 1940 y 1943, una beca le permitió realizar viajes a países limítrofes.

Diarios del Altiplano

El 1° de diciembre de 1940 emprendió un viaje a Neuquén en auto, con su primer marido, Enrique Thiele, y la compañía de Carlos Vega, que iba de paso hasta Chile. Además del grabador y el grupo electrógeno, Aretz sumó una máquina para el registro fílmico de su recorrido, que tuvo varias etapas e incluyó el trabajo de campo en Neuquén, Chile, Bolivia y Perú.⁵⁴

Los diarios del viaje a Bolivia y a Perú dan cuenta del tránsito que varias mujeres estaban realizando por Sudamérica.⁵⁵ Una compositora e investigadora, una fotógrafa, una pintora, se cruzan en el camino:

“Hasta Oruro viajé con [...] Elena, quien llegó ese día de Sucre. Iba de regreso a Buenos Aires luego de una larga permanencia en Bolivia y Perú, de la cual dejó un hermoso libro que poseo. Hasta La Paz viajó conmigo la fina pintora Léoni Mathis,⁵⁶ quien realizó en la ciudad una magnífica exposición de sus cuadros pintados en Potosí”.⁵⁷

Con esta experiencia, Aretz deja expresado su tránsito por esa “ruta cultural que unió a Cuzco y Buenos Aires” en esos años, de la cual participaron artistas, pensadores, periodistas, fotógrafos y que en su trayecto unió ciudades como Puno, La Paz, Potosí, Jujuy, Salta, Tucumán, Córdoba.⁵⁸ De aquellas rutas surgieron obras como *Ambiente de Altiplano*, de Elena Hosmann, y las muestras de Matthis, “Motivos coloniales potosinos”, en el Club Internacional de esa ciudad, y “La ciudad de Potosí histórica y colonial”, en Buenos Aires en 1942. Aretz recuerda aquel “largo viaje de investigación musical” con toda la intensidad de la juventud y del asombro de una mujer “joven y sola”:

“La música que brota de labios indios, de queñas, de pinquillos, las serenatas —algunas que me dedicaron— los bailadores de huaiños, los ‘canchis’, que filmé en la plaza de Maranganí —que danzan el día entero en honor de la cruz—, los quenistas presos de Abancay, los Harawis de Andahuaylas, también las picanterías del Cuzco [...], los buenos amigos como el Dr. Pesce y hasta las lecciones de fonética quechua del padre Lira en las mañanas soleadas de Maranganí. Allí están los discos con todas esas voces y esos raros instrumentos [...]”.⁵⁹

⁵⁴ Este es el material audiovisual que conforma la película *Voces de la tierra*, antes referida.

⁵⁵ Una versión elaborada de estos diarios está publicada en Isabel Aretz, “Músicos y danzas de Bolivia”, *Idea Viva* N° 2 (1999): 26, 27 y 40, y “Ritmos y danzas del Altiplano”, *Idea Viva* N° 4 (1999): 30, 31 y 20.

⁵⁶ Léonie Matthis fue una pintora francesa residente en Buenos Aires (1883-1952). Resultó una de las primeras mujeres en ser admitidas en la Academia de Bellas Artes de París. De viaje por España conoció al también pintor Francisco Villar, con quien contrajo matrimonio, y juntos vinieron a la Argentina en 1912 y se instalaron en la zona sur de la provincia de Buenos Aires. En principio se dedicó a la pintura sobre temas históricos argentinos y promovió la investigación y documentación histórica como método. Tuvo sus primeras experiencias andinas en 1920 tras ser invitada por el pintor José Antonio Terry para radicarse una temporada en Tilcara y, a partir de 1939, inició sus viajes a Bolivia y Perú. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Redescubrimientos del Altiplano en la pintura (1910-1945): algunas fuentes estéticas e ideológicas de Alfredo Loaiza”, en *El ojo del pintor. Alfredo Loaiza*, coord. por José Bedoya (La Paz: Museo Nacional de Arte, 2012), 12-18.

⁵⁷ Aretz, “Músicos y danzas de Bolivia...”, 27.

⁵⁸ Elizabeth Kuon Arce et al., *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* (Lima: Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009).

⁵⁹ Aretz, *Autobiografía*, 49.

En este fragmento, Aretz nos ofrece todo un mapa humano registrado al ritmo de su errancia, tironada por el imperativo de fijación de un conjunto de manifestaciones caracterizadas por el movimiento. El desplazamiento, a su vez, sería la marca de estos años de su carrera. De regreso en Buenos Aires a comienzos de 1943, fallecieron su madre y su hermana. Inmediatamente después, Isabel se separó de su primer marido y volvió a vivir con su padre. Ese año realizó un viaje a Uruguay, donde trabajó con Lauro Ayestarán, y al año siguiente se dirigió río arriba, a Paraguay, en compañía de Carlos Vega y Elena Hosmann.

El estreno de *Puneñas* en la Unión Panamericana

Mientras realizaba sus primeros viajes por Tucumán, la obra *Puneñas*, que Aretz escribió entre 1935 y 1937, se estrenaba en Washington en su versión orquestal.⁶⁰ Sucedió en abril de 1941 cuando la Unión Panamericana celebraba la décimo primera edición del Día Panamericano y ofrecía un concierto de música latinoamericana, uno de los cinco o seis que tenían lugar cada año. Como parte de la programación musical ecléctica que caracterizó a esos conciertos se observan arreglos de músicas populares latinoamericanas; el poema sinfónico *Campo*, del uruguayo Eduardo Fabini, la *Sonata N° 1* para violín solo, de Julián Carrillo, y *El Salón México*, de A. Copland, entre otras obras.⁶¹

Poco tiempo después de haber tenido lugar, Carlos Vega compartió las repercusiones del estreno norteamericano de *Puneñas* a partir de los comentarios del “eminente crítico musical de *Times Herald* de Washington, Glenn Dillard Gunn”. Según su reseña, en la obra no se reconocían “huellas de influencia europea”, lo que posicionó a *Puneñas* como “la importante novedad orquestal de la noche”.⁶²

Mujeres viajeras, música latinoamericana y panamericanismo⁶³

Las mujeres que participaron de distintas maneras del movimiento musical panamericano de esos años (que tomó la posta del americanismo, extendiendo su incumbencia a todo el continente)⁶⁴ nos permiten acercarnos a un rango mayor de experiencias de viajeras. Estas experiencias, como las de Aretz, cuestionaban tanto las posiciones de complementariedad para el oficio etnográfico como aquellos prejuicios que minimizaban sus desarrollos creativos —ideas naturalizadas en la época—. Observemos, a modo de antecedente, lo que expresó la geógrafa estadounidense Harriet Chalmers (California, 1875; Francia, 1937) acerca del trabajo exploratorio de campo en 1920:

⁶⁰ En Buenos Aires, el estreno de la obra se realizó en el teatro Cervantes a cargo de la orquesta “Miguel Gianno”, dirigida por Bruno Bandini. En el marco de un recital de poesías y canciones argentinas, el programa completo estuvo integrado por: Carlos Vega, conferencia con proyecciones luminosas; Agustina Fonrouge Miranda, recitación de tres vidalas de I. Moya; Rafael Jijena Sánchez, recitación de tres vidalas propias; María Pini de Chrestia, tres vidalas de María Teresa Maggi con acompañamiento de orquesta; *Puneñas*, de Isabel Aretz-Thiele. “Conciertos”, *Noticiero Ricordi*, N° 5, noviembre de 1937.

⁶¹ La orquesta estuvo bajo la dirección del teniente Charles Benter. La soprano chilena Lila Cerda y el violinista cubano Ángel Reyes fueron los artistas invitados. Dorothy M. Tercero, “Pan American Day in Washington, 1941”, en *Bulletin of the Panamerican Union*, Vol. LXXV, (1941): 354.

⁶² Vega, “Prefacio”, en Aretz, *Primera serie criolla...*

⁶³ Las ideas de este apartado tuvieron una primera elaboración en formato de ponencia con el título “Mujeres, música latinoamericana y panamericanismo: el caso de Isabel Aretz en 1941”. El trabajo fue presentado en el *IV Congreso ARLAC/SIM* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 5 al 9 de noviembre de 2019).

⁶⁴ Juan Pablo González, “Musicología y América Latina”. En *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, 25-59 (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013).

“No hay razón para que una mujer no pueda ir donde un hombre va y más allá. Si una mujer disfruta de viajar, si tiene amor por lo extraño, lo misterioso y lo perdido, no hay nada que pueda retenerla en casa. Todo lo que se necesita para ello, como para todas las cosas, es la pasión y el amor para llevarlo adelante”.⁶⁵

Si bien Chalmers no era una geógrafa formada o entrenada académicamente, desarrolló una carrera como viajera, educadora y directora de sociedades geográficas. A través de sus conferencias, conoció a otras mujeres que realizaban la misma tarea y que experimentaban la misma frustración por el modo como la exploración de campo era considerada una actividad masculina.⁶⁶ Resulta significativo que el marido de Harriet Chalmers, Franklin Adams, fuera —en 1924— el fundador, coordinador y promotor de los conciertos de música latinoamericana en la Unión Panamericana, uno de los primeros programas oficiales de diplomacia cultural para favorecer relaciones entre Estados Unidos y América Latina.⁶⁷ Esta iniciativa surgió de una serie de viajes que el matrimonio realizó por Latinoamérica entre 1900 y 1910. En su estudio “Harriet Chalmers Adams: recordando a una geógrafa americana”, Kathryn Davis afirma que Chalmers se transformó en una experta en América Latina y que sus conocimientos fueron valorados por sectores del gobierno y la industria de Norte y Sudamérica.⁶⁸

Una relevancia más específica dentro de los estudios de folclore es la de Eleanor Hague (California, 1875-1954), autora de *Latin American Music: Past and Present*, de 1934, y calificada de “pionera de la musicología latinoamericana en los Estados Unidos” por Nicolás Slonimsky.⁶⁹ Elizabeth Waldo, en el relato que, a partir de las experiencias compartidas con Hague, escribe *in memoriam*, resalta que aunque es “mejor recordada por su trabajo en el área de los estudios sobre América Latina”, sus primeros escritos sobre folclore comienzan en 1911.⁷⁰ Otros desempeños, amplía Waldo, incluyen la recolección de melodías en varios países, la traducción del libro *La música de las cantigas*, de Julián Ribera, y de la colección *Canciones de mi padre*, realizada por Luisa Espinel (1892-1962). También se dedicó a la transcripción de las canciones recolectadas por Charles F. Lummis (1859-1928), entre otras actividades como la filantropía y la promoción de artistas que su posición económica privilegiada le permitió favorecer.

En torno a 1940, resulta relevante la presencia de Ruth Crawford (1901-1953). Contemporánea de Isabel Aretz, manifiesta algunos puntos en común respecto de su profesionalización en la música y los estudios del folclore. Pianista y compositora, obtuvo una beca Guggenheim de composición para estudiar en Europa —Aretz la obtiene en 1966 y recorre México, Colombia, Ecuador y Centroamérica—. También como Isabel Aretz se manifestó influida por la obra de Aleksandr Skriabin tempranamente y por Béla Bartók más tarde. En los años treinta participó del movimiento del llamado *revival* del folclore urbano, junto con su esposo Charles Seeger primero, y, a partir de 1937, con las transcripciones de los registros sonoros de Alan Lomax. Desde 1939, a sus actividades, que incluyeron la crianza de tres hijos, se sumó la sociabilidad diplomática cuando

⁶⁵ Citado en Kathryn Davis, “Harriet Chalmers Adams: Remembering an American Geographer”, *The California Geographer* 49, (2009): 66.

⁶⁶ *Ibidem*, 64.

⁶⁷ Alejandro García Sudo, “Cuando la Banda de la Marina Estadounidense tocaba al compás panamericano: esbozo de los albores del intercambio musical en el sistema interamericano (1924-1933)”, *Revista de Historia de América* 156, (2019): 352.

⁶⁸ Davis, “Harriet Chalmers Adams: Remembering an American Geographer...”, 51.

⁶⁹ Nicolás Slonimsky, *La música de América Latina* (Buenos Aires: El Ateneo, 1947), 28.

⁷⁰ Elisabeth Waldo, “Eleanor Hague (1875-1954)”, *Western Folklore*, Vol. 14, N° 4, (1955): 279.

su esposo fue designado jefe de la División Música de la Unión Panamericana.⁷¹ Como parte del mismo colectivo de personas, cabe mencionar a Sidney Robertson (1903-1995), colaboradora incondicional de Charles Seeger en los trabajos de recolección del folclore norteamericano, tarea que más tarde compartió con su segundo esposo, el compositor Henry Cowell.⁷²

Estos casos permiten reponer, en parte, una suerte de espíritu de época que permitió flexibilizar los estereotipos que representaban a las mujeres, a partir de rasgos de autonomía, independencia, diversidad en la organización familiar y trashumancia. El reconocimiento de la participación de las mujeres norteamericanas en el estudio y difusión de la música latinoamericana, desde una perspectiva panamericana, diversifica y amplía el registro de experiencias respecto de los comienzos de una música con identidad regional signada por el territorio, los viajes, la exploración y la alteridad. En este sentido, la historia de las mujeres arroja particularidades y diferencias que desmienten, y a la vez trascienden, la división de roles.

Mujeres en el camino, mujeres nuevas

La trayectoria de Isabel Aretz permite adentrarnos en la configuración de una nueva sensibilidad, tanto artística como subjetiva, para las primeras compositoras profesionales. Su trayectoria elabora el cambio de paradigma que significó intentar tomar distancia de la tradición centroeuropea y redirigir la mirada y los oídos al “legado” latinoamericano, considerado “nuestro pasado musical autóctono”.⁷³ Este viraje no fue solo una sustitución de modelos, sino que exigió una verdadera peregrinación por caminos poco o nada explorados. Las largas estancias en Europa que distinguieron a compositoras como Celia Torr a o a María Isabel Curubeto Godoy, como instrumentistas formadas en la tradición romántica, fueron eclipsadas —durante el período de la Segunda Guerra Mundial— por los viajes que buscaban remedar, en ocasiones, los caminos de civilizaciones prehispánicas.

Isabel Aretz llevó ese afán de renovación al máximo, al atreverse a ampliar los límites de sus propias experiencias para encauzar sus inquietudes hacia las distintas manifestaciones americanistas que estaban teniendo lugar en torno a 1940, y cuyo máximo compromiso se expresaba en nombre de “la tierra y su gente”. Sentida como propia, pero desconocida, Latinoamérica fue el estandarte de una verdadera cruzada por la identidad. Para Aretz el viaje fue una manera de estar situada en el movimiento, y ese estado de viaje fue una manera de ser también latinoamericana.

Apostilla: el viaje de despedida⁷⁴

En 1952, Isabel Aretz dej  la Argentina para establecerse con Luis Felipe Ramón y Rivera en Caracas, donde adoptará la nacionalidad venezolana y fijará su residencia durante los siguientes cuarenta y cinco años. Para despedirse, le pidió a Luis Felipe que la acompañara a un nuevo viaje

⁷¹ Judith Tick asegura que Ruth Crawford “continu  siendo, primero y principal, compositora, sin importar a qué se dedicara; entre sus varias actividades como transcritora, editora y arregladora de material etnográfico reflejaba su sensibilidad”. Tick, *Ruth Crawford Seeger. A Composer’s Search for American Music* (New York: Oxford University Press, 1997), ix.

⁷² Ibidem.

⁷³ Aretz, *Voces de la tierra*.

⁷⁴ El relato que sigue retoma y elabora el capítulo X de Aretz, *Autobiografía...*, 83-90. Las únicas citas textuales son las que aparecen entre comillas.

por el Noroeste argentino. El 5 de febrero, salieron en tren de la estación General Belgrano. Treinta años y muchos viajes habían pasado desde aquella primera experiencia en el Capitán Polonio por el extremo sur del país. Isabel se había convertido en testigo experta de los paisajes y observadora sensible de sus pobladores. Una vez más, tomó registros escritos de aquel viaje hacia el extremo norte de la Argentina. Atenta y minuciosa, apuntó notas día por día, pero no se focalizó en las prácticas musicales, no se ocupó de jerarquizar ni de clasificar los elementos del entorno. En la despedida del territorio de sus afectos, todos fueron sujetos: un perro flaco que se acercó al tren; “una niña andrajosa” que buscaba cargar agua;⁷⁵ una vaca blanca con manchas negras; los peones camineros; la generosa sombra de los quebrachos; “el pentagrama del telégrafo”.⁷⁶ En Tucumán, grandes ríos; la luna inmensa en Santiago; en Salta, el aroma fresco de la tierra recién llovida. Las “cholas”, sus “guaguas en la espalda” y toda una variedad de comestibles —humitas, guiso picante, higos— se le develaron compartiendo los colores de la Quebrada de Humahuaca...⁷⁷ Recién en La Quiaca pudo escuchar “conjuntos de sikuris, anatas, kenas y hasta erkes y erchenchos”; “conjuntos de muchachos que ensaya[ban] vidalitas para el carnaval”, y con una brisa suave llegaba “el canto de una india mientras hila[ba]”.⁷⁸

A sus cuarenta y tres años, Isabel Aretz persistía en elaborar la sorpresa con fascinación: vio las montañas como “gigantescos caracoles veteados de colores”,⁷⁹ imaginó un frondoso árbol errante en la figura de un hombre que cargaba ramas en su espalda... Escribía frenéticamente cuando, de repente, el grito de un soldado la sorprendió y demoró su atención. A 1800 km de Buenos Aires, en la frontera con Bolivia, Isabel se sentó y por primera vez apartó su mirada del camino para dirigirla a su límite, “esa línea invisible [que es] la frontera”. Por primera vez sintió que dentro de los bordes del territorio argentino —“la tierra donde nació”— quedaba algo de ella, un compromiso profundo que horadado de afecto finalmente se sentía “consustanciado” con aquel suelo. “Trasladamos la biblioteca”, “mi enorme piano Erard”, “pero muchas quedaron, junto con un jirón de mi vida, pues no es fácil realizar un cambio tan grande cuando uno tiene raíces”.⁸⁰

* * *

Referencias bibliográficas

- Aretz de Thiele, Isabel. “Análisis temático. Alma Curu-canción y danza”. *Crótalos*, Año II, N° 22, (1935): 13.
- Aretz, Isabel. *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore*. Tucumán: UNT, 1946.
- Aretz, Isabel. “La etnomúsica de América como fuente de creación”. *Revista Musical de Venezuela* 12-13-14, (1984): 123-124.
- Aretz, Isabel. “El Héctor Villa Lobos que yo conocí”. *Revista Musical de Venezuela*, Año 8, N° 23, (1987): 79.

⁷⁵ Aretz, *Autobiografía...*, 83.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, 85.

⁷⁸ *Ibidem*, 85-86.

⁷⁹ *Ibidem*, 87.

⁸⁰ *Ibidem*, 81.

- Aretz, Isabel. "Homenaje a Carlos Vega". En *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología. Buenos Aires, 17 al 20 de septiembre de 1986. Trabajos presentados*, 175-198. Buenos Aires: INM, 1988.
- Aretz, Isabel. *Autobiografía*. Buenos Aires: inédito, c.1998. Fondo Aretz, UNTref.
- Aretz, Isabel. "Una vida en la música. De los grandes maestros al arte del pueblo". *Idea Viva. Gaceta de Cultura*, N° 1, (1998): 12-15.
- Aretz, Isabel. "Músicos y danzas de Bolivia". *Idea Viva* N° 2, (1999): 26, 27 y 40.
- Aretz, Isabel. "Ritmos y danzas del Altiplano". *Idea Viva* N° 4, (1999): 30, 31 y 20.
- Catelli, Nora. "Segunda parte. El espacio autobiográfico (1991)". En *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Cirio, Norberto Pablo (revisión, transcripción y notas). *Carlos Vega. La música de los incas. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, 1935*. Buenos Aires: INM, 1997. Inédito.
- Davis, Kathryn. "Harriet Chalmers Adams: Remembering an American Geographer". *The California Geographer* 49, (2009): 51-70.
- D'Harcourt, Raoul et Marguerite. *La musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- Dezillio, Romina. "Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de su primera obra orquestal *Puneñas*". En *Actas Electrónicas del II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología*. Santiago de Chile: Instituto de Música, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado, 12 al 16 de enero de 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=ws30MbPEyzk&t=29s>
- Dezillio, Romina. "Mujeres, música latinoamericana y panamericanismo: el caso de Isabel Aretz en 1941", ponencia presentada en el *IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 5 al 9 de noviembre de 2019.
- Dezillio, Romina. "Primera serie criolla, de Isabel Aretz. La creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico". En *Dossier Música y género*, editado por Lorena Valdebenito. *Neuma* 13, N° 2, (2020): 158-189.
<https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/7>
- García Sudo, Alejandro. "Cuando la Banda de la Marina Estadounidense tocaba al compás panamericano: esbozo de los albores del intercambio musical en el sistema interamericano (1924-1933)". *Revista de Historia de América* 156 (2019): 351-370.
- González, Juan Pablo. "Musicología y América Latina". En *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, 25-59. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Redescubrimientos del Altiplano en la pintura (1910-1945): algunas fuentes estéticas e ideológicas de Alfredo Loaiza". En *El ojo del pintor. Alfredo Loaiza*, coordinado por José Bedoya, 12-18. La Paz: Museo Nacional de Arte, 2012.
- Guzmán Cáceres, Víctor. *Cancionero incaico*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina. Sección Folklore, 1929.
- Kuon Arce, Elizabeth et al. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.
- Link, Daniel. "Imaginario de viajes y viajes imaginarios". Programa de la asignatura Literatura del siglo XX, de la carrera de Letras de la FFyL-UBA, correspondiente al curso 2007.

