

**REVISTA DEL INSTITUTO  
DE INVESTIGACIÓN  
MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**



**REVISTA DEL INSTITUTO  
DE INVESTIGACIÓN  
MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA”**

**Año XXVI I– N° 27– 2013**

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

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**  
**SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**  
**“CARLOS VEGA”**  
Directora: Lic. Nilda G. Vineis

**Editoras:**

Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda G. Vineis

**Comité editorial:**

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

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

**Imagen de tapa:**

“Danza de conejos”. Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

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

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

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

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

Telefax (54-011) 4338-0882 ♦ E-mail: [iim@uca.edu.ar](mailto:iim@uca.edu.ar)

[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv)

## SUMARIO

### Prólogo

- 11 Noticias de la Revista 27

### Artículos con referato

- 17 “El pasado en el presente”. las representaciones sobre la acción de Pedro el Grande y las tareas de la modernización cultural rusa en *Khovanshchina* de Modest Musorgsky y Nikolai Rimsky-Korsakov  
MARTÍN BAÑA
- 57 Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de moros y cristianos  
ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS, RAFAEL FERNÁNDEZ MAXIMIANO
- 81 Estructura jerárquica de invariantes en el *Klavierstück vii* de Karlheinz Stockhausen  
OSCAR PABLO DI LISCIA
- 97 La invención de una música nacional. El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti  
ALDANA FERNÁNDEZ WALKER
- 121 Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya  
MARITA FORNARO BORDOLLI
- 151 Supervivencias del patrimonio cultural heredado. Danzas y canciones en los centros vascos de la argentina  
SILVIA MALBRÁN, MARAVILLAS DÍAZ, MARTÍN KIEFFER, MARISA DARIOZZI, CARLOS BALCAZAR

171 Transculturación musical en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón: estudio de la apropiación y cambio de rol de la chirimía y el violín  
PATRICIA PAUTA ORTIZ

197 Entre tradición y vanguardia: en torno a la búsqueda estética en la creación de Witold Lutoslawski  
JOSÉ MIGUEL RAMOS FUENTES

215 Más allá de la ópera  
HÉCTOR FABIO TORRES CARDONA

233 El origen del vals campero pampeano y del "vals criollo" nacional  
JUAN MARÍA VENIARD

#### **Sección Conferencias**

255 De los *cancioneros* medievales a los "tablaos" del siglo XX. Una trayectoria de la canción española y sus repercusiones en la Argentina  
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

281 Marinismo y Arcadia en el *melodrama* italiano. *Dido abandonada* de Metastasio  
ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

303 El motivo del doble en tres versiones líricas del mito donjuanesco: *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, *Rigoletto* de Hugo-Verdi, *Don Juan* de Marechal-Zorzi  
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

#### **Sección escritos del pasado:**

345 La música en el código del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón  
DIANA FERNÁNDEZ CALVO

**Sección Fondo Documental "Carlos Vega"**

- 413 El "Maestro" Carlos Vega  
DIANA FERNÁNDEZ CALVO

**Sección Reseñas**

- 487 Martha Enna Rodríguez Melo, *Sinfonía Del terruño* de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009  
VERENA ASTRID DIEDERLE
- 491 *Guastavino Sinfónico*. CD de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario (Santa Fe, Argentina). Director: Nicolás Raus. Rosario, Espacio Santafesino Ediciones y Gobierno de Santa Fe, 2012  
ANA MARÍA PORTILLO
- 495 *Música e Investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" N° 20, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2012.  
NILDA G. VINEIS

- 501 **Noticias del IIMCV**

- 519 **Convocatoria**

**Contenido de los DVDs que se adjuntan:**

**DVD 1**

**I- Duo AR. Co.**

- Piano: Dora De Marinis; Violin: Tatiana Tchijova  
-Antonio María Valencia (Colombia, 1902 - 1963)  
Dúo en Forma de Sonata  
-Gilaro Gilardi (Argentina, 1889-1963)  
Sonata Popular Argentina

## DVD 2

### II-Música Tradicional Ecuatoriana

Piano: Jannet Alvarado; Instrumentos Étnicos: Carlos Freire

Soprano: Vanessa Freire

- "Simiruco" (Aire típico) Cesar Baquero.
- "Acuérdate de mí" (Pasillo) Luis A. Valencia
- "Puñales" (Yaraví) Ulpiano Benítez
- "Esperanza" (Sanjuanito) Gonzalo Moncayo
- "Tierra mía" (pasillo) Inés Jijón
- "Ay no se puede" (Albazo) Víctor Valencia.

### III - Tango

Canto: Damián Fontenla; Piano: Sergio Pelacani

- María (Troilo/C.Castillo)
- Mariposita (A. Aieta)
- Romance de Barrio (A. Troilo/H. Manzi)
- Quedemonos Aquí (V. Exposito/H. Stamponi)
- Palermo (E. Delfino/J. Villalba)
- Cuando tu no estas (C. Gradel/A. Lepera)
- Flor de Lino (V. Exposito/H. Stamponi)
- Sin Lágrimas (Charlo/Contursi)

### IV- Canciones y Arias

Contratenor y continuo: Sergio Pelacani; Soprano: Susana Sánchez Laganá

- Oblivion Soave- Canción de Cuna - Arnalta – *L'Incoronazione di Poppea*- C. Monteverdi
- Lamento de la Ninfa -Octavo libro de *Madrigales Guerreros y Amorosos*- C. Monteverdi
- Duo Poppea Nerone - Pur ti miro pur ti godo – *L'Incoronazione di Poppea*- C. Monteverdi
- Stizzoso mio stizzoso - Aria de Serpina-*La serva padrona* – G.B. Pergolesi
- Cara Sposa - Aria de Rinaldo - *Rinaldo* - G. F. Haendel
- Lascia ch'io pianga - Almirena - *Rinaldo* - G. F. Haendel
- Scorta rea dicieco amore - Eustezio - *Rinaldo* - G. F. Haendel
- Quel guardo il cavaliere - *Don Pasquale* - G. Donizzetti
- Che farò senza Euridice - *Orfeo* - C. Gluck (recitativo y aria)

\* \* \*

## *PRÓLOGO*

---

## PRÓLOGO

### NOTICIAS DE LA REVISTA 27

---

La Revista N° 27 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” llega en momentos de importantes cambios en nuestra Facultad.

El Ma. Guillermo Scarabino, quien nos acompañara hasta ahora y a quien agradecemos por su constante apoyo a nuestra labor, deja el Decanato de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, cargo que, a partir del 11 de marzo del corriente, será ejercido por la Dra. Diana Fernández Calvo, a quien le auguramos el mayor de los éxitos en su gestión.

Por otra parte, esta Revista nace el año en que se cumple el décimo aniversario del fallecimiento de quien fuera y es uno de los más importantes pilares de la musicología argentina e hispanoamericana: el Dr. Gerardo V. Huseby (23/enero/1943; 26/junio/2003). Doctor por la Universidad de Stanford (1983), socio fundador y primer presidente de la Asociación Argentina de Musicología, investigador de carrera del CONICET, Premio CONEX de Musicología (1999), son sólo algunos de sus múltiples logros. La rectitud y honestidad que caracterizaran su actividad profesional, unidas a su clara inteligencia y capacidad de trabajo lo erigen en un ejemplo a seguir por todos. Vayan estas breves palabras como muestra de nuestro sincero homenaje.

Tal como es norma de nuestra Revista desde el N° 19, los artículos de la primera sección reflejan trabajos llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros y son la resultante de la convocatoria abierta extendida a la comunidad. Cada uno de los textos ha sido sometido a referato. Ellos son:

- “El pasado en el presente”. Las representaciones sobre la acción de Pedro el Grande y las tareas de la modernización cultural rusa en *Khovanshchina* de Modest Musorgsky y Nikolai Rimsky-Korsakov, por Martín Baña.

- Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de moros y cristianos, por Ana María Botella Nicolás y Rafael Fernández Maximiano.
- Estructura jerárquica de invariantes en la *Klavierstück vii* de Karlheinz Stockhausen, Por Oscar Pablo Di Liscia.
- La invención de una música nacional. El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti, por Aldana Fernández Walker.
- Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya, por Marita Fornaro Bordolli.
- Supervivencias del patrimonio cultural heredado. Danzas y canciones en los centros vascos de la argentina, por Silvia Malbrán, Maravillas Díaz, Martín Kieffer, Marisa Dariozzi y Carlos Balcazar.
- Transculturación musical en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón: estudio dela apropiación y cambio de rol de la chirimía y el violín, por Patricia pauta Ortiz.
- Entre tradición y vanguardia: en torno a la búsqueda estética en la creación de Witold Lutoslawski, Por José Miguel Ramos Fuentes.
- Más allá de la ópera, por Héctor Fabio Torres Cardona.
- El origen del vals campero pampeano y del “vals criollo” nacional, por Juan María Veniard.

A continuación, se incluyen tres conferencias ofrecidas dentro del marco de la Novena Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación: “Música y Palabra. Ópera- Canción de cámara- Canción folklórica y popular urbana” (9, 10 y 11 de octubre de 2012). Dado que el texto completo de estas ponencias no se ha incluido en las Actas de las Jornadas, se ha invitado a los autores a publicarlas en este número.

- De los *cancioneros* medievales a los “tablaos” del siglo XX. Una trayectoria de la canción española y sus repercusiones en la argentina, por Sofía M. Carizo Rueda.
- Marinismo y Arcadia en el *melodrama* italiano. *Dido abandonada* de Metastasio, por Roxana Gardes de Fernández.
- El motivo del doble en tres versiones líricas del mito donjuanesco: *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, *Rigoletto* de Hugo-Verdi, *Don Juan* de Marechal-Zorzi, por Javier Roberto González.

En la sección ‘Escritos del pasado’ publicamos:

- La música en el código del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, por Diana Fernández Calvo.

En la sección Fondo Documental “Carlos Vega”, presentamos:

- El “Maestro” Carlos Vega”, por Diana Fernández Calvo.

Se incluyen asimismo tres reseñas:

- Martha Enna Rodríguez Melo, *Sinfonía Del terruño* de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009, por Verena A. Diederle.
- *Guastavino Sinfónico*. CD de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario (Santa Fe, Argentina). Director: Nicolás Rauss. Rosario, Espacio Santafesino Ediciones y Gobierno de Santa Fe, 2012, por Ana María Portillo.
- *Música e Investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” N° 20, año 20, 2012; por Nilda G. Vineis.

En último término, brindamos las noticias del IIMCV y los lineamientos correspondientes a la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 28.

\* \* \*

*ARTÍCULOS  
CON REFERATO*

---

**“EL PASADO EN EL PRESENTE”. LAS  
REPRESENTACIONES SOBRE LA ACCIÓN DE  
PEDRO EL GRANDE Y LAS TAREAS DE LA  
MODERNIZACIÓN CULTURAL RUSA EN  
KHOVANSCHINA DE MODEST MUSORGSKY Y  
NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV**

**MARTÍN BAÑA\***

---

**Resumen**

El presente trabajo explora el modo en el cual la *intelligentsia* rusa del siglo XIX evaluó y proyectó sobre su época la figura de Pedro el Grande y sus políticas modernizadoras, abordando el caso de *Khovanshchina* de Modest Musorgsky. Por un lado, el artículo propone rescatar la acción de Nikolai Rimsky-Korsakov como un *intelligent* que interviene, de manera fundamental, la obra inconclusa de su colega. Por el otro, y a partir de los recursos utilizados por los compositores, se sostiene que a través de *Khovanshchina* se buscó presentar de modo positivo la acción modernizadora de Pedro el Grande y al mismo tiempo, a través de esa interpretación, se quiso estimular las propias tareas modernizadoras de su época. Combinando herramientas de la musicología y de la historia intelectual, el trabajo además busca revisar la categoría de *intelligent*, limitada notablemente a literatos, considerando a Musorgsky y Rimsky-Korsakov más que meros compositores y a su obra como un dispositivo estético que busca intervenir en las discusiones sociales y políticas de su época.

**Palabras Clave:** Musorgsky – *Khovanshchina* – ópera rusa – Pedro el Grande – *intelligentsia*

**Abstract**

This paper explores the ways in which nineteenth-century Russian *intelligentsia* evaluated the figure of Peter the Great and his modernizing policies, addressing the

---

\* Este trabajo fue realizado gracias al soporte de una beca de posgrado de CONICET.

case of Modest Musorgsky's *Khovanshchina*. On one hand, the article intends to rescue the intervention of Nikolai Rimsky-Korsakov, as *intelligent* fundamentally involving the unfinished work of his colleague. On the other hand, and from the resources used by the composers, it is argued that through *Khovanshchina* they presented positively the modernizing action of Peter the Great. At the same time, they stimulated the modernization tasks of its time. Combining tools of musicology and intellectual history, the work also seeks to revise the category of *intelligent*, remarkably limited writers, considering Musorgsky and Rimsky-Korsakov more than just composers, and the opera as an aesthetic device that seeks to intervene in discussions and social policies of its day.

**Key words:** Musorgsky – *Khovanshchina* – Russian opera – Peter the Great – *intelligentsia*

\* \* \*

## Introducción

*Khovanshchina* es una ópera que quedó inconclusa al momento de la muerte de Modest Musorgsky (1839-1881). No sólo permaneció sin orquestar sino que también, y eso es lo que dificulta más la dilucidación de las intenciones definitivas del compositor, dos momentos claves dentro de la ópera quedaron sin siquiera ser terminados o tan sólo esbozados. La obra, sin embargo, fue finalizada gracias a los esfuerzos de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Con él *Khovanshchina* no sólo pudo subir a los escenarios sino que, sobre todo, alcanzó un cierre y una coherencia de sentido.<sup>1</sup>

Los diferentes investigadores que se acercaron al abordaje de la ópera (musicólogos y literatos, sobre todo) se centraron con insistencia en la tarea de Rimsky-Korsakov y señalaron su intervención de manera negativa, denunciando su carácter distorsivo. Más precisamente, cuestionaron la aparente inversión de sentido operada por Rimsky-Korsakov: lo que en los manuscritos de Musorgsky se presentaba como una visión pesimista y crítica de la historia rusa se había convertido en la partitura de Rimsky en

---

<sup>1</sup> Al menos la primera versión definitiva fue finalizada por él con la eventual colaboración de su ex alumno del conservatorio Alexander Glazunov (1865-1936). Ya en el siglo XX otras versiones fueron producidas a partir de los manuscritos dejados por Musorgsky, entre las que se destacan la realizada por Igor Stravinsky (1882-1971) en 1913 y la versión de Dmitri Shostakovich (1906-1975) en 1959. Véase TARUSKIN, R., 1993: 321-322.

una celebración del progreso inaugurado por Pedro el Grande (1672-1725). A partir de esta operación se cristalizó lo que Richard Taruskin ha llamado la “interpretación standard” de *Khovanshchina*, que prevaleció desde fines del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo en Rusia y luego en la URSS.<sup>2</sup> De acuerdo a esta interpretación, todas las facciones que se enfrentaban política y socialmente dentro de la ópera venían a simbolizar a todo lo viejo y lo anticuado, especialmente en lo que respecta a los Viejos Creyentes. Este grupo era la más clara encarnación de lo antiguo (y por ende, la oposición de lo moderno). Así, simbolizaban a Moscú (y no a San Petersburgo), a Asia (y no a Europa), a *Rus'* (y no a *Rossya*). Además, los Viejos Creyentes eran supersticiosos: ni siquiera eran caracterizados como miembros de la iglesia ortodoxa. De este modo, concluía Taruskin, los Viejos Creyentes y todos los demás personajes de la ópera que están atados a lo viejo son vaciados de contenido y presentados como meros cismáticos sin más causas que la de oponerse a todo lo que se manifestaba como nuevo y progresista.<sup>3</sup>

Dentro de la historiografía soviética quien confirmó esta interpretación y la fijó durante un extenso tiempo fue el reconocido musicólogo Boris Asafiev<sup>4</sup> Su visión apuntaba efectivamente a rescatar el carácter “progresista” de la ópera, estableciendo un vínculo directo entre *Khovanshchina* y la escena final de *Boris Godunov*, la rebelión popular en el bosque de Kromy.<sup>5</sup> Siguiendo la línea interpretativa del historiador progresista Sergey Solovyov (1820-1879), Asafiev leía *Khovanshchina* como una historia cuyo protagonista no era el pueblo sino más bien el Estado ruso. Precisamente, lo que representaba la ópera era la propia desaparición del viejo Estado de Moscú y el desvanecimiento de todos aquellos obstáculos no deseados, aún si estuvieran ligados con el pueblo

---

<sup>2</sup> TARUSKIN, R., 1993: 320.

<sup>3</sup> TARUSKIN, R., 1993: 321-22. Cabe agregar aquí que esta versión no estaría tan alejada de los inicios intelectuales de la ópera. Vladimir Stasov (1824-1906), quien es quien le sugiere a Musorgsky el tema de la *Khovanshchina* para su nueva ópera, se planteaba dentro de su concepción argumental una caracterización “positiva” y “progresista” de la acción de Pedro el Grande: “Me pareció que la lucha entre la vieja y la nueva *Rus'*, la salida de la escena de la primera y la entrada de la segunda era un suelo rico para un drama y una ópera y Musorgsky estuvo de acuerdo conmigo”. STASOV, V., 1952: 122.

<sup>4</sup> ASAFIEV, B., 1954; ASAFIEV, B., 1955.

<sup>5</sup> ASAFIEV, B., 1954: 162-165.

(“el costo del progreso”).<sup>6</sup> Así, en plena consolidación del estalinismo, y porque en gran parte esto era funcional al régimen, *Khovanshchina* fue interpretada como una celebración del progreso traído por Pedro el Grande y esa fue la visión que se tuvo como válida y dominante hasta bien entrada la década de 1970, en la URSS y en casi todo el resto del mundo. En esa misma década, en un clima un poco más liberalizado para poder hablar y escribir en la Unión Soviética, comenzaron a salir a la luz una serie de estudios revisionistas que discutieron, parcialmente, esta versión “standard”. Entre ellos se planteaba que el plan estético de Musorgsky había sido en verdad el destino del pueblo ruso.<sup>7</sup> Galina Bakaeva, por ejemplo, acordaba en parte con Asafiev cuando se refería al rol progresista de Pedro el Grande pero se distanciaba cuando evaluaba su participación en la obra: ni Pedro ni sus tropas tenían una aparición destacada en escena y a lo sumo eran privilegiados espectadores.<sup>8</sup> Por otra parte, la autora sostenía que Musorgsky nunca había desarrollado una idea narrativa concreta para su ópera: sus personajes y sus acciones no se combinaban de manera dinámica y en todo caso eran más bien simples y estaban detenidos en el tiempo.<sup>9</sup> Emily Frid, precisamente, rescataba el retorno que significaba *Khovanshchina*, respecto de *Boris Godunov*, a uno de los principios fundantes de la obra de Alexander Pushkin (1799-1837): la ausencia de una narratividad organizada.<sup>10</sup> Sin perder una pizca de complejidad, la estructura de la ópera estaba basada en un corte de tipo vertical, en el que se podían encontrar varios argumentos, simples y relativamente aislados unos de los otros, aunque superpuestos como capas en donde los finales no estaban demasiado marcados ni los *climax* eran tan claros.<sup>11</sup> De ese modo, *Khovanshchina* era más bien una épica en donde el conflicto se encontraba descentrado y donde la fuente de ese conflicto resultaba difícil de localizar.

La historiografía y la musicología anglosajona, verdaderos renovadores en cuanto a lo que estudios sobre música rusa se refiere, tomaron algunas

---

<sup>6</sup> ASAFIEV, B., 1954: 166.

<sup>7</sup> Dentro de la oleada de escritos revisionistas que surgieron dentro de la URSS se destacan los trabajos de SHLIFSHTEIN, S., 1971; FRID, E., 1974; BAKAEVA, G., 1976 y SHIRIANIN, R., 1981.

<sup>8</sup> A su vez, la autora descarta toda posibilidad de que esta situación estuviera vinculada a la disposición de la censura que impedía representar a cualquier zar de la dinastía Romanov en escena. BAKAEVA, G., 1976: 54.

<sup>9</sup> BAKAEVA, G., 1976: 72.

<sup>10</sup> FRID, E., 1974: 240.

<sup>11</sup> Idem.

de estas líneas de trabajo para desarrollarlas, pero sobre todo para empezar a rescatar la imagen de una *Khovanshchina* más cercana a las supuestas ideas originales de Musorgsky, vale decir, una visión más bien estática, pesimista y decadente de la historia y el futuro de Rusia.<sup>12</sup> Dentro de las críticas a las visiones de Asafiev y del resto de los investigadores soviéticos previos al Deshielo, se destacaron particularmente dos obras, la de la especialista en literatura Caryl Emerson y la del musicólogo Richard Taruskin. En un excelente trabajo centrado en la temática histórica de los *libretti* de Musorgsky, Emerson desarrolla una sugerente hipótesis en la cual se sostiene que el compositor nunca habría abandonado los viejos ideales *kuchkistas* respecto del realismo y la verdad en el arte.<sup>13</sup> Aunque reconoce que con el tiempo el compositor se volvió más flexible y también más abierto a las técnicas convencionales de la ópera. De ese modo, lo que se observa sobre todo en *Khovanshchina* es la búsqueda de una fidelidad estética, aunque en este caso no a un texto original sino a una era y a su espíritu de la época, una época signada por cambios radicales y violentos.<sup>14</sup> La ópera por lo tanto intentaría reponer, con cierto realismo, un momento crucial, oscuro y negativo de la historia de Rusia. Y de allí el pesimismo y el quietismo de sus personajes y situaciones: en la ópera no habría una confrontación con el destino porque nada de lo que nadie hiciera podrá alterarlo.<sup>15</sup> De este modo Emerson marcaba un destacado despegue de las interpretaciones “progresistas” de la ópera.

Taruskin, por su parte, es quien más se interesó por una revisión completa de la obra y quien más criticó las visiones “progresistas”. En su fuerte línea antiestasiánica desplegada a lo largo de su profusa obra y contra la versión “standard” creada a partir de los retoques de Rimsky-

---

<sup>12</sup> Aquí nos referimos a la historiografía que comenzó a surgir hacia fines de la década de 1970. No incluimos, por ejemplo, los trabajos de investigadores como D. Calvocoressi y G. Abraham, quienes siguieron estando bastante influenciados por los postulados stasovianos y las investigaciones soviéticas.

<sup>13</sup> EMERSON, C., 1988: 248. Con “*kuchkista*” la autora hace referencia a las características desarrolladas por el grupo de compositores agrupado alrededor de Mily Balakirev (1837-1910) hacia la década de 1860, en el cual participaron, entre otros, los propios Musorgsky y Rimsky-Korsakov. Entre esas características se destacaban la búsqueda del realismo en el arte y el desdén por las formas estructurales clásicas. Véase GORDEEVA, E., 1985: 31-90 y TARUSKIN, R., 1993: xxxiii-xxxiv.

<sup>14</sup> EMERSON, C., 1988: 248.

<sup>15</sup> EMERSON, C., 1988: 259-261.

Korsakov, el musicólogo despega a Musorgsky de cualquier intención celebratoria, positiva y progresista.<sup>16</sup> Aunque es uno de los pocos que reconoce abiertamente que es muy difícil poder dejar establecidas las verdaderas intenciones de Musorgsky (dadas las lagunas dejadas en los manuscritos) Taruskin parece, sin embargo, predispuesto a aceptar la intención pesimista y condenatoria de Musorgsky respecto del sentido histórico e ideológico de *Khovanshchina* y de los eventos que allí se retratan.<sup>17</sup> Y eso, agrega el musicólogo norteamericano, Musorgsky lo consigue bastante bien al negarle a la ópera la posibilidad de una narración en el sentido tradicional del término; Taruskin enfatiza la tendencia de Musorgsky a componer retratos y no una narración.<sup>18</sup> En ese sentido acuerda con Emerson y también con la posición del investigador Boris Gasparov, aunque este último desarrolla una interpretación basada en los *leitmotiven* de la ópera un tanto forzada.<sup>19</sup>

Ahora bien, los autores hasta aquí mencionados y los textos citados abordaron *Khovanshchina* desde una perspectiva predominantemente musicológica y dejaron de lado la dimensión social e ideológica de la obra de Musorgsky. Vale decir, si corremos a Musorgsky del reducido campo de los compositores y lo situamos en el más amplio campo de la *intelligentsia* y si corremos su obra del necesario aunque estrecho análisis formal y la ubicamos en el más amplio de la cultura y la ideología estaremos en condiciones de poder apreciar con mayor complejidad y alcance los componentes estéticos e ideológicos de su obra.<sup>20</sup> Con *intelligentsia* nos referimos al grupo que se consolidó en Rusia hacia mediados del siglo XIX y que no sólo se ocupaba de tareas las intelectuales sino que, sobre todo, sus tareas incluían además la toma de una posición moral que los llevaba a la intervención pública en la defensa de determinados valores e ideas.<sup>21</sup> Lo

---

<sup>16</sup> TARUSKIN, R., 1993: 314.

<sup>17</sup> TARUSKIN, R., 1993: 322-323.

<sup>18</sup> TARUSKIN, R., 1993: 317.

<sup>19</sup> Que incluso lo lleva a sostener la idea de un sistema de *leitmotiven* desarrollado por Musorgsky en su ópera que rivalizaría con el de Richard Wagner. Véase GASPAROV, B., 2005: 95-131. Para la impugnación a tal hipótesis véase TARUSKIN, R., 2009: 334-339.

<sup>20</sup> Aunque, como veremos, es precisamente el análisis formal de la obra el que nos permitirá acceder a un conocimiento más acabado de lo social y lo ideológico. Véase BAÑA, M., 2010.

<sup>21</sup> Véase KAGARLITSKY, B., 2005: 32-37; LEATHERBARROW, W. y OFFORD, D., 2010: 44-70.

que nos interesa en este artículo es colocar la obra en un contexto de análisis más amplio y rescatar la posición historiográfica construida a través de la música y del texto de esta ópera por Musorgsky para vislumbrar allí no sólo la valoración que se hizo de una determinada época histórica sino también para vislumbrar el modo en el cual la *intelligentsia* enfrentaba el desafío que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Y esto lo proponemos hacer a partir del rescate de las ideas originales de Vladimir Stasov, de la mediación a partir del trabajo de Musorgsky en la ópera y del cierre coherente que le otorga finalmente Rimsky-Korsakov. Nuestra hipótesis así es doble. Por un lado sostenemos que *Khovanshchina* es el resultado de una obra colectiva, en donde si bien Musorgsky realizó gran parte del trabajo compositivo, la totalidad de la obra no hubiese sido posible sin los fundamentales aportes de Stasov y, sobre todo, de Rimsky-Korsakov. En ese sentido, es posible evaluar los alcances de la figura del *intelligent* interventor. Por otro lado, sostenemos que la obra, un tanto lejos de una visión pesimista, construye a partir del material musical una narración de la historia rusa en la cual se pondera y se estimula el avance de la modernidad cultural. Vale decir, se utiliza el pasado para hablar del presente. En ese sentido, los autores de la obra buscan intervenir en el debate de ideas de su época, más precisamente, en el debate acerca del impacto de la modernización en Rusia. De este modo, intentaremos reponer el sentido historiográfico de la obra y al mismo tiempo poder entender su ubicación y sus efectos dentro del contexto social y cultural ruso y los debates de la *intelligentsia* de fines de siglo XIX.