- Mansilla, Silvina Luz. "El programa de doctorado y las tesis defendidas en el ámbito de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año XXII, N° 22, (2008): 281-294.
- Martínez Zuccardi, Soledad. "Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste Argentino. El Grupo 'La Carpa' y la conciencia poética en la región", *Anclajes* 14, (dic. 2010): 145-163.
- Martínez Zuccardi, Soledad. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Melfi, María Teresa. "Isabel Aretz. Bio-Bibliografía. VI. Obras Musicales". En *Libro Homenaje a Isabel Aretz*, 39-43. Caracas: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Comité de Folklore, 1983.
- Melfi, María Teresa y Hugo López Chirico. "Aretz, Isabel". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 1, 630-631. Madrid: SGAE, 1999.
- Nougués de Monsegur, Clara. "Conferencia de Isabel Aretz. La música incaica". *Pregón Dominical*, San Salvador de Jujuy, 31 de mayo de 1998.
- Slonimsky, Nicolás. *La música de América Latina*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Taborda, Marcia E. "Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Prager e a canção popular". *Revista Brasileira de Música* V. 31, N° 1, (2018): 187-210.
- Tick, Judith. Ruth Crawford Seeger. *A Composer's Search for American Music*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Vega, Carlos. "La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (Introducción) a (III)". *Crótalos*, Año 1, N° 2, 3 y 4 (1933) y "La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (IV) a (VIII)", *Crótalos*, Año 1, N° 5 a 9/10, (1934).
- Vega, Carlos. "Prefacio". En reducción para piano de Isabel Aretz, *Puneñas*, primera serie. Buenos Aires: M. Colvello, 1937.
- Vega, Carlos. "Prefacio". En Margarita Silvano de Régoli, *Guitarra. Poesías en estilo popular argentino. Textos de cantos y danzas para musicar*, 07-28. Buenos Aires, Hachette, 1941.
- Vega, Carlos. "Prefacio". En Isabel Aretz-Thiele, *Primera serie criolla. Cueca-Vidala- Triunfo*, para canto y piano. Buenos Aires: Ricordi, 1941.
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina, con un Ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: INM, 2010 [1944].
- Waldo, Elisabeth. "Eleanor Hague (1875-1954)". *Western Folklore*, Vol. 14, N° 4, (1955): 279-280.

Otras fuentes

- AAVV. Catálogo. *Obras pictóricas de Aurora de Pietro* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1941).
- AAVV. *Registro de grabaciones y tomas directas* N.º 1 obrante en el Archivo de Músicas de Tradición Oral del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Aretz, Isabel y Mario Silva. *Voces de la tierra* (1999). [Documental]
<https://www.youtube.com/watch?v=e10aAbMkWBc>
- Aretz, Isabel. *Puneñas*, para piano, primera serie. Buenos Aires: M. Colvello, 1937. [Partitura].
- Aretz-Thiele, Isabel. *Primera serie criolla. Cueca – Vidala – Triunfo*. Buenos Aires: Ricordi, 1941. [Partitura].

* * *

Romina Dezillio. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, es Licenciada y Profesora en Artes graduada de la misma institución. Su tesis doctoral se titula *Primeras compositoras profesionales: historias, mundos poético-musicales y legados feministas* y fue dirigida por Silvina Luz Mansilla. Es investigadora en el Instituto Nacional de Musicología, donde también se desempeña como editora asociada de la revista *Música e Investigación*. Docente de Historia de la música argentina e Historia de la música latinoamericana en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. Integra equipos en la UBA y en la UNA, ha publicado artículos en revista especializadas, capítulos de libros a nivel nacional e internacional y compiló dos libros electrónicos con la edición crítica de sonatas para piano de Lita Spena y Celia Torrá. Es socia de la Asociación Argentina de Musicología y de la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres.

Fecha de recepción: 09 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2025

De la transcripción a la transformación. Una necesaria acción sobre *La siempre viva* de Carlos Guastavino

Hector Gimenez. Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo | hjgmnz@gmail.com
ORCID: 0009-0006-4583-2822

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.45>

Resumen

La transcripción fue un recurso frecuente que Carlos Guastavino aplicó a su propia música. En sus canciones populares, la transcripción del acompañamiento del piano a la guitarra constituyó una acción fundamental, que posibilitó una circulación más fluida de dichas obras dentro del llamado 'boom del folclore', típico de la Argentina de los años 60. Considero que la transcripción de *La siempre viva* (1965), revisada y digitada por Roberto Lara, presenta problemas en el ordenamiento de los elementos musicales y, puntualmente, en la métrica en la parte de la guitarra, lo que incide significativamente en la decodificación por parte del intérprete y, por ende, influye en la recepción por parte del público enculturado en los ritmos del Litoral argentino, particularmente del chamamé. Concluyo que una transformación de la transcripción posibilitaría una mejor comunicación entre las intenciones del compositor y la acción del instrumentista y preservaría la correspondencia estilística con el original.

Palabras clave: compositores argentinos, música argentina, música del Litoral, edición crítica, estilo musical, guitarra.

From Transcription to Transformation. A Necessary Action on Carlos Guastavino's *La siempre viva*

Abstract

Transcription was a frequent technique that Carlos Guastavino applied to his own music. In his popular songs, transcribing the piano accompaniment to guitar was a fundamental step that enabled a more fluid circulation of these works within the so-called "folklore boom" that was typical of Argentina in the 1960s. I consider that the transcription of *La siempre viva* (1965), revised and fingered by Roberto Lara, presents problems in the arrangement of musical elements and specifically in the meter of the guitar part, significantly affecting the performer's decoding and, therefore, influencing the reception by an audience enculturated in the rhythms of the Argentine Littoral, particularly the chamamé. I conclude that transforming the transcription would enable better communication between composer's intentions and performer's action, preserving the stylistic correspondence with the original.

Keywords: Argentine composers, Argentine music, Littoral music, critical edition, musical style, guitar.

* * *

Introducción¹

A principios de los años 50, en la ciudad de Buenos Aires, iniciaba su actividad la editorial Lagos.² Rómulo Lagos y Juan José Barbará, sus directores, se dedicaban a la promoción y difusión de la música argentina de inspiración folclórica. Una década después, ya en medio del impacto del *boom* del folclore, la editorial se convierte en un lugar de convergencia y difusión de músicos y poetas, mayoritariamente procedentes del interior de la Argentina.³

En el deseo de generar un repertorio de canciones populares de inspiración folclórica, Rómulo Lagos, según señala Silvina Mansilla, consiguió aunar, en torno a dicho objetivo, las voluntades de los artistas que allí se congregaban. Como fruto de tal acuerdo, la editorial ofreció al mundo de la canción de inspiración folclórica cuantiosas obras, que impactaron en la sociedad argentina de ese entonces.

En medio de esta congregación artística, muchos de los actores que protagonizarían el *boom* del folclore y el Movimiento Nuevo Cancionero encontraron un lugar propicio para plasmar, en concretas acciones, sus ideales estéticos.

Fue en medio de todo este agitado movimiento artístico creativo —y bajo la denominación de Colección Canción Estampa—, que varios músicos, poetas y artistas plásticos fueron reunidos con un objetivo en común: crear un arte popular que apuntara a “enriquecer espiritualmente a la comunidad”.⁴ La colección se conformó por un conjunto de canciones, ilustradas con creaciones de diferentes artistas plásticos, las cuales formaban parte de la portada de las partituras.⁵ De esta manera, en las oficinas de la editorial se desarrolló todo un “mundo del arte” que, por medio del trabajo colaborativo, impulsó un desarrollo significativo de la canción de inspiración folclórica.⁶

Si bien la Colección Canción Estampa podía ser calificada como un “lujo innecesario y antieconómico”,⁷ sus creadores consideraban que estaban siendo partícipes de una fértil experiencia, con el anhelo de que se convirtiera en “un ancho camino por donde nuestros pueblos avancen en el desarrollo y la integración de su espíritu definitivamente propio, en el ejercicio de la libertad de ser y crear”.⁸

En el libro dedicado a la obra musical del compositor Carlos Guastavino (1912-2000), Mansilla desarrolla su visión sobre lo que considera un “mundo del arte” en torno a la editorial Lagos.⁹ Por medio de un recorrido metódico, expone los fundamentos de la llamada Colección Canción Estampa y ofrece un trabajo analítico, tanto de la poesía como de la música, de varias de las

¹ Un avance sobre este tema fue presentado oralmente en el *IV Congreso ARLAC-IMS* (Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe, de la *International Musicological Society*), realizado en Buenos Aires entre el 5 y el 9 de noviembre de 2019, en coorganización con la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Tanto aquel trabajo como el presente se enmarcan en mi participación en equipos acreditados por la Universidad Nacional de las Artes (proyecto PIACyT, programación 2023-2025, código 34/0712. Silvina Luz Mansilla, directora; Silvina Martino, codirectora).

² Silvina Luz Mansilla, “La canción de raíz folclórica en la obra musical de Carlos Guastavino”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* N° 67, (2012): 10-18.

³ Silvina Luz Mansilla, *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011), 156.

⁴ Rómulo Lagos y Juan José Barbará, “La Canción Estampa, origen y sentido de una experiencia de arte popular”, en *Canción Estampa*. 17 de mayo de 1973, 3.

⁵ Mansilla, *La obra musical ...*, 192.

⁶ *Ibidem...*, 156.

⁷ Lagos y Barbará, “La Canción Estampa...”, 5.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Mansilla, *La obra musical ...*, 149.

canciones con inspiración folclórica de Carlos Guastavino, creadas como resultado de su interacción con la editorial Lagos. Fruto de la vinculación del compositor con la mencionada institución y, por su intermedio, con un gran número de artistas surgidos del mundo de la música y de la cultura popular, la confluencia estimuló la creación de un significativo conjunto de canciones de raíz folclórica, que impactaron, no tan solo en el público en general, sino en intérpretes pertenecientes a sectores musicales tanto de la tradición escrita como de la oral.

En medio de la efervescencia del *boom* del folclore anteriormente comentada, la empresa argentina Yacimientos Petrolíferos Fiscales —YPF— organizó en 1961 un ciclo de música nativa que, según las expresiones de la revista *Aquí está el folklore*, fue el más importante evento que la televisión argentina había registrado hasta ese momento. En el mismo, participaron reconocidos exponentes del *boom*, siendo Carlos Guastavino un “invitado de honor”.¹⁰

De esta manera, al decir de Mansilla, el compositor santafesino se incorporó al movimiento del *boom* del folklore y, tanto en la década de 1960 como en parte de la siguiente, se relacionó a través de un repertorio puramente vocal con el mundo de la música ligado a la canción de inspiración folclórica.¹¹ Por una entrevista realizada a Alicia Lagos, sabemos que Guastavino con frecuencia ejecutaba el piano que se encontraba en la oficina de la editorial Lagos, lo que propició su contacto con el ambiente y con los representantes del movimiento del folclore.¹² Al parecer, el contacto diario con ese ambiente habría sido circunstancial, ya que el compositor vivía en el mismo edificio donde se encontraban las oficinas de la editorial. Así, Guastavino, conoció figuras relevantes de la canción popular de raíz folclórica, tales como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Eduardo Falú, entre otros. Esto sucedió, simplemente, debido a esas circunstanciales visitas a la oficina de Lagos, atraído por un brillante piano de cola existente en el lugar.

Según se deduce, la inserción de Guastavino en el ambiente de la canción popular —“fuertemente mediatizado”, explica Mansilla— ocurrió gracias al reconocimiento musical que ya poseía el compositor en el mundo de la música de tradición escrita.¹³ Además, la revista *Folklore*, en concordancia con lo recién comentado, consideró que el repertorio de inspiración folclórica estaba desarrollando una dimensión relevante y de reconocimiento gracias al “aporte de poetas y músicos de elevada trayectoria. Uno de ellos, Carlos Guastavino”.¹⁴ Siguiendo entonces el espíritu reinante del momento en el ambiente folclórico, el músico comenzó a componer a la manera popular; produjo diversas canciones inspiradas en danzas y aires folclóricos argentinos muy difundidos, como la zamba, la vidala, la cueca, y en menor medida, las músicas del Litoral argentino. Una de las primeras composiciones dentro del estilo popular fue la zamba *La tempranera*, que tuvo una gran repercusión.¹⁵

¹⁰ “Desde el corazón de la tierra”, *Aquí está el Folklore*, septiembre de 1961, 16.

¹¹ Mansilla, *La obra musical ...*, 151.

¹² *Ibidem*, 156.

¹³ *Ibidem*, 150.

¹⁴ Alma García, “Historiando cantos. *La tempranera*, de León Benarós y Carlos Guastavino”. *Folklore*, 7 de septiembre de 1965, 22.

¹⁵ Mansilla, *La obra musical ...*, 150.

Guastavino y su relación con la guitarra

El compositor santafecino, motivado por su incursión en la música popular en el contexto sociocultural descrito en párrafos anteriores, decidió “conocer” y “utilizar”¹⁶ el instrumento de uso popular en la Argentina: me refiero a la guitarra.¹⁷ La relación de Guastavino con el mencionado instrumento se encuentra mediada por la figura de Roberto Lara (1927-1988).¹⁸

Según Mansilla, en 1965 Lara contactó a Guastavino y, a partir de ese momento, iniciaron un vínculo profesional, por medio del cual el guitarrista asesoró al compositor con relación a la escritura para guitarra. En tal sentido, discutieron puntos relacionados a aspectos técnicos, de ejecución, de posición del instrumento y demás temas inherentes, que incidieron en el perfeccionamiento de la escritura guitarrística por parte de Guastavino.¹⁹

Del asesoramiento brindado por Lara, inicialmente se conocieron dos canciones acompañadas con guitarra; la primera de ellas: *Vidala del secadal* y la segunda: *La siempre viva*; esta última fue una transcripción del original para canto y piano compuesto en el año 1963.²⁰ El trabajo colaborativo con Lara fue evidenciando buenos resultados receptivos; por eso, ahondaron en su relación profesional, considerada “muy fructífera” según Mansilla,²¹ al punto de que el compositor santafecino decidió adquirir una guitarra para vivenciar una experiencia musical más cercana con el instrumento.²²

La siempre viva, una necesaria transformación de la transcripción

La transcripción fue un recurso frecuente que Guastavino aplicó a su propia música. El deseo de llegar a sectores más amplios de la sociedad lo motivó a realizar un gran número de ellas y para diferentes orgánicos. Esto se encuentra considerablemente documentado por Silvina Mansilla. En lo referente a las canciones, la transcripción del acompañamiento del piano a la guitarra —a la cual considero el instrumento por excelencia, idealizado, del folclore argentino— constituyó una acción fundamental por parte del compositor. Como resulta lógico, se trató de una decisión que posibilitó una circulación más fluida de sus obras dentro del llamado *boom* del folclore, en la Argentina de los años 60, como se ha comentado.

Pienso a la guitarra como un instrumento idealizado, a diferencia de “emblemático” como lo expone Mansilla.²³ En ese sentido, resulta de interés la explicación de Sergio Pujol con relación al mismo y al *boom* del folclore. Quizás su argumentación ayuda a interpretar las causas por las que

¹⁶ Silvina Luz Mansilla, “La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música* N°10, (2005): 127-145.

¹⁷ Como resultado de esa decisión, la guitarra cuenta con composiciones originales para el instrumento y algunas transcripciones, como por ejemplo: *Tres sonatas* para guitarra sola (1967, 1969, 1973, respectivamente); *Presencia N° 6: Jeromita Linares*, para guitarra y cuarteto de cuerdas; *Cantilenas argentinas: Santa Fe para llorar* (1957), *El ceibo* (1959), *Trébol* (1959) —composiciones pianísticas transcritas para la guitarra—; *Ay! que el alma...* (1965), *El sampedrino* (1965) —transcripciones para guitarra del original para canto y piano—; entre otras.

¹⁸ Mansilla comenta que, el guitarrista, al momento de vincularse con Guastavino, se encontraba en el pleno desarrollo y crecimiento de su carrera profesional. Mansilla, *La obra musical ...*, 133.

¹⁹ Mansilla, “La (di) fusión ...”, 140.

²⁰ Mansilla, *La obra musical ...*, 133.

²¹ *Ibidem*.

²² Mansilla, “La (di) fusión...”, 140. Este y otros temas relacionados con Carlos Guastavino y el mundo de la guitarra fueron tratado ampliamente por Mansilla en su libro dedicado al compositor.

²³ Mansilla, “La (di) fusión ...”, 139. Entiendo el concepto de idealización en el sentido básico, freudiano, como proceso psíquico que envuelve al objeto —la guitarra en este caso— realzando y engrandeciendo su cualidad, pero sin que cambie su real naturaleza.

Guastavino decidió realizar transcripciones de algunas de sus canciones de inspiración folclórica a la guitarra:

¿Cuándo empezó el *boom* del folclore? ¿Cómo se llegó a los festivales de Salta? Se afirma que 1962 fue el año clave. El folclore ya estaba perfectamente instalado en el gusto musical de la clase media urbana, y era común que los jóvenes corrieran a estudiar los rudimentos de la guitarra "criolla" para poder abordar el cancionero de raíz folclórica: muy atrás habían quedado los años en los que las señoritas de la casa estudiaban piano para poner un toque espiritual — por ende femenino— en el hogar burgués. La guitarra, en cambio, era para ellas y ellos. Era económica y democrática, al alcance de todos. Con cuatro o cinco "posiciones" ya se podía "tocar" para que alguien cantara. Después de todo, era la voz lo que importaba: la guitarra era su amanuense. Y lo que es más importante: era un objeto fácil de llevar, del que podían sacarse los sonidos básicos para apuntalar una canción en cualquier parte y a cualquier hora. Bien rociadas por vino tinto, peñas y fiestas solían terminar en una guitarreada, el ritual moderno del folclore, su ámbito más directo de socialización.²⁴

En consecuencia, la guitarra se convirtió durante la década de 1960, a mi parecer, en un instrumento idealizado en la cultura popular. Su cualidad de ser sumamente portable y su bajo costo de adquisición fueron atributos determinantes. Estos factores la transformaron en un instrumento altamente valorado por la clase trabajadora y los movimientos sociales, que encontraron en ella un medio de transmisión eficiente de sus ideales políticos enfocados en la lucha social de la época. En marcada oposición al piano —considerado como representante de la cultura de élite—, la guitarra se erigió en el instrumento preciso para acompañar esos ideales. Así, las masas no solo tenían un acceso rápido para su adquisición, sino también para su ejecución. De este modo, la guitarra pasó a ser representada en la conciencia colectiva como el instrumento que mejor podía acompañar la voz del pueblo, en la expresión del cantante popular.²⁵

De la mencionada vinculación guitarrística entre Guastavino y Lara, se conocen al menos seis transcripciones para canto y guitarra.²⁶ Entre las *Canciones populares argentinas*, todas originales para canto y piano —a excepción de *Vidala del secadal*, como se ha mencionado anteriormente—, surgieron: *Pampa sola*; *Pueblito, mi pueblo...*; *¡Ay, que el alma...!*; *El sampedrino*; *La siempre viva* y *Severa Villafañe*.²⁷

Con relación a *La siempre viva*, subtitulada por el mismo compositor como 'canción del litoral', observo que el modo en el que se presentan organizados los bajos acompañantes no contribuye a la realización de una interpretación con pertinencia estilística a la región que alude.²⁸ Por ello, sugiero más adelante, la revisión del ordenamiento visual de los bajos, en función de preservar el rasgo estilístico de *La siempre viva*.²⁹

²⁴ Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2002), 281-282.

²⁵ Este fenómeno, sin embargo, no fue exclusivo de Argentina; sucedió algo similar en otros contextos.

²⁶ Existe una transcripción más, que obra en poder del archivo familiar de Guastavino. Se trata de *Encantamiento* — canción que integra las *Seis canciones de cuna*, con textos de Gabriela Mistral— también revisada y digitada por Roberto Lara.

²⁷ Agradezco, en la persona de Guillermo Dellmans, al Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, por permitirme el acceso a este grupo de partituras manuscritas perteneciente al Fondo Roberto Lara, ingresado allí por donación de Iván René Cosentino.

²⁸ Hector J. Gimenez, "El Litoral en las canciones de Carlos Guastavino. Aires chamameceros en la música de tradición escrita de los años 60". Tesis de Maestría en Musicología (Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes, inédita, 2023).

²⁹ Las partituras editadas de la obra que he consultado corresponden a la editorial Lagos. La original, con acompañamiento de piano, de 1963; la transcripción, con guitarra, de 1965. El texto es de Arturo Vázquez.

Al escuchar la acción interpretativa/acompañante de *La siempre viva* realizada por diferentes guitarristas, ha llamado mi atención la manera en la que los mismos ejecutaban un determinado agrupamiento, de prevalencia rítmica, recurrente a lo largo del acompañamiento del canto, no así en la introducción. Este agrupamiento, desde mi percepción como auditor enculturado en los ritmos del Litoral argentino, no guardaría relación con las características rítmicas que definen a la especie del chamamé. Reflexionando sobre las interpretaciones que ofrecieron los diversos guitarristas analizados, advertí que todos interpretaban del mismo modo el agrupamiento rítmico en cuestión.

Consideré, por lo tanto, que las interpretaciones ofrecidas no son el resultado de un modo exclusivo de realización de cada guitarrista, sino producto de cómo el determinado grupo rítmico se encuentra configurado en la partitura, es decir el modo de organización visual del motivo rítmico en la transcripción propuesta.³⁰ Por lo tanto, me enfoqué en el análisis de la transcripción para guitarra, comparándola con el original para piano.³¹ Como fruto de la instancia comparativa realizada, centrada en el aspecto rítmico, focalicé una organización rítmica y su modo particular de organización visual que condicionaría la realización rítmica de la misma, incidiendo, de manera peculiar, en la acción interpretativa de los guitarristas.