\* \* \*

### **Los inicios de *Khovanshchina* y los problemas de abordaje de una ópera “inconclusa”**

Musorgsky había empezado a concebir su nuevo trabajo en el verano de 1872 a partir de una sugerencia de su leal consejero Vladimir Stasov.<sup>22</sup> El compositor, sin embargo, fue desarrollando también su propia visión de las cosas y vislumbró su ópera como un elemento que se sumara al debate que

---

<sup>22</sup> Así lo reconoce el propio compositor en su carta a Stasov del 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126. La fecha de esta carta, como todas las fechas que se citan en este artículo, están dadas según el viejo calendario juliano todavía vigente en Rusia durante el siglo XIX y que, respecto del calendario gregoriano usado en el resto de Europa, tenía una diferencia de doce días menos.

se desarrollaba en medio de las conmemoraciones oficiales por el bicentenario del nacimiento de Pedro el Grande. Tales celebraciones y debates supusieron una evaluación respecto de su esfuerzo ilustrador y modernizante y de su pretendido progreso. En ese clima, Musorgsky le confesaba a su amigo y consejero Stasov:

“‘Nos hemos movido hacia adelante’ –miente usted. ‘¡No nos hemos movido!’ Los papeles, los libros, se han movido hacia adelante –pero nosotros no nos hemos movido. Hasta que el pueblo no pueda verificar con sus propios ojos qué es lo que se está cocinando con él –hasta entonces, ¡no nos hemos movido! Los benefactores públicos de toda clase buscan glorificarse y respaldar esa gloria con documentos, pero el pueblo gime y para no gemir bebe como el diablo y gime más que nunca: ¡no nos hemos movido!”<sup>23</sup>

No es casualidad que Musorgsky se despachara de esa forma ante Stasov. El crítico, además de sugerirle el tema, se convertiría a lo largo del proceso creativo en una suerte de consejero y coautor de la ópera, ayudando a Musorgsky a conseguir documentos y aportando cada vez que pudiese su punto de vista respecto de los personajes, los diferentes actos y la obra en general.<sup>24</sup> En esta carta incluso se puede percibir aún la falta de acuerdo respecto de la concepción historiográfica de la ópera: mientras que para Stasov se trataba de una celebración del “progreso” (“nos hemos movido hacia adelante”) Musorgsky se animaba a ponerlo en duda.<sup>25</sup> Más allá de eso, en esa misma carta Musorgsky anunciaba por primera vez que estaba intentando concebir su nueva ópera.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

<sup>24</sup> Véase, especialmente, las cartas que Stasov enviara a Musorgsky del 15/08/1873; 18/05/1876 y 09-16/08/1876, en STASOV, V., 1952: 220-235. La influencia también puede rastrearse en las páginas 122-123.

<sup>25</sup> En la misma carta, Musorgsky sostenía unos párrafos atrás que “el poder de la tierra negra se manifestará cuando se la surque desde lo más profundo. Es posible surcar la tierra negra con herramientas forjadas de materiales ajenos (посторонний). Y al final del siglo XVII surcaron a la Madre-Rus’ con esos materiales y no pudo discernir inmediatamente con qué estaba siendo surcada y cómo la tierra negra comenzó a abrirse y empezar a respirar”. Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

<sup>26</sup> “Estoy embarazado con algo y le estoy dando nacimiento –y ya verá a lo que daré nacimiento, mi querido *généralissime*.” Y al final de la epístola: “Le pido que cuente esta epístola en orden numérico como la N° 1 [...] bajo el tema de los

*Khovanshchina* es una ópera histórica que, a diferencia de las que había compuesto Musorgsky o cualquier otro compositor en Rusia, se construyó íntegramente a partir de las fuentes documentales de la época en que se desarrollaron los eventos.<sup>27</sup> ¿De qué eventos se trataba? De los conflictos generados a fines del siglo XVII a partir de la muerte y la posterior sucesión del zar Fiodor Alexeievich en 1682 y de las tres diferentes revueltas encabezadas por los *streltsy*, el cuerpo militar de elite creado bajo el reinado de Iván IV.<sup>28</sup> A su muerte, el zar había dejado a dos hermanos por parte de su padre Alexei I: por un lado, Iván, de dieciséis años, cuya madre era María Miloslavskaya y, por el otro, Pedro, de diez años, hijo de Natalia Naryshkina.<sup>29</sup> Las familias de las dos madres reales compitieron por la instalación en el trono de cada uno de sus hijos: mientras la iglesia intentó sin éxito colocar a Pedro junto a su madre como regente, los *streltsy* apoyaron con más fuerza y se aseguraron la ubicación de los dos jóvenes herederos como soberanos, bajo la regencia de la hermana de Iván, Sofía Alexeievna. Pedro fue enviado junto con su madre al monasterio Preobrazhensky y gran parte de su círculo cercano fue ajusticiado por los *streltsy*. El jefe de los *streltsy* era Iván Khovansky, noble de origen y probablemente también miembro de la secta de los Viejos Creyentes.<sup>30</sup> Algunos autores sostienen que Khovansky intentó luego usar esa movida estratégica para poder dar marcha atrás respecto de las reformas en la iglesia y posiblemente para subir directamente al trono o en su defecto colocar allí a su hijo Andrei. Este motín es el que fue conocido como la

---

*streltsy*. Tenga esto en su memoria respecto de nuestro nuevo y osado trabajo”. Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126-127.

<sup>27</sup> TARUSKIN, R., 1993: 315; EMERSON, C., 1988: 240.

<sup>28</sup> El zar Fiodor Alexeievich fue también conocido como Teodoro III. Era hijo del zar Alexei I y nieto de Mijail I, fundador de la dinastía Romanov al asumir el trono en 1613.

<sup>29</sup> Alejo I se había casado con María Miloslavskaya y con ella tuvo trece hijos; entre ellos se destacan Fiodor Alexeievich (luego zar, también conocido como Teodoro III) e Iván Alexeievich (luego zar, conocido como Iván V) y Sofía Alexeievna (luego devenida en regente). Luego, con su segunda esposa, Natalia Naryshkina tuvo a Pedro Alexeievich (luego zar, conocido como Pedro I, el Grande).

<sup>30</sup> TARUSKIN, R., 1993: 315.

*Khovanshchina*.<sup>31</sup> Sofía, que era antes protegida de los *streltsy*, mandó a decapitar a Iván y su hijo a través de uno de sus agentes, aunque luego de esa acción decidió otorgar el perdón al resto de los *streltsy* por temor a una revuelta mayor. El reemplazo del asesinado Khovansky por un jefe leal, Fiodor Shaklovity, dio por concluida la saga de todos estos eventos conocidos también como primera revuelta de los *streltsy*

En 1689 asistimos a una segunda revuelta: la regente Sofía, que había gobernado por siete años con el apoyo de los *streltsy* y de su primer ministro con tendencias “occidentalistas” y reformistas, el príncipe Vasily Golitsyn, planea y organiza a través de Shaklovity un fallido intento de asesinato de Pedro para poder quedarse así con el todo el poder. Sin embargo su intentona fracasa y ante el consumado evento el bando es dispersado: Sofía es enviada a un convento, Shaklovity es ejecutado y Golitsyn enviado al exilio. El poder se concentra entonces en la madre de Pedro, Natalia Naryshkina, quien muere en 1694. Luego de la muerte de su hermanastro Iván en 1696, Pedro asume definitivamente como único zar.<sup>32</sup>

Sofía, sin embargo, no se queda de brazos cruzados y continúa conspirando. Tal es así que en 1698 asistimos la tercera revuelta de los *streltsy*, donde el grupo militar de elite intenta llevarla nuevamente al poder. Pedro debe volver de uno de sus viajes por Occidente para enfrentar la rebelión y ante ella no muestra ninguna misericordia con nadie. A Sofía se le obliga a tomar los hábitos y la mayoría de los *streltsy* son castigados con una severidad sin precedentes: luego de pasar por varias sesiones de tortura, más de un millar son ejecutados y expuestos en la Plaza Roja como escarnio y advertencia. Es el fin de los *streltsy*, ya que los que habían logrado sobrevivir son desmantelados. Mientras tanto, los Viejos Creyentes, que habían sido perseguidos desde que Alejo estaba en el poder y mucho más aún bajo la regencia de Sofía como efecto de la

---

<sup>31</sup> El sufijo “*shchina*” tiene una connotación negativa en la lengua rusa. Agregado a un nombre o a un apellido, añade también una condición peyorativa. En este caso, se puede traducir como el “asunto de los Khovansky” o “la cuestión de los Khovansky” o, como sugiere, Emerson como “el desorden suscitado por los Khovansky”. EMERSON, C., 1999: 105. David Brown sostiene que la palabra es intraducible y que podría haber sido creada por Pedro el Grande al enterarse del desafío a su autoridad. En ese contexto se podría traducir como “la conspiración de los Khovansky”. BROWN, D., 2002: 253. En todo caso, la palabra puede traducirse de varias maneras pero teniendo en cuenta que siempre la connotación seguirá siendo negativa.

<sup>32</sup> TARUSKIN, R., 1993: 316.

*Khovanshchina*, respondieron ante estos últimos eventos con suicidios masivos que se concretaron mayormente con arrojados al fuego.<sup>33</sup>

Ahora bien, Musorgsky no podía componer una ópera sobre Pedro el Grande, ni siquiera podía utilizar a la figura del zar como un personaje que subiera a escena ya que existía en Rusia una orden oficial que prohibía la representación de cualquier miembro de la dinastía Romanov.<sup>34</sup> De modo que tuvo que concentrarse en los eventos que dieron lugar al surgimiento de su consolidación en el poder y al proceso de modernización que él mismo encabezó. Para ello no se basó en ninguna obra literaria previa. A diferencia de lo ocurrido con su *Boris Godunov*, cuya fuente principal había sido la obra homónima de Alexander Pushkin, para la construcción de la trama de *Khovanshchina* Musorgsky se basó en diferentes documentos históricos de la época de las revueltas de los *streltsy*, de varios autores y varias ideologías, que él mismo recopiló y apuntó con la ayuda de Stasov.<sup>35</sup> Con todo ello Musorgsky se lanzó a escribir su ópera en la cual trabajó, de manera discontinuada, entre 1872 y 1880.<sup>36</sup>

Aquí nos encontramos con un primer problema, que es el de las fuentes con las que se cuentan para estudiar ésta ópera. Si bien toda obra inconclusa ya genera problemas de interpretación dado que está ausente la última palabra del compositor, el problema con *Khovanshchina* se agranda dado el estado en el cual se encontraban los manuscritos de Musorgsky respecto de la ópera y las dificultades para reconstruir su trabajo en esos años. Por un lado, pues, observamos que la obra fue dejada incompleta y no fue publicada durante la vida del compositor. Por otro lado, tenemos la pobre documentación que existe respecto de sus últimos años de vida, lo cual se suma a otros problemas tales como sus máscaras evasivas, sus

---

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Esa norma fue sancionada por Nicolás I en 1837 y sostenía que ningún zar podía ser representado en escena en ninguna ópera. Sólo los zares que no pertenecían a la dinastía Romanov podían ser descriptos como personajes, pero únicamente en las obras del teatro hablado. Véase OLDANI, R., 1979: 246. GOZENPUD, A., 1973, 123.

<sup>35</sup> EMERSON, C., 1988: 240.

<sup>36</sup> Durante el proceso compositivo de *Khovanshchina* Musorgsky finalizó otras obras como la suite *Cuadros de una exposición* (1874) o los ciclos de canciones *Sin sol* (1874) y *Canciones y danzas de la muerte* (1877). Sin embargo, dentro de todo el tiempo que se tomó para componer la ópera, el período más intenso de trabajo se concentró entre los años 1872 y 1875.

constantes problemas de salud y su adicción al alcohol.<sup>37</sup> La notable recuperación de los manuscritos dejados por Musorgsky al momento de su muerte y la posible reconstrucción de su obra realizada por las investigaciones recientes no ayudan, sin embargo, a resolver demasiado el problema de la interpretación historiográfica y sobre todo ideológica de la ópera: todo lo que se diga respecto de las intenciones definitivas de Musorgsky en su *Khovanshchina* quedará dentro del terreno de las hipótesis.<sup>38</sup>

¿En qué consisten pues los manuscritos y las fuentes disponibles? Por un lado, se encuentra el problema de la partitura y de la cuestión estrictamente musical. Musorgsky nunca completó una versión definitiva y orquestada de la ópera: sólo dejó (inconclusa) una partitura para piano y voz en versión manuscrita de escenas que fueron compuestas de manera aleatoria, es decir, que no seguían el orden cronológico de los eventos de la ópera. La canción folklórica de Marfa del acto III, por ejemplo, fue compuesta en 1873, mucho antes que el preludio y los actos I y II. Además, la mayor parte de esas composiciones quedaron sin orquestación; sólo fueron orquestadas algunas pocas piezas, como la citada canción de Marfa y el coro de los *streletsy* del acto III.<sup>39</sup> Si bien Musorgsky tenía la costumbre de presentar varias de las escenas en diversos conciertos y para diferentes públicos, en cada una de ellas hacía uso de improvisaciones y agregaba nuevas variantes que nunca se vieron definitivamente plasmadas en el papel.<sup>40</sup> Como sea, y así lo sostiene Emerson, la secuencia de la composición realizada entre 1873 y 1880 sugiere que la ópera no se desarrolló como un todo cronológico sino que más bien primero fue esbozada, luego revisada y finalmente “rellenada”.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> EMERSON, C., 1988: 240.

<sup>38</sup> TARUSKIN, R., 1993: 319.

<sup>39</sup> Véase la cronología de la composición de acuerdo a las fechas de los manuscritos dejados por Musorgsky al momento de su muerte elaborada por Taruskin en su apéndice documental. TARUSKIN, R., 1993: 325-327.

<sup>40</sup> GASPAROV, B., 2005: 96.

<sup>41</sup> EMERSON, C., 1988: 241. La secuencia, de acuerdo a la propia datación de Musorgsky es: para el Acto I: 1873 (primera mitad) y 1875 (dos episodios finales); Acto II: la mayoría de los episodios entre 1875 y 1876; Acto III: 1873 (primera mitad) y 1876 (segunda mitad); Acto IV: la mayor parte en 1876 y dos episodios en 1880; Acto V: la mayor parte de las escenas esbozadas hacia 1873 y episodios separados de 1876, 1878, 1879 y 1880. Véase también el citado apéndice de Taruskin.

Por otro lado tenemos la cuestión del *libretto*. Aquí el asunto se vuelve más peliagudo, pues existe más de una versión dejada por el compositor, con y sin su música. Como dijimos, Musorgsky sólo dejó una partitura de piano y voz manuscrita en donde se encuentran fechadas sus terminaciones para los diferentes episodios que van desde 1873 a 1880. Dado el modo en el cual Musorgsky encaró la composición de su ópera en una suerte de “libre improvisación”,<sup>42</sup> las mejores fuentes para explicar la génesis del *libretto* fueron durante un extenso tiempo, por un lado, las cartas que Musorgsky le enviara a Stasov durante ese período, en donde revela detalle por detalle el carácter y sentido de sus personajes y, por el otro, el cuaderno de notas que Musorgsky compilara a partir de 1872 para *Khovanshchina*. Allí se pueden explorar las veinte páginas que él mismo relleno con sus citas extraídas del *corpus* de fuentes primarias por él consultadas, compuesto mayormente por memorias y documentos de la época, aunque también otras fuentes del período previo como la autobiografía del protopope Avvakum (1621-1682).<sup>43</sup> Musorgsky también colocó en su cuaderno citas textuales o parafraseadas de historiadores de los siglos XVIII y XIX, en su mayoría con visiones opuestas a los Viejos Creyentes y favorables a las políticas petrinas, como la obra del historiador Sergey Solovyov, *Historia de Rusia desde los tiempos antiguos*, especialmente los tomos XI a XIV.<sup>44</sup> Muchas de las citas textuales de esos documentos fueron luego trasladadas sin cambios al *libretto*.<sup>45</sup>

Hacia 1932 se suma una nueva y fundamental fuente, desconocida hasta entonces: entre los papeles del archivo del poeta Arseny Kolenishchev-Kutuzov (1848-1913) se encuentra el *Cuaderno Azul*, en donde podía leerse otra versión del *libretto*, en prosa y prácticamente entero y finalizado. Si bien no estaba fechado, las investigaciones actuales sostienen, con bastante fuerza, que fue escrito bastante tarde, hacia 1879 o 1880, y que esa condición de texto “definitivo” podría haber ayudado notablemente al compositor en el momento de configurar definitivamente la ópera.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> La frase pertenece a EMERSON, C., 1988: 242.

<sup>43</sup> Véase EMERSON, C., 1988: 242; GASPAROV, B., 2005: 97.

<sup>44</sup> GASPAROV, B., 2005: 98. De ese libro extrae literalmente partes de los documentos citados por Solovyov (por ejemplo, la carta íntima de Sofía a Golitsyn, el anuncio del linchamiento de los enemigos del estado por parte de los *streltsy* y la denuncia anónima de los planes de Khovansky para convertir a su hijo en zar) y también extrae literalmente partes de la propia narrativa de Solovyov.

<sup>45</sup> EMERSON, C., 1988: 242.

<sup>46</sup> EMERSON, C., 1988: 243.

Comparado con el manuscrito de la partitura para piano y voz, en ese *libretto* Musorgsky ofrece una versión más simplificada y acelerada: hay cuatro episodios mayores que quedan fuera de la partitura manuscrita.<sup>47</sup> Sin embargo, aquí también siguen sin estar resueltas y finalizadas dos escenas claves: el acto II carecía de una conclusión y el acto V no era más que una serie de esbozos. De modo que los documentos principales con los que contamos para la reconstrucción de la ópera por parte de Musorgsky son, por el lado de la música, el manuscrito de la partitura para piano y voz y, por el lado del *libretto*, el texto esbozado en verso en esa partitura y el texto ya casi finalizado en prosa aparecido en el *Cuaderno azul*. A ello hay que sumar el cuaderno de notas ya mencionado, las cartas a Stasov y los recuerdos de sus contemporáneos.

La mayoría de los investigadores que se han encargado de analizar la ópera han abordado estas fuentes y han intentado reconstruir hipotéticamente el sentido y la interpretación historiográfica e ideológica de *Khovanshchina*. Caryl Emerson ha ido aún más lejos: para ella, el *libretto* encontrado en el *Cuaderno azul* probablemente represente la concepción final de Musorgsky, al menos desde el punto de vista historiográfico y dramático y es por ello que a partir de allí se lanza a explicar el sentido de la ópera. Aunque la autora se olvida de algo fundamental: la música. Y esto no es un dato menor, ya que aquí es donde la intervención de Rimsky-Korsakov comienza a cobrar relevancia, ya que fue él quien finalmente terminó la obra y fue él quien, a partir del propio material musical, la dotó de un sentido completo y coherente, no muy lejano del concebido originalmente por Musorgsky y Stasov.

\* \* \*

---

<sup>47</sup> Idem. Los episodios son los siguientes: a) el diálogo entre el pueblo de Moscú y el escriba en el acto I; b) el episodio entre el pastor luterano y Golitsyn del acto II; c) los intercambios entre Marfa y Susana y entre Dosifei y Susana en el acto III y el acto V. Todo el texto está dividido en 6 escenas, pero no en actos. El problema que se presenta aquí es que precisamente no existe una partitura completa que siga ese último *libretto*; como dijimos, Musorgsky nunca la terminó: dejó escenas no agrupadas en actos en sus partituras manuscritas para piano y voz. Sin embargo, para Emerson, en ese *libretto* hay unidad literaria y por lo tanto tiene un particular legitimidad como un trabajo literario independiente. De hecho, es altamente probable que Rimsky-Korsakov conociera ese cuaderno y lo haya utilizado para armar su versión de la ópera.

### Rimsky-Korsakov y los esfuerzos del *intelligent* interventor

El libretto manuscrito del llamado Cuaderno Azul contiene seis escenas pero ninguna indicación de cómo debían ser reagrupadas en actos. Esa división y la primera versión publicada de la ópera *Khovanshchina*, vale decir su primera edición ya finalizada, fueron realizadas por primera vez por Nikolai Rimsky-Korsakov entre 1881 y 1883. Como vimos, existe una tendencia en la bibliografía a castigar las intervenciones de Rimsky-Korsakov respecto del trabajo de sus compositores amigos.<sup>48</sup> Aunque para el caso de *Khovanshchina* parece haber atenuantes: los esfuerzos de Rimsky-Korsakov aquí serían más entendibles y no tan castigados como sus intervenciones en el *Boris Godunov*, por ejemplo, ya que aquél era un trabajo terminado y publicado al momento de sus revisiones.<sup>49</sup> Un autor soviético llegó incluso a esbozar la idea de una doble autoría.<sup>50</sup> Sin embargo, la intervención de Rimsky-Korsakov sigue siendo más bien repudiada y desaprobada.<sup>51</sup> Aquí sostenemos que *Khovanshchina* es el producto de una triple, aunque despareja, autoría: claramente es el resultado del trabajo realizado por Modest Musorgsky pero también es el corolario de las notables intervenciones de Vladimir Stasov y, sobre todo, del trabajo realizado por Nikolai Rimsky-Korsakov en el remodelamiento, finalización y otorgamiento de sentido de la ópera, que no estaba lejos del propuesto por Stasov y con el que Musorgsky estuvo en gran parte de acuerdo a lo largo de todo el proceso compositivo. De este modo, en su injerencia podemos ver una variante de la *intelligentsia* rusa, en este caso, de uno de sus miembros que interviene el trabajo del otro para dotarlo de sentido. Así, es posible sostener que la intervención de Rimsky-Korsakov viene a cerrar el círculo abierto por Stasov y que Musorgsky intentó seguir como pudo en la concepción de su trabajo: una ópera que reconociese y estimulase el impulso

---

<sup>48</sup> Taruskin ha llevado la delantera en este sentido. Véase TARUSKIN, R., 1993: 320-321. También EMERSON, C., 1988: 258; EMERSON, C., 1999: 106.

<sup>49</sup> EMERSON, C., 1988: 241. Aquí la autora establece un pequeño matiz respecto de la condena generalizada, aunque en líneas generales coincide con la interpretación pesimista.

<sup>50</sup> KARATYGIN, B., 1917: 192-218.

<sup>51</sup> Además de los casos ya mencionados de Taruskin y Emerson se pueden incluir en esta lista a BATCHELOR, J. y JOHN, N., 1994; BROWN, D., 2002; BROWN, M., 1982; FIGES, O., 2006; FROLOVA-WALKER, M., 2007; MAES, F., 2006.

modernizador en Rusia y que describiera a todos aquellos grupos y sujetos que encarnaban el pesimismo y la detención de la historia para su país. Como sostiene Taruskin, a pesar de que muchas veces Stasov y Rimsky-Korsakov no estuvieron de acuerdo respecto de cuál Musorgsky querían rescatar, “en el caso de *Khovanshchina* sus objetivos encajaron”.<sup>52</sup>

En primer lugar tenemos entonces el papel jugado por Stasov, que no es menor, ya que fue él quien sugirió el tema de la ópera.<sup>53</sup> Más allá de la construcción de una biografía “imaginaria” para Musorgsky luego de su muerte, de modo tal que quedaran resaltadas sus propias ideas más que las del compositor, no hay duda de que uno de los estímulos constantes para la composición de *Khovanshchina* provino del propio Stasov.<sup>54</sup> El crítico fue quien dominó casi sin rivales la vida creativa de Musorgsky del período comprendido entre 1870 y 1873 en el cual se destacan los mayores logros del compositor respecto del realismo y su compromiso respecto de temas “cívicos”: *Boris Godunov* y el comienzo de *Khovanshchina*.<sup>55</sup> En su famoso ensayo biográfico sobre el compositor, una de las fuentes más

---

<sup>52</sup> TARUSKIN, R., 1993: 6.

<sup>53</sup> Como vimos esto no es nuevo. Stasov había sugerido además temas para obras de otros compositores como, por ejemplo, el argumento de *Zar Saltan* y algunas secciones de *Pskovityanka* y *Sadko*, de Nikolai Rimsky-Korsakov y los temas para *Príncipe Igor* de Alexander Borodin (1833-1887) y *Angelo* de Cesar Cui (1835-1918). Véase OLKHOLVSKY, Y., 1983: 65-82 y TARUSKIN, R., 1993: 8.

<sup>54</sup> Sobre la visión que tenía Stasov respecto Musorgsky véase el excelente ensayo de Richard Taruskin incluido en su libro sobre el compositor, “Who speaks for Musorgsky?”, en TARUSKIN, R., 1993: 3-37. El autor, si bien reconoce los méritos y la voluntad de Stasov por salvar del olvido a la obra y la figura de Musorgsky (quien, por otra parte, es un compositor que muere prácticamente en el desconocimiento y el silencio), critica allí la creación que hace Stasov del mito de Musorgsky *populista* y *nacionalista*, que reflejaría más bien sus propias ideas y no las del compositor. Taruskin, sin embargo, realiza una asociación un tanto mecánica y directa entre las influencias “amistoso-ideológicas” del compositor y sus obras. Así, bajo la órbita de Stasov compondría su *Boris* “populista” y al cambiar a la órbita de Arseni Golenishchev-Kutuzov compondría su *Khovanshchina* “aristocrática”. La cuestión es un poco más compleja, sobre todo porque como bien demuestra su epistolario y sus obras nunca dejaría de estar totalmente fuera de la influencia de Stasov.

<sup>55</sup> TARUSKIN, R., 1993: 10.

notables hoy en día para estudiar a Musorgsky, Stasov sostiene que “yo fui quien le propuso el sujeto en la primavera de 1872, cuando todavía *Boris Godunov* no había sido representada en el teatro”.<sup>56</sup> Más aún, Stasov tenía bien claro el plan de la obra al momento de proponerlo: “yo consideraba que la lucha entre la vieja y la nueva *Rus*’, la salida de la escena de la primera y el nacimiento de la segunda, sería un suelo rico para un drama y una ópera, y Musorgsky compartía mi opinión”.<sup>57</sup> Pero la intervención de Stasov no se limitó únicamente a la sugerencia del tema de la nueva ópera. A lo largo de todo el período en el cual Musorgsky se concentró en la composición de *Khovanshchina*, allí estuvo para brindar ayuda, apoyo y, sobre todo, críticas y sugerencias de tipo dramático, argumentativas e ideológicas.<sup>58</sup>

La colaboración y la presencia de Stasov en el proceso creativo de *Khovanshchina* son fundamentales, como reconoce el propio Musorgsky. Esto queda evidencia más aún cuando nos dirigimos a las intervenciones realizadas por parte de Stasov respecto del devenir del proceso compositivo. En las dos cartas más extensas al respecto, Stasov hace comentarios bastante duros al trabajo en marcha.<sup>59</sup> En la primera se queja incluso del carácter “aristocrático” que estaba adquiriendo la obra: “finalmente será una ópera de príncipes, cuando yo pensé que usted estaba planeando una ópera sobre el pueblo [...] No, no, protesto enérgicamente, con toda mi fuerza, contra esto”.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> STASOV, V., 1952: 122.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Eso puede rastrearse bien en las fundamentales cartas de Stasov a Musorgsky del 15/08/1873; 18/05/1876 y 9-16/08/1876. También, en los importantes ensayos sobre *Khovanshchina*: “Escándalo musical” (1883); “Sobre los motivos de la representación de *Khovanshchina*” (1886) y “¿Está terminada *Khovanshchina*?” (1886). Finalmente en la nota necrológica que Stasov escribiera a la muerte de Musorgsky (1881) y principalmente en su fundamental ensayo biográfico de 1881. En STASOV, V., 1952: 23-142, 182-194 y 220-235.

<sup>59</sup> Cartas de Stasov a Musorgsky del 15/08/1873 y del 18/05/1876, en STASOV, V., 1952: 220-231.

<sup>60</sup> Carta de Stasov a Musorgsky, 15/08/1873, en STASOV, V., 1952: 220-221. Las críticas y los comentarios además apuntaban a las caracterizaciones de los personajes y el modo en el cual debían articularse las diferentes escenas.

Musorgsky acusa recibo de las recomendaciones, protestas y sugerencias y, lejos de desecharlas y mostrarse en desacuerdo, las pondera sobremedida. En la respuesta particular a la cuestión aristocrática, Musorgsky responde que “hice toda clase de notas en varias partes de la ópera y estoy completamente de acuerdo con su observación respecto del ‘aristocratismo’”.<sup>61</sup> En la segunda carta, Stasov plantea la necesidad de realizar importantes cambios respecto de la caracterización y articulación de los personajes e importantes objeciones respecto de cada uno de los actos.<sup>62</sup> Musorgsky responde inmediatamente que

“estoy seguro que usted, *généralissime* no supone que sus observaciones y sugerencias han sido tomadas por mí de otra manera que la usual de Musoryanin. He parado el trabajo y he caído bajo el pensamiento [...] Le agradezco. He caído en el pensamiento y si usted es todavía el mismo (y si cambia sería un crimen) nuestro asunto se moverá más rápido”.<sup>63</sup>

De este modo, Musorgsky absorbe las críticas y sugerencias de Stasov y las tiene en cuenta como parte fundamental para la composición de la ópera.

Precisamente, y en apoyo a nuestra tesis, Musorgsky nunca dejó de concebir la ópera en términos “colectivos”. Vale decir, reconoció activamente a Stasov (y, como veremos, también a Rimsky-Korsakov) como parte del proyecto: en su correspondencia con el *généralissime*, Musorgsky se refiere a *Khovanshchina* como un proyecto de carácter colectivo y en colaboración ya que Stasov no sólo es el autor de la idea, sino también un consejero y un colaborador inquebrantable. Así, Musorgsky permanentemente habla de “nuestro trabajo”, “nuestra ópera” o “nuestra *Khovanshchina*” cuando se refiere al trabajo nuevo que está creando. El compositor reconoce la necesidad de contar con la ayuda y el respaldo de Stasov en su tarea, en todo momento. En la famosa carta que los investigadores suelen citar como prueba del desacuerdo ideológico entre Musorgsky y Stasov, la mayor parte de ellos no cita el párrafo en el cual el compositor termina reconociendo que “sin usted [Stasov] yo fracasaría en tres cuartas partes de mis intentos. Nadie ve mejor que usted en qué

---

<sup>61</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 174.

<sup>62</sup> Carta de Stasov a Musorgsky, 18/05/1876, en STASOV, V., 1952: 225-231.

<sup>63</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 15/06/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 231.

dirección yo me dirijo, qué excavaciones realizo y nadie mira más directa y profundamente que usted sobre mi camino remoto”. Y renglones más abajo: “No pido su mano: usted hace mucho la extendió y yo la he sostenido con fuerza, mi mejor y querido apoyo”. Incluso en una fecha tan tardía como 1880, con bastante material compuesto de *Khovanshchina*, Musorgsky escribe a Stasov que “nuestra *Khovanshchina* está terminada, excepto por una pequeña pieza en la escena final de la auto-inmolación: debemos hablar sobre esto juntos [...] *Ayúdeme*”. Finalmente, Musorgsky reconoce el carácter colectivo de la empresa y el aporte de su amigo en su dedicatoria. En una corta carta, el compositor expresa su deseo de dedicar la ópera a Stasov, sabiendo incluso que lo hace mucho antes de que la ópera sea terminada. No contento con ello, Musorgsky va más allá y le expresa a su mentor: “quiero dedicarle todo el período de mi vida ocupado por la creación de *Khovanshchina*”.<sup>64</sup>

A pesar de las recreaciones míticas realizadas luego por Stasov respecto de Musorgsky en particular y la música rusa en general, no hay dudas en este sentido de la influencia que ejerció para el inicio, el desarrollo y la finalización de *Khovanshchina*. De modo que no es en vano que se encargue de recalcar luego, en la biografía citada, que los mejores años de composición de Musorgsky fueron los comprendidos en el período 1872-1875 y que luego su salud decayó y así su talento y la calidad de sus composiciones, vale decir, cuando *Khovanshchina* había tomado una dirección no tan deseada por él.<sup>65</sup> La intervención de Stasov resultó así fundamental para dotar a *Khovanshchina* no sólo de un estímulo y un aliento para su composición sino también para determinar el camino estético e ideológico de su obra.

Como sabemos, a pesar de las intervenciones de Stasov y el mandato por terminar la obra, *Khovanshchina* quedó inconclusa al momento de la muerte de Musorgsky. Y allí es donde aparece como fundamental, para cerrar el círculo, la intervención de Nikolai Rimsky-Korsakov, ya que él es quien no sólo finaliza la ópera sino que es quien además la dota de sentido

---

<sup>64</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 15/07/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 134. En la portada del cuaderno de notas para *Khovanshchina* Musorgsky escribió, el mismo día, la siguiente dedicatoria: “Dedico a Vladimir Vasilievich Stasov mi trabajo, hecho con lo mejor de mis habilidades e inspirado por su amor”, en LEYDA, J. y BERTENSON, S., 1947: 194.

<sup>65</sup> STASOV, V., 1952: 123. Taruskin agrega que en parte esa interpretación estuvo motivada por los celos generados por el acercamiento de Musorgsky a Arseny Golenishchev-Kutuzov. Véase TARUSKIN, R., 1993: 14-15.

y coherencia. Luego de la muerte de Musorgsky, Rimsky-Korsakov pasó trabajando dos años en el manuscrito, cortando más o menos ochocientos compases y orquestando, rearmonizando y retocando cada uno de los compases para que finalmente quedase una versión ejecutable.<sup>66</sup> La mayoría de los investigadores recientes respecto de Musorgsky en general y *Khovanshchina* en particular (con Richard Taruskin a la cabeza) mantienen una visión condenatoria respecto de la tarea de Rimsky-Korsakov.<sup>67</sup> Como vimos, Taruskin sostiene que hay una interpretación canónica que se construyó a través de las varias ediciones y los varios editores de *Khovanshchina*, a partir del trabajo inicial de Rimsky-Korsakov, ya que fue él quien completó las partes incompletas y quien orquestó y "corrigió" y "cortó" la ópera. Esa versión "progresiva" es la que estaría en desacuerdo con la idea original de Musorgsky.<sup>68</sup> Aquí, por el contrario, sostenemos que la intervención de Rimsky-Korsakov es la que permite dotar a la obra de sentido y coherencia. Y lo hace en el sentido de apuntar las ideas progresistas ya manifestadas por Stasov y Musorgsky de responder ante el avance de la modernidad cultural en Rusia.

La intervención de Rimsky-Korsakov en la partitura de *Khovanshchina* puede registrarse en la partitura misma (como veremos en el próximo apartado) pero también en dos fuentes documentales fundamentales para el estudio de esta cuestión: su *Crónicas de mi vida musical*, un excelente diario en donde el compositor recopila y expone de manera detallada los diferentes eventos vinculados a su relación con la música y el medio cultural ruso, y su profusa correspondencia. En la primera, Rimsky da cuenta de su estrecho vínculo con la ópera. A pesar de que al principio dice desconocer "el asunto y el verdadero plan de *Khovanshchina*" y que le resultaba "muy difícil de aclarar aquél embrollo",<sup>69</sup> a lo largo de toda el período creativo Rimsky no deja de tener contacto con ella y con su autor. De hecho, más de una vez, termina partes de la ópera con la propia aprobación de Musorgsky: "Musorgsky, que nos prometió esta obra, no tuvo tiempo para hacerla y yo me ofrecí para orquestrarla. Aceptó y, al ejecutarse, mi trabajo le satisfizo mucho, a pesar de que le hice muchas

---

<sup>66</sup> EMERSON, C., 1988: 235.

<sup>67</sup> Por ejemplo EMERSON, C., 1988 y 1999; FROLOVA-WALKER, M., 2007; MAES, F., 2006. TARUSKIN, R., 1993 y 2009.

<sup>68</sup> TARUSKIN, R., 1993: 320.

<sup>69</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 123.

correcciones”.<sup>70</sup> Rimsky-Korsakov observa que la tendencia de Musorgsky de dejar incompletas sus obras se debe a su propia incapacidad y a su decadencia moral, física e intelectual, que no dejó de aumentar hasta su muerte.<sup>71</sup> Más allá de eso, es innegable que Rimsky-Korsakov conservó hasta el final de sus días un gran afecto y respeto por su amigo y su decisión de terminar la obra se motiva precisamente por el reconocimiento de su talento y originalidad.<sup>72</sup> Como sostiene el propio Rimsky:

“Uno encontraba allí armonías torpes y carentes de coherencia, voces conducidas de un modo inverosímil, una modulación increíblemente ilógica, o una abrumadora ausencia de modulación, una orquesta fallida y por lo general una especie de diletantismo audaz y satisfecho de sí, también unos pasajes técnicamente hábiles o ricos en una total impotencia técnica. A pesar de todo esto, estas composiciones solían estar tan llenas de talento, eran tan originales, encerraban tantas cosas nuevas y vivas, que su publicación se hacía indispensable”.<sup>73</sup>

En cuanto a la correspondencia, Rimsky-Korsakov es muy elocuente respecto de su tarea en la finalización de *Khovanshchina*, en el sentido de que presenta como necesaria su intervención para que la obra adquiera sentido y coherencia. En su correspondencia con Mily Balakirev,<sup>74</sup> Vladimir Stasov,<sup>75</sup> Alexander Glazunov<sup>76</sup> y Semyon Kruglikov (1851-1910),<sup>77</sup> se puede observar cómo Rimsky va anunciando sus intenciones y precisando en qué momento de la revisión y producción se encuentra en cada momento y los avances y las dificultades que va encontrando a medida que avanza en el trabajo. El propio Musorgsky nos autoriza incluso

---

<sup>70</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 187.

<sup>71</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 123-126.

<sup>72</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 207.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Carta de Rimsky-Korsakov a Balakirev, 08/06/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1963: 159.

<sup>75</sup> Por ejemplo, cartas de Rimsky-Korsakov a Stasov, 25/05/1882; 18/06/1882; 01/07/1882 y 2-3/07/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1963: 376, 383, 386 y 388.

<sup>76</sup> Por ejemplo, carta de Glazunov a Rimsky-Korsakov 14/09/1882; 13/08/1883, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1965: 66 y 70.

<sup>77</sup> Por ejemplo, carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov 27/02/1882; 01/07/1882; 14/04/1883, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1981: 85, 90, 91 y 112.

a sostener una interpretación de este tipo en donde se pondera el trabajo conjunto con Rimsky-Korsakov. En su correspondencia con Stasov, el compositor reconoce que consulta y pide apoyo a su amigo para la composición de ciertas partes de la ópera. Por ejemplo, cuando está preparando el coro de los Viejos Creyentes, busca consejo y aprobación en su amigo *Korsinka*<sup>78</sup> respecto de las melodías allí utilizadas.<sup>79</sup> Más tarde incluso sostiene que va “a completar la tercera escena (el barrio de los *streletsy*)” y que va “a escribir el quinteto en *Piter*<sup>80</sup> bajo la supervisión de Rimsky-Korsakov, dado los requerimientos técnicos”.<sup>81</sup>

Con todo, se puede sostener que *Khovanshchina* es obra de Rimsky-Korsakov también y fue justamente su intervención final lo que le permitió llegar a una forma definitiva y coherente. El propio compositor finalmente así lo pensaba, abiertamente. En una carta dirigida al crítico y teórico Semyon Kruglikov durante su trabajo sobre los manuscritos de Musorgsky sostenía que “incluso considero que yo me llamo Modest Musorgsky y no Nikolai Andreievich y que yo compuse (сочинил) *Khovanshchina* y tal vez, incluso, *Boris*”.<sup>82</sup> Sabiendo que probablemente hubiese exagerado, al menos en lo que se refiere a *Boris Godunov*, luego matiza la idea aunque se mantiene en la misma posición respecto de la autoría conjunta de la ópera inconclusa de Musorgsky: “en lo que respecta a *Khovanshchina*, es en parte verdad”.<sup>83</sup>

De este modo podemos sostener junto a Marina Frolova-Walker que “*Khovanshchina* demostró que Musorgsky era un verdadero *intelligent*, atormentándose con las cuestiones cruciales de la historia de Rusia”,<sup>84</sup> característica que compartió con otros artistas de su época, especialmente los escritores. Aunque el acuerdo llega sólo hasta aquí, pues luego la autora sostiene que los “otros *kuchkistas* prefirieron, como los eslavófilos, pintar

---

<sup>78</sup> Así es como lo llamaba cariñosamente Musorgsky en su correspondencia.

<sup>79</sup> Cartas de Musorgsky a Stasov del 23/07/1873 y del 02/08/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 154 y 165.

<sup>80</sup> Así es como suele referirse la gente en Rusia a San Petersburgo informalmente y así es como lo hacía Musorgsky en muchas de sus cartas.

<sup>81</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 16/08/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 236.

<sup>82</sup> Carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov, 01/06/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1981: 90.

<sup>83</sup> Carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov, 01/06/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1981: 91.

<sup>84</sup> FROLOVA-WALKER, M., 2007, p. 140.

un mundo idealizado de la Rusia anterior a Pedro I”.<sup>85</sup> Como hemos venido sosteniendo, esta idea no puede aplicarse a Rimsky-Korsakov. El compositor cabe dentro de la categoría de *intelligent*, en este caso la de un *intelligent* interventor. No únicamente buscó participar con sus obras en el debate intelectual sobre las cuestiones cruciales de la historia rusa,<sup>86</sup> sino que en su intervención en la obra de Musorgsky no sólo buscó concluir con la tarea de su amigo sino también contar con una nueva posibilidad de dejar expuesta su visión de la historia y su interpretación de los cambios que la modernidad venía a traer a Rusia. Veamos ahora cómo se consolidó todo esto en la ópera *Khovanshchina*.

\* \* \*

### **Una ópera sobre el pasado y el presente de Rusia. La acción de Pedro el Grande y la modernización cultural de Rusia**

La *Khovanshchina* que finalmente nos dejó Rimsky-Korsakov opera e interviene sobre todo a partir de las partes que Musorgsky dejó inconclusas, ya que los finales más importantes de los diferentes actos de la ópera quedaron sin terminar y así también quedó inconclusa una definitiva filosofía de la historia.<sup>87</sup> A partir de ello puede leerse y reconstruirse el sentido y la interpretación del relato histórico que se propone en esta ópera, que está directamente vinculada con la necesidad del *intelligent* de intervenir en las discusiones y los debates de su propio tiempo. Como sostenía el propio Musorgsky, “el pasado en el presente: esa es mi tarea”.<sup>88</sup> Rimsky-Korsakov lo deja bastante claro, por su parte, en su prefacio escrito para la partitura de la ópera, al sostener que se trata de una

“lucha entre los siguientes elementos políticos: la Vieja Rusia, representada por el príncipe Khovansky y los Streltsy; la Joven Rusia, personificada por el príncipe Vasily Golitsyn y la Rusia sectaria, tipificada por Dosifei líder de los raskolniki o Viejos Creyentes”.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Véase BAÑA, M., 2010.

<sup>87</sup> EMERSON, C., 1988: 258.

<sup>88</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 15-22/07/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

<sup>89</sup> Nikolai Rimsky-Korsakov, “Preface”, en MUSORGSKY, M., 1913: s/n.

La reconstrucción de los efectos de sentido buscados por la obra y de la interpretación historiográfica a partir del material musical se puede realizar a partir de tres momentos fundamentales de la obra, que a su vez retrotraen, adelantan y modifican otras instancias de la ópera. Es por ello que a partir de estos tres momentos proponemos una lectura de *Khovanshchina* en la que se demuestra no sólo su interpretación historiográfica sino también el modo en el cual los compositores propusieron un estímulo y una clara intervención intelectual para el devenir de la modernización cultural en Rusia. Esos tres momentos son el preludio y los finales de los actos II y V. Vemos entonces cómo se manifiestan.<sup>90</sup>

En el preludio a una ópera se suele resumir el contenido de todo lo que sigue a continuación, vale decir, se presenta de manera sucinta lo que uno va a encontrar desarrollado al interior de la obra. Esto permite, entre otras cosas, presentar al oyente el material musical significativo con el cual podrá entender mejor el contenido dramático y musical. De este modo, la presentación musical inicial colabora con un mayor entendimiento posterior de la obra. El preludio de *Khovanshchina* no es la excepción ya que en él se resume musicalmente el contenido central de la ópera y su representación de la época de la historia rusa que retrata. Es posible ver en ella, y de ahí su importancia ya que esta parte sí había sido concluida por Musorgsky, una anticipación de lo que será el contenido musical e historiográfico de *Khovanshchina*.

El preludio relata en no más de cien compases lo que se desarrollará en el resto de la partitura. Se trata del nacimiento de una nueva Rusia o, para decirlo en otras palabras, el modo en el cual es entendido el impacto del avance de la modernidad cultural en ese país y su pretendida necesidad. El preludio lleva como título “Amanecer en el río Moscú”. La figura del amanecer aquí se utiliza

---

<sup>90</sup> Por todo lo expuesto en este artículo, para el análisis que sigue se tuvo en cuenta la edición de *Khovanshchina* editada y orquestada por Rimsky-Korsakov, basada en los manuscritos de Musorgsky. No tuvimos en cuenta en este caso una de las ediciones consideradas como más autorizadas, la realizada por Pavel Lamm en 1931, ya que precisamente no toma en cuenta la intervención de Rimsky-Korsakov.

literalmente como inicio de la obra pero también como metáfora de la acción modernizadora de Pedro el Grande, indicando que allí comienza una nueva era para Rusia.<sup>91</sup> Esa representación se construye a partir del desarrollo de una melodía sencilla de carácter folklórico, que comienza en la tonalidad de Mi mayor. La presentación de la frase hace uso de un conocido recurso de los miembros de *kuchka*, las “variaciones sobre fondos cambiantes”, que estaba bien diseminado en la música rusa del siglo XIX por lo menos desde Mijaíl Glinka y su *Kamarinskaya*.<sup>92</sup> Musorgsky lo retoma y lo pone en juego para la armonización y el tratamiento de esa melodía folklórica, recurso que ya incluso había utilizado en *Boris Godunov*.<sup>93</sup> Como sostiene Brown, “ejemplifica un proceso de evolución temática que luego va a ser observado frecuentemente a lo largo de la ópera”.<sup>94</sup> El arpeggio del acorde de la tónica al inicio del preludio no hace más que reforzar esa idea de despertar y de desenvolvimiento. El acorde de tónica se desarma y se desenvuelve y es sólo el trémolo de los violines lo que “ensucia” la exposición del tema y simboliza las “nubes” que podrían tapar la limpia salida del sol. Sin embargo, esa suciedad no es negativa, en tanto y en cuanto ningún amanecer muestra al sol de manera clara y precisa cuando éste sale.

Cuando por segunda vez se expone el tema, no se lo hace de manera igual; una pequeña variación en la melodía va dando la idea de leve transformación de ese despertar y de que todo comienzo supone algo nuevo. Sin embargo la unidad está dada por las notas centrales del tema. Ahora bien, cuando el tema es nuevamente expuesto (por tercera vez) ahora por el oboe, se produce la primera modulación: Re mayor.<sup>95</sup> El tema se despliega en su plenitud,

---

<sup>91</sup> Aunque no necesariamente en esa época sino más bien con todos aquellos que de alguna u otra manera hayan proseguido ese camino.

<sup>92</sup> EMERSON, C. y OLDANI, R., 1994: 37. Frolova-Walker demuestra por su parte que la armonización no sirve para planes estructurales más generales sino solamente para estructurar pequeñas partes. FROLOVA-WALKER, M., 2007: 169.

<sup>93</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 1-5

<sup>94</sup> BROWN, D., 2002: 268.

<sup>95</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 5.

representando el sol bien alto y el amanecer pleno. El acompañamiento muta de los amenazantes trémolos a los trabajados y dinámicos arpegios de las cuerdas. No es un dato menor la indicación en la partitura de que el telón debe comenzar a levantarse lentamente precisamente en ese momento. Visualmente, se refuerza aquí la idea propuesta por la música de un amanecer y el nacimiento de algo nuevo.<sup>96</sup>

Ese sol y ese amanecer, símbolo del despertar de Rusia a la modernidad, se van a ver amenazados, sin embargo, a lo largo de toda la obra por los elementos que se oponen a esa modernización. Y el preludio es bastante claro en ese sentido: por un lado, el tema se vuelve a ejecutar, ya por cuarta vez, en el registro más grave en los violonchelos. La melodía se hace espesa y dura, respecto de la claridad con la que se venía desarrollando.<sup>97</sup> Cuando la repitan los violines en octavas, volviéndose más aguda, esa altura transforma al tema en punzantes puñaladas clavadas al corazón de la modernización. Pero por otro lado, lo que termina de confirmar los obstáculos que se posan sobre el amanecer de la modernización es el bajo, que con sus pesados golpes refuerza esta idea de sacudir a la modernidad que se viene. El contraste se refuerza más aún con la indicación en la partitura de que al comienzo del tema debe empezar a verse reflejado la luz del sol en las cúpulas de las iglesias. De ahí que los bajos emulen el sonido de las campanas, aunque son campanas más bien pesadas y oscuras y que de esa manera refuerzan el elemento antiguo y no moderno, en este caso religioso.<sup>98</sup> Este pasaje es significativo porque el tema en esta variación va a volver a ser ejecutado más adelante en la ópera, al final de acto II, cuando Marfa narre su rescate del asesinato de Golitsyn en manos de las tropas de Pedro.<sup>99</sup> Brown se pregunta si esta parte no viene a representar al propio Pedro. Pero para Musorgsky claramente representaba el sol y el nacimiento de lo nuevo: “La introducción a *Khovanshchina* está casi lista la creciente luz del sol naciente es

---

<sup>96</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 6.

<sup>97</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 7-8.

<sup>98</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 7.

<sup>99</sup> BROWN, D., 2002: 268.

hermosa y ha sido llevada al punto en el cual se dicta la denuncia, con una pequeña escena de Shaklovity y el escriba que precede al dictado”.<sup>100</sup>

El preludio termina con una cuarta y definitiva modulación a Reb mayor (luego de que la flauta repitiera el tema en Fa): los chelos y la vuelta del trémolo traen incertidumbre y recuerdan los obstáculos, pero finalmente el tema se impone radiante. Terminada la lucha, el tema se expone de manera reposada, dando a entender que luego del enfrentamiento y el combate se han eliminado todos los elementos extraños y que Rusia se encamina hacia la modernidad, en este caso vinculado a lo cultural, vale decir, hacia un abandono de las formas supersticiosas de entender la política y la cultura y un llamado a la desacralización del mundo y de la sociedad.<sup>101</sup> Esto es precisamente lo que se expone y desarrolla en el resto de la obra. Veamos de qué manera.

Si bien hay cierta tendencia en la ópera hacia la descripción de situaciones y personajes, como sostienen Taruskin y otros autores,<sup>102</sup> hay también lugar para el despliegue de un relato histórico: el del advenimiento de la modernidad, en este caso más de tipo cultural, como explicábamos más arriba. Ciertamente, lo que fue anunciado musicalmente en el preludio aparece desarrollado en el resto de la ópera, siempre a partir del recurso del material musical. Aquí entonces sostendremos que mientras el texto efectivamente permite un (auto) retrato de los personajes y una descripción de las situaciones, es la música la que se encarga de llevar adelante y sostener una narración histórica y es la que sirve para dotar de sentido a cada uno de los eventos que allí se despliegan. Así, el análisis de las escenas puede dividirse en dos partes: por un lado, es posible analizar los personajes de la ópera, ya que cada uno representa a un grupo y a una posición social y cultural determinada. Por el otro, es posible observar cómo se van vinculando esos diferentes personajes, sus grupos y sus acciones para conformar una narración de la aparición de la nueva Rusia social y cultural, vale

---

<sup>100</sup> MUSORGSKY, M., 1984: 165.

<sup>101</sup> Véase BERMAN, M., 1989: 174-257.

<sup>102</sup> TARUSKIN, R., 1993: 317; EMERSON, C., 1988: 261.

decir, de la Rusia que recibe y se enfrenta con la modernidad occidental. Y es esa narración la que se construye a partir del material musical. Como vimos, gran parte de las ideas y la interpretación que finalmente le otorgó Rimsky-Korsakov ya estaban presentes en el propio Musorgsky y también ya habían sido sugeridas por Vladimir Stasov y absorbidas y discutidas por Musorgsky a lo largo de la composición. Nikolai Rimsky-Korsakov no hizo más que confirmar con su finalización una interpretación que siempre había estado presente en el proceso compositivo de la ópera.

El elemento fundamental que le faltaba a la ópera, el elemento político y activo, vale decir, que orientase el sentido de *Khovanshchina*, fue terminado por Rimsky-Korsakov. Stasov lo ponía en estos términos:

“Hay de todo en abundancia en la ópera –pueblos y un genuino color histórico, facciones opuestas, naciones y pueblos contrastantes, hombres buenos y miserables, limpios y sucios, serios y divertidos, todo, todo en abundancia, sólo falta una cosa: un elemento político, activo, emprendedor, que apunte a algún sentido”.<sup>103</sup>

Para analizar esta cuestión, y así todo el sentido historiográfico e ideológico de la ópera, es fundamental concentrarse, como dijimos, en dos momentos claves, con sus ramificaciones hacia atrás y hacia adelante y sus respectivas descripciones de los personajes, que incluso se arrastran de los eventos anteriores. Se tratan del segundo y del quinto acto y sobre todo sus respectivos finales. En ellos se encuentra el núcleo de *Khovanshchina* y de la posición historiográfica de los compositores.