En el original para piano, se observa que la birritmia, como modo de organización rítmica, se encuentra permanentemente presente a lo largo de toda la partitura, como ya se ha indicado. En cambio, en la transcripción para guitarra, la birritmia, se encuentra en correspondencia con lo visual, solo en la introducción [Figura 1]. Al dar paso a la voz, desde el compás 7, se privilegia la organización del 6/8 sobre el 3/4, desapareciendo la organización visual de la birritmia planteada en los primeros compases [Figura 2].

Presumo que la propuesta organizativa en la transcripción desfavorece, a partir del compás 7, la nítida articulación, casi percusiva de los bajos en tres tiempos, claramente visibles en la introducción. Considero que la disposición visual de los elementos rítmicos constituye el índice en la no focalización por parte del intérprete, en la permanencia obstinada del mencionado bajo ternario. En la transcripción, la línea del bajo se encuentra, desde el aspecto visual, integrada al plano superior, diluyéndose toda su identidad rítmica ternaria. De este modo, la manera en que se presenta la escritura musical condiciona la decodificación de la birritmia por parte del guitarrista, lo que incide directamente en su acción interpretativa y, por ende, estilística.

Es notable que, no tan solo visualmente, sino también en lo sonoro, la percepción de la birritmia desaparece. La polimetría vertical se diluye y, por ende, el aspecto rítmico fundamental del ritmo de chamamé, no se advierte; queda desvanecida su percepción y, por consiguiente, la complejidad rítmica característica de la especie mencionada. La acción interpretativa del ejecutante, al exhibirse los elementos de la birritmia de manera sincrética, resulta condicionada. Por lo tanto, en un oyente enculturado en las músicas del Litoral argentino, su percepción, desafortunadamente, no reconocería uno de los rasgos estilísticos propuestos por el compositor en la partitura original para canto y piano, es decir la birritmia.

³⁰ Un artículo que podría considerarse un antecedente, porque va en sentido parecido al de mi planteo, propone la revisión de una partitura también guitarrística. Véase Ricardo Jeckel, "Aire norteño, de María Luisa Anido. Un análisis comparativo entre la partitura y la interpretación", 4'33". *Revista Online de Investigación Musical* N° 9, (2013): 115-125.

³¹ James Grier expresa que "ninguna transcripción es objetiva" y agrega que "debemos conocer el significado de los símbolos antes de transcribirlos para averiguar su significado". En James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 57.

Figura 1. Guastavino, *La siempre viva*. Birritmia (cc. 1-6). Manuscrito del compositor.
Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Figura 2. Guastavino, *La siempre viva*. Organización en 6/8 (cc. 10-16). Manuscrito del compositor.
Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Otra consecuencia que advierto, fruto de la propuesta organizativa visual de las figuras rítmicas en la transcripción, es la no percepción del *continuum* inescindible, como elemento distintivo en la realización del chamamé. La transcripción propone en la organización rítmica, desde el compás 11, dos momentos que se repiten en forma constante. El primero de ellos consiste en la ejecución de un acorde en coincidencia con el comienzo del compás; y el segundo momento, a continuación del acorde, se encuentra conformado por tres corcheas, momento puntual en que la birritmia se desvanecería.

Visualmente, y de acuerdo con las leyes de la *Gestalt*, particularmente la del agrupamiento, el guitarrista tendería a separar por un lado el acorde y, por el otro, las tres corcheas [Figura 3]. Cooper y Meyer expresan, en coincidencia con la *Gestalt*, que, “el agrupamiento es —en todos los niveles arquitectónicos— producto de la semejanza y la diferencia, la proximidad y la separación de los sonidos percibidos por los sentidos y organizados por la mente”.³²



Figura 3 - Guastavino, *La siempre viva*. Desvanecimiento de la birritmia (cc. 10-16). Manuscrito del compositor.
Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Con relación al segundo momento, puedo percibir que la segunda corchea presenta una “énfasis dinámico” fruto de su ubicación en un campo de altura diferente a la primera y tercera corchea, como también un incremento en la densidad sonora. Por lo tanto, se escucha a la primera de ellas, como levare de las dos siguientes, reconociendo a la última de las tres, como una desinencia rítmica.³³ Cooper y Meyer sostienen que, “para que una nota aparezca acentuada debe ser diferenciada de alguna manera de otras notas de la serie”. Entonces, si se tiene en cuenta lo enunciado, considero que tanto el cambio de altura como el de densidad constituyen factores acentuales de la segunda corchea de la serie.³⁴

³² Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, *Estructura rítmica de la música* (Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007), 20.

³³ Cooper y Meyer, *Estructura rítmica ...*, 19.

³⁴ *Ibidem*, 18.

En consecuencia, podría afirmarse que, en la organización visual propuesta en la presente partitura, se perciben de manera alternada dos momentos sonoros diferentes: el primero, de comienzo tético y resolutivo; el segundo, anacrúsico y suspensivo [Figura 4].³⁵

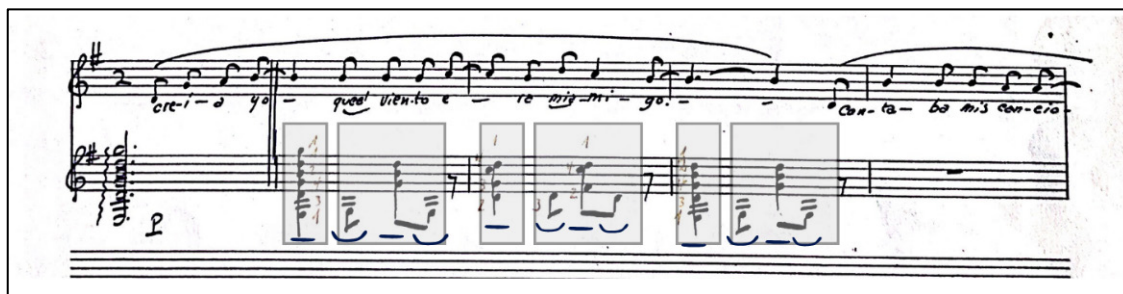


Figura 4 - Guastavino, *La siempre viva*. Momentos rítmicos (cc. 10-12). Manuscrito del compositor.
Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología).³⁶

En consecuencia, los dos momentos rítmicos mencionados se encuentran unificados en la organización métrica del 6/8 y 3/4. Ante tal unificación, la percepción no reconocería la presencia de una textura estratificada, tornándose necesaria una transformación de la presente transcripción, esto es, la reorganización de los elementos rítmicos a nivel visual, con el fin de que guarden una mayor relación, no solo con la organización rítmica propuesta en el original para piano, sino con el estilo. Esta reorganización posibilitaría, según propongo, una mejor comunicación entre las intenciones rítmicas/organizativas del compositor y la acción interpretativa del guitarrista, a partir de la partitura original con piano. Así, la adecuación visual de los elementos rítmicos con relación a los dos planos sonoros permitirá que el intérprete advierta la presencia de la birritmia y pueda atender con especial cuidado a la convivencia de las dos unidades métricas existentes, sin fragmentar el *continuum* inescindible.

En la introducción de la transcripción ya se presentan los planos y los elementos rítmicos visualmente organizados de acuerdo con los dos planos rítmicos existentes. Intuyo cierta probable sugerencia de Roberto Lara al maestro santafecino, de no continuar con esa forma de escritura, sino una más integrada, que considere la intervención del pulgar del guitarrista, al momento de realizar el acompañamiento rítmico desde el compás 8 en adelante.

Entre los compases 46 al 69, se visualiza nuevamente la escritura estratificada, a modo de esbozo, sin detrimento de las posibilidades técnicas de la guitarra. A mi parecer, esto sucede por la exigencia de la relación solista-acompañante que se establece en ese pasaje; en el original, el piano abandona momentáneamente su rol de acompañante para reforzar la línea de la melodía y brindar un mayor realce al texto, no solo desde el punto vista melódico sino armónico y expresivo. Por eso, considero que fue necesario reorganizar, en este pasaje de la canción y en la parte de la guitarra, los elementos figurativos en función de realzar la birritmia que subyace en toda la composición [Figura 5].

³⁵ Corresponde a este segundo momento rítmico una relación con el agrupamiento rítmico denominado *anfibraco*.

³⁶ Existe un cierto correlato entre la organización rítmica del presente ejemplo y los ejemplos N° 21 y 22 descriptos por Melanie Plesch en su capítulo de libro "Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica", en *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su Centenario*, Silvina Luz Mansilla (comp.) (Santa Fe: Ediciones UNL, 2015), 126-127.

So-lou-no can-ción vie - ja - so - be de - cir - meel vien - fo

So-lou no can-ción vie - ja que no me de - ja que no me de - ja que no me de - ja que no me de - ja

to lo siempre vi - va ho-ral - gido - no - ja cre

ma' cre' So-lou no can-ción vie - ja - so - be de cir meel vien

to - so que no me de - ja que no me de - ja que no me de - ja que no me de - ja

Marca "CLAVE" Nº 3716 Ind. Arg.

Figura 5 - Guastavino, *La siempre viva*. Realce melódico, armónico, expresivo (cc. 46-69).
Manuscrito del compositor. Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Conclusión

Según se propone, se vuelve necesaria una transformación de la transcripción de *La siempre viva*, de Carlos Guastavino y León Benarós. La reorganización de sus elementos rítmicos, guardando una mayor relación con el original, posibilitaría una mejor comunicación entre las intenciones del compositor y la acción del instrumentista destinatario de esta transcripción. Asimismo, incidiría en una recepción más precisa por parte del público, ya que se estaría preservando la correspondencia estilística con la partitura original y, por ende, con la 'idea sonora' que, estimo, Guastavino quiso transmitir, al momento de asignar el rótulo 'canción del litoral' a la presente canción.

La adecuación de los elementos rítmicos con relación a los planos sonoros posibilitaría que el intérprete pueda advertir su presencia y así, atender con especial cuidado, a la convivencia de las dos métricas existentes (6/8; 3/4) y a las interacciones acentuales que se generan, sin fragmentar el *continuum* inescindible que caracteriza al chamamé como parte integrante de los ritmos folclóricos argentinos.

En la introducción de la transcripción ya se presentan los planos y los elementos rítmicos visualmente organizados coincidentes con las intenciones del compositor en relación con la versión original para piano. Se debería continuar, una vez finalizada la introducción, con el modo de organización visual de la misma para preservar la característica estilística de *La siempre viva*. Presento a continuación, una breve muestra.

[Canto] 11

(8) Cre - í - a yo que, el vien - to e - ra mi a - mi - go Can -

[Guitarra]

ta - ba mis can - cio - nes jun - to con - mi - go

Ejemplo 1. Guastavino, *La siempre viva*, para canto y guitarra. Propuesta de edición (cc. 11-18)³⁷

La organización propuesta favorecerá que el ejecutante se enfoque, al momento de la decodificación, en preservar la birritmia, con una marcación persistente casi percusiva del bajo, por medio del pulgar, beneficiando de esta manera la percepción del ya referido *continuum* inescindible. Por otro lado, cobraría relevancia la articulación de los acordes con relación a los bajos percusivos, lo que generaría los 'énfasis dinámicos' característicos del ritmo acompañante del chamamé.

³⁷ Agradezco al Doctor Julián Mosca por su ayuda editorial con este ejemplo musical.

Considero que todos los componentes anteriormente mencionados potenciarían los rasgos estilísticos fundamentales que beneficiarían una percepción más conectada con las características rítmicas de las músicas del Litoral, particularmente con las del chamamé y su mundo circundante.

* * *

Referencias bibliográficas

- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007.
- “Desde el corazón de la tierra”, *Aquí está el Folklore*, septiembre de 1961, 16.
- García, Alma. “Historiando cantos. *La tempranera*, de León Benarós y Carlos Guastavino”, *Folklore*, 7 de septiembre de 1965, 22.
- Gimenez, Hector Jose. “El Litoral en las canciones de Carlos Guastavino. Aires chamameceros en la música de tradición escrita de los años 60”. Tesis de Maestría en Musicología. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes (inédita), 2023.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Jeckel, Ricardo. “*Aire norteroño*, de María Luisa Anido. Un análisis comparativo entre la partitura y la interpretación”, 4’33”. *Revista Online de Investigación Musical*, N° 9, (2013): 115-125.
- Lagos, Rómulo y Juan José Barbará Barbará. “La Canción Estampa, origen y sentido de una experiencia de arte popular”. En *Canción Estampa*, 17 de mayo de 1973, 3.
- Mansilla, Silvina Luz. “La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música* N° 10, (2005): 127-145.
- Mansilla, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011.
- Mansilla, Silvina Luz. “La canción de raíz folclórica en la obra musical de Carlos Guastavino”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* N° 67, (2012): 10-18.
- Plesch, Melanie. “Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica”. En *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su Centenario*, compilado por Silvina Luz Mansilla, 95-130. Santa Fe: Ediciones UNL, 2015.
- Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Fuentes consultadas

- Fondo Documental Roberto Lara. Sección Música de Tradición Escrita, del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Revista *Folklore*, disponible en línea, en el Archivo Histórico de Revistas de Argentina —AHIRA.
- Guastavino, Carlos. *La siempre viva* (partitura). Buenos Aires: Lagos, 1965.
- Guastavino, Carlos. *La siempre viva* (partitura). Buenos Aires: Melos, 2007.

* * *

Hector Jose Gimenez. Magister en Musicología, graduado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo, de la Universidad Nacional de las Artes. Especialista en Musicología, por la misma casa de estudios. Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por la Universidad Nacional del Litoral. Diplomado en 'Chamamé: Arte, Cultura y Sociedad en la Región Guaranítica', de la Universidad Nacional del Nordeste. Realizó sus estudios pianísticos en el Instituto Superior de Arte, de Formosa. Integra el proyecto "Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música", dirigido por Silvina Luz Mansilla y codirigido por Silvina Martino. Dedicado a la gestión cultural, desde 2007 organiza y ofrece conciertos a través de la organización *Formosus Desarrollo Cultural*, por él fundada. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y de la Sociedad Española de Musicología.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2025
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025

La complejidad creadora. Elucidación de un proceso de creación musical

Ricardo Mandolini. Universidad Nacional de Tres de Febrero | ricardomandolini@gmail.com
ORCID: 0009-0006-5201-3200

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.59>

Resumen

Este trabajo parte del pensamiento dicotómico de Straus, cuando caracteriza los momentos gnóstico (conocer) y pático (sentir) y determina sus diferencias: el sentir está enraizado en el movimiento de atracción o repulsión que experimenta el creador con todo su ser, mientras que el conocer es el resultado de una elaboración conceptual mediada por el lenguaje. En ninguna parte de su trabajo Straus determina la existencia de un pasaje entre estos dos momentos, lo que nos permite formular la hipótesis de que, para él, se trataría de dos categorías irreducibles. Siendo esto último imposible de comprender para un artista, que trabaja normalmente en los dos niveles para realizar su obra, salimos a la búsqueda de ese pasaje entre el conocer y el sentir interpretando el pensamiento de Straus a la luz de la fenomenología y las neurociencias; formulamos la hipótesis de que el sentir, el momento pático, constituye lo que hoy en día llamamos conocimiento encarnado o enacción. Este punto de vista nos permitió basarnos en la concepción de circularidad entre conocimiento encarnado y conocimiento conceptual de Merleau-Ponty y Varela, lo que nos acercó mucho a la cuestión del pasaje entre el sentir y el conocer. Pero un problema suplementario se hizo patente en la representación de esta circularidad: respetando a Straus, sentir y conocer se encontrarían en dos categorías ontológicas diferentes, dado que una tiene su raíz en el movimiento y la acción —en la intencionalidad, diría Husserl—, y la otra no. Esto impedía imaginar un mero movimiento circular entre las dos, puesto que, de ser así, para que sentir y conocer comunicaran deberían estar ubicadas en el mismo nivel ontológico. Es ahí donde articulamos la representación topológica de Deleuze, permitiendo la circularidad y al mismo tiempo posibilitando el hecho de que sentir y conocer guardaran sus diferencias específicas; categorías separadas, pero al mismo tiempo unidas, la cinta de Möbius nos permite visualizar la virtualidad presente del conocer (el sentir), y, viceversa, la virtualidad presente del sentir (el conocer). Así quedaba definida la dinámica entre los dos momentos de Straus, pero no así la razón de ser, el combustible que pone esta dinámica de pasaje en funcionamiento. Nuestra hipótesis sostiene que la circularidad conocer/sentir se produce por lo que Jean-Marie Schaeffer llama la inmersión mimética, término que actualiza un descubrimiento de Platón en *La República* tres siglos antes de Cristo. Se trata de la personificación de materiales y de situaciones que experimenta el sujeto cuando la inmersión se produce y de su separación/ objetivación cuando la inmersión mimética está ausente.

Palabras clave: estética, psicología, heurística, complejidad, creación musical.

The Creative Complexity. Education for a Musical Creation Process

Abstract

This article starts from Straus' dichotomous thinking, characterising its gnostic (knowing) and pathic (feeling) moments and determining their differences: feeling is rooted in the movement of attraction or repulsion that the creator experiences with his whole being, while knowing is the result of a conceptual elaboration mediated by language. Nowhere in his work does Straus determine the existence of a passage between these two moments, which allows us to formulate the hypothesis that, for him, we are dealing with two irreducible categories. The latter being impossible to understand for an artist, who normally works on both levels to carry out his work, we set out in search of this passage between knowing and feeling by interpreting Straus' thought in the light of phenomenology and neuroscience; we formulated the hypothesis that feeling, the pathic moment, constitutes what we nowadays call embodied knowledge or enaction. This point of view allowed us to build on Merleau-Ponty's and Varela's conception of circularity between embodied knowledge and conceptual knowledge, which brought us very close to the question of the passage between feeling and knowing. But an additional problem was apparent in the representation of this circularity: according to

Straus, feeling and knowing would be in two different ontological categories, since one is rooted in movement and action—in intentionality, Husserl would say—and the other is not. This made it impossible to imagine a mere circular movement between the two, since, if this were the case, for feeling and knowing to communicate they would have to be located on the same ontological level. This is where we articulate Deleuze's topological representation, allowing circularity and at the same time making it possible for feeling and knowing to keep their specific differences; separate categories, but at the same time united, the Möbius strip allows us to visualise the present virtuality of knowing (feeling), and, vice versa, the present virtuality of feeling (knowing). The dynamic between Straus' two moments was thus defined, but not the *raison d'être*, the fuel that sets this dynamic of passage in motion. Our hypothesis is that the circularity of knowing/feeling is produced by what Jean-Marie Schaeffer calls mimetic immersion, a term that updates a discovery made by Plato in *The Republic* three centuries B.C. It is about the embodiment of materials and situations experienced by the subject when immersion occurs, and his or her separation/objectification when mimetic immersion is absent.

Keywords: Aesthetics, Psychology, Heuristics, Complexity, Musical Creation.

* * *

Introducción

Este trabajo completa el contenido del artículo “Composición musical a partir de una improvisación” mediante una profundización de aspectos esenciales del proceso creador que habían quedado en suspenso.¹ Se retoma, con modificaciones, el punto III de aquel artículo anterior, cuya problemática permanecía esbozada pero no resuelta. Straus será el punto de partida de nuestras elucubraciones actuales, que nos llevan a intentar elucidar la dinámica del proceso creativo considerándolo una circulación topológica entre acto encarnado y conocimiento.

Los momentos gnóstico y pático en el pensamiento de Irwin Straus

Irwin Straus (1891-1975) fue un psicólogo alemán exiliado en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Su trabajo es una importante contribución a la psicopatología y a la psiquiatría clínica; ejerció una influencia profunda sobre la caracterización del hecho patológico como fenómeno vivencial. Entre sus numerosas publicaciones figuran investigaciones sobre la sugestión, las fobias, los tics, las alucinaciones y las obsesiones. Una síntesis de su concepción se encuentra en el trabajo *vom Sinn der Sinne (del Sentido del Sentido)* de 1935, donde pone de relieve la distorsión atribuida tradicionalmente al subjetivismo y a la despersonalización de la experiencia vivida. En esa obra capital Straus rehabilita el sentir del sujeto oponiéndose categóricamente a las reificaciones clásicas de la psicología de su época. Es sobre este trabajo que nos basaremos para iniciar nuestra investigación.

Según Straus, todo sujeto presenta por un lado una idea conceptual mediada y transmitida por el lenguaje, que es el origen de lo que llamamos conocimiento o saber conceptual. Esta capacidad de representar situaciones y cosas se basa en una organización racional de asociaciones causales. Por otro lado, Straus pone de manifiesto la intuición pre-conceptual del sujeto, que puede ser activada por el arte o por cualquier otra situación en la que el sentir se movilice. En el sentir

¹ Publicado en español y en inglés. Véase Ricardo Mandolini, “Una composición musical a partir de una improvisación: Fundamentación hermenéutica - Experiencia heurística de creación”, *Itamar. Revista de Investigación Musical. Territorios para el Arte*, N° 8, (2022): 137-191. Ricardo Mandolini, “A musical composition based on improvisation”, *The American Journal of Humanities and Social Sciences Research*, Vol. 5, 5, (2022).

captamos las situaciones y las cosas como un todo, como una globalidad en lugar de reducirla a representaciones fracturadas.

La originalidad de este punto de vista es que considera el sentir como un concepto enraizado en el movimiento corporal. Así, al igual que nos desplazamos de un punto a otro, el sentir se manifiesta como un tipo de movimiento, un impulso a unirse o separarse, una suerte de atracción o repulsión hacia las personas, los entornos y las cosas.