El acto II es fundamental para entender el posicionamiento historiográfico y sobre todo el rumbo que toma la narración. No es casualidad este acto haya sido el último en ser terminado por Rimsky-Korsakov, cuando el resto de la obra ya estaba concluido.<sup>104</sup> La narración y el efecto de sentido buscado por la disposición del material musical son bastante claros y directos: se trata de un episodio importante dentro del

---

<sup>103</sup> Carta de Stasov a Musorgsky, 9-16/08/1876, en STASOV, V., 1952: 232, subrayado nuestro.

<sup>104</sup> La fecha es 14/07/1882. Más aún, las fundamentales tres páginas finales fueron las últimas en ser terminadas, el 01/10/1883. Véase RIMSKY-KORSAKOV, N., 1963: 377.

largo camino de Rusia hacia la modernidad cultural. Así lo entendía en parte Musorgsky y así lo entendieron más abiertamente Stasov y Rimsky-Korsakov. El momento en donde se presenta claramente la dirección que van a tomar los acontecimientos son las escenas III y IV de ese mismo acto II. Allí se terminan de definir los personajes históricos y sus posiciones dentro de la disputa por el camino de Rusia hacia la modernidad. Antes, claro, habían sido ya descriptos los otros personajes de la historia: los *streltsy*, por ejemplo, habían sido retratados a lo largo del acto I de modo negativo y reprochable. Ellos eran los sujetos que destruían todo lo bueno que podía haber y los que se la pasaban todo el tiempo holgazaneando. La descripción planteada en el *libretto*, que relata destrucciones y asaltos varios, no hace más que reforzarse por la música: tanto en la escena I como en la escena II, la llegada y los movimientos de los *streltsy* son anunciados por los bronces disonantes y acompañados por el tremolo de los contrabajos.<sup>105</sup>

Volviendo al acto II, todo gira en torno del invisible pero omnipresente Pedro I o del visible aunque ambiguo Shaklovity. Y de cómo a partir de allí se van descartando todos aquellos elementos que se presentan como obstáculos de la modernización cultural de Rusia pretendida por Pedro. Es por eso que el segundo acto resultaba ya fundamental para Musorgsky. La carta escrita a Stasov en agosto de 1876 así lo demuestra:

“Oh, sí tan sólo pudiera llegar a dominar esta segunda escena de nuestra *Khovanshchina*, el resto procedería exitosamente, espero. Ahora está claro que la segunda escena tiene la palanca para el giro de los partidos animados en el drama entero”.<sup>106</sup>

Y es eso precisamente lo que sucede a lo largo de lo que finalmente quedó estipulado como el acto II.

Por un lado tenemos al príncipe Golitsyn, quien es el prototipo del europeo y eso queda claro y se manifiesta musicalmente. La música con la cual se inicia el acto II así lo describe. Musorgsky ya lo había diseñado: “el tema de Golitsyn en el segundo acto en el estilo europeo es terriblemente hermoso”.<sup>107</sup> Y así lo hace Musorgsky, al utilizar el recurso musical: una

---

<sup>105</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 13-17 y 21-23.

<sup>106</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 13/08/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 236.

<sup>107</sup> MUSORGSKY, M., 1984: 305, subrayado nuestro.

bella aria en Fa mayor que Golitsyn canta en contrapunto con la flauta.<sup>108</sup> O sea, hay una clara intención de describir al personaje de Golitsyn y ubicarlo en el lugar del europeo. No obstante esto, su condición es incompleta, ya que es un europeo parcial: es supersticioso. Eso queda demostrado nuevamente cuando inmediatamente después se encuentre con Marfa, que ha llegado a su hogar y se deja adivinar el futuro por ella. Mientras llega el agua pedida por él para que Marfa pueda hacer la adivinación, la orquesta ejecuta una música que hace prever no sólo la superstición sino también el resultado de ella. Todo esto se refuerza aún más, con la ejecución del *leitmotiv* de Marfa cuando ella canta “¿Quieres que interroge tu destino, príncipe? / ¿Qué inquieta la voluntad de las fuerzas ocultas que rigen la tierra, príncipe?”.<sup>109</sup> Y más tarde, cuando Marfa sostenga que todo está calmo y puro la orquesta la va a contradecir al ejecutar los cuernos una sucesión de corcheas que sugieren intranquilidad y zozobra, recurso que ya había sido usado en *Boris Godunov*.<sup>110</sup> Y allí comienza a decretarse la suerte de Golitsyn, que es lo mismo que decir la suerte del partido europeo que no pertenecía a Pedro: su destino es la desaparición, materializada en el exilio. Es significativo remarcar que mientras Marfa da cuenta del destino que le espera al príncipe, la orquesta recurre a la ejecución de los recursos del orientalismo, dando a entender que la caracterización de Golitsyn como europeo es parcialmente cierta.<sup>111</sup> Más tarde, esta suposición será confirmada por Khovansky, líder de los *streletsy*. Es significativo porque en el propio imaginario de Musorgsky Rusia aparecía todavía más cerca del lado tártaro que del europeo: así se lo preguntaba al pintor Ilya Repin (1844-1930), de

---

<sup>108</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 131-135.

<sup>109</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 143-143.

<sup>110</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 150-151.

<sup>111</sup> El orientalismo en la música rusa podía identificarse por una serie de convenciones que se fueron construyendo a lo largo de las composiciones, sobre todo con una connotación negativa, asociada a lo femenino, lo lascivo y lo hedonista. Esas convenciones estaban dadas por: a) las ondulaciones melódicas atadas sobre el ritmo; b) el pase cromático entre los grados 5 y 6 o cromatismo, reforzado por el uso de los trinos; c) el pedal percusivo que se asemeja al zumbido; d) timbre del corno inglés. Algunas de estas características ya podían encontrarse en la *Canción Georgiana* (1831) de Glinka, en la *Canción Georgiana* (1865) de Balakirev y en el ejemplo tal vez más famoso, el poema sinfónico *En Asia Central* (1880), de Borodin. En el caso de la ópera, aquí el orientalismo está dado sobre todo por el uso del pedal percusivo y por el pase cromático entre los grados 5 y 6. MUSORGSKY, M., 1973: 150-151.

viaje por París: “¿es verdad que Europa es realmente mejor que Tartaria, llamada en los libros *Rus*’, Rusia y *Rossia*?”.<sup>112</sup> Todo esto se refuerza por la declaración de Golitsyn luego de la adivinación: en una firme aria, el príncipe da cuenta de sus esfuerzos por modernizar Rusia, aunque ahora amargamente se vea no reconocido. Sin embargo, Golitsyn queda dentro del bando europeo: su monólogo termina condenando a Rusia por no poder escapar del yugo tártaro: he ahí la clave, nuevamente en la orquesta, que ejecuta un acompañamiento sostenido en la sección de las maderas, caracterizado por su austeridad y su serenidad, opuesta a la lascivia y el hedonismo oriental.<sup>113</sup> Su alocución se termina violentamente con la entrada de Khovansky.

Precisamente, por el otro lado tenemos a otro de los elementos obstaculizadores, Iván Khovansky: a lo largo de la obra es descrito al nivel de los *streletsy*, del cual es el líder. Por ejemplo, cuando hace su ingreso luego de aria de Golitsyn, su avance está marcado por una firme sucesión de corcheas en pizzicato precedida por un trino y ejecutada por los violentos chelo.<sup>114</sup> Luego, a lo largo de su *duetto* con Golitsyn, la dureza de su música contrasta con cierta dulzura de la música cantada por Golitsyn. Khovansky no duda aquí en colocar a Golitsyn del lado tártaro. Así mismo, él se coloca dentro de la vieja Rusia, al presentarse como heredero del linaje Gedemin, gran duque de Lituania. Y aclarando que todos los logros de Golitsyn se lograron con la ayuda de los boyardos. La narración musical busca así unificar de alguna manera a estos dos partidos que se encuentran como un obstáculo a las intenciones modernizantes de Pedro I.<sup>115</sup>

Ahora bien, una vez descriptos y definidos todos los personajes y los grupos político-culturales que ellos representan sobreviene la acción: los grupos se enfrentan finalmente a partir de la escena IV. En ese enfrentamiento está también el enfrentamiento de los modos en los cuales Rusia se enfrentaba al desafío de la modernidad y el sentido de estos eventos históricos para el presente de Rusia. Aunque el enfrentamiento se ve interrumpido por la entrada del tercer partido en pugna: el de los Viejos Creyentes encarnado en Dosifei. Aquí Dosifei aparece como la encarnación del equilibrio y la reflexión. Es interesante remarcar que en su diálogo con Golitsyn, en el centro de la escena, la cuestión queda finalizada cuando hay

---

<sup>112</sup> Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 146.

<sup>113</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 164.

<sup>114</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 164.

<sup>115</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 168-178.

un desacuerdo respecto de las fuerzas a utilizar para la salvación de Rusia: mientras Golitsyn sigue pensando en términos materiales, para Dosifei la cuestión se enmarca dentro del plano espiritual. La solución propuesta por Khovansky es que él mismo pueda gobernar. La salida indicada por Dosifei, sin embargo, va en otra dirección: es desde el pueblo desde donde vendrá la solución. Golitsyn a lo sumo traerá a la banda teutónica, como dice Dosifei. La solución entonces reside en el pueblo, que aquí aparece encarnado en los Viejos Creyentes. Así, la solución de Dosifei no pasa ni por un apego a las viejas tradiciones (como sostenía Khovansky) ni las reformas parciales (como sostenía Golitsyn). La salida es religiosa y cultural, aunque una salida impensada dentro de los planes modernizantes para Rusia. De allí que ya haya quedado escrito su destino trágico. Al fin y al cabo, los “boyardos son todos unos charlatanes”.<sup>116</sup> Khovansky finalmente decide aunar fuerzas allí y se suma a la posición de Dosifei. Hasta aquí son expuestas las propuestas de los personajes. Sólo falta la posición definitiva de los compositores.

Eso se pone de manifiesto a partir de la acción destructora de Golitsyn, que se encarna en el intento de asesinato de Marfa. Ella se ve salvada por el único que representa el verdadero camino de la salvación de Rusia y de su modernización: Pedro el Grande. Así, de este modo, queda expuesto el modo en el cual Rusia alcanzará su verdadero camino: dejando de lado las fuerzas obstaculizadoras y destructoras de la modernidad, dejando de lado las soluciones “asiáticas” y “supersticiosas”. Cuando Marfa canta que fue salvada aparece nuevamente ejecutado por la orquesta el tema del preludio, “Amanecer sobre el río Moscú”, dando a entender no sólo la acción positiva de Pedro sino también resignificando y potenciando la interpretación sobre la introducción que habíamos dado al principio: todo lo que hace Pedro es bueno y el resto, no.<sup>117</sup>

La última escena, ahora sí, revela el rumbo y el sentido de la historia de la ópera. Bien delimitados los partidos que intervienen en la disputa, llega el momento de definirse. Pues bien, Dosifei tiene claro que ninguno debe asumir el poder; Khovansky no renuncia a su sueño y Golitsyn tampoco, pero es éste último el que gana de mano y, actuando en nombre de la regente, denuncia la conspiración y solicita el arresto de Khovansky. Es allí donde está anunciada la “Khovanshchina”, por más que se trate de un

---

<sup>116</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 180.

<sup>117</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 195.

anacronismo.<sup>118</sup> El cierre viene dado por el *reprise* del “Amanecer sobre el río Moscú”, en una clara interpretación progresista de la historia: Rusia necesita de esa modernización petroviana.<sup>119</sup> Rimsky-Korsakov decide transformar la melodía del preludio en un postludio que no permita dobles interpretaciones ni mensajes ambiguos: Pedro es el “amanecer” y el “día” y el resto de la oposición moscovita es la “noche”.

Es interesante esta escena pues aquí se juega uno de los interrogantes fundamentales de cualquier interpretación histórica y uno especialmente aquí en la ópera y en ideario de Rimsky-Korsakov, a saber, de cuáles son las fuerzas culturales que van a prevalecer en Rusia. Y queda claro que la necesidad de Rusia pasa por una modernización de sus fuerzas sociales y culturales, encarnadas en este caso en la acción modernizadora de Pedro el Grande. Más allá de si esa modernización deba someter o eliminar a cuanto obstáculo se aparezca en el camino. Precisamente, es interesante remarcar que esta escena no contaba con un final todavía definido y es el propio Rimsky-Korsakov el que lo termina, decidiendo darle esta interpretación más progresista que como vimos no estaban tan lejos de la intenciones originales de la ópera. Así, no está tan lejos de las intenciones primarias de Musorgsky y de las de Stasov.

Antes de pasar al otro momento clave, debemos señalar que el quiebre en el relato y su definitiva tendencia progresista comienza a darse hacia el acto IV, ya que allí comienzan a desaparecer (de diversos modos) todos los elementos que se oponen de alguna u otra manera a la modernización pretendida por Pedro: Khovansky va a ser asesinado en la escena IV del acto IV y su asesinato nuevamente es anunciado por la música, a través del trémolo de la cuerdas (e incluso contraponiendo su muerte al bello canto de las jóvenes que habían animado la velada previa).<sup>120</sup> Golitsyn va a ser exiliado en la escena siguiente, dando a entender que si había un partido europeo y modernizador verdadero en Rusia ese era el que lideraba Pedro.<sup>121</sup> Y finalmente van a desaparecer los Viejos Creyentes junto a su líder Dosifei. Este último va a ser encerrado y sus seguidores van a suicidarse finalmente en la última escena la ópera, una escena notablemente cargada de un sentido ideológico e historiográfico. Allí es donde se produce la interpretación definitiva y nuevamente se observa la intervención de

---

<sup>118</sup> TARUSKIN, R., 1993: 317.

<sup>119</sup> MUSORGSKY, M., 1973: 198-199.

<sup>120</sup> MUSORGSKY, M., 1973(a): 155.

<sup>121</sup> MUSORGSKY, M., 1973(a): 161-170.

Rimsky-Korsakov y el cierre definitivo y el mensaje historiográfico de la ópera en la dirección modernizadora. Contrariamente a lo que se sostiene, aquí Rimsky-Korsakov no se aleja tanto de las intenciones de Musorgsky. Como el propio compositor reconoció en sus cartas, la lectura de Solovyov resultó fundamental a la hora de componer la ópera: “Estoy relejendo a Solovyov para estar al tanto de la época”.<sup>122</sup> Como sabemos, la interpretación de la historia rusa de Solovyov apuntaba en la misma dirección “progresista”. Y en ese sentido, la acción de Pedro el Grande es valorada como positiva y necesaria para Rusia.

En ese final del acto V, que es el final de toda la ópera, terminan por desaparecer el último de los obstáculos que faltaban para una modernización completa: los Viejos Creyentes. Esa desaparición no es inocente. Y aquí la música es nuevamente la encargada de mostrar el verdadero sentido de la escena y así el de toda la ópera, reforzando todos los elementos presentados anteriormente. Ya eliminados todos los elementos que obstaculizarían el trabajo de la modernización cultural en Rusia (Khovansky, los *streltsy*, Golitsyn) queda un único grupo, que viene a simbolizar el elemento tal vez más obstaculizador de la modernidad: el de los Viejos Creyentes y su líder Dosifei. Aquí ellos, tras el lamento y el llamado de Dosifei, deciden inmolarsse en la hoguera. Dosifei incluso agudiza aún más el enfrentamiento y la incompatibilidad al declarar a Pedro como el “anticristo”.<sup>123</sup> Luego, los Viejos Creyentes se inmolan mientras cantan un coro basado en una melodía propia. Aquí Rimsky-Korsakov agrega todavía mayor dramatismo y realismo a la escena al representar por medio de la orquestación las llamas de la hoguera ardiente.<sup>124</sup> Sin embargo, el elemento fundamental que sirve para dotar de sentido a la escena y así también a toda la ópera es la reposición de la marcha Preobrazhensky, que había sido ya previamente expuesta en el acto IV, en donde se anunciaba el perdón de Pedro a los *streltsy*.<sup>125</sup> Allí la marcha, en un *allegro marziale*, cumplía el rol de representar al zar que, ya desprovisto de las amenazas más importantes para su poder (Khovansky, Golitsyn) puede otorgar la misericordia a los *streltsy* que quedaban. Como toda marcha, destacan los elementos percusivos y la sección de los metales de la orquesta, remarcando su carácter marcial y, sobre todo, la fuerza del poder zarista. Al

---

<sup>122</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 174.

<sup>123</sup> MUSORGSKY, M., 1973(a): 221.

<sup>124</sup> MUSORGSKY, M., 1973(a): 256-260.

<sup>125</sup> MUSORGSKY, M., 1973(a): 208-210.

ser ejecutada nuevamente la escena final de la ópera (la escena IV del acto V) mientras los Viejos Creyentes se lanzan a la hoguera, la marcha no hace más que simbolizar a Pedro el Grande y su triunfo, vale decir, el éxito y la necesidad de la modernización cultural en Rusia, una modernización que en este caso viene dada “desde arriba”.<sup>126</sup> Así, la música expone claramente el sentido ideológico e historiográfico de la ópera y la valoración de la acción llevada a cabo por Pedro el Grande. Su reino es visto de modo favorable, mostrando al zar, pero sobre todo a sus políticas, como la solución para los problemas que arrastraba la vieja Rusia (asociados a su atraso) y como el amanecer y el nacimiento de una nueva Rusia que ahora abrazaba los cambios traídos por la modernidad.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Gerald  
1985 *Essays on Russian and East European Music*. Oxford: Oxford University Press.
- ASAFIEV, Boris  
1954 “V rabote nad *Khovanshchinoi*”, en Boris ASAFIEV, *Izbrannye trudi*. Moscú: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, vol. III.
- 1955 “Russkii narod, russkii liudi”, en Boris ASAFIEV, *Izbrannye trudi*. Moscú: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, vol. IV.
- BAKAEVA, Galina  
1976 *Khovanshchina M. P. Musorgskovo*. Kiev.
- BAÑA, Martín  
2010 “The Historical Discourse of Rimsky-Korsakov's Operas”. Ponencia presentada en el *International Symposium “Non-Nationalist Russian Opera”*, Leeds (Reino Unido).

---

<sup>126</sup> MUSORGSKY, M., 1973(a): 261-262.

- 2010 “Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico”, *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales* n° 5. Rosario: Editorial Acceso Libre.
- BATCHELOR, Jennifer y JOHN, Nicholas  
1994 *Khovanschina. The Khovansky Affair*. Londres: English National Opera Guide.
- BERMAN, Marshall.  
1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI (trad. De Andrea Morales Vidal). Original [1982] en inglés: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*.
- BROWN, David  
2002 *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, Malcom  
1982 *Musorgsky: In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- EMERSON, Caryl  
1999 *The Life of Musorgsky*. Cambridge: Cambridge U.P.
- 1988 “Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the 'Two Borises' to 'Khovanshchina'”, en Arthur GROSS y Roger PARKER (comp.), *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, Caryl y OLDANI, Robert  
1994 *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge: C.U.P.
- FIGES, Orlando  
2006 *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa (trad. de Eduardo Hojman). Original [2002] en inglés: *Natasha's Dance*.

- FRID, Emilya  
1974                    Proschedshe, nastoyashchee i budushchee v  
                          “Khovanshchine” Musorgskovo. Leningrado: Muzyka.
- FROLOVA WALKER, Marina  
2008                    Russian Music and Nationalism. From Glinka to  
                          Stalin. Yale: Yale University Press.
- GASPAROV, Boris  
2005                    Five Operas and a Symphony: Words and Music in  
                          Russian Culture. New Haven: Yale University Press.
- GORDEEVA, E. M.  
1985                    Kompozitori "Moguchey Kuchki". Moscú: Muzika.
- GOZENPUD, Abram  
1973                    Russkie Operniy Teatr XIX Veka. Leningrado: Muzyka.
- KAGARLITSKY, Boris  
2005                    Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al  
                          presente. Buenos Aires: Prometeo.
- KARATYGIN, B.  
1917                    “Khovanshchina” i ieio avtori”, Muzykal’ny  
                          sovremennik, 5-6 (enero-febrero). Moscú, 192-218.
- LEATHERBARROW, William y Derek OFFORD, Derek (eds.)  
2010                    A History of Russian Thought. Cambridge: Cambridge  
                          University Press.
- LEYDA, Jey y BERTENSON, Sergei  
1947                    The Musorgsky Reader. A Life of Modest Petrovich  
                          Musorgsky in Letters and Documents. New York: W.W.  
                          Norton & Company.
- MAES, Francis  
2006                    A History of Russian Music. From Kamarinskaya  
                          to Babi Yar. Berkeley y Los Angeles: University of

California Press (trad. de Arnold y Erica Pomerans). Original [1996] en holandés: Geschiedenis van de Russische muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar.

MUSORGSKY, M. P.

1913 *Khovanstchina*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

1973 *Khovanshchina. Narodnaya Muzykal'naya Drama v 5 Deistvyaj, 6 Kartinaj*, Volumen 1. Moscú: Izdatel'stvo "Muzyka".

1973(a) *Khovanshchina. Narodnaya Muzykal'naya Drama v 5 Deistvyaj, 6 Kartinaj*, Volumen 2. Moscú: Izdatel'stvo "Muzyka".

1984 *Pis'ma*. Moscú: Muzyka.

OLDANI, Robert William

1979 "Boris Godunov and the Censor", *19th-Century Music*, vol. 2, N°3, 245-253.

OLKHOVSKY, Yuri

1983 *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor: UMI Research Press.

RIDENOUR, Robert

1981 *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.

SHIRIANIN, R.

1981 *Opernaia dramaturgia Musorgskovo*. Moscú.

SHLIFSHTAIN, S.

1971 "Otkuda zhe ranovet", *Sovietskaya Muzyk* n° 12. Moscú, 109-113.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai

1963 *Polnoe Sobranie Sochineniy*. Tomo V. Moscú: Muzgiz.

1965 *Polnoe Sobranie Sochineniy*. Tomo VI. Moscú: Muzgiz.

1977 *Crónica de mi vida musical*. La Habana: Editorial Arte y Literatura (sin datos de trad.). Original en ruso [1909]: *Letopis' moiei muzykal'noy zhizny*.

1981 *Polnoe Sobranie Sochineniy*. Tomo VIIIa. Moscú: Muzgiz.

STASOV, Vladimir

1952 *Izbrannye stat'i o M. P. Musorgskom*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'svo.

TARUSKIN, Richard

2009 *On Russian Music*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

1997 *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press.

1993 *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton: Princeton University Press.

\* \* \*

**Martín Baña es** egresado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Como becario del CONICET actualmente cursa estudios de doctorado en esa misma casa de estudios sobre temas vinculados a la tradición operística rusa del siglo XIX. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Historia de Rusia (FFyL/UBA) y ocupa el mismo cargo en el CEMECH (Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chino) dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Ha presentado más de una decena de ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales y ha publicado diversos artículos en revistas especializadas de Argentina y de Rusia. Cuenta también con la edición en colaboración del libro *Octubre Rojo* (Buenos Aires, 2008).

\* \* \*

## **APROXIMACIÓN MUSICAL A *A-BEN-AMET* (1907): PRIMERA MARCHA MORA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA DE MOROS Y CRISTIANOS**

**ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS  
RAFAEL FERNÁNDEZ MAXIMIANO**

---

### **Resumen**

El presente trabajo aborda el análisis musicológico y estilístico de la primera marcha mora de la historia de la Música de Moros y Cristianos, *A-Ben-Amet*, del compositor alcoyano Antonio Pérez Verdú (1875-1932). Para ello, nos centraremos en los elementos más importantes de la Música Festera como son: el ritmo, la melodía y la forma, sin descuidar otros como la armonía o la instrumentación, constituyendo los primeros el eje base del estudio analítico. Además, se realizará una pequeña aproximación al concepto de Música Festera y al resto de géneros musicales que forman parte de este arte musical, la marcha cristiana y el pasodoble.

**Palabras clave:** Música de Moros y Cristianos, Análisis musical, Marcha mora.

### **Abstract**

This paper deals with the musicological and stylistic analysis of the first *Marxa Mora* (Moorish March) of the history of the music of *Moros i Cristians* (Moors and Christians): *A-Ben-Amet* by the composer Antonio Pérez Verdú, who was born in Alcoy (1875-1932). To do this, we will focus on the most important elements of the *Música Festera* (music specifically composed for the fiesta of Moros i Cristians) which are: rhythm, melody and formal structure that make up the base of these analytical study, without forgetting others such as harmony or instrumentation. Furthermore, we will define the concept of *Música Festera* and other musical genres that are part of this musical art: the *Marxa Cristiana* (christian march) and the *Pasodoble*.

**Keywords:** Music of Moors and Christians, Musical analysis, Moorish march.

\*\*\*

## **Introducción**

Las Fiestas de Moros y Cristianos poseen una fuerte carga de contenido cultural ya que conmemoran un hecho histórico significativo en nuestro país, como es el enfrentamiento entre dos culturas y dos religiones, la cristiana y la musulmana, que convivieron en la Península Ibérica entre los años 711 y 1609. Por lo tanto, son la representación popular de las luchas entre moros y cristianos de la Historia de España que se celebran con motivo de las fiestas patronales. La población participa masivamente de ellas y se agrupa en comparsas que poseen un traje y nombre característico relacionado con los que el pueblo adjudicaba a las bandas en la Reconquista<sup>1</sup>. Estas fiestas son el resultado de la unión de tres elementos:

La Fiesta patronal o elemento religioso, con procesiones, romerías y misas.

La Fiesta militar o alarde, cuyo acto más representativo consiste en un desfile en el que participan todos los festeros, organizados en comparsas y luciendo los espectaculares trajes. Todo ello a ritmo de marchas moras, cristianas o pasodobles, compuestos expresamente para esta Fiesta.

La Fiesta de Moros y Cristianos propiamente dicha que consiste en la lucha, pérdida y recuperación del castillo que representa al pueblo. Es el elemento que verdaderamente da significado y caracteriza a esta Fiesta tan popular.

Esta Fiesta ha generado su propia música, la Música de Moros y Cristianos o Música Festerá, único género musical compuesto expresamente para banda de música que se materializa en las tres formas para el desfile: marchas moras, marchas cristianas y pasodobles.

\*\*\*

## **Fiesta de Moros y Cristianos**

La Unión Nacional de Entidades Festeras (UNDEF)<sup>2</sup> de Moros y Cristianos definió en 1978, las Fiestas de Moros y Cristianos como:

---

<sup>1</sup> BOTELLA, A. M., 2012: 65.

<sup>2</sup> Es la agrupación de entidades festeras locales que se crea en el año 1974 con el fin de preservar y apoyar la Fiesta de Moros y Cristianos. El 22 de febrero de 1976, se firma en Alcoy el acta fundacional de lo que se llamará Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos. Entre sus objetivos está el fomentar las

“La celebración solemne del patrón o advocación local, con la simbólica y ritual representación popular en forma masiva oposición moro-cristiana para pública diversión, de unos hechos relacionados con la Reconquista en su fase local o general”<sup>3</sup>.

Y el *Diccionario de La Real Academia Española de la Lengua* en la página 1539 de su vigésima segunda edición, define la Fiesta de Moros y Cristianos con estas palabras: “Fiesta pública que se ejecuta vistiéndose algunos con trajes de moros y fingiendo lid o batalla con los cristianos”.

Esta Fiesta es por tanto, la representación popular de unos actos festeros en honor al patrón del lugar y una tradición que se basa en una historia local, que es la lucha entre moros y cristianos, que debe girar en torno al Patrón o Santo de la villa y que tiene que reflejar los hechos históricos de un acontecimiento concreto. Según Sanchis, la ciudad de Alcoy<sup>4</sup> es muy importante en la génesis de esta Fiesta. Así lo atestiguan sus palabras al respecto:

“La creación de lo que hoy consideramos una Fiesta de Moros y Cristianos es una gloria alcoyana, o por lo menos que, tal como se encuentran hoy los trabajos de investigación histórica sobre este tema, la prioridad cronológica de su celebración corresponde de un modo indiscutible a la entonces villa de Alcoy”<sup>5</sup>.

Estas palabras se refuerzan con las que escribe García en al año 1940:

---

relaciones culturales entre los festeros y las poblaciones que la integran y divulgar y potenciar la Fiesta.

<sup>3</sup> DOMENE, F. y SEMPERE, A., 1989: 25.

<sup>4</sup> Muchas son las dudas que nos asaltan a la hora de preguntarnos por el origen histórico de la ciudad de Alcoy, pueblo, que fue villa hasta el año 1815, y que conquistó Jaime I a los árabes en 1253. Es de origen cartaginés; aunque hay quien atribuye a los sarracenos el origen de esta población queriendo que la denominasen Alcoy en memoria de otro pueblo así llamado en el reino de Túnez. Alcoy fue fundada por los cartagineses en el año 236 a.c. cuando el general cartaginés Amílcar Barca desembarca en Gadir (Cadis), la más antigua colonia fenicia del occidente. Está enclavada en la comarca de la hoya de Alcoy, y su término municipal ocupa una extensión de 130,61 kilómetros cuadrados lo que quiere decir que es el más extenso de todos los municipios que forman su comarca. Dentro de la Comunidad valenciana, pertenece a la provincia de Alicante.

<sup>5</sup> SANCHIS, R., 1976: 532.

“Las de Alcoy tienen un interés especialísimo porque, en razón de su importancia y de su situación geográfica, vienen a constituir propiamente el centro y el foco de dispersión del área de la fiesta que hemos visto extenderse desde Las Baleares hasta Benalmádena, en la provincia de Cádiz, y hacia las regiones más septentrionales de España. Sin duda el máximo arraigo de estas fiestas hay que buscarlo en la región levantina, y Alcoy, dentro de ella, goza en ese aspecto de una fama bien merecida”<sup>6</sup>.

La Revista Ciudad de Alcoy en su edición del año 2003 publicaba un artículo de José Jorge Montava Seguí, “Rigor Histórico”, en el cual se resumía con verdadero acierto la esencia histórica y religiosa de la Fiesta. De él sacamos unas líneas que reflejan este hecho:

“La Fiesta por excelencia de Alcoy, la que tanto nos enorgullece y tanto amamos los alcoyanos, la que nuestros padres nos cedieron como preciado tesoro, la que celebramos para honrar a nuestro Insigne Patrón; en una conmemoración festiva que rememora unos hechos históricos ocurridos pocos años después del nacimiento de este pueblo. Festiva y desenfadada, pero eminentemente histórica, ya que escenifica lo que nuestros antepasados vivieron en aquellos días de 1276. Pero antes que nada religiosa, pues la celebración de la festividad de San Jorge es muy anterior a la representación de los hechos épicos. Esta simbiosis de actos religiosos e históricos que hemos heredado, conforman una de las tradiciones más antiguas e importantes de nuestro pueblo...La Fiesta de San Jorge, ese preciado don que hemos heredado, es historia, es religión y es tradición. Si fallara algún pie de este trípode fallaría la sustentación y, por tanto, su perfecto equilibrio”<sup>7</sup>.

Para situar el origen de la fiesta patronal que Alcoy y los alcoyanos celebran con tanto fervor, seleccionamos unos fragmentos significativos de la tan ilustre y citada *Guía del forastero en Alcoy*, que nos ayudarán a esclarecer este punto:

“Aún no despuntaba el alba del memorable día 23, los valientes cuanto piadosos alcoyanos se hallaban, ya confesados y comulgados, oyendo misa devotamente en la Parroquia de la Cofradía, como preparándose a los sucesos que habían de ocurrir aquel día. En efecto, todavía en misa, recibieron aviso que los moros habían atacado con furia la plaza, por parte

---

<sup>6</sup> GARCÍA, T., 1940: 1.

<sup>7</sup> MONTAVA, J. J., 2003: 172,173.

de poniente y puertas de Luna y de San Marcos; inmediatamente fueron a armarse, y el celebrante Mosen Ramón Torregrosa, varón esforzado, invocando el favor del Cielo y del Santo del día, que era el de San Jorje Mártir, y armándose del primer objeto que tuvo á mano, que fue una bisarma ó dall (instrumento agrícola) se adelantó con algunos vecinos al sitio del peligro y supo contener el asalto; hasta que llegados los del pueblo y la caballería del Rey rebatieron al pié de los muros al mismo Alazdrach, herido de una flecha [...].

Durante la pelea fue visto sobre el muro y puerta de S. Marcos un caballero armado, montado en un caballo; acobardáronse los moros al verle, pues por el escarmiento que los suyos llevaron en otros encuentros, entendieron que era S. Jorje, el que ellos llamaban Huali, cuya sola vista los desmayaba y amedrentaba en tanto extremo, que se caían muertos de espanto sin golpe ni herida alguna [...].

Agradecidos los alcoyanos, no obstante la derrota del Barranco, al señalado favor que Dios les otorgó por mediación del celeste guerrero, se encaminaron con Mosen Torregrosa al templo; y después de elevar al Altísimo las debidas alabanzas en acción de gracias, votáron en público consistorio por patrón primario á San Jorje Mártir [...] Después, en memoria de la aparición protectora de San Jorje, edificó la Villa al santo Martir una iglesia en frente de dicha puerta de San Marcos y dieron á la plaza, que también le fue dedicada, el nombre de San Jorje; levantaron en el centro una fuente, y sobre el surtidor se puso una hermosa imagen suya de figura ecuestre esculpida en mármol. Anualmente y desde entonces viene celebrándose por los alcoyanos el día de San Jorje, (23 de Abril), de precepto en esta Ciudad y su término, una solemne fiesta de aniversario [...]”<sup>8</sup>.

Efectivamente, se conmemora con estas fiestas la muerte del caudillo árabe Al-Azraq<sup>9</sup> ante los muros de la entonces villa de Alcoy y la

---

<sup>8</sup> MARTÍ, J., 1864: 106-108.

<sup>9</sup> De este personaje se sabe más bien poco ya que se conservan muy pocos datos biográficos. Su nombre es Mohammad Abu Abdallah Ben Hudzäil al Sähuir, pero se le conoce con el sobrenombre de Al-Azraq (el de ojos azules). Fue un caudillo musulmán mudéjar que vivía al sur del Reino de Valencia en el siglo XIII. Nació en Alcalá de la Jovada en 1208 (coincidiendo con el año de nacimiento de Jaime I) aunque no todos defienden esta fecha como la correcta. Su padre era el walí Hudzäil al Sähuir, que murió en 1230, y su madre era cristiana. Era un hombre culto y astuto y así logró conseguir la confianza y amistad del rey Jaime I de Aragón y del rey Alfonso X el Sabio de Castilla. Pasó largas temporadas en las cortes de Aragón, Valencia y Granada. Después de que Jaime I conquistara el Reino de Valencia hizo un pacto con Al-Azraq, cediéndole el control de

intervención de San Jorge como liberador del pueblo alcoyano. Es éste el motivo básico de la manifestación festiva más importante que tiene Alcoy: su Fiesta de Moros y Cristianos.

Para buscar los orígenes de esta Fiesta, tenemos que remontarnos a la Edad Media y más concretamente a los autos sacramentales con carácter moralizador, que en la zona del levante español (más concretamente en Alicante) se celebran desde finales del s. XVI con la inclusión de la soldadesca, milicias provinciales o ejército de reserva, cuya organización militar es la que ha conservado mayor tradición festera:

“La soldadesca acompañando a las procesiones puede que sea de forma inmediata el origen, la base sobre la que se generaron las fiestas en el área valenciana. [...] la soldadesca se hallaba muy extendida en esta área”<sup>10</sup>.

Opina Botella que estas soldadescas o simulaciones de combates entre grupos de milicias de distinto bando, son consideradas como el antecedente de estos actos culturales<sup>11</sup>. En ellos, los ciudadanos se disfrazaban de soldados e imitaban sus actos guerreros y combates por las calles de los pueblos, usando sus armas (arcabuces) y la pólvora. Es en el s. XIX, cuando al unirse a las representaciones de moros y cristianos, aparece en Alicante una variante de la Fiesta que se caracteriza por la arcabucería, los desfiles o “entradas” y por la existencia de comparsas o *filaes*<sup>12</sup>:

---

fortificaciones en el territorio de los valles de Alcalá y Gallinera. Pero éste en ver el maltrato de los terratenientes respecto a los mudéjares y el incumplimiento de los acuerdos, fue protagonista de tres sublevaciones que no dejaron indiferente a Jaime I y su reino. En la última de las sublevaciones, la de 1276, el caudillo pierde la vida intentando tomar la ciudad de Alcoy.

<sup>10</sup> MANSANET, J. L., 1976: 360, 361.

<sup>11</sup> BOTELLA, A. M., 2011: 33.

<sup>12</sup> La *filà* (*filaes* en plural), es una manera de entender la Fiesta *in situ*. Es una expresión festera que permite satisfacer las necesidades lúdicas que el hombre desarrolla a través de los actos que tienen lugar en la Fiesta. ¿Cómo y por qué surge esta manifestación? Aparece debido al aumento del número de participantes en cada uno de los dos bandos. Con el tiempo, éstos se diversifican en dos y se distinguen principalmente por la indumentaria. Esto ocurre en el año 1786, cuando nacen las *filaes* del Bando Moro y del Cristiano, con una sede, una economía independiente y un traje distintivo. Son muchas las *filaes* que a lo largo del tiempo han ido apareciendo y desapareciendo hasta formar las 28 con las que actualmente cuenta Alcoy, divididas equitativamente entre moras y cristianas.

“Se desprende que el núcleo originario de soldadescas de esta zona, el más principal de la misma, sería Alcoy, Bañeres, Bocairente, Ibi, Onil, Biar, únicas poblaciones con expediente festero en el Consejo de Castilla hasta el año 1.800...pero Alcoy debió de ser entre ellas probablemente la primera que desarrolló la soldadesca y la transformó en Fiesta de Moros y Cristianos”<sup>13</sup>.

Coinciden todas las fuentes consultadas que la obra en la que se habla por primera vez de la Fiesta de Moros y Cristianos es la *Célebre Centuria* del doctor D. Vicente Carbonell de 1672. Consideramos interesante transcribir un fragmento de la obra que describe cómo era la Fiesta en Alcoy, ya que nos transmite su importancia y corrobora que sea esta ciudad, el lugar primigenio de la Fiesta:

“Se festeja en la misma Iglesia del Santo, con sonora música, y con diferentes invenciones de cohetes, de que cuida el Jurado segundo del año antecedente, por estar anejo a su oficio. En cuyo día se hace una regocijada Procesión; ilustrándola una compañía de Christianos moros y de Cathólicos Christianos, cuyo alférez es el que elige el Justicia, y este es el que nombra al Capitán de los moros. Por la vuelta de la procesión lleva el Justicia el Estandarte Mayor de la Villa; y de los cordones los demás Oficiales. En la tarde se hacen algunos ardides, dividiendo la compañía en dos tropas, componiendo la una Christianos y la otra los Moros, que sujetos a liciones de milicia se están belicosamente arcabuceando, encaminándose tanto bullicio en honra, y culto de nuestro Santo Patrón San Jorge, que en aquellas eras invicto defendió esta Villa, y en la presente la conserva, y conservará con su Patrocinio”<sup>14</sup>.

### **El concepto de Música Festera**

La Música Festera, interpretada en la Fiesta de Moros y cristianos, es una realidad presente en la vida musical de la comunidad valenciana<sup>15</sup>. En palabras de Botella, es una aportación, muy valiosa que ha enriquecido el repertorio musical para banda, y tiene unos contenidos propios que le imprimen carácter y la distinguen de cualquier otro género musical.

---

<sup>13</sup> MANSANET, J. L., *op. cit.*: 362.

<sup>14</sup> SANCHIS, J. L., *op. cit.*: 530.

<sup>15</sup> Es una comunidad autónoma de España, situada en el este de la Península Ibérica. Bañada por el Mar Mediterráneo, está formada por las provincias de Alicante, Castellón y Valencia.

Adicionalmente, constituye un patrimonio musical y cultural que se instaure como una de las tradiciones más importantes de dicha comunidad<sup>16</sup>.

Por Música Festerá hay que entender por tanto toda aquella que viene marcada por la impronta de la Fiesta y como cuestión inicial cabe preguntarse a qué composiciones puede aplicarse dicha denominación. Para Rojas:

“Fundamentalmente aparte de otras composiciones compuestas para la fiesta y ciñéndonos solamente a la música que sirve para los desfiles, existen las modalidades, como de todos es sabido, de pasodoble, marcha mora y marcha cristiana”<sup>17</sup>.

Es por tanto un tipo de música unida a la música de desfile, al género militar, que en el caso de Alcoy se relaciona con la soldadesca o milicia festerá –como hemos comentado anteriormente–, y con la fiesta patronal. Sea como fuere no cabe duda de que el binomio fiesta-música es indisoluble y que su trascendencia está fuera de toda duda.

El siglo XIX es realmente interesante para estudiar el nacimiento de la Música Festerá actual. Se sabe que hasta los años treinta del siglo XIX las comparsas desfilaban acompañadas por este tipo de música, con instrumentos de viento y percusión (tambores y flautas) pero no tenían un ritmo propio y compuesto expresamente para la Entrada mora y cristiana. Según Coloma, “la música acompañó a las fiestas desde los primeros tiempos. Tamboriles o atabales y clarines amenizaban los sencillos festejos en los siglos XVI y XVII; trompetas y tambores, en el siglo XVIII”<sup>18</sup>.

En el año 1817 la *Filà* Primera de Lana (actualmente *Filà Llana*)<sup>19</sup> es la primera que incluye música interpretada por una banda de música para el desfile Moro. Es la Banda del Batallón de Milicianos Nacionales<sup>20</sup>, la única

---

<sup>16</sup> BOTELLA, A. M., 2009a: 429.

<sup>17</sup> ROJAS, A., 1987: 201.

<sup>18</sup> COLOMA, R., 1962: 248.

<sup>19</sup> La Llana es una comparsa cuyo nombre y presencia se mantiene desde finales del siglo XVIII. En 1862 quedó designada como la comparsa más antigua entre las del Bando Moro. Desde ese momento y hasta nuestros días desfila exhibiendo sus colores rojo, azul, amarillo y blanco. Esos colores y el sonar de la música de la Unión Musical de Alcoy anuncian su presencia.

<sup>20</sup> La aparición en Alcoy de la primera banda de música tiene lugar entre los años 1817 y 1820 con el nombre del Batallón de Milicianos Nacionales, origen de la

que por aquel entonces existía en la ciudad. El repertorio que se interpretaba podía abarcar desde pasodobles hasta polkas, mazurcas, valeses y habaneras. Este hecho marcará el nacimiento de un género específico para la Fiesta, una música creada ex profeso para la celebración. Comienza a gestarse la Música de Moros y Cristianos.

### Los tres géneros de la Música de Moros y Cristianos

Ya hemos comentado cómo la música es imprescindible en la Fiesta y cómo ésta siempre se acompañó de música desde sus comienzos. Así como la Fiesta ha evolucionado con el paso del tiempo, la música también lo ha hecho según las necesidades de cada momento. Es por ello que la Fiesta necesita un tipo de música propia, que todo el pueblo identifique, un ritmo genuinamente alcoyano y propio para acompañar el desfile de los festeros en las Entradas. Nacen así el pasodoble, la marcha mora y la marcha cristiana.

Para Valor, “los compositores alcoyanos concibieron en dotar a la fiesta de música *ad hoc* para las dianas y entradas, con marcado sello de originalidad”<sup>21</sup>, siendo el maestro Juan Cantó Francés (1856-1903) pionero en este sentido al escribir, ex profeso para la fiesta, un pasodoble en el año 1882 que titula *Mahomet*, naciendo así el pasodoble *sentat*, es decir, “el pasodoble de corte moderado, reposado, elegante y señero”<sup>22</sup>. Opina Botella que Cantó marca un hito al escribir esta original pieza con ese aire moderado, brillante y elegante, y que constituye el verdadero arranque de la música festera para Moros y Cristianos<sup>23</sup>. El pasodoble *sentat* es una composición de ritmo pausado, de 80 a 100 M/M para unos, y de 85 a 95 M/M para otros, que surge en Alcoy ante la necesidad de un ritmo menos marcial y militar en las Entradas.

La Fiesta continúa en Alcoy y se va adueñando del alma de los compositores alcoyanos. Es el maestro José Espí Ulrich (1849-1905) quien compone en 1891, también ex profeso para la Fiesta, el pasodoble *Anselmo Aracil* que por sus características merece la denominación de *dianer*, “de

---

actual Corporación Musical Primitiva. Esta banda se compone de 25 a 20 individuos y se piensa que estaba dirigida “por un tal señor Martínez quien se cree vino de Valencia para ponerse al frente de la banda, a la par que componer música adecuada para los desfiles del referido Cuerpo” (VALOR, E., 1976: 757).

<sup>21</sup> VALOR, E., La música y los músicos, op. cit.: 758.

<sup>22</sup> VALOR, E., La música y los músicos, op. cit.: 758.

<sup>23</sup> BOTELLA, A. M., La creación musical, op. cit: 65-66.

carácter vivaz, alegre, desbordante de gracia y pleno de originalidad, al conjuro de frescas y pimpantes melodías”<sup>24</sup>. Se trata de una pieza de aire vivo sobre 110 a 120 M/M que es llamado pasodoble ligero en el resto de las poblaciones festeras.

La música inicia su camino en la Fiesta con los pasodobles dianero y *sentat*, compuestos para el bando cristiano ya que en la Entrada Mora se interpreta de todo; todavía no existe una música compuesta expresamente para el acto más fastuoso de la Fiesta alcoyana. Hay que esperar al año de la aparición de la *filà Abencerrajes*, 1904, cuando el maestro Camilo Pérez Laporta (1852-1917) compone para ella la primera pieza que aparece adjetivada como marcha árabe, la marcha *Benixerrajs*. Según Espí y musicalmente hablando, “Benixerrajs de marcha, y árabe, solamente contiene el adjetivo”<sup>25</sup>. Este hecho será clave para que el compositor Antonio Pérez Verdú (1875-1932), componga la primera marcha mora expresamente para la Fiesta, *A Ben Amet* –la composición objeto de análisis del presente trabajo–, título que cambiaría su autor por el de *Marcha Abencerraje*, estrenada por la banda Primitiva en las fiestas sanjorgistas del año 1907, banda de la cual era director el maestro Pérez Verdú.

La marcha mora surge como necesidad de una nueva composición ante el uso del pasodoble *sentat* tanto para la Entrada Mora como para la Cristiana. Además, el ritmo más lento de la Entrada Mora exige una composición más pausada y con una melodía de sabor oriental. Así surge la marcha mora de 65 negras por minuto que en Alcoy se llama marcha árabe u oriental, denominación que pierde con el paso del tiempo. Para Pla, uno de los mayores estudiosos de la marcha mora, ésta es una forma de danza que está a medio camino entre una danza tribal o étnica y una danza que busca una finalidad estética<sup>26</sup>.

Así se componen cientos de pasodobles en sus dos variantes, *sentat* y *dianer*, y marchas moras de sabor alcoyano. Llegamos entonces a una renovación en la música con el siglo XX, tanto en el aspecto melódico como en el instrumental, dando verdadera importancia al elemento rítmico y a la percusión sobre todo de los timbales<sup>27</sup>. Pero queda todavía algo por hacer en el terreno de la Música Festerá y es el nacimiento de la Marcha

---

<sup>24</sup> ESPÍ, A. et al., 1982: 47.

<sup>25</sup> ESPÍ, A. et al., op. cit: 50.

<sup>26</sup> PLA, V., 1985: 36.

<sup>27</sup> BOTELLA, A. M., 2009b: 251.

Cristiana gracias al alcoyano Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005) que para Valor es clave en el desarrollo de la Música Fester:

“[...] es el primer músico que ha puesto una pica en esta faceta musical tan nueva como es la marcha cristiana, con lenguaje propio y con el auténtico clímax que reclama la matutina entrada de cristianos nuestra [...]”<sup>28</sup>.

Blanquer compone en el año 1958 *Aleluya* y cuatro años después *Salmo*, dos marchas cristianas que no tienen parangón alguno, tal y como se aprecia en los siguientes textos:

“Sorprendió Blanquer a muchos con ese corte musical, es más, se diría, que se adelantó al tiempo y a muchos años vista del acusado interés por esta temática, en que hoy día, pese al tiempo transcurrido y a los intentos llevados a cabo –meritísimos, sin género de dudas-, por diversos compositores locales y foráneos, no se ha logrado, ni igualar, esta partitura “cristiana” de Amando Blanquer, titulada “Aleluya” del año 1958, ni la de 1962, “Salmo”,-estrenadas ambas por la “primitiva”, de Alcoy-, dedicada esta última a su gran amigo y fester Adrián Espí Valdés”<sup>29</sup>.

“No conocemos precedentes de este nuevo género que, si bien no tuvo seguidores inmediatos, abrió una brecha en la estructura musical fester creando algo nuevo con carisma suficiente para atraer, años después, el interés de los autores. La genialidad de Amando Blanquer, adelantada para la época de su estreno, fue un clarinazo que llamó la atención de los compositores más jóvenes, que comprendieron la importancia del hallazgo”<sup>30</sup>.

“Medio siglo más tarde, tal y como sucedió primero con los pasodobles “sentats” y más tarde con las marchas moras, Amando Blanquer Ponsoda, escribe en 1985 su marcha “Aleluya” para la Entrada de Cristianos, con la idea de que este acto tenga, como la Entrada de Moros, su música propia y no el pasodoble “sentat” que, a juicio del citado compositor, debía quedar relegado sólo para amenizar la Diana. El intento de Amando Blanquer, que obtuvo un sonado éxito, no ha tenido hasta hoy seguidores, pese a la novedad que entraña”. (Coloma, R. 1962: 250).

---

<sup>28</sup> VALOR, E., 1982: 42.

<sup>29</sup> VALOR, E., Aportación alcoyana, op. cit: 42.

<sup>30</sup> BARCELÓ, J., 1974: 36.

No cabe duda que el estreno de esta obra fue todo un acontecimiento y que con ella Amando Blanquer marca un antes y un después en la Música Festerá y lógicamente en la Fiesta de Moros y Cristianos. Ferrando recoge sus palabras expresadas en una conferencia en Concentaina con motivo del 50 aniversario del pasodoble *Paquito el Chocolatero* y así dice:

“[...] cuando aparece Aleluya, primera marcha cristiana compuesta para la entrada de cristianos de las fiestas de moros y cristianos en Alcoy en el año 1958, el panorama musical festero era bastante rutinario. Por una parte los pasodobles dianeros, cuando no se inspiraban en temas populares, y lamentablemente eran pocos, tomaban como modelos los llamados pasodobles “sentats”...A la marcha mora le ocurre otro tanto...A los festeros les bastaba y sobraba con una fórmula rítmica en la percusión y una línea melódica contrastante (fuerte-piano) al margen de las valoraciones cualitativas. Esta actividad a mi entender dio origen a la proliferación de compositores de pasodobles y marchas moras surgidos bajo el efecto de un éxito fácil. La realidad es que tanto el pasodoble dianero como las marchas mora y cristiana son algo más que un canto a la fiesta [...].Corrían nuevos tiempos y lo que se imponía no eran partituras con contenidos estéticos sino fórmulas estereotipadas aptas para desfilar [...]. Entre las nuevas formas de expresión de la música festerá se hallaba la marcha cristiana que ofrecía un panorama atractivo precisamente por su virginidad”<sup>31</sup>.

El aire de la marcha cristiana es de unos 85 M/M con predominio del metal. Actualmente es una modalidad en vías de consolidación a pesar de las buenas aportaciones de músicos como José M<sup>a</sup> Ferrero Pastor (1926-1987) y José M<sup>a</sup> Valls Satorres (1945).

### **Análisis musical de *A-Ben-Amet* o *Marcha Abencerrage***

Antonio Pérez Verdú<sup>32</sup>, autor de *A-Ben-Amet*, nacido en Alcoy en 1875 ejerció como su padre el oficio de tejedor antes de dedicarse a la música. Pérez Verdú cursó estudios musicales con el compositor alcoyano Rafael Pascual Pascual. Desde muy pequeño tocaba el flautín en la banda Primitiva de Alcoy y actuaba como instrumentista de flauta en la orquesta del teatro para costearse los estudios y ayudar a la familia. Desde 1905

---

<sup>31</sup> FERRANDO, Á. LL., 2002: 117.

<sup>32</sup> Para un mayor conocimiento de su vida y obras, consúltense los siguientes trabajos: 1. BARCELÓ, J. op. cit: p. 118.; 2. AGUILAR, J. de D. op. cit: pp. 575-576.; 3. VALOR, E., 1982: 259.; 4. Valor, E., 2006: 267.

hasta 1913 dirige la Primitiva de Alcoy con mucho éxito. También fue director de las bandas de Mahora y La Gineta –ambas en la provincia de Albacete, en cuya capital residió y murió en 1932–. Aparte de su producción para banda (muy escasa, apenas dos pasodobles y la marcha *Abencerrage*), se dedicó al terreno de la música sacra.

*A-Ben-Amet* o *Marcha Abencerrage*<sup>33</sup>, como figura en la partitura original, es la primera pieza que desarrolla un ritmo específico para La Entrada Mora. Representa el segundo de los tres pilares básicos de la Música de Moros y Cristianos –junto con el pasodoble y la marcha cristiana- y como tal debe ser tratada y entendida.

La prensa de la época describía la nueva composición así:

[...] Dicha composición que está dedicada a la comparsa Abencerrajes, es muy propia para dicho acto y llamará la atención por su carácter imitativo y salirse en un todo de la factura de los corrientes pasodobles<sup>34</sup>.

Efectivamente, esta marcha mora empleaba por primera vez acompañamiento de percusión o *carabassetes*, -que según hemos sabido son unos timbales pequeños-, y ahí residió su innovación, lo que le llevó a diferenciar por primera vez la música que se interpretaría en cada una de Las Entradas. Coloma lo expresaba así:

La novedad musical introducida por Pérez Verdú en la Entrada de Moros de aquel año, además de constituir un éxito sin precedentes, escindió la música de las fiestas, señalando ya claramente que la de la Entrada de Moros había de ser distinta en ritmo y expresión a la de la Entrada de Cristianos<sup>35</sup>.