“El ser que siente vive en el mundo y está destinado, como parte de él, a unirse a ciertas partes del mundo o a separarse de ellas. Todo acto de separación o de unión es ya, en el orden de la inmanencia, un ser-móvil, o, mejor dicho, un ser-en-movimiento. En consecuencia, el movimiento y el sentir están unidos entre sí por una relación íntima que debe ser descrita y comprendida. La teoría de la sensación y la teoría del movimiento no pueden tratarse por separado, porque si lo hacemos separamos también los procesos de la sensación de aquellos del movimiento. Su relación se interrumpe y tenemos que renunciar indefectiblemente a restablecerla”.²

Cuando sentimos hacemos que nuestro ser sea inseparable del conocimiento que le produce ese sentimiento, mientras que en el conocer el pensamiento conceptual separa el sujeto y el objeto. “El conocimiento busca determinar las cosas como son en sí mismas”.³

Buscando esta determinación es como la ciencia progresa: entre dos o más modelos que describen una situación del mundo real, la representación que resulta más simple y más adecuada se considera mejor que las otras. Ahí está el progreso.⁴ El conocimiento busca una verdad sujeta a demostración; la validación del conocimiento no puede dejar de lado la verificación experimental. Pero en lo que concierne al sentir, no es ni el progreso ni la demostración lo que está en juego. En el caso del creador, éste *no tiene nada que demostrarle a nadie*. Su trabajo no necesita de una constatación objetiva. Sin embargo, no por eso renuncia a la universalidad con lo que realiza; se trata de otro tipo de universalidad, que no se basa ni en los conceptos ni en las definiciones. Kant llama a esto intersubjetividad, es decir, lo que permite la posibilidad de un acuerdo entre las personas sin necesitar una definición o un concepto.⁵

² « L'être sentant vit dans le monde et est voué, comme partie de ce monde, à s'unir à certaines autres parties de ce monde ou à se séparer de celles-ci. Toute acte de séparation ou d'union est déjà, à l'ordre de l'immanence, un être-mû, mieux, un être-en-mouvement. En conséquence le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime qu'il importe de décrire et de comprendre. On ne saurait traiter séparément la théorie de la sensation et la théorie du mouvement, car ce faisant, on sépare aussi les processus de sensation de ceux du mouvement, leur relation se trouve perturbée et il faut renoncer à la restaurer. » Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (Paris: Ediciones Jérôme Million, 2000), 235.

³ « La connaissance cherche à déterminer les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ». Straus, *Du sens des sens...*, 372.

⁴ Un ejemplo clásico: para explicar la observación del movimiento retrógrado de los planetas sin tener en cuenta la translación de la tierra alrededor del sol, la antigua astronomía de los griegos (Aristóteles, Ptolomeo) necesitó elaborar la teoría de los epiciclos, de gran complejidad. La revolución copernicana primero, al introducir los desplazamientos de la tierra, y la descripción orbital elíptica de Kepler después, no hicieron más que simplificar lo que era terriblemente complicado de explicar.

⁵ Por eso la segunda definición de Belleza de la *Crítica del Juicio* dice: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“ (“Es bello aquello que gusta universalmente sin concepto”). Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 14. Auflage, 1996, 134.

Sentido y emoción

“Con el percibir, que es el primer nivel de objetivación, ya hemos salido del sentir”.⁶

“Como todo conocimiento, la percepción precisa un medio objetivo general donde desarrollarse. El mundo de la percepción es un mundo de cosas con propiedades fijas y cambiantes en un espacio y un tiempo objetivos y universales”.⁷

La psicología de la Gestalt confirmó experimentalmente la hipótesis según la cual la percepción es el primer nivel de objetivación, es decir, del conocimiento. Queda así puesto en cuestión el postulado de Kant de la *Crítica de la razón pura* que afirma que las percepciones de la sensibilidad no producen síntesis. La percepción, por el contrario, determina una especie de prefiguración del concepto, la forma, como afirmaba Ehrenfels en 1890. Según él, la forma es una globalidad holística diferente de la suma de sus partes, lo que permite, por ejemplo, su transposición. Quiere decir que una melodía no puede considerarse una simple sumatoria de alturas dado que la transposición no altera su identidad.

“Afirmo que las operaciones cognitivas denominadas ‘pensamiento’, lejos de ser una prerrogativa de los procesos mentales que ocurren en un nivel muy superior y más allá de la percepción, forman parte de los ingredientes fundamentales de la propia percepción. Me refiero a las operaciones que exploran activamente, seleccionan, captan lo esencial, simplifican, abstraen, analizan y sintetizan, completan, reajustan, comparan, resuelven dificultades, así como realizan combinaciones, ordenan, sitúan en un contexto. Estas operaciones no forman parte de una sola función mental, sino que constituyen el modo en que la mente humana y animal procesa el material cognitivo, a cualquier nivel. No hay ninguna diferencia fundamental a este respecto entre lo que ocurre cuando una persona observa el mundo directamente y cuando lo ‘piensa’ con los ojos cerrados. [...] Parecería ser que no hay ningún proceso de pensamiento que no pudiera encontrarse en funcionamiento —al menos en principio— dentro de la percepción”.⁸

Según los psicólogos de la Gestalt, la forma es ya una especie de “proto-concepto” y funciona como parte del conocimiento.

Pero volvamos al ejemplo de la melodía. Supongamos que la escucha despierta en nosotros una fuerte emoción. Es en este momento donde la audición deja de ser el único canal sensorial en juego, porque a través de nuestro sentir se manifiesta todo nuestro cuerpo. Este se expresa a través de una globalidad indefinida de asociaciones, de fantasías que interactúan con reacciones físicas espontáneas tales como la carne de gallina, el estremecimiento, el latido apresurado del corazón, el aumento de la temperatura corporal, el lagrimeo. Vibramos con esta melodía a través de todo

⁶ « Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l’objectivation, nous sommes déjà sortis du Sentir. » Henri Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d’Erwin Straus », en *Regard, Parole, Espace* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2012), 189.

⁷ « Comme toute connaissance, la perception requiert un médium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec de propriétés fixes et changeantes dans un espace et dans un temps objectif et universel » Straus, *Du sens des sens...*, 376.

⁸ « Je prétends que les opérations cognitives désignées par le vocable “pensée”, loin d’être l’apanage du processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même. Je me réfère ici à des opérations qui consistent à explorer activement, à sélectionner, à appréhender ce qui est essentiel, à simplifier, à abstraire, à analyser et à synthétiser, à compléter, à réajuster, à comparer, à résoudre des difficultés, de même qu’à combiner, à trier, à placer dans un contexte. Ces opérations ne sont pas la prérogative d’une seule et unique fonction mentale ; elles constituent la manière dont l’esprit de l’homme et celui de l’animal traitent le matériau cognitif, à quelque niveau que ce soit. Il n’y a pas à cet égard de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne regarde le monde directement et quand elle “pense” les yeux fermés. [...] Il semble qu’il n’y a pas de processus de pensée que l’on ne puisse trouver à l’œuvre — en principe tout au moins — au sein de la perception. » Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle* (Paris: Flammarion, 1976), 21.

nuestro ser. Todo nuestro cuerpo escucha, ve, toca, asocia, evoca, se emociona, reacciona, etc. Hemos dejado atrás el mero sentido del oído para reencontrarnos con esa totalidad sintiente que somos y que la melodía ha puesto en funcionamiento.

¿Dos categorías ontológicas diferentes?

El sentir produciría un *momento pático* de encuentro donde toda la actividad psíquica (pensamientos, imágenes y asociaciones) junto con toda la actividad corporal del sujeto se verían polarizadas a través de una dinámica de atracción o de repulsión respecto del objeto. Esta dinámica se manifiesta en una actitud de incorporación producida por el sujeto sintiente hacia la persona o la cosa sentida. Aquí los límites entre el sujeto y el objeto se desdibujan o desaparecen.

El conocer y el percibir, por su parte, configuran a su vez el *momento gnósico* en el que la observación del sujeto asegura una objetividad dando lugar a la comunicación universal. El sujeto y el objeto están perfectamente delimitados y no hay pasaje entre ellos. Se trata de una relación con el mundo donde la implicación del sujeto es asertiva y sujeta a constatación, a través de la mediación del lenguaje.

Postulamos que estos dos momentos se constituyen en categorías irreductibles en el trabajo de Straus; pero esta irreductibilidad es inaceptable para nosotros, que realizamos cotidianamente la práctica artística. ¿Cómo separar el sentir del conocer en el proceso de gestación de una obra, cuando lo que ocurre en los hechos es que ambas actitudes se complementan? Solo con el sentir, la obra no podría jamás escapar del cerco de la inmanencia; restaría una intuición, una idea fugaz. Solo con el conocer, el trabajo carecería de sentido, puesto que la obra no adquiere significado en la demostración de aquello que afirma. Es decir que el quehacer artístico nos muestra cómo, partiendo de un puro sentir, la obra se desarrolla gradualmente hasta diferenciarse en sus materiales sonoros, en su instrumentación, en sus diversas formas y caracteres, en la definición de cada uno de los elementos que la componen. De ser al principio un continuo compacto sin jerarquías ni causalidades, la obra se va transformando en un repertorio operativo de acciones y en un ordenamiento de los eventos. Entre el continuo compacto y el repertorio operativo se define el proceso de creación. Para comprenderlo y tornarlo inteligible nos es absolutamente necesario el hecho de encontrar una articulación que sirva de puente, un pasadizo entre las categorías enunciadas por Straus como los momentos pático y gnósico.

El sentir y el conocimiento encarnado

Como ya hemos dicho, del sentir emerge una forma dinámica de conocimiento, que viene de la manifestación del cuerpo mismo. Años después de la publicación de *vom Sinn der Sinne*, la fenomenología primero y las ciencias cognitivas después centrarían sus respectivas investigaciones en el conocimiento que se origina en la corporeidad: este es el ámbito de lo que llamamos *enacción, cognición corporizada* o *conocimiento encarnado*. Aquí, como en el ejemplo del compositor, lo que se conoce es lo que el cuerpo realiza y siente; una globalidad que proviene de la corporalidad misma, una respuesta enactiva (en acción) a un mundo del que el sujeto forma parte. Se trata de un saber que se pone de manifiesto, en primer término, en la inmanencia de los hábitos que se efectúan “sin pensar”, en los movimientos automáticos, en el desplazamiento del cuerpo como actividad global en el cual colaboran un sinnúmero de agentes emergentes.

“Se puede saber dactilografiar sin saber indicar dónde se hallan, en el teclado, las letras que componen las palabras. Saber dactilografiar no es, pues, conocer la ubicación en el teclado de cada letra, ni siquiera haber adquirido para cada una un reflejo condicionado que esta desencadenaría al presentarse ante nuestra vista. Si la habitud no es ni un conocimiento ni un automatismo, ¿qué será, pues? Se trata de un saber que está en las manos, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva”.⁹

En todas estas situaciones el sujeto crea su propio lugar en el mundo. Debe ponerse cómodo con las situaciones y las cosas y familiarizarse con ellas hasta habitarlas, hasta hacerlas propias.

“El ejemplo de los instrumentistas aún muestra mejor como la habitud no reside ni en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. Sabemos que un organista ejercitado es capaz de servirse de un órgano que no conoce, cuyos teclados son más o menos numerosos, y cuyos controles para los registros están dispuestos de manera diferente de la de su instrumento habitual. Le basta una hora de trabajo para estar en condiciones de ejecutar su programa. [...] Se sienta en un banco, acciona los pedales y los controles de registro, mide el instrumento con su cuerpo, incorpora a sí direcciones y dimensiones, *se instala en el órgano como quien se instala en una casa*. [...] Entre la esencia musical del fragmento tal como viene indicada en la partitura, y la música que efectivamente resuena entorno del órgano se establece una relación tan directa que el cuerpo del organista y el instrumento no son más que el lugar de paso de esta relación. En adelante, la música existe por sí y es por ella que existe todo lo demás”.¹⁰

Algo similar ocurre con el compositor de música: experimenta con los materiales musicales de su futura obra hasta encontrar la combinación que es la prolongación de su ser, sintiendo que por ahí es el camino. Una identificación se produce; los límites entre él como sujeto y su obra en estado naciente se tornan permeables, se desdibujan. A este estado lo llamaremos *intuición global de la forma*. Es una epifanía que siente el compositor, cualitativamente diferente de la experimentación realizada previamente con sus materiales; en la experimentación la curiosidad es el móvil, dando así lugar a un momento lúdico donde el creador analiza los resultados y los compara. La experimentación y la intuición global de la forma coinciden con la dicotomía categorial de Straus conocer y sentir. Revelada la intuición global de la forma, el compositor sabe estadísticamente cómo la obra va a ser, aunque no pueda definir los detalles de la realización. Así toma todo su sentido la siguiente afirmación:

“Nuestras series —las de Schönberg, las de Berg y la mías— son en su mayor parte el resultado de una idea que se relaciona con una visión total de la obra”.¹¹

Este conocimiento pre-conceptual dado por el sentir es la manifestación espontánea de su estructura corporal que, en un momento, reconoce la globalidad de lo que intuye y posterga los detalles para la realización completa de la obra.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Buenos Aires: Planeta – De Agostini, 1984), 161.

¹⁰ *Ibidem*, 162-163.

¹¹ « Nos séries —celles de Schönberg, de Berg et les miennes— sont la plupart du temps le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision de l'œuvre conçue comme un tout. » Anton Webern, conferencia del ciclo “El camino hacia la composición de doce sonidos” del 26 de febrero de 1932. En *Chemin vers la nouvelle musique* (París: Ediciones Jean-Claude Lattès, 1980), 138-139.

El conocimiento como forma de evacuación de la individualidad corpórea

A pesar de que el conocimiento encarnado es obvio e imprescindible como manifestación de la vida misma —imposible de retirarlo del trasfondo del conocimiento racional—, la entronización secular de la razón y de la lógica como llaves maestras de las metodologías filosóficas y científicas permitió ignorar totalmente al sujeto investigador como entidad corporal.

“La ciencia occidental se fundó sobre la idea de que el método experimental, los procedimientos de verificación y el debate crítico entre científicos podían llegar a un universo de hechos objetivos, purgados de todo juicio de valor, presuposición y distorsión subjetiva. Postulaba la posibilidad de observar y explicar una realidad independiente del sujeto. Tal eliminación positivista del sujeto es ciertamente sólo un postulado y, como tal, es inverificable en su fundamento; pero este postulado correspondió al auge y al éxito excepcional de la ciencia occidental hasta principios del siglo XX”.¹²

Ya a comienzos del siglo XIX el romanticismo alemán literario nacido en Iena (Goethe, Schiller, Novalis, Hoffman, Hölderlin, Büchner) había comenzado a centralizarse en el tema del sujeto, en oposición al clasicismo y a la racionalidad, dando libertad al sentimiento y a la espontaneidad del artista. La filosofía de la segunda mitad del siglo XIX continúa esta tendencia que reivindica el sujeto y sus motivaciones contra la razón organizadora. Schopenhauer primero y Nietzsche después abren paso al conocimiento corpóreo como parte del conocimiento mismo.

“En realidad, el sentido que se busca en el mundo [...] sería para siempre imposible de descubrir si el investigador no fuera él mismo más que un sujeto puramente cognoscente (una cabeza de ángel alada privada de cuerpo). Lo que realmente ocurre es que él mismo se encuentra enraizado en este mundo y lo habita como individuo, es decir que su conocer, soporte condicional del mundo entero como representación, le es transmitido a través de un cuerpo donde los sentidos [...] son, para el entendimiento, el punto de partida de la intuición del mundo”.¹³

Como hemos dicho, el conocimiento conceptual parte de la separación originaria del sujeto cognoscente y la realidad pre-dada como postulado. Esto nos lleva a la concepción de un mundo que es independiente del sujeto, y que le preexiste. Sobre la base de esta presuposición o postulado, el objeto de conocimiento y el sujeto que conoce se presentan como dos entidades separadas y diferentes.¹⁴

¹² « La science occidentale s'est fondée sur l'idée que la méthode expérimentale, les procédures de vérification, le débat critique entre scientifiques pouvaient atteindre un univers de faits objectifs, purgés de tous jugements de valeur, de tous présupposés et de toutes déformations subjectives. Elle a postulé la possibilité d'observer et d'expliquer une réalité indépendante du sujet. Une telle élimination positiviste du sujet n'est certes qu'un postulat et, à ce titre, elle est invérifiable dans son fondement ; mais ce postulat a correspondu à l'essor et à la réussite exceptionnelle de la science occidentale jusqu'au début du siècle XX ». Edgar Morin, *La méthode de la Méthode, le manuscrit perdu* (Paris : Actes Sud, 2024), 65.

¹³ « En réalité, la signification recherchée du monde [...] serait à jamais impossible à découvrir si le chercheur n'était lui-même rien de plus que le sujet purement connaissant (une tête d'ange ailée privée de corps). Or, lui-même a des racines dans ce monde et l'habite en tant qu'INDIVIDU, c'est-à-dire que son connaître, support conditionnel de tout le monde comme représentation, lui est toutefois transmis par un corps dont les affections[...] sont pour l'entendement, le point de départ de l'intuition du monde » Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation* (Paris: Gallimard, 2009), 243.

¹⁴ El presupuesto del mundo como ente pre-dado e independiente del sujeto fue puesto radicalmente en duda por la filosofía budística de la tradición Madhyamika en los siglos I y II de la era cristiana. En sus *Estrofas de la vía intermedia* el filósofo Nagarjuna (llamado por sus acólitos “el primer pensador diáfano de la raza humana”) estudió los fundamentos de la *sunya-ta* (vacuidad o vacío). Como conclusión de sus investigaciones —su metodología crítica consistía en rebatir sistemáticamente las argumentaciones de los otros—, Nagarjuna afirma que ni el sujeto ni el mundo real existen por separado, sino que se encuentran en una relación de acoplamiento estructural y se significan mutuamente. Para ahondar en este tema, ver:

Guardando el dualismo inherente a los idealismos filosóficos (recordemos la dicotomía cartesiana *Res cogitans-Res extensa*) esta separación entre el sujeto y el mundo resulta ser una *ficción heurística* en el sentido en que Kant dio a este término.¹⁵ Ella es indemostrable pero útil: ha servido pragmáticamente a los fines de focalizar con exclusividad y sin dispersión aparente múltiples direcciones de investigación. Es así como la ciencia y la tecnología occidentales pudieron desarrollarse, dando la espalda a toda otra consideración que no fuera la consecución de los objetivos propuestos, y sacrificando en primer término la figura corporal del sujeto investigador.¹⁶ Esto fue posible partiendo de la base de que el investigador no contribuía a la realización del objeto estudiado o investigado. Los casos en que sujeto y objeto se confunden, es decir, donde no era posible determinar con exactitud los límites de uno y otro, fueron relegados a las ciencias humanas, a la filosofía o al arte.

Sin embargo, y, paradójicamente, al mismo tiempo que en las ciencias el paradigma de la separación sujeto/objeto comienza a declinar, en materia de ciencias del hombre la escisión reaparece. Se trata del estructuralismo, que comenzando por la lingüística (Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson), y siguiendo por la antropología (Claude Levi-Strauss), el psicoanálisis (Jacques Lacan), el marxismo (Louis Althusser) entre otras disciplinas, propone la interpretación de sus respectivos dominios a partir de la pre-existencia supuesta de estructuras congénitas e innatas capaces de controlar el desarrollo histórico, sociológico y metodológico de estas especialidades, dejando de lado los casos individuales. En todos los casos, el estructuralismo pareció haber tomado los presupuestos metodológicos de la investigación —presuposición de estructuras subyacentes como hipótesis de trabajo— como si fueran estructuras ontológicas comunes a todos los hombres. Aquí parece determinante la crítica de Eco:

“[...] La tentación de individualizar estructuras homólogas en hechos diversos —y considerarlas estables, ‘objetivas’— es muy fuerte (y más cuando se pasa del campo de todas las lenguas al de todos los sistemas de comunicación, y de este al de todos los sistemas posibles considerados como sistemas de comunicación). El razonamiento pasa, de una manera incontrolable, del ‘como si’ al ‘si’ y del ‘si’ al ‘por lo tanto’. En cierto modo parece casi imposible pedir al

<https://pijamasurf.com/2020/01/nagarjuna-y-la-idea-de-la-vacuidad-la-idea-mas-radical-en-la-historia-de-la-humanidad/>

¹⁵ “Los conceptos de la razón son, como se ha dicho, meras ideas y no tienen en verdad ningún objeto en ninguna experiencia, pero no apuntan, sin embargo, a objetos imaginados que al mismo tiempo serían aceptados como posibles. Sólo se piensan de manera problemática para fundamentar, en relación con ellos (como ficciones heurísticas), los principios reguladores para uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia. Si vamos más allá de esto, no son más que seres de razón cuya posibilidad no es demostrable, y que por consiguiente no pueden ser colocados ni en la base de una hipótesis, ni en el fundamento de los fenómenos que son realmente reales.”

„Die Vernunftbegriffe sind, wie gesagt, bloÙe Ideen, und haben freilich keinen Gegenstand in irgendeiner Erfahrung, aber bezeichnen darum doch nicht gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände. Sie sind bloÙ problematisch gedacht, um, in Beziehung auf sie (als heuristische Fiktionen) regulative Prinzipien der systematischen Verstandesgebrauchs im Felde der Erfahrung zu gründen. Geht man davon ab, so sind es bloÙe Gedankendinge, deren Möglichkeit nicht erweislich ist, und die daher auch nicht der Erklärung wirklicher Erscheinungen durch eine Hypothese zum Grunde gelegt werden können.“ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1976), 703.

¹⁶ Como sabemos, el sujeto corpóreo del investigador fue drásticamente reivindicado a comienzos del siglo XX por las ciencias físicas: en materia de astrofísica, la teoría de la relatividad postula que la localización de los sucesos físicos tanto en el tiempo como en el espacio son relativos al movimiento del observador. Sin él, ninguna medición espacio-temporal es posible. En física cuántica por su parte, el experimento llamado “de la doble rendija” demuestra que el observador influye de manera determinante en la forma como la onda/partícula se manifiesta. Cuando la observación se produce, la manifestación se comporta como una partícula, pasando a través de una u otra rendija, pero no a través de las dos. Cuando la observación no se produce, la manifestación se comporta como una onda atravesando las dos rendijas al mismo tiempo.

investigador que vaya en busca de estructuras constantes, y a la vez obligarle a que no crea *nunca*, ni por un instante, en la ficción operativa que ha elegido. En el mejor de los casos, aunque comience con el mayor empirismo posible, acaba por convencerse de que ha descubierto alguna estructura precisa de la mente humana".¹⁷

El serialismo integral de Pierre Boulez de los años 50 es un ejemplo del estructuralismo aplicado a la música:

"Como dijo el sociólogo Levi-Strauss sobre el propio lenguaje, sigo convencido de que en la música no hay oposición entre forma y contenido, que no existe lo abstracto por un lado y lo concreto por otro. Forma y contenido son de una misma naturaleza, susceptibles de un mismo análisis".¹⁸

La serie, que controlaba todos los parámetros musicales, constituía la estructura de base a partir de la cual la obra musical era generada, partiendo de sucesivas superposiciones paramétricas. El objetivo de la serie era "vincular [...] las estructuras rítmicas a las estructuras seriales mediante organizaciones comunes que incluyen también las demás características del sonido: intensidad, modo de ataque, timbre".¹⁹

Ya de movida, las consideraciones individuales acechan el pretendido "objetivismo" de la serie: como el mismo Boulez reconoce, una serie de timbres no es equiparable a una serie de alturas y debe ser tratada por separado.

"Hay que señalar que estas permutaciones no se obtienen de forma automática, sino que se eligen por las cualidades especiales que poseen, dado que el punto de partida de estas investigaciones, y el objetivo que se proponen, pues, es ante todo, la evidencia del sonido".²⁰

Aquí nos encontramos con una aporía fundamental. Recapitulemos: Boulez aplica la combinatoria como principio unificador de todos los parámetros musicales. Pero estos no son homogéneos; algunos permiten la abstracción (alturas, timbres) y en consecuencia pueden constituirse en series sin dificultad, mientras que otros (timbre, intensidades, articulaciones) son eminentemente fácticos y se elaboran a partir de la elección del compositor. Esta heterogeneidad de los parámetros musicales nos permite afirmar que el principio de unificación serial es irrealizable como método: existen filtraciones entre los dos niveles de la construcción musical considerados como herméticos, la estructura (la serie) y la forma (la obra). Así, comprendemos al serialismo integral como una heurística compositiva, una ficción operativa donde la crítica de Eco al estructuralismo en general puede aplicarse sin reparos (ver nota N° 19).

¹⁷ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1989), 345-346.

¹⁸ « Ainsi que l'affirme le sociologue Lévi-Strauss à propos du langage proprement dit, je demeure persuadé qu'en musique il n'existe pas d'opposition entre forme et contenu, qu'il n'y a pas d'un côté, de l'abstrait, de l'autre, du concret. Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. » Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1963), 31.

¹⁹ « lier [...] les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. » Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966) 152. Reproduce el célebre artículo de Boulez "Éventuellement...", de 1951.

²⁰ « Il est à noter que ces permutations ne sont pas automatiquement obtenues, mais qu'elles ont choisies pour les qualités spéciales qu'elles présentent, que le point de départ de ces recherches, et le but qu'elles se proposent, donc, est avant tout l'évidence sonore. » Boulez, *Relevés d'apprenti*, 45.

La circulación entre el sentir y el conocer, clave para la creación artística

Volviendo ahora a la cuestión de la irreductibilidad supuesta entre los momentos pático y gnósico de Straus, podemos interponer aquí el punto de vista de la fenomenología y de las ciencias cognitivas:

“Sostenemos, con Merleau-Ponty, que la cultura científica occidental requiere que veamos nuestros cuerpos no sólo como estructuras físicas sino como estructuras vividas y experienciales, es decir como ‘externos’ e ‘internos’, como biológicos y fenomenológicos. *Es obvio que ambos aspectos de la corporalidad no se oponen, sino que, por el contrario, circulamos continuamente de un aspecto al otro.* Merleau-Ponty entendía que no podemos comprender esta circulación sin una investigación detallada de su eje fundamental, a saber, la corporeidad del conocimiento, la cognición y la experiencia. Para Merleau-Ponty, pues, al igual que para nosotros, corporalidad tiene este doble sentido: abarca el cuerpo como estructura experiencial vivida y el cuerpo como el contexto o ámbito de los mecanismos cognitivos”.²¹

En ese mismo sentido, Morin describe la circularidad sujeto-objeto en los siguientes términos:

“Sólo hay un objeto en relación con un sujeto (que observa, aísla, define, piensa) y sólo hay sujeto en relación con un entorno objetivo, que lo co-constituye en su propio ser interno, que le permite existir, que le permite reconocerse, definirse y pensarse. El objeto y el sujeto, cada uno por su lado, son conceptos insuficientes. La idea del objeto puro es una reificación útil, no una representación correcta de la realidad. [...] Así, del mismo modo que la noción de objetividad sólo puede ser subjetiva, la noción de subjetividad no sólo puede ser objetiva; en otras palabras, *existe un circuito, una rotación ininterrumpida entre los dos términos de sujeto y objeto.*”²²

La cuestión de la circularidad nos remite a la pregunta que formuláramos anteriormente, en la que poníamos en cuestión el hecho de que el sentir y el conocer strausianos fueran dos categorías irreductibles. Aplicada al proceso de creación musical, la intuición del creador tiene que ser complementada con un conocimiento para que lo que originalmente constituye un puro sentir determinado sólo estadísticamente, pueda transformarse en un repertorio definido de instrumentos, acciones y principios.

Hacia una representación topológica

Guardando la idea de Straus por la cual las categorías de conocer/percibir y de sentir se encuentran en dos niveles ontológicos diferentes, el pasaje entre ambas no puede ser representado como un movimiento circular perfecto, que situaría las categorías al mismo nivel. El tránsito que buscamos entre categorías debe poder permitir la libre circulación de una categoría a la otra, guardando siempre la diferencia de niveles. Para ello, es preciso que el modelo de representación introduzca una circularidad topológica, dado que

²¹ Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Barcelona: Gedisa, 1992), 18-19.

²² « Il n’y a d’objet que par rapport à un sujet (qui observe, isole, définit, pense) et il n’y a de sujet que par rapport à un environnement objectif, qui le co-constitue dans son être interne même, qui lui permet d’exister, qui lui permet de se reconnaître, de se définir, de se penser. L’objet et le sujet, chacun livré à lui-même, son des concepts insuffisants. L’idée d’objet pur est une réification utile, non pas une représentation correcte du réel. [...] Ainsi, de même que la notion d’objectivité ne peut être que subjective, la notion de subjectivité ne peut pas être qu’objective ; c’est-à-dire qu’il y a un circuit, une rotation ininterrompue entre les deux termes de sujet et objet [...] » Morin, *La méthode de la Méthode...*, 69-71.

"[...] esto no es un círculo. Es más bien la coexistencia de dos caras sin espesor, tales que pasamos de una a otra siguiendo la longitud. Inseparablemente, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas. Tiene una cara hacia las cosas, y una cara hacia las proposiciones".²³

En la ontología que propone Deleuze, el sentido mediador entre las cosas y las proposiciones y, por extensión, entre todas las categorías que se encuentran en oposición ontológica, depende de una continuidad entre los opuestos que puede estar dada por el anillo de Möbius.

"Sólo dividiendo el círculo como hicimos con el anillo de Möbius, desplegándolo en toda su longitud, desenroscándolo, aparece la dimensión del sentido por sí misma y en su irreductibilidad, pero también en su poder de génesis [...]"²⁴

De esta manera, la ontología de Deleuze articula los opuestos manteniendo siempre sus diferencias. [Figura 1].

"Al caracterizar los términos de los dualismos como dos lados de una superficie que están en una relación de 'continuidad reversible', Deleuze (1990, p. 340) deja claro que estos lados no se niegan el uno al otro, sino que se relacionan paradójicamente. Siguiendo el borde o frontera entre ellos, la lógica del sentido se desliza de un lado a otro, operando y funcionando en ambos, pero sin ser una característica formal de ninguno de ellos. Este borde carece de dimensionalidad propia, pero sirve para unir los dos lados divergentes (o series heterogéneas) en la superficie. Como frontera, distingue los dos lados y a la vez los pone en relación, como una membrana que pone en contacto los espacios internos y externos al mismo tiempo que los separa. [...]. Circulando sin cesar entre cada lado distinto, el anillo del Möbius crea la continuidad del reverso y del derecho: la frontera ramifica la serie heterogénea, hace de un mismo acontecimiento lo expresado por la proposición y el atributo de las cosas".²⁵

²³ « Mais là, ce n'est pas un cercle. C'est plutôt la coexistence de deux faces sans épaisseur, telle qu'on passe de l'une à l'autre en suivant la longueur. Inséparablement le sens est l'exprimable ou l'exprimé de la proposition, et l'attribut de l'état de choses. Il tend une face vers les choses, une face vers les propositions. » Gilles Deleuze, *Logique de sens* (Paris: Les éditions de Minuit, 1969), 34.

²⁴ « C'est seulement en fendant le cercle comme on a fait pour l'anneau de Möbius, en le dépliant dans toute sa longueur, en le détordant, que la dimension du sens apparaît pour elle-même et dans son irréductibilité, mais aussi dans son pouvoir de genèse [...]. Ibidem, 31-32.

²⁵ "In characterising the terms of the dualisms as two sides of a surface that are in a relation of 'reversible continuity', Deleuze (1990, p. 340) makes it clear that these sides do not negate each other but rather relate to one another paradoxically. Following the edge or frontier between them, the logic of sense slides from one side to another, operating upon and functioning within both but without being a formal characteristic of either. This frontier, edge, or border is without any dimensionality of its own but functions to link the two divergent sides (or heterogeneous series) at the surface. This frontier both distinguishes the two sides and brings them into relation with one another, like a membrane that puts internal and external spaces into contact at the same time as being that which separates them. [...]. Circulating endlessly between each distinct side, the edge of the Möbius creates the continuity of reverse and right sides. The frontier makes the heterogeneous series ramify; it makes one and the same event the expressed of the proposition and the attribute of things". Daniel Cockayne; Derek Ruez y Anna Secor, "Thinking Space Differently: Deleuze's Möbius Topology for a Theorisation of the Encounter", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 45, N° 1, (2020): 299.

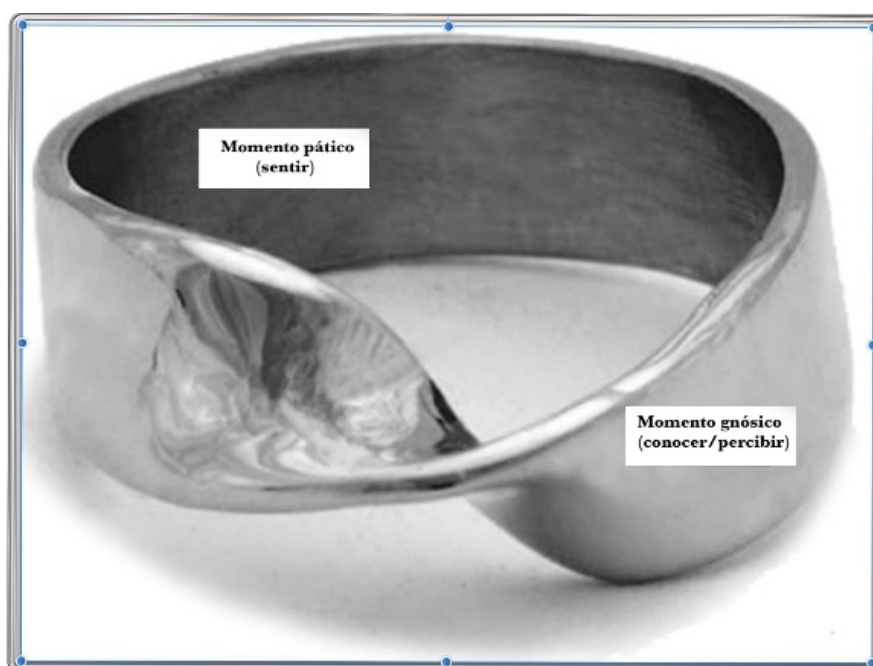


Figura 1. Los momentos pático y gnósico de Straus, articulados según la ontología de Deleuze

Queda de esta manera claro de qué forma una dimensión actúa como la virtualidad de la otra. Cuando conocer/percibir es una situación actual, sentir constituye su contraparte virtual y viceversa. Los dos aspectos son distintos y al mismo tiempo constituyen una unidad inseparable.

Hemos hasta aquí determinado una hipótesis de pasaje entre categorías presentadas como opuestas. Nos faltaría ahora preguntarnos cuál es el combustible que activa esa dinámica, es decir, cuál es la causa de la circularidad.

La inmersión mimética

“(Sócrates en diálogo con Adimante)

—Dime, te sabes de memoria el principio de la *Ilíada*: Crisés reza a Agamenón para que le devuelva a su hija; Agamenón se enfada, y Crisés, que fracasa en la obtención de su pedido, invoca los dioses contra los aqueos.

[...] Sabéis, pues, que hasta estos versos [...] es el Poeta (Homero) quien habla, y no intenta hacernos imaginar que se trata de otra persona; pero luego comienza a hablar como si fuera el mismo Crisés; intenta darnos la impresión, en la medida de lo posible, de que ya no es él quien habla, sino este sacerdote...

En general, es en este segundo estilo en el que se desarrollaron las aventuras en Ilion, o Itaca, o en la *Odisea* entera”.²⁶

²⁶ « (Socrate en dialogue avec Adimante) “Dis-moi, tu sais par cœur le début de l’*Iliade* : Chrysès prie Agamemnon de lui rendre sa fille ; Agamemnon se met en colère, et Chrysès, qui a donc échoué, invoque le Dieu contre les Achéens. [...] Tu sais donc que jusqu’à ces vers, [...] c’est le Poète qui parle, et il ne cherche pas à nous faire imaginer que c’est un autre ; mais ensuite, *il se met à parler comme s’il était lui-même Chrysès : il essaie de nous donner autant que possible l’impression que ce n’est plus Homère qui parle, mais ce prêtre [...]*.”

Globalement, c’est dans ce second style que se sont développées les aventures ayant pour théâtre Ilion, ou Ithaque, l’*Odyssee* tout entière.” » Platon, *La république* (Paris: Librairie Générale Française, 1995), 105.

En esta crítica contenida en *La República* de Platón a la *Ilíada* de Homero, queda manifiesto un procedimiento propio al arte, la *inmersión mimética*,²⁷ que el artista y el público experimentan en su relación con la obra. Observemos el pasaje más de cerca: Platón relata cómo en un primer momento, Homero habla en nombre de Crisés, contando cómo se postra ante Agamenón para pedir su gracia con la intención que le devuelva a su hija. Sigue un momento de gran emoción en la historia, consecuencia del iracundo rechazo de Agamenón y la humillación del padre suplicante.

Es a partir de este momento que el sacerdote invoca a los dioses y maldice a los aqueos por la afrenta que tiene que soportar. *Es ahora cuando Homero comienza a hablar en primera persona, tomando el lugar de Crisés; comprobamos el pasaje del momento gnósico al pático: la inmersión mimética se ha producido.* En la inmersión mimética hay, pues, un primer momento donde se mantiene la distancia entre el modelo y su representación. Partimos explícitamente de la metáfora: el modelo y su representación siguen siendo dos entidades autónomas con fronteras perfectamente delimitadas. Se trata entonces del momento gnósico de Straus.

Luego, hay un detonante que producirá la inmersión, que en este caso es la emoción de Homero ante la injusticia. Es esta emoción la que hace desaparecer la mediación de la representación. La distancia metafórica se suprime: el "a como si fuera b" se desvanece dejando en su lugar "a = b". Ahora hemos repentinamente abandonado el momento gnósico para introducirnos en el sentir, en lo que desdibuja los límites entre personaje y relator y de pronto configuran una unidad de sentido.

De hecho, Homero no pretende ser Crisés. Su compenetración con la situación dramática lo lleva a *ser y a no ser su personaje*, embriagado por la emoción de su relato. Su propia inmersión en la ficción es el requisito previo para que la inmersión del público se produzca, ya que Homero no es simplemente el poeta, sino también el primer receptor de su obra. Lo que le pasa a él, les pasa a todos. Es ciertamente un lector privilegiado, pero también es, en cierto sentido, como todos los otros. Lo que Homero siente, por encima de todo, es el detonante de los sentimientos que el público experimentará cuando lea la *Ilíada*.²⁸

Aquí vislumbramos la esencia de la actividad artística: poder pasar insensiblemente de una metáfora a una personificación, de un sentido consciente y voluntario de representación a un sentido inconsciente e involuntario de apropiación, de un momento gnósico donde es posible separar el sujeto y el objeto (en el ejemplo, el relator y el relato) a un momento pático donde ambos se confunden.

Este desplazamiento de sentido encuentra su fundamento epistemológico en los juegos infantiles de todas las culturas. En una transferencia de significado, necesaria para el desarrollo de su vida adulta, los niños aprenden a representar e inventar situaciones, produciéndose una escisión entre lo que ellos son en realidad y lo que pretenden ser a través de sus juegos. En principio, ellos son perfectamente conscientes de los límites que separan los dos mundos. Pero cualquier situación emocional puede detonar la inmersión y hacer que se deslicen al mundo virtual, donde la ficción se convierte en algo real. Es decir que el efecto que Platón descubrió y criticó en Homero como un acto de imitación que falsea la verdad, implica, tanto para los niños como para los adultos, un momento donde las fronteras de la realidad y la ficción se tornan difusas: el sentir superpone los

²⁷ Terminología de Jean-Marie Schaeffer, en su libro *Pourquoi la fiction?* (París: Éditions du Seuil, 1999). Respecto de la inmersión mimética, ver el capítulo II « Mimesis : imiter, feindre, représenter et connaître » (« Mimesis : imitar, fingir, representar y conocer »), 61-132.

²⁸ En la *Poética*, Aristóteles también pondrá en evidencia el efecto de inmersión mimética en el público: se trata de la *catarsis*, la purgación de las pasiones, de los sentimientos de miedo, lástima o cólera que la representación de la tragedia provoca.

dos niveles. Lo que comienza como un simulacro o una representación puede convertirse rápidamente en real —lo que sucede en los juegos de lucha y competición de los niños, por ejemplo—.

Ficciones inmersivas y no inmersivas

Recordemos que, en relación con el desarrollo psíquico de los niños, el psicólogo inglés Donald Winnicott desarrolló la teoría del *objeto transicional*.²⁹ Se trata de un objeto que no pertenece ni a la realidad psíquica ni a la realidad del mundo por separados, sino a las dos al mismo tiempo. El objeto transicional es una figura de reemplazo que el niño necesita para salirse de la fusión originaria con la madre e ir desarrollando gradualmente su personalidad de adulto. Winnicott llevó adelante su investigación distinguiendo dos funciones diferentes en los objetos transicionales: a) la de *reemplazo de la madre como persona*, donde el niño distingue perfectamente entre los dos y facilita en el futuro el desarrollo del pensamiento simbólico y representativo; b) la del *reemplazo de lo que la madre le brinda*, la sensación de seguridad, la comodidad de estar en sus brazos, el placer de amamantar. Con el objeto transicional el niño se sumerge al interior de estas sensaciones placenteras y se deja poseer por ellas, deslizándose así en un mundo de bienestar indisociable de él mismo.

Afirmamos que la teoría de Winnicott es la base epistemológica que explica la existencia de dos tipos de ficciones : a) las ficciones no inmersivas, aquellas en las que la referencia juega un papel metafórico o alusivo, pero en las que siempre es posible tener definidos los límites de la realidad y la ficción; y b) la ficciones inmersivas, por las que el sujeto se desliza en un mundo virtual de significados que se superpondrán a la realidad, y, si bien puede salir de ese mundo en cualquier momento, él siente, sufre, llora, ríe, se comporta y actúa en función del mundo virtual, guardando siempre un fondo difuso de realidad en segundo plano.

Estas dos modalidades no son estables; puede haber pasajes de una a otra, situaciones u objetos que faciliten la inmersión —que llamamos con Jean-Marie Schaeffer “vectores de inmersión”— y otros que devuelvan al sujeto a la realidad de la representación alusiva y metafórica. En las ficciones no inmersivas, el sentimiento de autocritica o el análisis de la situación impiden la dinámica de fusión sujeto/objeto (momento gnósico). Los límites entre el sujeto y el objeto se mantienen.

En las ficciones inmersivas se opera una identificación en la que el sujeto y el objeto son uno (momento pático); es en un primer momento imposible de determinar dónde comienza uno y dónde el otro.

Aplicación al arte

Al comienzo del proceso creativo, encontramos una identidad fusional entre el artista y su obra en estado de gestación. La obra terminada consume, por su parte, su separación con el creador. Entre estos dos momentos media una evolución de distanciamiento gradual, que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, que se va desarrollando a medida que la obra se realiza.

Como en el desarrollo de la personalidad de los niños, la individuación del artista produce un movimiento entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Se realiza necesariamente una separación gradual entre el artista y su obra, y para lograrla, los creadores hacen lo que los niños

²⁹ Donald Winnicott, *Jeu et réalité* (París: Gallimard, 1975).

con sus juegos: experimentan de manera involuntaria e inconsciente una escisión en la personalidad. Llegan muchas veces a resentir una presencia externa controlando las operaciones que se llevarán a cabo; esto ocurre como si la obra en gestación estuviera controlando su propia evolución, independientemente de ellos como creadores.