Desde el punto de vista melódico, *A-Ben-Amet* desarrolla melodías poco cantábiles y expresivas, de claro sabor árabe cuya principal característica es la sencillez. Se presentan como dos frases binarias de 24 compases (12+12) y una ternaria de 30 (9+9+12). Predominan los grados conjuntos y los inicios son tanto anacrúsicos como téticos. El protagonismo de la melodía en los temas residen en el viento madera y en el metal, prácticamente en

---

<sup>33</sup> El título proviene del nombre de un caudillo abencerraje de Granada, A-Ben-Amet Ibn al-Sarray.

<sup>34</sup> Periódico Heraldo de Alcoy, 20 de abril, 1907.

<sup>35</sup> COLOMA, R., 1986: 249.

igualdad de importancia. Las figuraciones utilizadas son muy sencillas, de blanca, negra y corchea.

El ritmo es la principal innovación que tiene la obra, pues desarrolla distintos *ostinatos* que acompañan los diferentes materiales temáticos, así como acompañamientos a contratiempo a cargo de la sección grave. Emplea células rítmicas de semicorchea y corchea con puntillo, y combinaciones de semicorcheas en grupos de cuatro; también el tresillo en pasajes de enlace a secciones o a temas. El compás binario de negra como unidad de medida es el utilizado con la primera parte marcada y acentuada, pero según el tema expuesto en cada momento.

La armonía que presenta *A-Ben-Amet* es clásica sin complicaciones armónicas ni modulaciones difíciles. Comienza en el tono de Re menor y, tras escasas modulaciones a tonos vecinos como Sol mayor, termina en Re mayor. Aparecen cadencias perfectas antes de cada tema y sección que facilitan la comprensión de su estructura. La textura desarrollada es principalmente la de melodía acompañada, pero también existe cierto contrapunto, como en la melodía del segundo tema. Utiliza el recurso de clarificar la textura y dejar en silencio el viento madera para exponer solos de metal que llevan la melodía, como en el primer tema.

La forma es bastante clásica, con una estructura binaria de dos secciones más una introducción: **I + A – B**. En la primera sección se desarrolla el Tema A y el primer fuerte, en el que utiliza por primera vez el ritmo de marcha en la percusión para crear contraste y diferenciarlo así del tema anterior. La segunda sección presenta el Tema B y el segundo fuerte en el tono de la subdominante.

Desde el punto de vista expresivo, destacan trinos sobre blanca o sobre negra empleados principalmente para producir contraste. Emplea la gama completa de matices de intensidad y algún matiz de articulación como el ligado o el picado (cc. 99 – 101), o de acentuación, como el acento (cc. 94 – 95 y 97). Sin indicación de tiempo en la partitura, se deduce que es lento y bien acompasado para el desfile.

Los instrumentos de percusión son los elementos más destacados de la pieza, ya que su tratamiento musical constituyó un hito en la historia de la Música Festera al acompañar al bando moro. De los 38 instrumentos que forman la plantilla, 7 son de percusión, proporción muy interesante para una pieza de estas características. Su distribución instrumental es la siguiente:

- a) Viento Madera: dos flautas (una primera y una segunda), flautín, oboe, requinto, cinco clarinetes (principal, primero, segundo, tercero y clarinete bajo), seis saxofones (uno soprano, dos altos uno primero y uno segundo, uno barítono en Mi b, uno tenor y uno grave en Si b) y fagot.
- b) Viento Metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), dos trompetas en Si b (una primera y una segunda), dos trompas (una primera en Mi b y una segunda), tres trombones (uno primero, uno segundo y uno tercero), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y dos bajos (uno en Si b y otro en Do) y una tuba.
- c) Percusión: batería (calabazas), dos bombos, un bombo pequeño, caja, platos y timbales.

Introducción (cc. 1 – 13):

Esta marcha comienza en Re menor con una introducción en *fortissimo* (ff) mediante un diseño melódico sincopado a cargo de saxofones, fliscornos<sup>36</sup>, trompas<sup>37</sup> y trombones primeros y segundos, que se repetirá una segunda descendente en los cuatro compases siguientes:

**Ejemplo nº 1**



---

<sup>36</sup> Fliscorno (bugle).

<sup>37</sup> Trompa (french horn).

Como hemos comentado anteriormente, en la percusión (caja y timbales<sup>38</sup>) reside la verdadera importancia de esta marcha, pues es la primera obra que incorpora instrumentos de percusión como ritmo de marcha en un desfile:

### Ejemplo n° 2

Timbales



Caja



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Timbales' and the bottom staff is labeled 'Caja'. Both are in 2/4 time and marked with a forte 'f' dynamic. The timbales part consists of five measures: a quarter rest, a quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The caja part consists of five measures: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Después de cinco compases, también sincopados que terminan en un trino sobre blanca, entramos en la primera sección de la pieza.

### Sección A (cc. 14 – 61):

Esta sección se inicia directamente con el Tema A (cc. 14 – 61) en el tono de Re menor con el IV grado alterado, que le confiere un carácter muy árabe por los intervalos utilizados. Es de factura sencilla en su construcción melódica y rítmica, con blancas, negras y corcheas. Está formado por dos frases téticas iguales, A (cc. 14 – 38) y A' (cc. 39 – 61), de 24 compases divididas en dos semifrases de 12 cada una, a (cc. 14 – 25) y a' (cc. 26 – 38) en el caso de la primera frase y a (cc. 39 – 49) y a'' (cc. 50 – 61) en el caso de la segunda:

---

<sup>38</sup> Caja (snare drum) y timbales (timpani).

### Ejemplo n° 3

Semifrase a

Sordina



*p*

Semifrase a'



*mf*

Semifrase a



*mf*

Semifrase a''



La segunda frase, en este caso primer fuerte o A', que se desarrolla en dinámica *mezzoforte* (mf), presenta en su primera semifrase un acompañamiento distinto y contrastante, pues los clarinetes interpretan corcheas a contratiempo en forma de ostinato rítmico y en la segunda semifrase la caja y los timbales realizan un auténtico ritmo de marcha, el primero de la pieza:

### Ejemplo n° 4

Clarinete



*p*

Timbales



*mf*

Caja



*mf*

Ambas frases están interpretadas por el viento metal y sólo acompañadas por la percusión y por la sección grave a base de corcheas a tiempo y a contratiempo:

### Ejemplo n° 5



A continuación, asistimos a una repetición de parte del material desarrollado en la introducción a través de un puente (cc. 62 – 69) que es modulante a Sol mayor y termina con una semicadencia en la dominante del nuevo tono que da paso a la sección B.

Sección B (cc. 69 – 146):

En el compás 69 se inicia el Tema B (cc. 69 – 93), en la misma línea que el tema anterior y, por tanto, sin contrastar con él. Está formado por una frase anacrúsica de 24 compases en dinámica *pianissimo* (*ppp*), dividida en dos semifrases de 12, a (cc. 69 – 81) y a' (81 – 93), que presenta su melodía más embellecida con trinos sobre blanca y negra y grupos de semicorcheas:

### Ejemplo n° 6



En la primera semifrase se desarrolla en contrapunto una melodía de valores más largos a cargo de trompetas, trompas y trombones que destaca sobre la principal. Este es un recurso aparecido en muchas de las marchas moras posteriores que hemos analizado:

**Ejemplo n° 7**



La percusión acompaña este tema con el segundo ritmo de marcha mora:

**Ejemplo n° 8**



Sin enlace previo, aparece en el compás 93 un nuevo tema que es el segundo fuerte o Tema C (cc. 93 – 122) en el tono de Re mayor, que está formado por una frase también anacrúsica, irregular y ternaria de 30 compases que se divide en tres semifrases de 9, 9 y 12 compases respectivamente, a (cc. 93 – 102), b (cc. 102 – 110) y c (cc. 111 – 122). En las dos primeras semifrases la melodía corre a cargo del viento madera, pero en la tercera se reparte entre la madera y el metal:

### Ejemplo n° 9

Semifrase a



Semifrase b



Semifrase c



La percusión realiza el mismo acompañamiento que en el tema anterior. En el compás 123 se repite la primera semifrase del Tema B y a continuación también asistimos a otra repetición, en este caso la de la primera semifrase del primer fuerte con el que termina la pieza sin coda ni sensación conclusiva en la tonalidad de Re mayor.

### Conclusiones

No cabe duda que *A-Ben-Amet* marcó un antes y un después en la música para La Entrada Mora. Su principal característica es el acompañamiento de la percusión por la gran variedad de instrumentos que emplea y su tratamiento, de hecho debemos recordar que el pueblo alcoyano la calificó con el sobrenombre de “la música de les *carabassetes*”, precisamente por incluir entre sus instrumentos calabazas (*carabasses*). Es un hecho que esta marcha mora se convirtió en un antecedente en la composición musical de este género y que ese 22 de abril de 1907, la banda Primitiva acompañando a los Abencerrajes recibió el éxito y el clamor del pueblo por la interpretación tan original de dicha marcha mora.

\*\*\*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR Juan de Dios  
1983 Historia de la música en la provincia de Alicante.  
Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- BARCELÓ, Joaquín  
1974 Homenaje a la música festera. Torrent: Selegraf.
- BOTELLA, Ana María  
2009a "La música festera como herramienta didáctica en el aula de secundaria". Actas del II Congreso Internacional Investigación en Educación, Pedagogía y Formación Docente. Colombia (Medellín): Universidad de Antioquia, pp. 429-439.
- 2009b "Características estilísticas y musicales de Aleluya: primera marcha cristiana de la historia de la música de moros y cristianos", Revista Archivo de Arte Valenciano nº 90, pp. 250-258.
- 2011 "Análisis estilístico de la música de Moros y Cristianos", Revista Música y Educación nº 86. Madrid: Musicalis, pp. 32-49.
- 2012 "La creación musical en la fiesta de Moros y Cristianos", Revista Música y Educación nº 90. Madrid: Musicalis, pp. 60-82.
- COLOMA, Rafael  
1962 Libro de la fiesta de moros y cristianos de Alcoy.  
Alcoy: Instituto Alcoyano de Cultura.
- DOMENE, José Fernando y SEMPERE, Antonio  
1989 Las fiestas de moros y cristianos de Villena. Alicante:  
Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- ESPÍ, Adrián. et al.  
1982 "La Música Festera". Nostra Festa, vol. III. Alcoy: Ed.  
Asociación de San Jorge, pp. 18-96.

- FERRANDO, Ángel Lluís  
2002 “Un antecedent en la creació de la marxa cristiana: el pasdoble-marxa JULIO PASTOR (1954) d’Amando Blanquer”, *Revista Fiestas de San Jorge*. Alcoy: Asociación San Jorge, pp- 116-117.
- GARCÍA, Tomás  
(1940) “Notas sobre las fiestas de ‘Moros y Cristianos’ en España”. II: Las Fiestas de San Jorge, en Alcoy. Larache: Boscá: Instituto General Franco para la Investigación Hispano-Arabe.
- MANSANET, Jose Luis  
1976 “La Fiesta de Moros y Cristianos como institución y su ordenación”. I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos (Villena, 1974). Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 347-391.
- MARTÍ, José  
1864 Guía del forastero en Alcoy. Alcoy: Misèria i companyia.
- MONTAVA, José Jorge  
“Rigor histórico”, *Revista Ciudad de Alcoy*. Alcoy: Grupo Zeta, pp. 172-173.
- Periódico *Heraldo de Alcoy*, 20 de abril, 1907.
- PLA, Vicente,  
1985 Reflexiones sobre la marcha mora. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- ROJAS, Alfredo  
1987 “El problema de la denominación en la Música Festera”. I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos. Alicante: UNDEF, pp. 199-204.

SANCHIS, Rogelio

1976 "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

VALOR, Ernesto

1976 "La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos". Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 753-790.

1982 Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos. Alcoy: Asociación San Jorge.

1988 Diccionario alcoyano de música y músicos. Alcoy: Llorens Libros.

2006 "Antonio Pérez Verdú". Diccionario de la Música Valenciana, vol. II, Madrid: ICCMU-IVM, p. 267.

\*\*\*

**Ana María Botella Nicolás.** Doctora en Música por la Universidad de Valencia. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo (España). Maestra en Educación Musical y Profesora de Piano. Profesora de música por oposición y en excedencia del cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Profesora de música del Departamento de Didáctica de la Expresión musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universidad de Valencia. Secretaria del Departamento. Miembro de la Comisión de Coordinación Académica de Posgrado del Máster de Profesor/a de Enseñanza Secundaria. Conferenciante invitada en el curso Ópera Oberta "El Liceo en la Universidad", desde la temporada 2008/2009. Actualmente compagina sus tareas docentes en la universidad de Valencia con la investigación en el campo de la música de moros y cristianos y de la audición musical.

**Rafael Fernández Maximiano.** Titulado superior por el Rotterdams Conservatorium. (Docerend Musicus i Uitvoerend Musicus). Título de Pedagogía e intérprete. Máster en estética y creatividad musical por la Universidad de Valencia. Profesor de Didáctica de la Expresión Musical desde el año 1997 impartiendo las siguientes asignaturas: Desarrollo de la expresión musical en la educación infantil y su didáctica, Formación vocal y auditiva, Expresión musical, Musicoterapia, Lenguaje musical, Conjunto coral, Juegos musicales en la educación infantil, entre otras. Miembro de la CAT (Comisión Académica de Títulos de la Facultad de Magisterio) del grado de maestro en educación primaria. Coordinador de convergencia europea desde el año 2007. Conferenciante invitado a las XV jornadas de Aulodia en febrero de 2011.

\*\*\*

## **ESTRUCTURA JERÁRQUICA DE INVARIANTES EN LA *KLAVIERSTÜCK VII* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

**OSCAR PABLO DI LISCIA**

---

### **Resumen**

Este artículo presenta parte de los resultados del Proyecto de Investigación ‘Aplicaciones musicales de conjuntos y matrices combinatorias de grados cromáticos’ (UNQ, 2009-2013) relacionados con la relevancia y formalización de determinados aspectos de la estructura de grados cromáticos en la organización de la música atonal. El aspecto que se tratará es la ‘estructura de invariantes’, definida como una organización particular que se sustenta en la repetición de grados cromáticos. En la primera parte se tratan las bases teóricas de la estructura de invariantes y en la segunda se demuestra, a través del análisis, su pertinencia en la organización formal de la ‘Pieza para Piano N° 7’ de Karlheinz Stockhausen.

**Palabras clave:** Análisis Musical, Composición Musical, Teoría de la Música, Estilística de la Música, Musicología.

### **Abstract**

This paper presents a part of the results of the research project ‘Aplicaciones musicales de conjuntos y matrices combinatorias de grados cromáticos’ (UNQ, 2009-2013) related to the relevance and formalization of some aspects of the pitch-class structure in the musical organization. The aspect addressed here is ‘invariant structure’, defined as the particular organization based on the repetition of pitch-classes. In the first part we discuss the theoretical basis of invariant structure, and in the second part its pertinence in the musical organization is shown through the analysis of the Piano Piece #7 by Karlheinz Stockhausen.

**Keywords:** Musical Analysis, Musical Composition, Music Theory, Musical Stylistic, Musicology.

\* \* \*

## 1. Bases teóricas

Las organizaciones de Grados Cromáticos<sup>1</sup> son construcciones abstractas que ponen en juego las propiedades de una sucesión o combinación de conjuntos de GC en términos de dos rasgos principales:

1-La interválica: Es decir, los subconjuntos de un conjunto de GC. Las diferentes combinaciones de intervalos que se producen en cada conjunto despliegan su potencial de sonoridad. En muchos casos, la ausencia de una clase interválica o la proliferación de ésta son especialmente importantes.

2-La circulación de GC: Es decir, los GC específicos que sostienen o representan una determinada interválica. En general puede decirse que, dado que los GC son solo 12, en una organización de conjuntos de ellos es necesario repetir algunos o todos. La estructura de estas repeticiones, se denominará ‘estructura de invariantes’, y puede organizarse de forma jerárquica en distintas unidades formales.

La interválica y los invariantes son dos aspectos complementarios de la ‘Teoría de los Conjuntos de GC’ (*Pitch-Class Sets*). Este trabajo asume el conocimiento por parte de los lectores de las bases de dicha teoría, que se puede consultar en los trabajos de Babbitt [1961], Forte [1974], Rahn [1980] y Morris [1987], entre los más importantes. Sobre las aplicaciones informáticas de esta teoría en composición y análisis, véase Cetta y Di Liscia, [2009] [2010] y Di Liscia [2011].

Previamente a su aplicación en el análisis, se realizarán algunas consideraciones teóricas sobre la estructura de invariantes.

La estructura de invariantes de varios conjuntos de GC, ya sea de la misma o de distintas clases, surge de los GC que son comunes a dichos conjuntos (i.e., su intersección). A modo de ejemplo, sea la siguiente sucesión de conjuntos de GC (que se muestra en notación musical en la Figura 1:

$$A=\{\text{do}, \text{do}\#, \text{fa}\#, \text{sol}\} \quad B=\{\text{do}\#, \text{re}, \text{sol}, \text{sol}\#\} \quad C=\{\text{si}, \text{do}\#, \text{fa}, \text{sol}\}$$



Figura 1

---

<sup>1</sup> De aquí en más, se usará la abreviatura GC para designar “Grados Cromáticos”.

Donde A y B pertenecen a la clase 4-9<sup>2</sup>, mientras que C pertenece a la clase 4-25. Los GC invariantes entre los tres conjuntos son *do#* y *sol* (enlazados con ligaduras de puntos en el ejemplo). Estos dos GC, forman el 'conjunto invariante' entre A, B y C, o sea, su intersección, que pertenece a la clase 2-6.

La realización musical que se muestra en la Figura 2 (solo una posible entre muchas) enfatiza la estructura antes mencionada a través de la repetición de los GC que forman el 'conjunto invariante' (destacado con un signo "+" sobre cada nota).



Figura 2

El ejemplo siguiente es más complejo, y muestra cómo la estructura de invariantes puede manifestarse en segmentos de distintos niveles jerárquicos. Sean los conjuntos:

$$\begin{aligned} A &= \{\text{do}, \underline{\text{do\#}}, \text{fa\#}\} & A' &= \{\underline{\text{sol}}, \text{fa\#}, \text{do}\} \\ B &= \{\underline{\text{do\#}}, \text{re}, \underline{\text{sol}}\} & B' &= \{\text{sol\#}, \text{re\#}, \text{re}\} \\ C &= \{\text{si}, \underline{\text{do\#}}, \text{fa}\} & C' &= \{\underline{\text{sol}}, \text{fa}, \text{si}\} \end{aligned}$$

Donde (A, A', B y B') pertenecen a la clase 3-5 y (C y C') pertenecen a la clase 3-8. Esta vez, existen GC repetidos entre pares de conjuntos sucesivos que tienen una acción 'local' (en un segmento de menor jerarquía) que la de aquellos presentes en todos los conjuntos (*do#* y *sol*)<sup>3</sup>. La Figura 3 los presenta en notación musical esquemática, enlazando con ligaduras enteras inferiores a los GC que se mantienen entre los conjuntos (segmento de mayor jerarquía) y con ligaduras de puntos a los que se mantienen dentro de cada par de conjuntos (segmentos de menor jerarquía).

Se presenta en el otro pentagrama una notación alternativa de estas relaciones jerárquicas en la que se detallan subconjuntos de tres características:

<sup>2</sup> Se usará en este trabajo siempre la nomenclatura establecida por Allen Forte (Véase Forte [1974]).

<sup>3</sup> Algunos autores (véase Morris, [1987]) los denominan 'conjunto de asociación'.

1-Subconjuntos de GC que solo aparecen una vez (ninguno en A, A' ni en C, C', re# y sol# en B, B'). Se marcan también con notas de tamaño más pequeño.

2-Subconjuntos de GC que se repiten dentro de cada par sucesivo (do y fa# en A, A'; re en B y B'; si y fa en C, C'). Se marcan también con notas de tamaño normal.

3-Subconjuntos de GC que se repiten en todos los pares sucesivos (do# y sol en todos). Se marcan también con notas de tamaño más grande.

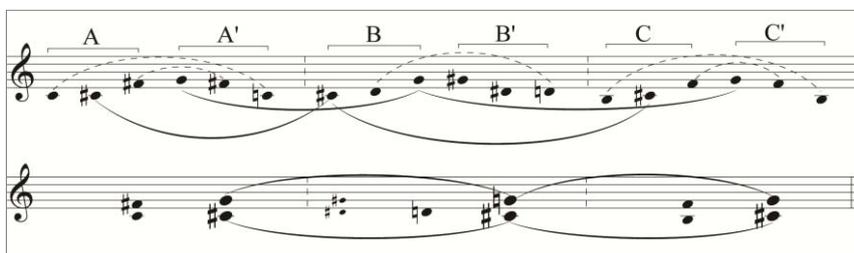


Figura 3

Las posibles realizaciones musicales de esta estructura de clases de alturas son muy variadas, y hasta sugieren la posibilidad de estratos múltiples.

Debe puntualizarse que, cuando se hace referencia en estas estructuras abstractas a 'repeticiones', éstas no deben considerarse como repeticiones 'efectivas' (propias de una realización en particular) sino repeticiones estructurales, es decir, relaciones múltiples de determinados GC. En una determinada realización musical, la mayor o menor importancia que adquiera un GC o conjunto de ellos se logra en base a medios muy variados, que van desde la repetición efectiva, la prolongación, la acentuación dinámica, el relieve tímbrico, etc. Asimismo, la ubicación en registro fijo de las repeticiones y/o la presentación de conjuntos invariantes de manera adyacente constituyen poderosos medios de realización de la estructura de invariantes, como se verá en el análisis que sigue.

\* \* \*

## 2. Análisis de la Klavierstück VII de Karlheinz Stockhausen

### 2.1 Contexto de la obra

La Pieza para Piano N°7 (*Klavierstück VII*) de Karlheinz Stockhausen, fue compuesta entre 1954 y 1955 (junto con las *Klavierstücke V a X*), y publicada en 1965 por Universal Edition (Stockhausen [1965]). Algunas de las obras que lo preceden son *Kontra-Punkte* (1952-53, para diez instrumentos), y los *Elektronische Studien I y II* (1953, 1954). Cercanas en el tiempo y luego de esta obra se encuentran *Zeitmasze* (1955-56, para quinteto de vientos), *Gruppen* (1955-57, para tres orquestas) y *Gesang der Junglinge* (1955-56, electrónica).

Un escrito importante de Stockhausen que corresponde a este período es "...wie die zeit vergeht..." ("...así como el tiempo pasa...", Stockhausen [1956]). Se destaca en este trabajo la búsqueda de un sistema de relación entre las organizaciones de la altura y las de las duraciones. Stockhausen avanza hacia un sistema unificado en el que, según su concepción, altura y duración no son sino la misma dimensión que se manifiesta en distintas escalas temporales. De aquí surge su 'técnica de formantes', que es el sustento teórico y técnico de sus obras más importantes de este período y cuya discusión excede los propósitos de este trabajo. Sin duda, la organización temporal es el centro de la atención de Stockhausen en este período de su producción.

### 2.2 Aspectos formales generales

Ya se mencionó en la sección anterior la importancia que tiene en esta obra la organización temporal. Si bien no constituye el tema central de este análisis, su impacto en la segmentación hace necesarias algunas consideraciones previas.

En primer lugar, dos tipos de organización de las duraciones, cualitativamente distintos, conviven en esta obra:

a-Una organización basada en tiempo 'medido', cuyas duraciones se anotan en múltiplos de fusas y sin indicación de compás.

b-Una organización en grupos de *acciacatturas*, independientes de los *tempi* de las partes medidas, a ser interpretados tan rápido como sea posible, pero claramente articulados. Esto último resultaría, según los requerimientos del autor, en diferencias sutiles entre los intervalos de ataque de cada nota, debidas a su posición en registro y al intervalo de

altura que las separa<sup>4</sup>. La cantidad de notas en cada grupo, más que sus duraciones individuales, es tenida en cuenta para la organización temporal en este caso.

Desde el punto de vista de la estructura temporal, la obra se divide en cinco secciones, cada una de ellas con un *tempo* diferente. Los *tempi* se indican con referencia a una corchea, y son los siguientes:

Sección	Tempo (MM)	Duración Aprox.	Factor
I	40	112.1 segs.	s=0 $40 * 2^{(s/12)}$
II	63.5	9.4 segs.	s=8 $40 * 2^{(s/12)}$
III	57	7.9 segs.	s=6 $40 * 2^{(s/12)}$
IV	71	83.6 segs.	s=10 $40 * 2^{(s/12)}$
V	50.5	93.9 segs.	s=4 $40 * 2^{(s/12)}$

**Tabla 1**

En última columna puede verse que los *tempi* surgen de aproximaciones al valor que se obtiene realizando ‘transposiciones’ del *tempo* fundamental (corchea=40 MM), proporcionales a una cantidad de semitonos que corresponde con el valor de *s*.

Las duraciones aproximadas de cada sección se calcularon en base a la cantidad de fusas en cada parte y su *tempo*, ya que no hay forma de saber cual será la duración exacta de las *acciacaturas* ni de los calderones que incluyen. De todas maneras, esta aproximación resultará suficiente para los alcances de este análisis.

La consecuencia más importante para el análisis que se realizará, es la gran diferencia de duración de las secciones II y III respecto de las secciones I, IV y V. Por ejemplo, la sección III dura aproximadamente 8 segundos, o sea menos del 10% de las secciones I, IV y V. Los cambios de *tempo* en las estructuras mensuradas son perceptibles, pero fuertemente afectados por los grupos de *acciacaturas* que ‘flotan’ entre las duraciones mensuradas, como también en los calderones. Existen, asimismo, dos fluctuaciones graduales de *tempo*: un *accelerando* – *ritardando* que articula el final de la parte III con el comienzo de la parte 4 y un *ritardando* en la mitad aproximadamente de la parte V. Por lo antedicho, es dudoso

---

<sup>4</sup> Véanse las indicaciones al respecto en la partitura de la obra (Stockhausen [1965]).

que las cinco secciones se perciban como de la misma jerarquía: se verá más adelante que determinadas subsecciones de las secciones mayores llegan a percibirse como partes de la misma jerarquía que las secciones II y III, o que estas pueden percibirse como subsecciones de sus vecinas.

Otra característica saliente de esta pieza, que tiene una gran impacto en la realización de la estructura de invariantes, es la utilización de muy variados tipos de acentos y resonancias con la participación de los distintos pedales del piano, la presión ‘silenciosa’ de determinadas teclas (una especie de pedal derecho selectivo) y toques *stacatto* de determinadas notas seguidos de presión silenciosa de la misma tecla o del pedal derecho. En las palabras del mismo Stockhausen:

“[...] escucharán en la *Klavierstück VII*, no solamente el primer DO# con varios colores de timbre sino también, en el transcurso del tiempo, una sucesión de alturas. Cada altura está compuesta más, o menos frecuentemente, con duraciones e intervalos de ataque bastante impredecibles, y cada vez con una coloración diferente. Lo notarán de inmediato luego del segundo o tercer ataque de esta nota: la cuestión aquí es la coloración.”<sup>5</sup>

Tanto la organización de las duraciones, como el trabajo tímbrico sobre el piano constituyen medios de organización que se combinan de manera magistral con la estructura de invariantes presentada en varios registros de altura.