“Ya he evocado y seguiré evocando el intercambio en forma de diálogo que tiene lugar entre el creador y su obra, y la necesidad que siente el artista de tratar su obra como un ser independiente dotado de una vida autónoma”.³⁰

La apropiación e internalización de los materiales con los que se realizará la obra produce como consecuencia la aparición de una realidad virtual, que, a semejanza de los juegos infantiles, se superpone e interactúa con el mundo exterior.

Aplicación del modelo desarrollado a la improvisación musical³¹

En situación de improvisación, los momentos pático y gnósico de Straus constituyen los dos polos del trabajo a realizar. El conocimiento se ve representado a través de una semiótica evolutiva, adonde se van agregando las informaciones que provienen de los emergentes de la improvisación. Esta es una acción, un sentir; la improvisación se delinea como un camino que nos hace progresar hacia la determinación de los eventos involucrados. Los símbolos también evolucionan hasta cristalizar en la partitura definitiva del trabajo.

Existe entonces un movimiento de circulación entre la improvisación y la presentación gráfica, que es exactamente lo que acabamos de poner de manifiesto con nuestra investigación actual: entre la improvisación y sus símbolos se produce la circularidad topológica entre el sentir el conocer que ya hemos postulado. [Figura 2].

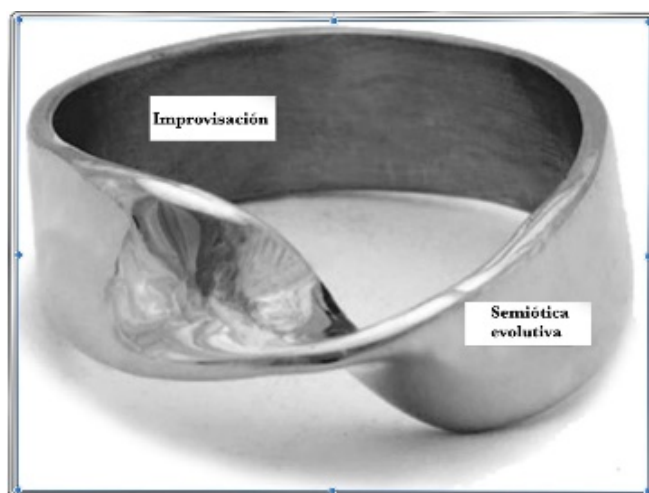


Figura 2. Articulación entre la improvisación y la semiótica evolutiva, según la ontología de Deleuze

³⁰ « J'ai déjà évoqué et j'évoquerai encore l'échange dialogué qui s'instaure entre le créateur et son œuvre, et le besoin que ressent l'artiste de traiter son œuvre comme un être indépendant doué d'une vie autonome. » Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (Paris: Gallimard, 1974), 121-122.

³¹ En la segunda parte de nuestro artículo “Una composición musical a partir de una improvisación: Fundamentación hermenéutica - Experiencia heurística de creación” (nota N° 1) damos un ejemplo del desarrollo evolutivo de una improvisación en vías a la composición de una obra. Es importante que el lector pueda consultar la bitácora de dicha improvisación, a la que remitimos.

El diagrama evolutivo que se muestra a continuación explica los diferentes momentos de la improvisación musical realizada en vías de la composición de una obra. [Figura 3].

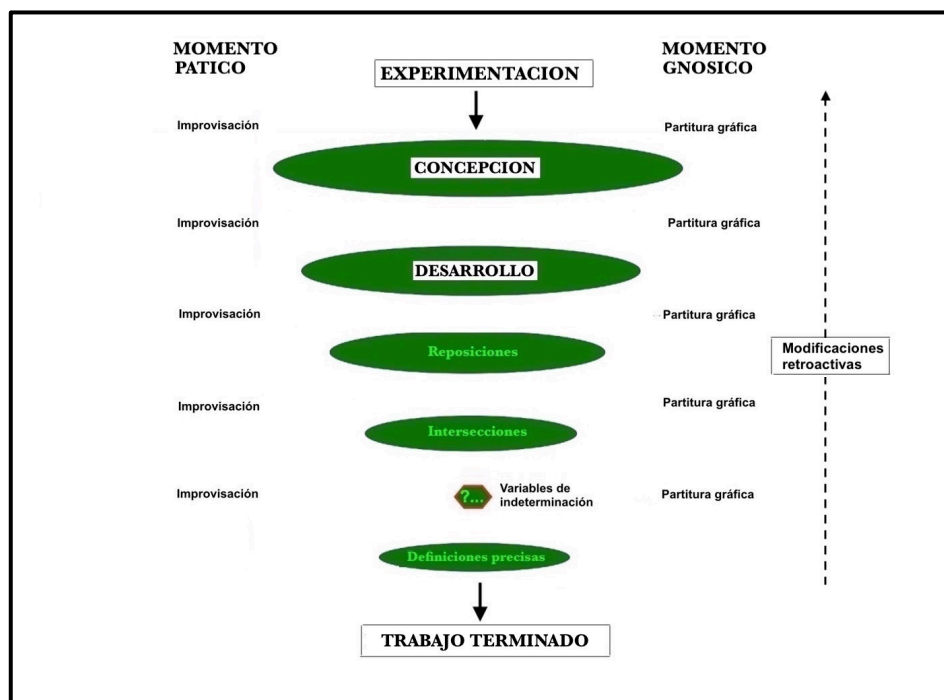


Figura 3. Diagrama evolutivo de una improvisación musical. Fuente: elaboración propia

En un primer momento se produce la experimentación con los materiales que van a utilizarse en la improvisación, hasta lograr determinar lo que los improvisadores sienten como comienzo. Se produce la concepción de la futura obra como una epifanía, un encuentro mágico con el germen que va a dar origen a la pieza. Es el momento de lo que hemos llamado *intuición global de la forma*.

A partir de aquí se origina el desarrollo del trabajo de improvisación, incluyendo las cuestiones relativas a la reposición de los eventos, a las intersecciones posibles entre las situaciones temáticas que se plantean y a la emergencia de determinaciones precisas de los materiales y de las acciones. Un lugar aparte merece lo que podemos llamar las variables de indeterminación, en el diagrama representadas con un signo de interrogación. Hay que tener en cuenta que la improvisación no tiene necesariamente que seguir el diagrama de manera sistemática: además, no todas las situaciones temáticas que surgen como emergentes del trabajo evolucionan al mismo tiempo. Puede ocurrir que el trabajo derive en un juego y, entonces, el desarrollo será la determinación de sus reglas, estadísticas o determinadas. Además, está abierto el tema de la simbólica musical que se emplea: puede ocurrir que algunos pasajes continúen a ser descriptos mediante notaciones gráficas, mientras que otros puedan ser escritos en notación tradicional, dependiendo de la naturaleza de las ideas y de las acciones que resultan.

Se puede constatar que los diferentes niveles propuestos siguen un orden en forma de pirámide invertida, lo que indica a las claras cómo el proceso de identificación de los improvisadores con sus acciones y materiales va delimitando y definiendo el resultado futuro.

También el diagrama indica que hay modificaciones retroactivas que pueden tener lugar, sin alterar el desenvolvimiento regular del trabajo. Esto impide considerar el proceso como una dialéctica dura, polarizada en el resultado como síntesis.³²

El final del proceso es la obra terminada, la partitura para las obras escritas o la fijación mnemónica estadística o determinista para las obras no escritas.

Conclusión

El título de este artículo "La complejidad creadora" hace alusión a la filosofía de la complejidad de Edgar Morin. En efecto, otra manera de llegar a las mismas conclusiones en cuanto a la circularidad entre sentir y conocer que hemos desarrollado aquí sería analizar estas dos categorías como entreteniéndose una dialógica, es decir un diferendo que no llega a resolverse nunca pero que contribuye a producir, y a explicar, el proceso de creación. Es sin duda este diferendo el que rescata Ehrenzweig para definir sus visiones *sincrética* y *analítica* del artista, materia de su trabajo *El orden oculto del arte*. Pero todo esto ya ha sido desarrollado en la fundamentación hermenéutica del artículo gemelo a este, al cual, una vez más, remitimos.

Guardamos la esperanza de que nuestras incursiones en el proceso vivo de creación musical hayan posibilitado la creación de una herramienta estética dinámica que pueda contribuir a la inteligibilidad de la complejidad creadora, arrojando nuevas luces sobre el proceso de composición de una obra.

* * *

Referencias bibliográficas

- Arnheim, Rudolf. *La pensée visuelle* [traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu]. París: Flammarion, 1976.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. París: Gallimard, 1963.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. París: Seuil, 1966.
- Cockayne, Daniel; Ruez, Derek y Anna Secor. "Thinking Space Differently: Deleuze's Möbius Topology for a Theorisation of the Encounter", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 45, N° 1, (2020): 194-207. <https://doi.org/10.1111/tran.12311>
- Deleuze, Gilles. *Logique de sens*. París: Les éditions de Minuit, 1969.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* [traducción de Francisco Serra Cantarell], 4ta. ed. Barcelona: Lumen, 1989.
- Ehrenfels, Christian von. "Sur les qualités de la forme" [traducción al francés de Denis Fisette]. En *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, 2007.
- Ehrenzweig, Anton. *L'ordre caché de l'art* [traducción al francés de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy]. París: Gallimard, 1974.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteils-kraft* [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft], 14. Aulage, 1996.

³² Sobre la crítica a la dialéctica de la composición, véase Ricardo Mandolini, "Adorno and Avant-garde Music", *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, Vol. 4, 3, (2021).

- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1976.
- Maldiney, Henri. "Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus". En *Regard, Parole, Espace*. París: Les Éditions du Cerf, 2012.
- Mandolini, Ricardo. "Una composición musical a partir de una improvisación: fundamentación hermenéutica - Experiencia heurística de creación", *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N° 8, (2022): 137-191. <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/24823>
- Mandolini, Ricardo. "A Musical Composition based on Improvisation", *The American Journal of Humanities and Social Sciences Research* (the AJHSSR), Vol. 5, 5, (2022). http://www.theajhssr.com/current_issue.html
- Mandolini, Ricardo. "Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics", *Journal of Fine Arts*, Vol. 3, N° 1, (2020). https://www.sryahwapublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptfERJ7zKJa7-Zjlf3i9B4no2IaKIEZ_So35Ewx1BAakzUIzs8
- Mandolini, Ricardo. "Adorno and Avant-garde Music", *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis* (IJMRA), Vol. 4 N° 3, (2021). <http://ijmra.in/v4i3/10.php>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción* [traducción de Jem Cabanes]. Buenos Aires: Planeta – De Agostini, 1984.
- Morin, Edgar. *La méthode de la Méthode, le manuscrit perdu*. París: Actes Sud, 2024.
- Platón. *La république* [traducción al francés de Jacques Cazeaux]. París: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995.
- Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation* [traducción al francés de Christian Sommer, Vincent Stanek y Marianne Dautrey. Notas de Vincent Stanek, Ugo Batini y Christian Sommer]. París: Gallimard, 2009.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* París: Éditions du Seuil, 1999.
- Straus, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [traducción al francés de G. Thines y J.-P. Legrand]. París: Ediciones Jérôme Million, 2000.
- Varela, Francisco; Thompson, Evan y Eleanor Rosch. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* [traducción de Carlos Gardini de *Embodied Mind. Cognitive Sciences and Human Experience*]. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Webern, Anton. Conferencia del ciclo "El camino hacia la composición de doce sonidos" del 26 de febrero de 1932. En *Chemin vers la nouvelle musique (Camino hacia la nueva música)* [traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé]. París: Ediciones Jean-Claude Lattès, 1980.
- Winnicott, Donald. *Jeu et réalité* [traducción al francés de Claude Monod y Jean-Bertrand Pontalis] París: Gallimard, 1975.

* * *

Ricardo Mandolini. Compositor argentino, Profesor Emérito de la Universidad de Lille, Francia. Creador de la disciplina musicológica Heurística Musical. Fundador del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Lille. Organizador del Festival Internacional Anual SIME (Semana Internacional de la Música Electroacústica) y del concurso homónimo de música electroacústica, entre 2013 y 2019. Doctorado en la

Universidad París VIII, en Saint-Denis, Francia, en 1988. Habilitado para dirigir investigaciones por la Universidad de París I Panthéon–Sorbonne, en 1993. Realizó sus estudios de composición en Alemania, en la Musikhochschule de Colonia; y, previamente, en el Antiguo Conservatorio Musical Beethoven, de Buenos Aires. Obtuvo el Premio “Magisterium” del Festival Internacional de Música Electroacústica, en Bourges, Francia, en 2002; y el Gran Premio de Artes, de Lille, en 2013. Autor de más de cincuenta composiciones, sus obras se interpretan en los más prestigiosos festivales de música electroacústica. Ha publicado cinco libros y más de cuarenta artículos en revistas especializadas de Alemania, Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la India. Actualmente, es docente de posgrado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2025

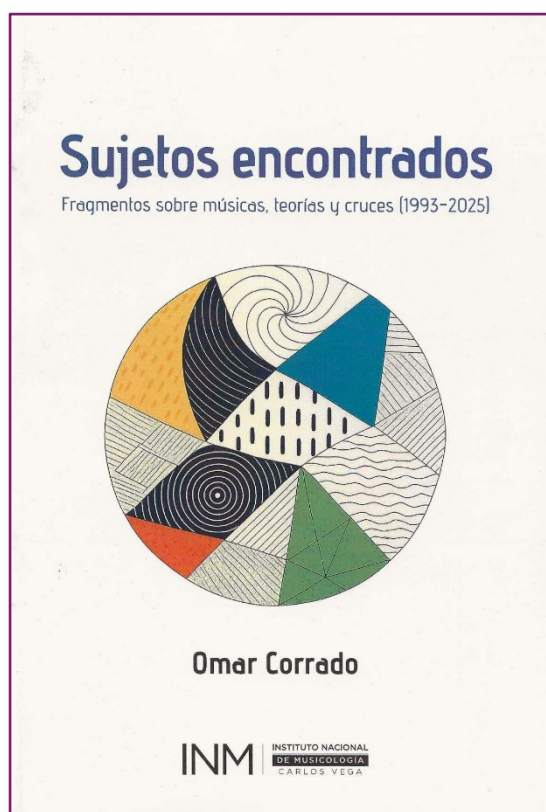


Reseñas

**Corrado, Omar. *Sujetos encontrados. Fragmentos sobre músicas, teorías y cruces [1993-2025]*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2025, 432 pp.
ISBN: 978-950-9726-1**

Pablo Daniel Martínez. Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega/
Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras | pablodanielmartinez@uca.edu.ar
ORCID: 0009-0008-0635-4981

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.81>



Llega a nuestras manos el libro *Sujetos encontrados. Fragmentos sobre músicas, teorías y cruces [1993-2025]* del musicólogo argentino Omar Corrado. Esta obra, editada por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, inaugura la serie *Recorridos en Musicología*, bajo la coordinación de Omar García Brunelli. Orientada a la difusión de investigaciones en diversas áreas de esta disciplina, la colección tiene como objetivo poner a disposición de la comunidad académica, el ámbito educativo y el público, trabajos relevantes de especialistas de consumada trayectoria. Al tratarse esta publicación de una recopilación de textos realizados por el autor entre los años 1993 y 2025, con certeza atestigua una parte significativa de sus intereses, búsquedas y preocupaciones en el campo de la investigación durante más de un cuarto de siglo.

La alusión al ‘sujeto’ provista por el particular título remite, según señala el propio Corrado en la introducción del libro, a dos acepciones de la palabra incluidas en el diccionario de la Real Academia Española: “la de ‘persona’ y la de ‘materia’ o ‘tema’ sobre el cual se habla o escribe” (p. 11). De esta manera, marca la existencia de ‘sujetos’ de ambas categorías que supieron acompañarlo durante su recorrido académico hasta el presente e indica la heterogeneidad empleada tanto en sus temáticas como en sus modalidades de abordaje. Sin duda, el hilo conductor o punto en común que poseen entre sí estos artículos independientes —muchos de los cuales son conocidos y utilizados como bibliografía de referencia en varios países, en programas de estudio de grado y posgrado— es la profundidad y seriedad científica con que se desarrollan los diversos temas.

¹ El número se encuentra incompleto y no pudo detectarse el registro correspondiente de ISBN en el sitio web de la Cámara Argentina del Libro: isbn.org.ar

Por decisión del autor, el volumen establece una división de cuatro segmentos cuyo criterio obedece a una agrupación temática.² El primer apartado (pp.15-64), denominado *Presencia/ausencia de una ciudad*, reúne los siguientes artículos: “Llorenç Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña [2008-2012]”, “Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires [2002]” y “Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente (1994) de Gerardo Gandini/Ricardo Piglia [2002]”.³ El primero de ellos releva el concierto de campanas realizado por Barber el 29 de diciembre de 1998 en Buenos Aires; se suma, además, un análisis de la forma, la partitura y la relación de esta experiencia respecto del espacio público. En el segundo, analiza cómo la música de Astor Piazzolla puede comportar una notable carga de capacidad referencial para la construcción simbólica de una ciudad —la ‘moderna’ Buenos Aires— y señala algunas conflictividades en la incorporación de aspectos de la tradición y de la modernidad relacionados tanto con el tango como con otras músicas. También, advierte sobre ciertos cambios de visión coyunturales vinculados con una percepción de la modernidad más cosmopolita. Por último, en el caso de *La ciudad ausente*, el discurso se vuelve profundamente analítico debido a la complejidad de los aspectos formales, dramáticos e intertextuales presentes en la ópera.

La siguiente división, *Músicas populares: cuatro intentos* (pp. 65-114), engloba estos escritos: “Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero [1999]”, “Migraciones y permanencias: El Chango Spasiuk [2000]”, “De los Alpes a las pampas. Canciones de los inmigrantes piamonteses en el centro-oeste de Santa Fe (Argentina) [1999]” y “Tango y modernidad en los compositores del Grupo Renovación [2014]”. En el primer texto, dedicado a Liliana Herrero, el autor destaca y analiza la tensión provista por la aproximación ‘intelectualizada’ a los repertorios populares por parte de la intérprete, cuya búsqueda autodenomina como una “contrafusión” que desarma el legado para recomponerlo desde otra perspectiva (p. 74). Parecido es, en este sentido, el escrito acerca de Spasiuk: allí, a Corrado le interesa indagar la tirantez generada entre el contexto de pertenencia del músico, sus interrelaciones en el campo musical, sus migraciones y fidelidades genéricas y la recepción contextual de su música. En “De los Alpes a las pampas”, el autor documenta, a través de la recolección y análisis de un corpus de ciento cincuenta y cuatro canciones (música y texto), los últimos rasgos de las prácticas musicales traídas por la inmigración piamontesa que se asentó principalmente en las provincias de Santa Fe y Córdoba. Para finalizar, y ya en diálogo con la música académica, Corrado releva la inclusión del tango en los catálogos de los compositores pertenecientes al Grupo Renovación (1929-1944). Esta música popular urbana constituyó un rico material que brindó a ese colectivo de creadores posibilidades ciertas en la ampliación de su universo simbólico, vinculado, en este caso, a la inclusión de lo popular-nacional. Por otra parte, su enorme expresividad les permitió operar musicalmente sobre él desde diferentes perspectivas: lo lúdico, lo dramático, lo paródico, lo lírico.⁴

El tercer segmento (pp.115-207), *Un poco de teoría*, comienza con “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones [2004]”, disertación inicialmente concebida para la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, realizada en la Facultad de Artes y Diseño de la

² El libro provee una profusa bibliografía general al final y un último apartado donde aparece el destino inicial u origen de cada uno de los textos compilados.

³ Desde el inicio se advierte que se han deslizado detalles editoriales. Los títulos mencionados, por ejemplo, están así en el índice, sin cursiva para las obras, con mayúsculas innecesarias, palabras faltantes y datos diferentes respecto de lo que se lee al inicio de cada capítulo.

⁴ Actualmente, sabemos sobre la existencia de algunas obras más, que ampliarían ese corpus. No obstante, debe recordarse que el texto de Corrado es de 2014.

Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza. Corrado trabaja aquí el concepto de canon como problema teórico general para luego desplazarse de modo minucioso hacia los aspectos musicales y musicológicos. Examina sus mecanismos de formación, aparición y acción y reconsidera la dualidad entre las posiciones de quienes lo piensan como sedimentación estética de las sociedades y los que lo conciben como otra de las manifestaciones de poder de los sectores hegemónicos.⁵ A continuación, se sucede el mucho más reciente “¿‘Universalidad más diferencia’? Apuntes sobre cosmopolitismo y música [2024]”. Nuevamente el autor, luego de poner de manifiesto las complejidades y las problemáticas del término en cuestión, se aboca a señalar cómo este se expresa en el marco de lo musical a través de las diferentes perspectivas y los modos de expresión presentes en compositores latinoamericanos del siglo XX. Para concluir, plantea los límites de una escucha cosmopolita, en la que lo local y lo ‘universal’ constituyen un imaginario conjunto.

En el texto “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes [1995]”, Corrado se pregunta acerca de la existencia de un tipo de análisis específico para las músicas ‘cultas’ contemporáneas —señala un recorte de una treintena de años previos a la fecha de gestación del texto como definición de “contemporaneidad”— y de la viabilidad en la utilización de herramientas analíticas permeables en su aplicación a repertorios pasados. Luego de examinar las finalidades que determinan las diferentes aproximaciones analíticas, señala las dificultades en el trabajo sobre el repertorio reciente, por la inevitable ausencia —y consecuente desconocimiento— de un período temporal postrero y por la inexistencia de una práctica o lenguaje común entre las propuestas compositivas. De particular clarividencia resulta el segmento en el cual enumera las dificultades que revisten los análisis “duros” frente a los esquivos paradigmas de las obras contemporáneas (p. 172); por otro lado, en la parte destinada a la tecnología, se menciona la pionera utilización del análisis espectral —como ‘herramienta’—por Robert Cogan (p. 175). El artículo finaliza con una cita de Paul Feyerabend, en la que alega sobre la necesidad de un tipo de acercamiento pluridimensional para el desarrollo del conocimiento. Siguiendo, en parte, con las ideas antes presentadas, en “Anexo. *Piano (Three Hands)* de Morton Feldman. Un análisis y sus contornos [1993]”,⁶ Corrado plantea un estudio de caso en el cual el análisis musical convencional presenta significativos “problemas”, al punto de —según sus propias palabras— hacer dudar en la utilización de esa categoría, dado que la música queda como tal, en el límite de lo reconocible (p. 192). Cerrando este segmento, en el último escrito, “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical [1993]”, el autor pasa revista a un número significativo de casos en los que la intertextualidad se desarrolla exclusivamente por medios provenientes del lenguaje musical —esto es, de un área ‘intrasemiótica’—; no obstante, examina también otros, en los que el mecanismo se articula con otro sistema —un área ‘intersemiótica’, que relaciona la música con un texto o con el lenguaje verbal—. Como corolario, propone la verificación del funcionamiento del mecanismo intertextual en una obra paradigmática: el tercer movimiento de la *Sinfonía*, de Luciano Berio.

La cuarta y última partición del libro se denomina *Intersecciones* (pp. 209-399) e incluye capítulos que contemplan analíticamente el cruce de la música con otras manifestaciones artísticas, así como también con aspectos sociológicos y filosóficos. Es el segmento más extenso en cuanto a cantidad de textos y con mayor variedad de temáticas. En “Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas [2013]”, el autor se ocupa de los aspectos inherentes al diálogo entre la producción

⁵ Sobre el impacto académico de este texto, puede leerse Silvina Luz Mansilla, “Introducción. Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical* Vol. 3 (6), (2022): 9-20.

⁶ La comprobación de la génesis de este texto requiere una lectura cruzada. En el índice dice 1993 (p. 8); en el capítulo dice 1991 (p. 185); en las páginas finales, se indica publicado en 1993 pero leído en un congreso en 1991 (p. 430).

musical y la teoría general contemporánea del espacio. Lo entiende en un sentido amplio, como un concepto con capacidad de abordaje desde distintas perspectivas: nacional, regional, ciudadano, cósmico, originario, de época, entre otros. El corpus de obras elegido concierne principalmente a compositores argentinos de los siglos XX y XXI. Se sucede “Sonido, tiempo, forma. Una escucha musical de los textos de Juan José Saer [1994-1996]”, donde Corrado revisa correspondencias entre la prosa del escritor santafesino y ciertas concepciones y técnicas de composición contemporáneas, basadas no solo en la ‘musicalidad’ —lo sonoro, lo espacial, lo temporal— sino en aspectos procedimentales vinculados a lo morfológico en sus distintos niveles. “‘Cosmopolita latinoamericana’. Universos textuales en la obra musical de Graciela Paraskevaídis [2023]” desarrolla, luego de una breve contextualización biográfica, el análisis de un repertorio de obras compuestas entre 1968 y 2011; con utilización de material textual —de diversos idiomas y procedencias—, a veces esos textos forman parte del propio contenido sonoro y otras, acuden como título o paratexto. Para concluir, el artículo señala cómo la música de Paraskevaídis “mantiene su especificidad estructural y autonomía estética” al participar —a través del “mundo de la palabra”— de la cultura plural circundante (p. 322), cuyos contenidos de carácter ideológico o simbólico aún continúan remitiendo a las temáticas existenciales de la humanidad. En “Mariano Etkin. Retrato del compositor como intelectual [2018-2025]”, el autor se ocupa del ‘mundo del pensamiento’ de Etkin por fuera de la actividad compositiva específica. Así, este corpus de referencias presentes en su proceso creativo —principalmente, de origen literario— le provee de estímulos de procedencia variada que inevitablemente desarrollan aspectos paratextuales en su obra. En ese sentido, el imaginario de Etkin aborda —según Corrado— temáticas como el tiempo, la duración, el espacio material y metafórico, el cuerpo y la construcción identitaria. En el siguiente texto, “Círculo de transposiciones. *Liederkreis* (2000) de Gerardo Gandini – *Esas cuatro notas* (2005) de Rafael Filipelli [2021]”, se muestra una suerte de diálogo intertextual entre la ópera de Gandini —cuya temática alude a la figura de Robert Schumann— y la película de carácter biográfico documental dirigida por Filipelli, que tiene como protagonista a Gerardo Gandini. Además de presentar algunos elementos de análisis técnico, la propuesta pasa por advertir cómo las transposiciones intersemióticas, intergenéricas e interculturales vagabundean de un ‘texto’ a otro, incluido el propio escrito de análisis de Corrado.

“Música e instituciones [2019]” (pp. 367-399) se constituye por una serie de estudios de caso. En ellos, el autor se ocupa de un grupo de obras musicales, como objetos culturales cuya producción y circulación, de modo ineludible, dialoga con la coyuntura o contexto en que se hallan inmersas. Por ende, el roce con lo institucional —entendido esto, como un fenómeno de interconexión de la cultura de los individuos de una sociedad— resulta obligatorio: en su acción se perfilan preferencias y elecciones que las hacen partícipes, de esta manera, de la creación del canon. En este caso, el autor presenta una serie de estudios de caso. En “Academia, vanguardias, instituciones: redes y paradojas [2019]” trabaja tres situaciones muy disímiles: las antagónicas respuestas y tomas de posición de Juan Carlos Paz y Gerardo Gandini frente a sendas y sucesivas propuestas de integrar la Academia Nacional de Bellas Artes;⁷ la pugna judicial de los vecinos del barrio de Recoleta frente a la intervención de un espacio público —el cementerio de Recoleta— para la presentación de *Tertulia*, de Nicolás Varchausky (p. 372); y, por último, la compleja trama de conflicto —entre actores públicos y privados— que permitió la puesta en acto de las versiones

⁷ El primer párrafo de “1-Vanguardia y academia” aparece repetido con leves cambios (p. 368).

sinfónicas del grupo de cumbia santafesina Los Palmeras.⁸ Por el contrario, en “Vanguardia, tránsitos culturales y autogestión. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Apuntes de un observador participante [2019]”, Corrado realiza una presentación de las características y principios de funcionamiento presentes en los mencionados cursos, desarrollados en distintos países de la región entre 1971 y 1989. Resulta muy valioso oír su relato en primera persona —aunque se disculpe por los riesgos y limitaciones que eso conlleva—, provisto de detalles específicos recuperados de sus apuntes o memoria durante su participación en las ediciones tercera y séptima, desarrolladas respectivamente en Piriápolis (1974) y Buenos Aires (1997).

Luego de esta sumaria descripción del contenido de este volumen, podemos concluir que la publicación de este libro constituye un aporte de relevancia mayor para el campo del estudio, la investigación y la reflexión musicológica. Su lectura y conocimiento resultan imprescindibles tanto para el segmento de estudiosos dedicados a la disciplina como para los estudiantes de música de nivel superior. Por otra parte, la reunión de un conjunto de materiales tan variopinto en sus temporalidades, temáticas e intereses, nos da la posibilidad de hacer una interpretación concomitante: la importancia que conlleva una realización o ‘hacer’ —de carácter profesional, dedicado, comprometido, exhaustivo— como convicción inquebrantable en la búsqueda del conocimiento científico, cuando está ligada a una pasión personal y amor por la música, encarnados en los dispares objetos —‘sujetos’, para Corrado— de estudio elegidos.

* * *

Referencias bibliográficas

Mansilla, Silvina Luz. “Introducción. Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, Vol. 3 N° 6, (2022): 9-20. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/sonocordia/>

* * *

Pablo Daniel Martínez. Compositor, docente, intérprete, arreglador e investigador. Doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, es Licenciado y Profesor Superior de Música, especialidad Composición, graduado con medalla de oro de la Universidad Católica Argentina. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Música Latinoamericana y Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, es Profesor en la Licenciatura en Música Popular de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Investigador invitado del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA), trabajó como transcriptor y musicólogo en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, que depende de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Integrante de proyectos UBACyT desde 2016, su investigación doctoral está referida a la obra vocal del compositor argentino José María Castro. Es miembro

⁸ Un fallo en la edición deja el texto inconexo entre las páginas 375-376.

de la Asociación Argentina de Musicología y de la Sociedad Internacional de Musicología.

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2025
Fecha de aceptación: 09 de diciembre de 2025

Diálogos transatlánticos desde MUSAM: apuntes sobre el V Congreso en Valladolid

Juliana Pérez González. Instituto de Etnomusicología – Centro de Estudios en Música y Danza (INET-md), Universidad de Aveiro (Portugal) | julianaperezg@ua.pt
ORCID: 0000-0002-9820-4858

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.87>

Consolidada como una de las comisiones de trabajo de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), MUSAM (Música y Estudios Americanos) se ha afirmado desde su creación en 2017 como un espacio de articulación para el estudio de expresiones musicales de las Américas desde una perspectiva amplia, transdisciplinar y transnacional. Lo que comenzó como un encuentro para investigadores interesados en la música americana desde la musicología española se ha convertido, con el paso del tiempo, en un espacio de intercambio importante entre investigadores que trabajan y viven a ambos lados del océano Atlántico.

El V Congreso MUSAM, celebrado entre los días 2 y 4 de octubre de 2025 en el Palacio de Congresos Conde Ansúrez de la Universidad de Valladolid, ofreció una imagen nítida de esta transformación. Bajo el título *Diálogos transatlánticos. Discursos y estrategias analíticas sobre las músicas iberoamericanas*, el encuentro reunió a ciento nueve investigadores provenientes de diecisiete países de Europa y América Latina.¹ La rica participación puso en evidencia no solo la amplitud del campo convocado, sino también la relevancia que MUSAM ha ganado por fuera de las fronteras españolas.

En el plano conceptual, el V Congreso MUSAM convocó a reflexionar sobre las transformaciones recientes de la investigación musical. Entre sus preocupaciones figuraban la interdisciplinariedad como práctica efectiva, la incorporación de enfoques (auto)etnográficos, semióticos y decoloniales, así como la apertura hacia herramientas digitales e inteligencia artificial. Estas orientaciones se tradujeron en doce líneas temáticas que funcionan como un dispositivo de mapeo del estado actual de la disciplina. Como veremos, la amplitud de esta agenda permitió entrever un cierto desajuste, manifiesto entre las aspiraciones de renovación metodológica y conceptual de la convocatoria y el grado efectivo de transformación del campo musicológico.

Llevar a la práctica una discusión de alcance tan amplio exige, necesariamente, pensar con cuidado la arquitectura y organización del evento. En este sentido, el V Congreso MUSAM optó por una estructura que equilibró diversidad temática, formatos de participación y convivencia académica.

El encuentro se desarrolló a lo largo de tres días, de acuerdo con una política consolidada en MUSAM orientada a evitar la dispersión de los participantes. La programación se organizó en sesiones de mañana y tarde, distribuidas en cuatro mesas paralelas; incluyó, además, dos

¹ Nos reunimos ciento un ponentes y ocho oyentes de diecisiete países: Argentina, Portugal, España, Brasil, Cuba, Venezuela, Perú, Reino Unido, Canadá, Italia, México, Uruguay, Estados Unidos, Ecuador, Puerto Rico, Chile y Francia.

conferencias magistrales (una de apertura y otra de clausura), así como una serie de conciertos, integrando la reflexión académica con la experiencia musical.

En cuanto a los formatos de participación, el congreso combinó modalidades habituales en encuentros académicos con otras menos frecuentes. Junto a las comunicaciones de tema libre y los paneles temáticos, se incluyeron presentaciones de novedades editoriales, comunicaciones-recital —que articularon exposición y *performance* en un mismo espacio— y presentaciones breves de proyectos de investigación. Esta última modalidad resultó particularmente estimulante pues favoreció el intercambio y la construcción de redes, a pesar de que la gestión del tiempo dejó poco margen para la interacción con el público. En conjunto, la diversidad de formatos del congreso permitió acoger contribuciones de investigadores en distintos momentos de su trayectoria académica, desde estudiantes de posgrado hasta especialistas consolidados, favoreciéndose el intercambio inter-generacional.

Las conferencias magistrales de apertura y clausura contribuyeron a enmarcar los debates del congreso, ofreciendo dos perspectivas complementarias sobre problemáticas centrales de la musicología iberoamericana contemporánea.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de la profesora Silvina Mansilla (Argentina), quien abordó la vasta producción bibliográfica generada en torno al compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000). A partir de un recorrido crítico por los enfoques analíticos e historiográficos del estudio de su obra, la investigadora puso en evidencia los desafíos que plantea la producción de un compositor tan rico. Quedó evidente que su obra ha sido leída y utilizada desde perspectivas estéticas, analíticas y culturales muy diversas. La exposición ofreció así una reflexión sobre las formas en que la musicología actual enfrenta repertorios ampliamente difundidos y variados.

La conferencia de clausura estuvo a cargo del profesor catedrático emérito Enrique Cámara (Argentina/España), quien centró su intervención en el problema de la transcripción musical desde el quehacer de la etnomusicología, con especial atención al contexto iberoamericano. A lo largo de un recorrido histórico que abarcó los últimos cien años, el investigador examinó las categorías empleadas para conceptualizar diversas expresiones musicales y las vinculó con las estrategias desarrolladas para su fijación en soportes visuales. La exposición puso de relieve las tensiones entre notación, representación y escucha, incorporando ejemplos que iban desde la utilización de la notación occidental hasta el uso de recursos gráficos más recientes.

Ambas conferencias delimitaron un arco conceptual que atravesó buena parte del congreso, articulando cuestiones de historiografía, análisis, archivo, representación y circulación de principios epistemológicos. Ambos conferencistas subrayaron la necesidad de revisar críticamente las herramientas con las que la investigación musical aborda sus repertorios, tanto en el pasado como en el presente.

Los tres paneles temáticos desarrollados durante el evento, por su parte, ofrecieron espacios de discusión colectiva que permitieron profundizar, desde enfoques complementarios, en problemáticas vinculadas a la circulación transatlántica de músicos, repertorios y saberes.

El panel "Músicos, músicas y saberes en tránsito: experiencias y repertorios comunes entre Europa y América del Sur", integrado por investigadores e investigadoras vinculados a la Universidade de Aveiro, se articuló en torno al análisis de archivos sonoros, fonogramas históricos y trayectorias artísticas marcadas por la movilidad transatlántica. Las contribuciones examinaron procesos de producción y conservación de grabaciones realizadas en distintos contextos latinoamericanos durante las primeras décadas del siglo XX, así como la circulación y

resignificación de repertorios entre Brasil y Portugal. A partir de estos casos, se discutieron proyectos de digitalización y revitalización de repertorios históricos.

El panel "Transculturalidad compositiva. Espacios sonoros extendidos", conformado por investigadores e investigadoras de la Universidad de Oviedo, se centró en experiencias de creación musical atravesadas por procesos de migración, exilio y reterritorialización cultural. A partir del análisis de obras y repertorios vinculados a compositores y cantautores argentinos radicados en España, las ponencias exploraron cómo las trayectorias biográficas y los contextos de acogida inciden en la configuración de lenguajes musicales híbridos.

Por su parte, el panel "Tricentenario de Esteban Salas: resignificación de la música sacra del siglo XVIII desde el Caribe", integrado por investigadoras e investigadores de la Universidad de La Habana, propuso una revisión crítica del legado del compositor cubano desde perspectivas historiográficas, analíticas, archivísticas y performativas. Las contribuciones abordaron los procesos de construcción institucional de Salas como figura fundacional del patrimonio musical cubano, el análisis retórico y narrativo de su obra, el papel de los repositorios digitales como archivos expandidos y las reinterpretaciones performativas de su música.

Respecto de las líneas temáticas propuestas en la convocatoria, el desarrollo efectivo del congreso puso de manifiesto una serie de desplazamientos, ausencias y persistencias que resultan reveladoras. Estas variaciones no deben leerse como una diferencia problemática entre la llamada y el evento. Más bien, son una oportunidad para identificar intereses consolidados de la disciplina y, a la vez, debates que, aun siendo relevantes, no se han concretizado. En última instancia, este contraste evidencia la convivencia de tendencias innovadoras y enfoques de más larga tradición entre los colegas que acogimos la propuesta.

Conviene señalar, además, que la configuración del programa estuvo mediada por contingencias logísticas propias de cualquier evento internacional, lo que influyó en la conformación de las mesas, más allá de afinidades temáticas estrictas. No obstante, el análisis comparativo entre la convocatoria y el programa muestra que algunas líneas no llegaron a conformar mesas específicas, mientras que otras se mantuvieron estables o fueron reformuladas para adecuarse al contenido de las propuestas recibidas.

Entre las líneas temáticas previstas, una de las ausencias más notorias correspondió a la línea dedicada a "Músicas iberoamericanas, tecnología, herramientas digitales e inteligencia artificial", que no llegó a conformar una mesa. Su ausencia parece corresponder con la dificultad de traducir esta preocupación en investigaciones concretas. El contraste entre la centralidad que las herramientas digitales y la inteligencia artificial ocupan en la producción de conocimiento y su escasa presencia en el congreso resulta revelador. Da cuenta de un cierto desfase entre la musicología y las humanidades digitales, en el ámbito iberoamericano. Lejos de interpretarse como una carencia, esta situación pone de manifiesto que la disciplina quizás esté aún en proceso de adaptación.

Frente a estas ausencias, algunas líneas temáticas se mantuvieron sin modificaciones sustantivas entre la convocatoria y el congreso, lo que da cuenta de áreas de investigación consolidadas y activas en la región. La presencia sostenida de las líneas dedicadas a archivos sonoros, estudios de *performance* y técnicas y métodos compositivos y analíticos refleja su vigencia dentro del campo. En la primera, se abordaron temas como fonografía temprana y radioteatro; en la segunda, prácticas musicales desde la observación de la interpretación y la *performance*; y en la tercera, repertorios de música de concierto de los siglos XX y XXI.

Por otra parte, varias de las líneas propuestas en la convocatoria fueron reformuladas para ajustarse con mayor precisión al contenido de las ponencias aceptadas. Tal fue el caso de "Estrategias analíticas en repertorios iberoamericanos de tradición oral", que se amplió a "Estrategias analíticas en repertorios iberoamericanos", permitiendo acoger trabajos sobre repertorios que articulan dimensiones escritas, orales y performativas, como la guitarra y el fandango.

De modo similar, la línea "Análisis y significación musical: *schemata*, retórica, *topoi*, narratología y hermenéutica" fue reformulada como "Análisis y significación musical", dando lugar a estudios centrados tanto en el análisis de obras de músicos transatlánticos como en la recepción musical a través de fuentes hemerográficas de un músico particular.

Un ajuste comparable se observó en el eje "Perspectivas poscoloniales y decoloniales en el análisis musical", que pasó a denominarse simplemente "Perspectivas poscoloniales y decoloniales", en consonancia con ponencias orientadas menos al análisis musical, en sentido estricto, que a dimensiones políticas, epistemológicas y discursivas del quehacer musical.

Otras líneas experimentaron transformaciones de mayor alcance, como "Canon, contra canon y alteridad en la historiografía de las músicas iberoamericanas", reformulada como "Discursos y debates historiográficos", y "La música como discurso: poder, identidad, resistencia y memoria", que dio lugar a la mesa "Identidades musicales y discursos nacionales", evidenciando desplazamientos al abordar problemas historiográficos y discursivos, como identidad y nación.

Más allá de las líneas explícitamente formuladas en la convocatoria, el congreso optó por agrupamientos temáticos que no estaban previstos, pero que emergieron a partir de la afinidad de las ponencias aceptadas. Uno de los casos más visibles fue el de los estudios sobre canción y discurso, que dieron lugar a dos mesas y reunieron trabajos centrados en repertorios vocales del siglo XX que circularon entre Europa y América Latina.

Otro caso fue el de las investigaciones de carácter histórico-musical sobre repertorios anteriores al siglo XX, articuladas en tres mesas dedicadas a música y repertorios religiosos y música de circulación transatlántica. Asimismo, expresiones de música popular contemporánea encontraron un espacio propio, con trabajos dedicados al rock y a repertorios urbanos en contextos peninsulares. La emergencia de estas mesas no previstas confirma la persistencia de ciertos objetos de estudio que, lejos de agotarse, continúan generando preguntas y producción académica relevantes y sostenidas en el campo musicológico.

En conjunto, el análisis de las líneas temáticas —considerando ausencias, persistencias, reformulaciones y agrupamientos no previstos— permite delinear un panorama de preocupaciones y enfoques que atraviesan la musicología iberoamericana, específicamente aquella articulada desde el espacio institucional de MUSAM (SEdeM). Ahora bien, fue particularmente notorio el papel que desempeñó la circulación transatlántica de repertorios y la itinerancia humana a lo largo de los siglos. Este tema no constituyó un punto más del V Congreso MUSAM, sino un principio transversal a todo el evento. De hecho, dicha circulación estructuró la mayoría de los trabajos presentados, independientemente de sus enfoques y formatos.

En este marco, la inclusión de comunicaciones-recital merece una mención específica. Se trata de un formato poco frecuente en congresos de musicología pese a que su formulación articula investigación y práctica musical. Las comunicaciones-recital, concentradas en una única jornada, abordaron, entre otros casos, repertorios vinculados a músicos formados o activos entre distintos contextos europeos y latinoamericanos, así como obras y géneros que dialogan con tradiciones

diversas, como el *ragtime* en relación con la habanera y el vals, o repertorios instrumentales del siglo XIX asociados a circuitos luso-españoles.