### 2.3 Análisis

Lo expresado por Stockhausen en la sección anterior se escucha, efectivamente, desde el comienzo de la pieza. Resulta claramente ostensible el despliegue de diferentes alturas con diferentes timbres, dinámica, intervalos de ataque y duraciones. Más aún, se escuchan en la pieza muy variadas repeticiones de alturas y conjuntos de alturas. El objetivo de este análisis es presentar tal diversidad de forma organizada.

En primer lugar, se proponen distintas subsecciones para cada sección. Dichas subsecciones se determinaron a través de la audición de la obra<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> STOCKHAUSEN y KOHL, 1992: 147. La traducción es del autor de este artículo.

<sup>6</sup> La ausencia de compases y de marcas de ensayo dificulta la referencia a puntos específicos de la partitura. Se usará el índice acústico que establece al ‘do central’

siguiendo los criterios de segmentación más sencillos. La segmentación propuesta se muestra en la Tabla 2, a continuación:

Parte	subparte	Desde	Hasta
I	I <sub>a</sub>	Comienzo	Fin del primer sistema, pag. 1
	I <sub>b</sub>	Comienzo segundo sistema pag. 1	do# <sub>4</sub> <i>stacatto</i> repetido junto con la# <sub>0</sub> <i>sfz</i> , segundo sistema, pag. 1
	I <sub>c</sub>	do# <sub>4</sub> <i>stacatto pp</i> , segundo sistema, pag. 1	Prolongación de acorde <i>sfz</i> do <sub>5</sub> -si <sub>5</sub> y re# <sub>3</sub> <i>pp</i> , pag. 2, primer sistema
	I <sub>d</sub>	do# <sub>4</sub> <i>sfz</i> seguido de acorde sol <sub>3</sub> -si <sub>2</sub> -fa# <sub>2</sub> -la# <sub>1</sub> -sol# <sub>1</sub> -mi <sub>1</sub> <i>sfz</i> pag. 2, primer sistema	do# <sub>4</sub> -re# <sub>4</sub> <i>pp</i> seguido de do# <sub>4</sub> <i>sfz</i> , pag. 2, segundo sistema
	I <sub>e</sub>	<i>acciacatura</i> de 5 notas comenzando con la <sub>3</sub> segundo sistema, pag. 2	Pag. 3, cambio de <i>Tempo</i> a 63,5
II		Pag. 3, cambio de <i>Tempo</i> a 63,5	Pag. 3, cambio de <i>Tempo</i> a 57
III	III <sub>a</sub>	Pag. 3, cambio de <i>Tempo</i> a 57	Antes del fa <sub>6</sub> <i>mf</i> anterior al comienzo del <i>accel.</i> , pag. 3, segundo sistema.
	III <sub>b</sub>	fa <sub>6</sub> <i>mf</i> anterior al comienzo del <i>accel.</i> , pag. 3, segundo sistema.	<i>a tempo</i> , pag. 3, segundo sistema.
IV	IV <sub>a</sub>	desde el <i>a tempo</i> , pag. 3, segundo sistema.	la <sub>8</sub> <i>sfz</i> , pag. 4, primer sistema
	IV <sub>b</sub>	Acorde si <sub>0</sub> -do <sub>1</sub> #- la <sub>1</sub> # pag. 4, primer sistema	antes del la <sub>4</sub> <i>sfz</i> pag. 5, segundo sistema
	IV <sub>c</sub>	la <sub>4</sub> <i>sfz</i> pag. 5, segundo sistema	Pag. 6, cambio de <i>Tempo</i> a 50,5
V	V <sub>a</sub>	Pag. 6, cambio de <i>Tempo</i> a 50,5	<i>ritardando</i> , pag. 7, primer sistema
	V <sub>b</sub>	<i>ritardando</i> , pag. 7, primer sistema	lab <sub>2</sub> -lab <sub>1</sub> <i>mp</i> , pag. 7 segundo sistema
	V <sub>c</sub>	Acorde de seis notas <i>sfz subito</i> , pag. 7 segundo sistema	Fin segundo sistema pag. 7
	V <sub>d</sub>	Comienzo primer sistema, pag. 8, <i>accel.</i>	Acorde <i>sfz</i> sobre el <i>a tempo</i> , pag.8, primer sistema
	V <sub>e</sub>	fa <sub>1</sub> <i>p</i> , primer sistema, pag. 8	calderón luego del sol# <sub>6</sub> <i>ppp</i> , página 8, segundo sistema.
	V <sub>f</sub>	<i>acciacatura</i> de 15 notas <i>pp</i>	final

Tabla 2

con el subíndice '4' para determinar las notas delimitadoras de secciones cuando sea necesario.

En segundo lugar, se presenta un gráfico musical (Figura 4) que intenta describir la distribución en registro de los distintos GC que aparecen en la obra, enfatizando las apariciones en registro fijo.

Las líneas punteadas indican subsecciones de cada sección (delimitadas en la Tabla 2). Cada subsección tiene tantos 'acordes' con el mismo GC ubicado en distintos registros, si los hubiera, como PC distintos aparecen en esa subsección. Los números entre paréntesis, indican la cantidad de veces que aparece un PC en el mismo registro en esa subsección (la ausencia de número indica que aparece una sola vez).

También se intenta representar la importancia de cada GC en registro con el tamaño de la nota. Cuando una nota se une con ligaduras de puntos de una sección o subsección a otra, significa que esta se mantiene en registro en la sección que sigue también. Nótese que, en algunas subsecciones, determinados GC no aparecen.

Asimismo, el orden en que aparecen en la Figura 4 los GC, se toma a partir del orden de aparición del primero de cada uno de ellos en la subsección correspondiente de la obra y, en algunos casos muestra ciertas adyacencias o agrupamientos de GC que son significativos<sup>7</sup>.

Dada la disparidad de duración de las secciones y subsecciones, se ha intentado mantener una cierta proporcionalidad entre su duración y la distribución en la dimensión horizontal cuidando a su vez un espaciamiento entre cada nota que permita su lectura clara.

---

<sup>7</sup> Pero no siempre, ya que el tema central de este análisis no es la descripción de los conjuntos de CG de la pieza.

(MM 40) Ia Ib Ic Id

(MM 57) IIIa IIIb IVa IVb

(MM 71) Va Vb Vc Vd

(MM 71) Ve Vf

Figura 4

Se realizará a continuación un análisis de cada una de las secciones y subsecciones de la obra.

La sección I tiene cinco subsecciones (I<sub>a</sub>, I<sub>b</sub>, I<sub>c</sub>, I<sub>d</sub> y I<sub>e</sub>). En todas ellas el DO#<sub>4</sub> está repetido y, además, no aparece en otro registro en ninguna parte de toda la sección. Es, evidentemente el sonido más saliente y su acción se extiende a toda la sección. En las subsecciones, sin embargo, se realiza un énfasis 'local' sobre distintos GC invariantes que se describe a continuación. El LA<sub>4</sub> está repetido en I<sub>a</sub>, pero no es un GC estructuralmente importante en la sección I. El SOL#<sub>2</sub> funciona como enlace entre I<sub>a</sub> e I<sub>b</sub>. En I<sub>b</sub> se repiten agrupados FA#<sub>4</sub>, SOL<sub>5</sub> y RE<sub>5</sub> y, por otra parte, LA#<sub>0</sub>. A su vez, el RE<sub>5</sub> funciona como nexo entre I<sub>b</sub> e I<sub>c</sub> y es el único sonido que se repite en la subsección I<sub>c</sub> excepto, por supuesto del DO#<sub>4</sub>. Los nexos entre I<sub>c</sub> e I<sub>d</sub> son el DO<sub>5</sub> y el SOL#<sub>1</sub>. En la sección I<sub>d</sub>, se repiten agrupados SOL<sub>3</sub>, SI<sub>2</sub>, FA#<sub>2</sub>, LA#<sub>1</sub>, SOL#<sub>1</sub> y MI<sub>1</sub>. El DO<sub>5</sub> sigue funcionando como enlace entre esta sección e I<sub>e</sub>, y se le suman con esa función FA<sub>5</sub> y RE#<sub>4</sub>. En I<sub>e</sub>, el RE#<sub>4</sub> es el único sonido que se repite, excepto el DO#<sub>4</sub>. Nótese también que, en la sección I, las dos subsecciones que presentan el total cromático completo son I<sub>a</sub> e I<sub>e</sub> (las de los extremos), mientras que faltan algunos GC en I<sub>b</sub>, I<sub>c</sub>, e I<sub>d</sub>: LA en I<sub>b</sub>, FA, FA# y SOL en I<sub>c</sub> y LA en I<sub>d</sub>.

La Sección II es sumamente breve, y presenta la notable característica de que el GC DO# (el más saliente en la sección anterior) está ausente. Además de ello, los GC aparecen en la misma sucesión que en I<sub>a</sub>. El DO<sub>5</sub> se mantiene desde la sección anterior y, como se verá, este sonido extenderá su acción de enlace hasta la sección IV inclusive. Otro sonido de enlace de la sección anterior es el FA#<sub>4</sub>, pero su acción abarca solo estas dos unidades formales. Se repiten agrupados, en primer lugar, LA<sub>1</sub>, RE<sub>3</sub>, SI<sub>3</sub> y LA#<sub>2</sub> y, en segundo lugar, SOL#<sub>7</sub> y RE#<sub>7</sub>.

La sección III se divide en dos partes (III<sub>a</sub> y III<sub>b</sub>). En ambas, el DO<sub>5</sub> se mantiene y, como se mencionó, constituye además un sonido de enlace con la primera subsección de IV (IV<sub>a</sub>). Otro sonido de enlace entre las secciones III<sub>a</sub> y III<sub>b</sub> es el FA<sub>6</sub>, mientras que RE<sub>4</sub>, SOL<sub>4</sub> y FA#<sub>5</sub> se mantienen en la sección siguiente junto con el DO<sub>4</sub> ya mencionado.

La sección IV tiene tres subsecciones (IV<sub>a</sub>, IV<sub>b</sub> y IV<sub>c</sub>). La primera de ellas está fuertemente asociada con la subsección inmediatamente anterior por la vía de los sonidos RE<sub>4</sub>, SOL<sub>4</sub>, DO<sub>5</sub>, y FA#<sub>5</sub> que se repiten agrupados en una estructura de cuartas justas y tritonos (que aparece extendida también más adelante en V<sub>c</sub>). La subsección IV<sub>b</sub> está completamente dominada por la repetición de los sonidos DO#<sub>1</sub> y LA#<sub>1</sub> (8 veces cada uno y solo aparece un GC distinto una sola vez, el SI<sub>1</sub>). La subsección IV<sub>c</sub> utiliza

como eje al LA<sub>4</sub>, que se repite 7 veces alternado con grupos de *acciacatturas* en registro variado (principalmente en registro medio, agudo y sobreagudo). Todos los GC aparecen en, al menos, dos registros distintos, pero solo el LA<sub>4</sub> repetido y el RE#<sub>5</sub>, se mantienen. El RE#<sub>5</sub>, constituye el nexo con la sección siguiente y es uno de los sonidos polares en las subsecciones V<sub>d</sub> y V<sub>e</sub>.

La sección V tiene seis subsecciones (V<sub>a</sub>, V<sub>b</sub>, V<sub>c</sub>, V<sub>d</sub>, V<sub>e</sub>, y V<sub>f</sub>). V<sub>a</sub> está vinculada a la sección anterior por medio del sonido RE#<sub>5</sub>, que se repite junto con DO<sub>5</sub>, SI<sub>4</sub>, y LA#<sub>2</sub>. Este último sonido provee el vínculo con la sección siguiente (V<sub>b</sub>), que presenta solo la repetición de LA#<sub>2</sub>, SOL#<sub>2</sub> y SOL#<sub>1</sub> (¡En octavas!) y SOL<sub>2</sub>. La subsección V<sub>c</sub> no está vinculada con la anterior por medio de sonidos comunes. Presenta repeticiones de sonidos agrupados que parecen continuar la estructura por cuartas y tritonos muy destacada en las subsecciones IV<sub>a</sub> y III<sub>b</sub> con relaciones de octavas muy evidentes sobre los GC DO, FA#, SI y FA. La subsección siguiente está prácticamente dominada por los sonidos DO#<sub>5</sub> y RE#<sub>5</sub> y solo en su final aparecen los GC SOL#, SOL y LA, que van a ser muy importantes en la subsección siguiente. El total cromático está distribuido de una manera bastante homogénea entre las subsecciones V<sub>b</sub>, V<sub>c</sub> y V<sub>d</sub>, ya que V<sub>c</sub> tiene siete GC diferentes y entre V<sub>b</sub>, y V<sub>d</sub> completan los restantes. Es interesante advertir que, hasta V<sub>e</sub>, el GC LA se encuentra prácticamente ausente (una sola aparición al final de V<sub>d</sub>) y que era este GC el que dominaba la última subsección de la sección anterior (IV<sub>c</sub>). El RE#<sub>5</sub> de la subsección V<sub>d</sub> sirve de nexo con la subsección siguiente, en la que se repiten cinco veces cinco combinaciones distintas de permutaciones de cinco sonidos (FA<sub>2</sub>, LA<sub>7</sub>, SOL<sub>2</sub>, RE#<sub>5</sub> y SOL#<sub>6</sub>)<sup>8</sup>, cinco intervalos de entrada, cinco intensidades y cinco registros. La subsección final es una especie de *coda* con una *acciacattura* de quince componentes en la que se destacan los sonidos FA#<sub>5</sub>, RE<sub>7</sub> y DO#<sub>6</sub>. La pieza termina con el sonido RE#<sub>7</sub>.

El análisis anterior se realizó sobre secciones y subsecciones contiguas. Finalmente, se realizarán algunas consideraciones generales sobre los sonidos y GC invariantes en secciones no-contiguas, que hacen a la proyección de estos en toda la obra.

El GC saliente de toda la obra es, sin duda, el DO#. Domina toda la sección I, y aparece de forma muy notoria en las subsecciones IV<sub>b</sub> y V<sub>d</sub>. En orden de importancia, le siguen el LA# (muy destacado en las subsecciones IV<sub>b</sub> y V<sub>b</sub> y destacado en I<sub>b</sub> y I<sub>d</sub>), el LA (destacado en la

---

<sup>8</sup> Con la sola excepción del LA<sub>7</sub> repetido solo cuatro veces y una vez como LA<sub>0</sub>.

sección II y muy destacado en las subsecciones IV<sub>c</sub> y V<sub>e</sub>), el RE# (muy destacado en las subsecciones V<sub>d</sub> y V<sub>e</sub> y usado como nexo entre las secciones IV<sub>c</sub> y V<sub>a</sub>), el SOL y el SOL# (destacados en las subsecciones V<sub>b</sub> y V<sub>e</sub>). A su vez, existen secciones en las que se presenta una mayor movilidad en registro y los invariantes por registro fijo solo tienen un efecto local (por ejemplo, la sección II, la sección III y las secciones V<sub>a</sub> y V<sub>c</sub>), contrastando con secciones y subsecciones de diversos grados de estatismo en lo que respecta a la distribución de alturas. La importancia de la presentación en registro fijo en relación con la cantidad de sonidos se manifiesta con un grado de variedad que vale destacar: en la sección I y la subsección IV<sub>c</sub>, un solo GC (DO# y LA, respectivamente), en la subsección IV<sub>b</sub> y V<sub>d</sub> dos GC (DO#-LA# y DO#-RE#, respectivamente), en la subsección V<sub>b</sub> tres GC (SOL-SOL#-LA#) y en la subsección V<sub>e</sub> cinco GC (FA-LA-SOL-RE#-SOL#). Esta es la una parte de la pieza en la que se repiten en registro fijo de manera ostensible y homogénea (aunque con un alto grado de variedad en la resultante sonora) cinco GC. Coincide con el final y revela, a su vez, la estructura combinatoria subyacente de la obra.

### **3. Conclusiones**

En la *Klavierstück VII* de Karlheinz Stockhausen, se han detectado los siguientes rasgos en la organización de invariantes:

1-La organización de la distribución en registro de los GC que forman parte de las estructuras interválicas en función de su repetición (sobre todo, la fijación en registro).

2-La naturaleza jerárquica de la estructura de repeticiones, que se manifiesta en la presencia de invariantes que producen polarizaciones de determinados GC (o conjuntos de ellos) cuya acción se extiende a segmentos formales de distintas jerarquías: Obra, Secciones y Subsecciones.

3-La organización de las estructuras de invariantes de una manera variada que produce un resultado sonoro en el que las estructuras de repeticiones son cualitativamente distintas (un solo GC fijo en registro, dos o más, un solo GC fijo en registro circundado de constelaciones de sonidos en registro variado, etc.).

4-La ambigüedad deliberada entre las distintas jerarquías formales, producto tanto de la disparidad en la duración de cada sección, como del traslado de un tipo de estructura de invariantes a secciones de diferente

jerarquía y de los enlaces por sonidos fijos en registro de las secciones y subsecciones.

5-La conexión orgánica de la estructura de invariantes con la exploración del timbre del piano y con la organización de las duraciones. Respecto de este último aspecto, mucho más podría hacerse si se incluye un análisis de la organización de las duraciones de la pieza, pero esto excede los objetivos de este trabajo.

#### 4. Agradecimientos

El autor agradece a los Licenciados Damián Anache y Lucas Samaruga su colaboración en la revisión final de este trabajo y a la Universidad Nacional de Quilmes por albergar al proyecto de investigación en el que se incluye.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABBIT, Milton  
1961 *Set Structure as a Compositional Determinant*, Journal of Music Theory Vol. 5, no.1 Yale: Duke University Press, pp. 72-94.
- CETTA, Pablo, DI LISCIA, Pablo  
2010 *Elementos de Contrapunto Atonal*. Buenos Aires: EDUCA, Universidad Católica Argentina.
- DI LISCIA, Pablo, CETTA, Pablo  
2009 *Pitch-class composition in the pd environment*, Registros Históricos del XII Simposio Brasileño de Computación y Música. Recife, Brasil: UFP.
- DI LISCIA, Pablo  
2011 *Medidas de similitud entre conjuntos ordenados de Grados Cromáticos*, Revista de Investigación Multimedia, Vol III. Buenos Aires: IUNA, 30-42.

- FORTE, Allen  
1974 *The Structure of Atonal Music*. Londres: Yale University Press.
- MORRIS, Robert  
1987 *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New York: Yale University Press.
- RAHN, John  
1980 *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer Books.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz  
1956 "...wie die Zeit vergeht...", *Die Reihe*, Vol III. Viena: Universal Edition, 99-139.
- 1965 *Klavierstück VII*. Partitura (UE 13675c) Viena: Universal Edition.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, KOHL, Jerome  
1992 "Klavier Music 1992", *Perspectives of New Music*, Vol. 31, Nº2, USA: New Music, pp. 136-149.

\* \* \*

**Oscar Pablo Di Liscia.** Doctor en Humanidades y Artes de la UNR, estudió composición de forma particular con los maestros Dante Grela y Francisco Kropfl. Fue Director de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos en la Universidad Nacional de Quilmes en la que es, además, Profesor Titular Ordinario. Fue Secretario de Investigación y Posgrado del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y actualmente es Profesor Titular y Director de la Especialización de Posgrado en Sonido Aplicado a las Artes Digitales. Ha realizado presentaciones, conferencias y conciertos en diversas universidades y centros en Argentina y el exterior. Es Director de la Colección "Música y Ciencia" de la Universidad Nacional de Quilmes. Su producción artística, se ha difundido tanto en el país como en el exterior, en USA, Francia, Chile, Cuba, España, Holanda, etc.

\* \* \*

## LA INVENCION DE UNA MÚSICA NACIONAL. EL GAUCHO Y LA PAMPA EN LAS COMPOSICIONES DE WILLIAMS Y BERUTTI\*

ALDANA FERNÁNDEZ WALKER

---

### Resumen

La concepción negativa del gaucho y de la pampa como símbolos de la barbarie se revertirá lentamente a finales del siglo XIX, frente a los que se perciben como efectos negativos de la inmigración. La crisis de 1890, que pondrá a prueba la fe en el progreso indefinido liberal y positivista de los hombres del '80, será adjudicada no sólo al avance capitalista sino más que nada al aluvión inmigratorio. Cuando la élite porteña caiga en la cuenta de que el elemento civilizador que se suponía debían ser los inmigrantes no lo es tal se volverá la vista al poblador original de las pampas. El gaucho pasará de ser indeseable y peligroso, a ser depositario de las virtudes de la patria. Es por ello también que en las dos décadas que separan la crisis del '90 del Centenario, se comprueba la fabricación del gaucho como símbolo de la cultura nacional. “El Rancho Abandonado” de Alberto Williams y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti son testimonio de ello.

**Palabras clave:** gaucho – música académica – nacionalismo – Alberto Williams – Arturo Berutti.

### Abstract

The negative perception of the *gaucho* and the *pampas* as symbols of the barbaric will be reversed slowly at the end of the XIX<sup>th</sup> century, in the face of the negative effects of immigration. The 1890 crisis, which put faith in the endless liberal progress of the “men of the '80s” to the test, will be blamed not only on capitalism but mainly on the masses of immigrants. When the aristocracy of Buenos Aires realizes that immigration is not the civilizing factor it was supposed to be, they will turn to the original inhabitant of the pampas. The *gaucho* will go from undesirable and dangerous to the bearer of the true virtues of the country. That is also why in the two decades that go from the crisis to the Centennial we can see the invention

---

\* El siguiente artículo desarrolla las hipótesis básicas de mi Tesis de Maestría para la Universidad de San Andrés.

of the *gaucho* as a symbol of the national identity. “The Deserted Shack” from Alberto Williams, and the opera *Pampa* from Arturo Berutti are evidence of this phenomenon.

**Key words:** *gaucho* – academic music – nationalism – Alberto Williams – Arturo Berutti

\* \* \*

### **La nación como texto cultural**

El compositor argentino Alberto Williams cuenta en sus memorias una romántica anécdota acerca de cómo descubrió el verdadero espíritu de la música nacional mientras descansaba en el campo de un amigo luego de su regreso de Europa:

“Al regresar, a fines de 1889 a Buenos Aires, mi ciudad natal, después de 7 años de ausencia, pasados en el Conservatorio de París, sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me había impresionado en mi niñez. Y en el año 1890, recorrí —en compañía de mi hermano Benjamín y de mi amigo Ferrer— las estancias principales de Azul, Olavarría y Juárez... ..Las extrañas puestas de sol, el misterio de los cielos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sabanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos, el balar de los inmensos rebaños, el relinchar de los potros en libertad y el rumor de las nocturnas voces, despertaban mi vena artística, y cuando no andaba cantando, andaba improvisando versos montado en un redomón. Sentía ansias de tocar el piano. Preguntado el baqueano que nos guiaba, si sabía de una estancia que tuviese piano, me contestó:

—Sólo sé de estancias que tengan guitarras...

...Preguntéle después al baqueano si no conocía algún payador en la comarca, y al punto me contestó: “¡Cómo no he de conocer! Allicita no más, en un puesto de la estancia de un inglés, cerquita de “La Corina”, vive Julián Andrade.

—¿El compañero de Juan Moreira?

—El mesmito, patrón...”

Hacia allí se dirigieron la mañana siguiente. Continúa Williams:

“Los payadores vestían poncho y chiripá y usaban bota de potro. El uno era viejo y ciego, de ancha frente... ..El otro era joven, bien parecido y de mirada inteligente. Cantaron hueyas, gatos, cielitos, tristes, vidalitas y

estilos, con esa hondura de expresión y esa espontánea ingenuidad propia de las almas populares, que son voces humildes de la naturaleza creadora. Los payadores eran músicos de buena cepa, artistas intuitivos dotados de rara perfección y de asombrosa memoria.

Esos aires genuinos del gaucho de la pampa impresionaron mi ánimo con caracteres indelebles. Y en mi memoria se grabaron como en una cera dúctil. Esos cantos y esas danzas del folclore de antaño se insinuaron en mi espíritu como ondas vívidas de encanto e inspiración.

[...]

Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones, de ese tiempo, parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sabanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890, mi obra “El rancho abandonado”, que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.

[... ] Así nació pues, la composición más popular que he escrito, bajo el ala de los payadores de Juárez y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundador del folclore de la pampa y penetrada en su copa y en su raigambre, por el alma popular argentina.

Estos son los orígenes del arte popular argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez.”<sup>1</sup>

Esta extensa cita es elocuente con respecto al tema central del artículo: la utilización de estereotipos del gaucho y la pampa por parte de los compositores argentinos de finales del siglo XIX y principios del XX, como medio o estrategia para conformar una música nacional. En este trabajo se analizará esta estrategia particularmente en dos obras: *El Rancho Abandonado* de Alberto Williams y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti.

El uso de estereotipos no es exclusivo de la escena musical, podemos verlo también en el ámbito intelectual, literario y artístico del período que nos ocupa. Este uso es, a su vez, consecuencia de un esfuerzo consciente de consolidación de una identidad nacional que mitigue los efectos

---

<sup>1</sup> WILLIAMS, A., 1941: pp. 15-19.

atomizadores de la inmigración masiva. Este esfuerzo, motorizado desde el estado a partir de la Generación del '80 a través de la sistematización de la educación pública, las efemérides, y la “pedagogía de las estatuas”<sup>2</sup>, tendrá su correlato en el ambiente cultural con la abundante creación de escritos, pinturas, composiciones, poemas, que tienen a estos dos elementos como protagonistas o inspiradores.