Al final de cada jornada, el congreso contó con conciertos de carácter muy diverso entre sí, reflejo de la pluralidad musical que atraviesa el ámbito iberoamericano. Cada uno de ellos propuso un recorte estético, histórico y performativo distinto, ofreciendo al público experiencias de escucha contrastantes.

El primer concierto estuvo dedicado al piano, con un programa centrado en obras de compositoras latinoamericanas del siglo XIX, interpretadas y contextualizadas por Mariantonia Palacios. La segunda jornada incluyó un concierto a dos órganos históricos del siglo XVIII, actualmente conservados en el monasterio de Santa María de las Huelgas Reales, en el que Mónica Melcova y Juan María Pedrero interpretaron tientos, danzas, sonatas y batallas, permitiendo experimentar el particular efecto acústico generado por la ejecución simultánea de ambos instrumentos. El cierre musical del congreso estuvo a cargo de Daniel Román, quien presentó un concierto de guitarrón chileno centrado en el canto a lo poeta, combinando interpretación, explicación del contexto cultural y referencias a los aspectos musicales y organológicos de este instrumento.

Por último, el V Congreso MUSAM no podría haber llegado a feliz término sin el clima cordial y estimulante que lo caracterizó. Este se sostuvo en la atención de sus organizadores y organizadoras a todos los detalles, incluso a las necesidades más banales; en las discusiones suscitadas en las mesas; en los intercambios informales durante los intervalos; y en los encuentros y reencuentros entre colegas que llegaron a Valladolid tras largas horas de vuelo o de trayectos por tierra. Todo ello contribuyó a generar un espacio de diálogo sostenido, difícil de replicar fuera de la presencialidad. En este sentido, la experiencia del congreso reforzó la importancia del encuentro físico como condición para la construcción de redes académicas, el intercambio crítico y la circulación de ideas, recordando que buena parte de la vida intelectual se teje también en conversaciones, paseos compartidos por la ciudad y momentos de sociabilidad que exceden el programa formal.

* * *

Juliana Pérez González. Historiadora colombiana, con maestría y doctorado en Historia Social por la Universidade de São Paulo. Autora del libro *Las historias de la música en Hispanoamérica* (2010), obtuvo mención de honor en el X Premio de Musicología Casa de las Américas. Su segundo libro, *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito música popular* (2015), recibió el Premio Historia Social (USP). Su innovadora investigación doctoral sobre música caipira y fonografía fue distinguida con el primer lugar en el Concurso Silvio Romero de 2019 (IPHAN). Fue profesora en la Facultad de Artes, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), entre 2005 y 2007. Contribuye regularmente en la academia brasileña e hispanoamericana como conferencista, jurado en exámenes de maestría y doctorado, evaluadora en revistas especializadas, editora, autora de artículos y

participante y organizadora de eventos académicos. Actualmente, es investigadora posdoctoral en el INET-md de la Universidade de Aveiro (Portugal).

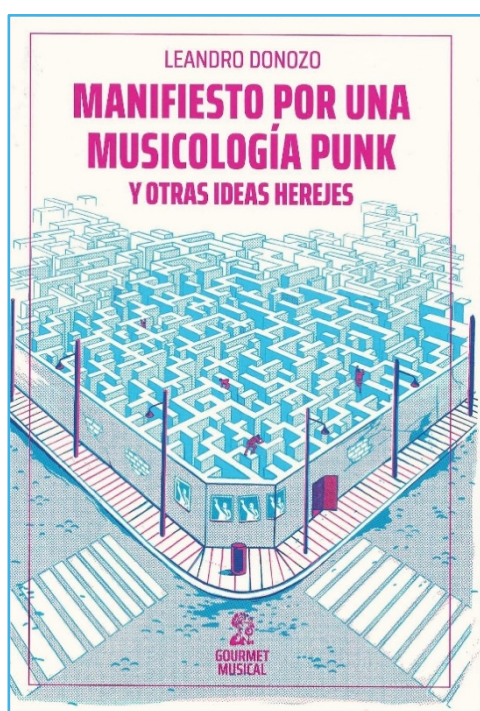
Fecha de recepción: 03 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 05 de diciembre de 2025

Donozo, Leandro. *Manifiesto por una musicología punk y otras ideas herejes*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2025, 144 pp. ISBN: 978-631-6636-07-2.

Luis Pérez-Valero. Universidad de las Artes, Guayaquil (Ecuador) | luis.perez@uartes.edu.ec
ORCID: 0000-0001-7503-0042

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.93>



Irreverente sin caer en la estridencia, de amplios conceptos sin volverse críptico, de escritura ligera pero intelectualmente exigente, este libro de Leandro Donozo propone una manera poco complaciente de pensar la música y de escribir sobre ella. Se trata de un texto que reflexiona sobre una época, una ciudad y una escena musical concretas, pero que, al hacerlo, interpela también a la musicología como disciplina: a sus modos de narrar, sus jerarquías temáticas y sus límites discursivos. Donozo no se limita a describir fenómenos musicales; los problematiza, los contextualiza y los somete a una lectura crítica que dialoga tanto con la experiencia urbana como con las tensiones culturales y estéticas de su tiempo. En ese sentido, el libro refresca e incentiva otras formas de escritura musicológica, más cercanas al ensayo, al pensamiento situado y a la observación crítica que a la mera acumulación de datos o al tecnicismo disciplinar.

No es casual, entonces, que Donozo sea hoy una figura central de la musicología latinoamericana. Su trayectoria y producción se aprecia en un trabajo editorial sostenido, riguroso y singular. Como director de Gourmet Musical Ediciones, ha impulsado una labor sin parangón en la región: selección cuidadosa de textos, edición exigente, promoción activa y una distribución que apuesta por la circulación real del conocimiento musical. Se trata de libros escritos por profesionales del área, pero pensados para ser leídos más allá de los márgenes estrictamente académicos, con una atención especial tanto al contenido como a la materialidad de la edición. Frente a ciertos modelos de editorial universitaria orientados a cumplir cuotas de producción — libros que, una vez publicados, permanecen confinados a los anaqueles institucionales—, Gourmet Musical Ediciones propone otra lógica: la del libro que circula, interpela y genera comunidad lectora.

A esta labor editorial se suma la experiencia de Donozo en la gestión cultural y en la investigación musical, forjada al frente de instituciones como el Centro de Documentación e Investigación Musical de Buenos Aires y en su participación en diversas revistas especializadas.

Este recorrido le ha permitido habitar simultáneamente el terreno de la teoría y de la práctica de la crítica musical, un cruce poco frecuente y particularmente fértil. Desde allí escribe: con conocimiento histórico, con criterio analítico y con una mirada y oídos entrenados en el ejercicio crítico.

El libro se organiza en dos partes claramente diferenciadas pero complementarias. La primera reúne una serie de ensayos que despliegan el núcleo reflexivo del volumen. La segunda propone un ejercicio especialmente valioso para estudiantes y profesionales: la microcrítica, entendida como una práctica de escritura breve, precisa y aguda, que obliga a afinar la mirada, el lenguaje y el juicio crítico. Lejos de ser un apéndice menor, esta sección funciona como una invitación explícita a pensar la crítica musical no solo como objeto de estudio, sino como práctica viva, entrenable y necesaria.

El "Manifiesto por una musicología punk" (pp. 17-18) abre la primera sección titulada "Parte I: Ensayos. Está todo mal organizado, pero hay que hacerse un lugar", lo que invita a la imaginación y provoca la asociación con la búsqueda de nuevas voces en el ámbito de la musicología. De hecho, si algo caracteriza a nuestra disciplina es que, más allá de algunas declaraciones y discursos fundacionales emitidos desde congresos o simposios, no se fomenta la proliferación de proclamas que expresen la rebeldía o el descontento que muchos podríamos sentir frente a las estructuras académicas tradicionales. El manifiesto por una musicología punk debería ser un texto obligatorio en todas las facultades e institutos donde la música es concebida como un oficio. No solo porque expone verdades incómodas que también se sufren en otras profesiones, sino porque nos recuerda la razón fundamental de la existencia de la musicología: en primer lugar, para y por la música. A partir de esta premisa, en esta parte del libro, Donozo comparte varios ensayos en los que reflexiona sobre puntos neurálgicos de la musicología; por ejemplo, cómo vivir de la cultura en Argentina, un país que es "rico culturalmente, al menos por su cuantiosa y variada producción" (p. 19).

En este compendio ensayístico, Donozo despliega su arsenal metodológico y crítico en un tono reflexivo sobre un tema que ha sido central en su producción como autor: el estado del arte en las revistas de música en Argentina. En "La bibliografía sobre música popular urbana en la Argentina: apuntes para un estado de la cuestión (a comienzos del siglo XXI)", el autor realiza un recorrido que abarca tanto las publicaciones no académicas como las académicas. Nos acerca, de forma transversal, a las nociones teóricas de figuras como Carlos Vega, Coriún Aharonián, hasta Omar García Brunelli y Pablo Alabarces, entre otros. Solo este texto, escrito en 2005, resume en pocas páginas un estado de la cuestión que da pie a otras líneas de trabajo, como la continuidad y profundización en torno a los géneros musicales, así como la necesidad de interconectar investigaciones e investigadores alrededor de una bibliografía sobre música popular. En esta sección se aprecia claramente la triangulación entre música, libros y crítica, que caracteriza la producción intelectual de Donozo.

Con un estilo cercano al manifiesto, el capítulo destinado a las "Once conclusiones provisionarias sobre revistas de música" puede extrapolarse, sin mayor dificultad, a cualquier disciplina en la que la periodicidad y la sistematización constituyen fuentes esenciales. En esta sección se revela una de las preocupaciones centrales del autor: las revistas de música como medio para el estudio de la música, de su contexto, de su impacto y de sus formas de consumo y producción. No en vano, un texto referencial para todo estudioso de las publicaciones periódicas es la *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*, elaborada por el propio autor. Todas las conclusiones resultan pertinentes, trazan un camino posible e invitan a la reflexión sobre el estado de las investigaciones

y especializaciones en torno a las revistas de música en América Latina. En particular, se vuelve imperativo definir la historia de estas publicaciones: cómo y quiénes las producían, cómo se distribuían, qué alcance tenían y de qué manera contribuyeron a moldear el gusto de la audiencia o a funcionar como referencia identitaria de una generación.

Con la habilidad para triangular elementos que podrían parecer disímiles —la crítica musical, internet y Capusotto—, Donozo expone en “Encrucijadas de la crítica musical en la era de internet y de Peter Capusotto” una reflexión sobre las publicaciones, la crítica y su repercusión en la Argentina de 2012. Resulta especialmente pertinente que el autor señale que la “crítica puede ser también una herramienta de construcción artística y social” (p. 45), un aspecto que se evidencia no solo en esta sección, sino a lo largo de todo el libro. De hecho, desde la crítica se refleja una época y un estilo de escritura, y se ponen en juego ideas que circulan tanto en la esfera pública como en la privada, en el ámbito de la prensa musical y en la ironía encarnada por Capusotto. Queda así clara la amplitud de la crítica, sus implicaciones y el impacto que puede tener en la audiencia.

La primera parte del libro cierra con dos ensayos breves: “¿Qué sabe usted de música latinoamericana? Probablemente muy poco” y “Arenga editorial”. Entre ambos textos —que tienen una diferencia de tres años: el primero de 2013 y el segundo de 2010—, el autor mantiene una conexión de ideas, como la interrelación entre músicos, instituciones, audiencias y cultura musical. Estos escritos también se relacionan con la visión y misión que Donozo se ha planteado al frente de Gourmet Musical Ediciones: la publicación de textos sobre música amables a la lectura, con diseño fresco en las portadas y escrito por autores calificados. Esto es el logro de un editor. En la *Arenga* estamos frente a la voz del editor, no ya como exégeta del mundo hemerográfico musical argentino, sino su irreverente voz.

La crítica es una actividad pertinente para el mundo musicológico. Aunque en algunos centros de formación de esta disciplina no se aborda; en el mejor de los casos, se ofrece como un curso complementario. Donozo hace gala e ingenio de la crítica con una herramienta lúdica y a la vez práctica: la microcrítica musical. La segunda parte del libro, la más numerosa en páginas de la edición, está dedicada a la escritura y reflexión. La microcrítica es la consecuencia de una rutina escritural que permitió el levantamiento de una escena musical de ciertos lugares de Buenos Aires. Esta propuesta es un estímulo para ejercitar la reflexión y la escritura. La estrategia es básica: textos cortos, directo a lo que se quiere decir, evitar por todos los medios una escritura anecdótica, de resumen o periodística. En especial, es valiosa la proyección del momento de escritura-pensamiento que se transforme en una proyección de las ideas del autor, disfrutar el concierto por encima de todos los medios y utilizar la internet para difundir el texto, sin esperar nada a cambio. Quizás la actitud más punk de todas sea “cambiar las reglas si uno cambia de idea” (p. 55). Donozo fue ampliando estas directrices, repensándolas hasta ampliar una lista en donde destaca “militar en contra de nada” (p. 55). Un método para incentivar la escritura, una escritura que estimula el pensamiento, un pensamiento que se proyecta y que deja un número valioso de notas críticas, de anécdotas sin querer ser anecdótico, de una escena musical particular. Algunos de los conciertos reseñados fueron en Café Vinilo, Centro de Experimentación del Teatro Colón, Teatro Coliseo, Teatro El Extranjero, Niceto Club, entre otros.

Como lo enfatiza el autor, se trata de fragmentos que, en apariencia, parecen desconectados y que, con la perspectiva que otorga el tiempo, se han convertido en testimonios de una época, en proyecciones del pensamiento a través de la escucha. En esta parte, el texto funciona como ejemplo de alternativas para promover la escritura. A modo de muestra, he utilizado esta metodología en las clases de Investigación para la producción musical de la carrera de Producción Musical y Sonora

de la Universidad de las Artes, Ecuador, con resultados positivos. Parte de este mérito obedece a dos aspectos fundamentales del método propuesto por Donozo: la brevedad de los textos, la escritura como experiencia placentera y la decisión de evitar, a toda costa, la argumentación orientada a convencer al lector. De este modo, la técnica de Donozo ha logrado interpelar a una pequeña comunidad de estudiantes de música; además, el manifiesto punk se consolida como una propuesta que busca ser útil e interesante. En consecuencia, la microcrítica es una alternativa de escritura aplicable a cualquier nivel de estudios musicales. En una época signada por la inteligencia artificial, la enseñanza de la escritura constituye no solo un reto pedagógico, sino también un acto de rebeldía.

Si algo ha caracterizado a cualquier movimiento contracultural o propuesta herética es la expresión del pensamiento a través de la palabra escrita. En el *Manifiesto por una musicología punk* hay un ejercicio constante de proyección de ideas, conceptualización y reflexión, sostenido por una voz potente que roza los límites de la transgresión. Esta publicación de Gourmet Musical Ediciones es libre en su contenido, plural en sus ideas y necesaria para develar otras propuestas de escritura en torno a la música. *Manifiesto por una musicología punk y otras ideas herejes* de Donozo puede leerse desde la perspectiva del imaginario punk en toda su amplitud: el 'hazlo tú mismo' es un ejemplo claro del espíritu del libro, pues los textos, la edición y la producción corren a cargo del propio autor. Además, la escritura rompe con los moldes tradicionales de la academia: se escribe y se piensa la musicología y la música desde un tono que coquetea con lo ensayístico, lo confesional y lo contestatario.

En este libro conocemos una faceta distinta de Donozo, más allá del autor o del editor de Gourmet Musical Ediciones: la voz más íntima de su pensamiento. Se trata de un libro necesario para la musicología, no solo porque propone caminos que pueden recorrerse desde distintas líneas de investigación, sino porque abre nuevas aristas sobre el potencial de la crítica musical. Desde otra perspectiva, este trabajo describe una época y puede redimensionarse tanto como un ejercicio de musicología histórica como de crítica musical. Donozo posee un sentido crítico necesario en una disciplina con tradiciones y mecanismos de legitimación tan particulares como los de la musicología.

¡Por una musicología punk!

* * *

Luis Pérez-Valero. Doctor en Música (Pontificia Universidad Católica Argentina), Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid), Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar) y Licenciado en Música (Instituto Universitario de Estudios Musicales, UNEARTE). Como investigador ha escrito más de treinta artículos en revistas de España, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Estados Unidos y Gran Bretaña. Publicó dos libros: *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (autor) y *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautor). Ha sido investigador residente del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM). Actualmente, es docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador),

integrante de la Red de Investigación en Artes (Redinart) y del equipo de investigación del Oxford Bibliographies Online de la Oxford University Press.

Fecha de recepción: 03 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2025



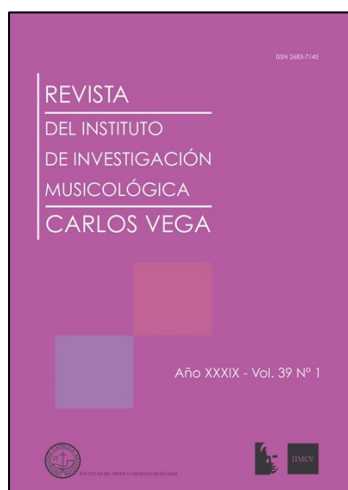
Noticias del Instituto

Noticias del Instituto

1. Publicaciones

1.1. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año XXXIX, Vol. 39 N° 1

Con renovado diseño, el primer número del volumen 39 de nuestra Revista presentó un *dossier* dedicado al tópico de la edición crítica de músicas de tradición escrita en Latinoamérica. Coordinado por el Dr. Luis Pérez-Valero de la Universidad de las Artes de Guayaquil (Ecuador), reunió las siguientes contribuciones:



Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año XXXIX, Vol. 39 N° 1

- Sección Artículos:

- “La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones”, por Luis Pérez-Valero.
- “La edición de la música en lengua vernácula de Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664)”, por Nelson E. Hurtado.
- “El legado vocal de Antonio Estévez. Estudio y contexto a partir de la edición crítica de sus *17 canciones para voz y piano*”, por Cristina Núñez.
- “Activista y compositora. Rosa Borja de Ycaza, presencia femenina en la música de la primera mitad del siglo XX en Guayaquil a través de la edición crítica de su música”, por Montserrat Vela Garcés.

A su vez, y evocando una práctica cultivada en épocas pasadas de la historia de nuestra Revista, el presente número retomó la inclusión de la sección “Documentos”, destinada a la visibilización y difusión de materiales de los fondos documentales del Instituto. Se ofreció en ella, para esta

oportunidad, el inventario del fondo documental Aguirre-Castro, confeccionado por la investigadora invitada y becaria doctoral Luisina Inés García (UBA-CONICET) a partir de la donación efectuada al Instituto, durante el año 2024, por los descendientes del compositor argentino Julián Aguirre (1868-1924).

Por último, en la sección Reseñas vieron la luz los siguientes aportes:

- “Albinarrate, Fernando. *Entre las notas*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad de las Artes (Colección Ensayos – Universidad Nacional de las Artes), 2024”, por María Claudia Albini.
- “Marín-López, Javier y Ramos-Kittrell, Jesús A. (eds.). *Música, representación y conflicto en América Latina*. Santiago de Chile: Enredars y Universidad Autónoma de Chile, 2024”, por Tiago Colman.

2. Proyección social del Instituto en actividades de divulgación académica

Con el fin de difundir en la comunidad el conocimiento de la disciplina musicológica, durante el segundo semestre de 2025 el Instituto participó en diferentes propuestas de divulgación académica propiciadas por la Universidad.

2.1. Participación en el programa radial *Index* del Vicerrectorado de Investigación de la UCA

La cita tuvo lugar el día 8 de septiembre en el espacio radial Radiofónicos, perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad. Bajo la conducción de la Dra. María Inés Herrera y la co-conducción de Martina Mato y Franco Ricci, la Dra. Silvina Luz Mansilla (co-editora de la Revista del IIMCV y Directora del área Musicología del Doctorado en Música) y el Dr. Julián Mosca (director del IIMCV) discurrieron ante el público sobre diferentes problemas y preocupaciones de orden disciplinario que incumben al quehacer musicológico en la actualidad. Puede accederse al contenido completo de la emisión en:

<https://www.youtube.com/watch?v=zRRQYRUdH9k>

2.2. Conversatorio *Ayer y hoy de la música en la vida de los seres humanos*, organizado por el IIMCV y el Espacio de Diálogo Jubilar UCA

Llevado a cabo el 16 de octubre en la Sala Alberto Ginastera de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, con entrada libre y gratuita, el objetivo de este conversatorio fue reflexionar sobre los diferentes roles de la música —en tanto manifestación cultural— en las sociedades a lo largo de la historia. La propuesta fue abordada desde tres ejes temáticos principales: la música como expresión folklórica, la música popular y ‘académica’ y la música como restauradora del equilibrio emocional y físico. La mesa contó con la participación especial del Lic. Héctor Goyena (ex director del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega), el Lic. Eduardo Pugliese (decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA), y del Mg. Gustavo Rodríguez Espada y el Lic. Luciano Borrillo (docentes de la Licenciatura en Musicoterapia de la Universidad Abierta Interamericana). La coordinación y moderación del encuentro estuvo a cargo de la Lic. Nilda Vineis (investigadora invitada del IIMCV) y el Dr. Julián Mosca.

3. Nueva página web

Tras la desactivación del sitio www.iimcv.org, el Instituto se encuentra desarrollando su nuevo canal oficial de comunicación y consulta en la red. Alojada en el sitio web institucional de la UCA, la nueva página ofrece a los usuarios, entre otras cosas, la posibilidad de acceder a la consulta de los catálogos de los principales fondos documentales del IIMCV en formato PDF y de obtener el envío de materiales documentales, de forma directa, vía correo electrónico. Puede visitarse desde: <https://www.uca.edu.ar/es/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-de-investigacion-musicologica-carlos-vega>

* * *



*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 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”.



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
iimcv@uca.edu.ar



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