El artículo plantea, entonces, un análisis del surgimiento y evolución de la idea de nación en nuestro país, sus fundamentos políticos e ideológicos, y sus manifestaciones culturales, específicamente, la creación musical. El objetivo es describir las complejas relaciones entre cultura y política, en el contexto de una sociedad en la que la preocupación por la identidad nacional estará ligada a la conformación de un campo cultural. Es por eso que me refiero a la nación como un “texto cultural”. Como se ha mencionado, no se trata de una preocupación privativa de la escena musical. Por esta razón, resulta útil considerar el planteo que hace Laura Malosetti Costa en la introducción a su texto sobre el arte nacional. Su posicionamiento frente al objeto de estudio resulta muy interesante de tener en cuenta a la hora de abordar el análisis de la música nacional. Malosetti afirma:

“Uno de los propósitos de este libro [*Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*] es, pues, problematizar el carácter de esas “grandes obras” consagradoras en un análisis que las vincule con sus condiciones de creación y de recepción... .. Preguntarse por qué esas imágenes tuvieron tal relevancia, qué tipo de impacto produjeron en el público, qué modificaciones introdujo cada una de ellas en el tejido social en que venía a insertarse, por qué determinadas especificidades de esas imágenes dieron una respuesta eficaz a cuestiones instaladas en la opinión pública, qué venían a proponer esas imágenes en el proyecto de país que se estaban discutiendo, de qué manera esas imágenes fueron una parte activa de esos proyectos y relatos. La propuesta, en definitiva, es la consideración de tales objetos artísticos a la luz de la trama histórica en que se produjeron, recuperando su especificidad y su capacidad para brindar información acerca de diferentes aspectos de la cultura y la

---

<sup>2</sup> Se trata de la proliferación de monumentos que hubo en los años finales del siglo XIX y fundamentalmente alrededor del Centenario. Estos monumentos tenían una triple finalidad: civilizatoria (embellecer la ciudad, modernizarla), pedagógica (enseñar acerca de los hombres más ilustres) y política (señalar una jerarquía de próceres). Ricardo Rojas habría acuñado esta expresión.

sociedad de su tiempo y, concretamente, del proyecto del que formaron parte.”<sup>3</sup>

La autora enfatiza la necesidad de hacer un análisis de la creación artística que tome en cuenta también factores políticos y sociales. De esta manera, pone el eje en cuestiones que son centrales: la relación entre obra y contexto, la relación entre obra y política, la función social de la obra, el proyecto nacional. Estos elementos son considerados “mediaciones”, es decir factores que influyen en el proceso de creación (podríamos pensarlo como un hilo que conecta al autor con su obra) pero cuya influencia no es directa ni simple (estos hilos van formando en cada caso particular, distintas tramas y diseños). Teniendo en cuenta todas estas complejas relaciones, podemos decir que el objetivo principal es demostrar que sí hubo intentos deliberados de componer una música específicamente nacional y que ellos estaban en sintonía con los intentos contemporáneos de fundar una literatura y una arte nacionales y consolidar así la nacionalidad argentina.

\* \* \*

### **Música y nación**

La Generación del '37 trae el Romanticismo al Río de la Plata y con él las primeras reflexiones en torno a la formación de una nación —en estrecha relación con el proyecto civilizatorio— y el lugar que tienen en ella la literatura y el arte. El fenómeno es un espejo de lo que sucede en Europa; allí también este movimiento traerá aparejada una revalorización de las culturas autóctonas como base de una identidad nacional. El romanticismo supone una idea compleja de la naturaleza, como sublime y sobrecogedora, y por ello también valoriza a los habitantes de ese paisaje, campesinos, en el caso, europeo, o nuestros gauchos. A su vez, supone una necesidad de prever a cada cultura de un pasado épico, mitológico. En Buenos Aires, los románticos más sobresalientes serán Echeverría y Alberdi, junto con una figura estrechamente relacionada con ellos pero a la vez singular e inclasificable: Domingo F. Sarmiento.

Por un lado, Echeverría es quien inaugura la cuestión del “desierto” en su poema *La Cautiva* de 1837. Este poema, con su descripción del paisaje

---

<sup>3</sup> MALOSETTI COSTA, L., 2001: 18.

pampeano (“El desierto/inconmensurable, abierto”) como un espacio inhabitado, sin gente pero más importante sin cultura aún. Esta caracterización marcará la tónica con que se pensará nuestro territorio de allí en adelante.

Con respecto a la música específicamente, el año anterior Echeverría había esbozado un proyecto de publicación de una serie de canciones locales con el título de *Melodías Argentinas*, que no se llevó a cabo. Antes de esto, en 1832, Alberdi había presentado su ensayo *El espíritu de la música en la capacidad de todo el mundo*. También erigido en crítico, escribió desde ese año sobre la escena musical porteña en *La Gaceta Mercantil* bajo el seudónimo de “un espectador” y en *La Moda* bajo el nombre de “Figarillo”.<sup>4</sup> Es Alberdi mismo quien en 1837 concreta el proyecto de sistematizar el conocimiento que se tiene de la música académica en Buenos Aires con la publicación del *Boletín Musical* del que aparecerán sólo seis números, entre agosto y diciembre de dicho año.<sup>5</sup>

La revista manejaba un triple código; musical, literario y visual, presentando partituras, imágenes y un breve folleto literario y evidenciando un marcado interés por compendiar las incipientes composiciones nacionales que iban apareciendo. Dentro de los ejemplares que se conservan pueden contabilizarse veintinueve composiciones de catorce autores diferentes, en su mayoría locales, más traducciones de revistas extranjeras. El *Boletín* era el órgano de difusión de la música romántica — el primero en dedicarse exclusivamente a la música— aunque posteriormente también encontramos una sección musical en la revista *La Moda*, también editada por los hombres del '37 y que algunos especialistas consideran de hecho su continuación.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Para un estudio exhaustivo de la relación entre Alberdi y la música, ver SUAREZ URTUBEY, P., 2006.

<sup>5</sup> Toda la información acerca de esta publicación está tomada de *Boletín Musical*, Gregorio Ibarra, Buenos Aires, 1837. Con Estudio Preliminar de Melanie Plesch. Reedición facsimilar, 2006.

<sup>6</sup> En el Estudio Preliminar, Plesch menciona esta teoría formulada por Gonzalez Garaño. La importancia del *Boletín* también radica en haber sido una de las primeras publicaciones específicamente musicales de la Confederación Argentina sino también de las pioneras en América. De acuerdo con Plesch, sólo hubo antecedentes en Cuba en la década de 1810 y en los Estados Unidos en la década de 1820.

Unos años más adelante, Sarmiento plasmará en el *Facundo* (1845) el diálogo entre civilización y barbarie que será el *leit motiv* de las reflexiones acerca de la Argentina hasta bien entrado el siglo XX. Pero para Sarmiento no se trata simplemente de dos conceptos contrapuestos y excluyentes. Como explica Oscar Terán, la civilización no se plantea contra la barbarie sino que tiene una relación mucho más ambigua. Por ejemplo, el héroe que delinea es un gaucho bárbaro, no es una figura de la civilización. Según Terán, Sarmiento no construirá un héroe de la civilización hasta que no se invente a sí mismo en *Recuerdos de Provincia* (1850).<sup>7</sup> La Argentina de Sarmiento está caracterizada por el encuentro, la interpenetración entre ambos elementos, y también la fricción y el choque entre ellos. En Echeverría también había un aspecto positivo en el desierto: era justamente nuestro patrimonio, del cual no sólo podíamos, sino que debíamos obtener riquezas, no sólo materiales sino también culturales. Era “el” tema de nuestra poesía y de nuestra literatura nacional, como él mismo había comprobado.<sup>8</sup>

Pero Sarmiento también había notado, ya a mediados del siglo XIX, la relevancia que podía tener la presentación de piezas líricas para el proyecto civilizatorio. La música ocupó un lugar muy importante en su programa, como elemento catártico y como vehículo magnífico para elevar la dignidad humana. Ejemplo claro de ello es el hecho de que siendo gobernador de San Juan se representaron óperas por primera vez en esa provincia.<sup>9</sup> Las consideraciones de Sarmiento acerca de la ópera pueden verse en las críticas que realizó en el año 1844 para el periódico *El Progreso* de Santiago de Chile, durante su exilio en esa ciudad. A fines de marzo de ese año llega la primera compañía de ópera a Santiago, cuyo debut tiene lugar el 21 de abril en el Teatro de la Universidad. La obra elegida es *Romeo y Julieta* de Bellini.<sup>10</sup> En dicha crítica opina:

---

<sup>7</sup> TERÁN, O., 2008: Lección 3.

<sup>8</sup> ALTAMIRANO, C., SARLO, B., 1983: 37.

<sup>9</sup> Los datos están extraídos de SUÁREZ URTUBEY, P., 1970.

<sup>10</sup> Pola Suárez Urtubey nos advierte del error en el título de la obra. Sucede que Bellini no había compuesto ninguna ópera con ese nombre, sino que lo que compone en base al drama shakespeariano es una ópera titulada *I Capuletti e i Montecchi*. Sin embargo, no era extraño que se presentaran los dos primeros actos de este drama lírico junto con el tercero de la ópera *Romeo y Julieta* de Nicola Vaccai. De esta manera, y para mayor atracción de público, se consignaba la presentación con el nombre de esta última.

“Diremos una palabra sobre la ópera... El drama usa de la acción y de la palabra combinadas para reproducir o pintar las pasiones, las ideas y los sentimientos; aquélla toma los sonidos para arribar al mismo objeto, y sin duda alguna que se prestan de un modo admirable para como medio de pintar con verdad y fuerza los afectos del alma [...] [...] Por lo que a nosotros respecta, nos felicitamos de todo corazón de la importación que la empresa de teatro ha hecho. El gusto por los placeres del arte va a dar un paso inmenso, y más que a proporcionarnos momentos deliciosos, la ópera contribuirá a desarrollar y robustecer la naciente afición a la música. la mayor parte de las bellezas de composición que contienen estas obras del genio italiano, estos resultados de la civilización en su último grado de refinamiento, se ocultan a nuestros oídos aún no preparados para la comprensión de este idioma divino que tiene sus modismos, sus bellezas ignoradas y sus eufonías.”<sup>11</sup>

En mayo de ese mismo año, Sarmiento escribirá otro artículo en *El Progreso*, dando cuenta del enorme impacto que tuvo la ópera en la sociedad santiagueña:

“Cuatro representaciones han bastado para producir el misterioso fenómeno de la transformación, y el pueblo antifilarmónico se ha convertido en una compañía de *dilettanti* que no habla sino de ópera, y que a cada instante quisiera oír entonar las armonías que se han asido en su corazón, y que a la primera nota hacen brotar un ramillete de recuerdos, una impresión indefinible de bienestar y de gozo. El arte ha sido comprendido en sus bellezas.”<sup>12</sup>

El vacío que tanto preocupa a Sarmiento y al resto de la intelectualidad comienza a llenarse, real y simbólicamente en las últimas décadas del siglo. La década de 1870 abrirá una nueva etapa con el proceso de modernización. Según Ángel Rama éste implica una serie de modificaciones económicas, sociales y políticas que repercuten en el ámbito de la cultura.<sup>13</sup> Específicamente en la literatura se produce una ampliación del circuito letrado y una paulatina independencia del ámbito político al que solía estar íntimamente vinculada. Se trata de lo que David

---

<sup>11</sup> SARMIENTO, D. F., “Romeo y Julieta. Ópera de Bellini”, en *El Progreso* de Santiago, 27 de abril de 1844.

<sup>12</sup> SARMIENTO, D. F., “La ópera italiana en Santiago”, en *El Progreso* de Santiago, 4 de mayo de 1844.

<sup>13</sup> RAMA, A., 1998: cap. 4.

Viñas caracterizó como el fenómeno del “escritor gentlemen” quien posee lazos no sólo intelectuales sino también sociales y políticos con los sectores hegemónicos.<sup>14</sup> Por otra parte, tienen lugar en esta década dos hechos importantísimos: la publicación del poema *Martín Fierro* de José Hernández (1872), y la aparición en folletín de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1878). A partir de que es llevado al circo por los hermanos Podestá en la década siguiente, Juan Moreira se convertirá en la figura más popular de la época.

En lo referido a la música, a partir de la década de 1870 se ven esfuerzos concretos de conformación de un campo profesional más delineado, con un elenco estable de músicos y compositores nacionales. Desde *La Gaceta Musical* —fundada en 1874 y rápidamente convertida en referente de la escena musical local— se insiste sobre la importancia de la creación de un Conservatorio y más adelante se informará asiduamente sobre las actividades del mismo.<sup>15</sup> Se trata de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires fundada por decreto el 9 de septiembre de 1874 y ubicada, desde junio del año siguiente, en las calles Esmeralda y Cuyo (hoy Sarmiento).<sup>16</sup> Es también en esa década, en 1876 cuando se estrena la primera ópera de compositor nacional. Se trata de *La gatta bianca* de Francisco Heargraves, estrenada en la ciudad de Vilá, cercana a Florencia. En enero del año siguiente será estrenada con gran éxito en nuestro país en el Teatro de la Victoria. En 1878, por otra parte, aparece la primera obra sinfónica de autor argentino y temática nacional, el poema sinfónico *La Pampa* de Saturnino Berón. Se trata de un período donde proliferan tanto las sociedades musicales como las publicaciones especializadas. Este fenómeno daría cuenta de la existencia de un campo musical considerable.

En 1879, con las campañas militares del General Roca y la eliminación del peligro “bárbaro”, se inicia una nueva y definitiva etapa en la construcción del Estado Argentino. Sin embargo, sólo diez años después esa sensación de triunfo se irá diluyendo con el advenimiento de la crisis económica y las consecuencias no queridas de la inmigración. La década de 1890 marcará el comienzo del fin del proyecto liberal, y abrirá el paso para la reacción nacionalista que cristaliza hacia el Centenario. Al nacionalismo

---

<sup>14</sup> VIÑAS, D., 1995: Tomo 2.

<sup>15</sup> *La Gaceta Musical*, Año 1, n 2, 10 de mayo de 1874.

<sup>16</sup> GARCÍA ACEVEDO, M., 1961: 30.

cultural finisecular se le suma un nacionalismo eminentemente político que plantea la necesidad de barrer con la amenaza de las ideas de izquierda, antinacionales.

En el ámbito musical, uno de los sucesos más importantes de esta última década del siglo es la fundación del Conservatorio de Música de Buenos Aires, dirigido por Alberto Williams. Ese fue también el año en que Arturo Berutti regresó al país luego de una larga estadía en Conservatorios de Alemania e Italia. También de la mano de Alberto Williams comenzará el ciclo de conciertos líricos en el Teatro de la Ópera.

Como puede verse, entonces, la inmigración es una de las variables más importantes a analizar cuando nos referimos al cambio ideológico que tiene lugar a finales del siglo XIX. Para el proyecto Alberdiano, como es sabido, gobernar era poblar. La cosa cambia cuando empiezan a llegar los inmigrantes y los efectos no son los esperados. Teresa Alfieri da cuenta de esto:

“Los argumentos acerca de la identidad nacional que se formulan en el período que va de 1890 a 1920, parecen ser otras tantas respuestas a las celebérrimas preguntas que había hecho Sarmiento en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883). Tales respuestas se ordenan a partir sobre todo de un núcleo —que domina el gesto intelectual de un Sarmiento de vuelta de su optimismo demográficamente europeizante del *Facundo* y aún de su propia gestión presidencial (1868-1874)—, la colisión con la otredad. En la forma de inmigración masiva, desbordante hacia fin de siglo, la otredad despierta el mecanismo complementario de la autoafirmación, lo que se traduce en términos de identidad que, en el caso y momento, se expresa mediante apelaciones esencialistas, muchas veces recortadas sobre gestos apenas disimulados de miedo al extranjero y con una exageración expresiva que prepara la llegada de las retóricas del nacionalismo.”<sup>17</sup>

Y en el final de su artículo agrega:

“Pese a sus aspectos polémicos... ...los textos de esa época [1890-1920] están marcados por la búsqueda de la “argentinidad” —según reza el título de Rojas, y por la afirmación de lo propio; ambas instancias son la

---

<sup>17</sup> ALFIERI, T., “La identidad nacional en el banquillo”, en JITRIK, N., (Dir.), 2006.

condición de un crecimiento, en ellas se sustenta la fuerza de la identidad.”<sup>18</sup>

De la misma manera, Malosetti hace referencia a la relación entre los artistas del '80 y la búsqueda de lo nacional:

“Cuestiones tales como el valor de la modernidad, las articulaciones entre lo “nacional” y lo “moderno”, la reflexión de los propios artistas acerca de su papel en la construcción de una nación civilizada, de su lugar social como artistas y su vinculación con otros ámbitos de la vida intelectual, así como los procesos de selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizaron las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX, deben ser pensados también en el marco de los proyectos de construcción de la nación. Estos problemas no han sido hasta ahora encarados de manera crítica y sistemática [...] [...]El proyecto de aquella formación o sociedad de artistas se vincula de muy diversas y sutiles maneras con la política. Quizás el rasgo de mayor originalidad de los artistas de esta llamada “generación del ‘80” sea haber inaugurado una política artística a partir de sus intereses y pretensiones, orientada al modelo de nación que imaginaban.”<sup>19</sup>

Podemos ver entonces el punto de quiebre que significa la crisis del '90, no sólo desde lo económico y político, sino también desde lo social y cultural. Como se ha mencionado, de este período datan las composiciones que presento en el artículo, ambas inspiradas en el campo y su personaje paradigmático: el gaucho. Me refiero a *El Rancho Abandonado* (1890) de Alberto Williams y la ópera *Pampa* (1897) de Arturo Berutti.

\* \* \*

### **El gaucho y la pampa como símbolos**

La centralidad que tienen tanto el gaucho como la pampa en la conformación de un imaginario nacional argentino, así como también su carácter de invención, fue señalada por el escritor Adolfo Bioy Casares en su breve ensayo de 1970, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Aquí, a partir de sus propias impresiones, observaciones y lecturas, el autor analiza

---

<sup>18</sup> *Id. Ant.* p. 539.

<sup>19</sup> MALOSETTI COSTA, L., *Op. Cit.*, p. 26.

a qué nos referimos los argentinos cuando hablamos de gaucho y de pampa. Con respecto al primero, Bioy lanza, al principio de su texto, una observación polémica: “cuando yo era chico, no había gauchos.”<sup>20</sup> A partir de allí intentará reconstruir, por un lado, la existencia real del gaucho, y por el otro, su configuración simbólica o mítica. Considero que esta aseveración es clave, ya que deja entrever que el gaucho es una construcción posterior a su existencia real (me refiero a la manera en que se lo construye simbólicamente). El gaucho, tal como es consagrado a partir de la década de 1910 —que es por otra parte el tiempo de la infancia de Bioy, nacido en 1914— es una construcción posterior a su “desaparición”, o, para ser más específicos, su transformación en mano de obra asalariada. Antes había sido una figura estigmatizada y rechazada. Bioy también da cuenta de ello:

“En argentinos de diversas generaciones el gaucho ha suscitado sentimientos dispares, pero tanto se afianzó el personaje, no sólo en el cariño, sino en el respeto de todos, que hoy recordamos con algún escándalo el desfavor que padeció en otras épocas. Tal vez más correcto fuera escribir “con algún escándalo y con algún peligro”, ya que a un estudioso que aventuró en cierta revista ilustrada, durante el gobierno de Farrell o de Ramírez, unas disquisiciones que se reputaron desacato a los gauchos, quisieron meterlo preso [...]

[...] Aún el doctor Segovia, en su Diccionario de Argentinismos, “obra publicada bajo los auspicios de la Comisión del Centenario”, artículo gaucho, -a, emite juicios tan acerbos que por el año '32 o '33 arrancaron de mi dolida pluma juvenil enérgicas anotaciones marginales, del tipo de ¡Inexacto! ¡Falso!...”<sup>21</sup>

Bioy justifica estas visiones negativas del gaucho explicando:

“También es verdad que el gaucho aún no se había alineado entre los símbolos de la patria. Primaba entonces la fe en el progreso, un impaciente anhelo de civilización y cultura, y para mucha gente nuestro nómada pastoril, obligado material de las montoneras, aparecía como la

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>21</sup> BIOY CASARES, A., 1986: 29-30.

personificación de modalidades innatas, instintivas, acaso no erradicables, que nos demoraban en la barbarie.”<sup>22</sup>

Podemos ver que Bioy, con la agudeza que lo caracteriza, nota la ambigüedad que rodea a la figura del gaucho todavía en la década del '30. Se trata de una ambigüedad que ya habíamos notado cuando mencionamos cómo presenta Sarmiento la relación entre civilización y barbarie. De la misma manera, analizando los distintos tipos genéricos de gaucho que presenta Sarmiento, Terán nota que no todos son tipos negativos, sino, por el contrario, sólo uno de los cuatro:

“Este medio geográfico, económico y social [la pampa] produce un tipo humano que es el gaucho, dentro del cual se diferencian cuatro especies: el gaucho cantor, el rastreador, el baqueano y el gaucho malo. De todos ellos, sólo el último es un espécimen negativo, ya que el cantor posee el don de natural de la poesía y será la fuente de una literatura nacional, mientras el baqueano y el rastreador comparten con Sarmiento su sapiencia hermenéutica: ven sentidos donde los demás sólo ven significantes, marcas sin significado. Sirva esto para desmentir la creencia de que en Sarmiento todo lo relacionado con el gaucho es negativo. Lo que ocurre es que el Facundo propone explicar la barbarie, y para ello la economía del texto exige ahora seleccionar de todos estos tipos al gaucho malo porque tirando de esos hilos nos toparemos con Quiroga.”<sup>23</sup>

Según el análisis de Terán, en el *Facundo*, Sarmiento construye el paisaje de la pampa, que por otra parte nunca ha visto. Siguiendo los lineamientos románticos y la “teoría del medio”, Sarmiento caracteriza a la pampa como una llanura infinita, un vacío. Vacío de habitantes pero también vacío de sentido, de civilización, un espacio donde no hay lazo social. Y si no hay lazo social es porque la única sociabilidad que existe es la de la pulpería, y esta no es *res pública*, por tanto, no cuenta como símbolo de civilización (pensada como derivado de *civitas*, ciudadanía).<sup>24</sup>

Este vacío se completa con la llegada de los inmigrantes, pero vemos que surge entonces un nuevo problema. Si antes no teníamos nación porque no había pueblo, ahora no la hay porque los habitantes son en gran proporción extranjeros. Existe, entonces, una relación directa entre la

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>23</sup> TERÁN, O., *op. cit.*, p. 78.

<sup>24</sup> *Id. ant.* p. 78.

concepción de la figura del gaucho y los efectos de la inmigración.<sup>25</sup> De acuerdo con Beatriz Sarlo;

“Las cosas cambian cuando la inmigración llega efectivamente. Un acelerado proceso de resignificación devuelve a las palabras como criollo y gaucho una dignidad de la que sólo habían gozado en la literatura gauchesca o las proclamas revolucionarias. El vacío del desierto es corroído por un flujo que comienza a llenarlo. Los intelectuales, cuyos antecesores inmediatos habían sentido el vértigo de escribir al borde de un abismo cultural, comenzaron a reclamarse como parte y defensores de una tradición que, hasta ese momento, no habían valorado.”<sup>26</sup>

La culminación de este proceso de valoración podremos verla en los años del Centenario, en particular en la consagración del Martín Fierro como poema nacional que hace Lugones en 1913. Pero, como se ha remarcado, el proceso comienza antes y es por ello que este tono de recuperación ya lo podemos percibir en el aprecio que muestra Williams de la pampa y los gauchos en la cita que da inicio a este artículo.

\* \* \*

### **Un ámbito de sociabilidad: El Ateneo**

La preocupación en torno a los efectos de la crisis del '90 para la sociedad y la cultura nacionales tendrán un ámbito específico de discusión: El Ateneo, fundado el 25 de abril de 1892, a partir de las tertulias en la casa del poeta Rafael Obligado.<sup>27</sup> Su relevancia y notoriedad es tal que podemos

---

<sup>25</sup> En este artículo me refiero a la construcción de una imagen del gaucho como portador de la esencia nacional. Para un análisis de la formación del gaucho como actor social y económico por parte de las clases dominantes ver GELMAN, J., “¿Gauchos o campesinos?”, *Anuario IEHS*, II, 1987, pp. 23-59.

<sup>26</sup> SARLO, B., “En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto” (1986), en SARLO, B., 2007: 26

<sup>27</sup> La primera comisión directiva estaba compuesta por Carlos Guido y Spano (presidente), Miguel Cané (vicepresidente primero), Rafael Obligado (vicepresidente segundo), Enrique S. Quintana, Belisario Montero, Carlos Vega Belgrano, Joaquín V. González, Ernesto Quesada, Calixto Oyuela, Alberto Del Solar, Juan Antonio Argerich y Domingo Martinto. Poco más tarde se sumaron

ver anunciada su fundación en las páginas del diario La Nación, que también notificará asiduamente sobre sus debates y actividades. Se trataba de una institución que nucleaba a lo más conspicuo de la elite de la época y a los más sobresalientes representantes de las letras, las artes y la música.

El Ateneo estuvo planteado desde un principio como un lugar de definición y resguardo de la cultura nacional. Analizando su elenco, podemos ver que por la casa de Rafael Obligado, donde se realizaban las tertulias, circulaba una gran proporción de los intelectuales de la época. Junto con el mencionado Obligado, estaban Ernesto Quesada, Calixto Oyuela, el poeta Guido y Spano, el artista plástico Eduardo Sívori, y el músico Alberto Williams, ya consolidado como el más importante de su generación. Como colaboradores asiduos también encontramos a Bartolomé Mitre, Miguel Cané, Lucio Mansilla, Enrique Larreta, Eduardo Schiaffino y Leopoldo Lugones.

Su fundamentación ideológica queda clara en la alocución inaugural de Oyuela. Uno de sus principales objetivos es “fomentar la instrucción clásica para no caer en el criollismo vulgar y estrecho, ni en la imitación servil.”<sup>28</sup> Vemos que se verbaliza la cuestión de hacer de la mirada a Europa algo sutil, o mejor dicho, naturalizado. Se pretendía que en el largo plazo algunas prácticas o conocimientos fuesen apropiados como si hubiesen sido patrimonio de la Argentina desde los primeros tiempos. En este sentido, ciertos agentes sociales desplegaron argumentos en favor de una “cultura estética”<sup>29</sup> —el cultivo de los principios de armonía y belleza— que contrarrestarían aquellos efectos negativos del progreso y la inmigración masiva.

En su artículo sobre El Ateneo, Federico Bibbó, desde la perspectiva de la crítica literaria, da cuenta de la importancia que tuvo este ámbito de sociabilidad no sólo para discutir los problemas relacionados con la conformación de un arte, una literatura y hasta un lenguaje nacional, sino también con respecto a la conformación de instituciones y circuitos en donde exponer, mostrar y hacer circular las obras realizadas, ya fueran textos, pinturas o composiciones musicales.<sup>30</sup> Es interesante notar que las

---

Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales y Alberto Williams como representantes de la pintura, la escultura y la música.

<sup>28</sup> RUBIONE, A., “Estudio Preliminar”, en AA. VV., 1983: 20.

<sup>29</sup> TERÁN, O., 2000.

<sup>30</sup> BIBBÓ, F., “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, artículo provisto por el autor.

actividades con mayor poder de convocatoria fueron los salones anuales de pintura y escultura y los conciertos sinfónicos. La sección de música también había organizado un concurso y un concierto en el que se ejecutaron las partituras ganadoras, que a su vez fueron presentadas en la fiesta patriótica del 9 de julio, dando cuenta del interés de la institución por penetrar en los ámbitos institucionales y constituirse en un espacio influente. De esta manera, la conexión entre el Ateneo y las instituciones no sólo se daba individualmente, es decir, con la inserción que todos sus miembros tenían en el incipiente aparato de Estado, sino también se concentraba en emprendimientos educativos y ámbitos de difusión. Ejemplo de ello es también la fundación de La Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 y el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado por Alberto Williams, el 12 de marzo de 1893. Esta preocupación por generar ámbitos de instrucción y de difusión tiene que ver con la idea de propugnar una educación cultural que contribuyera al afianzamiento de los valores nacionales y contrarrestara los efectos negativos de una educación social centrada, en los últimos años, en el progreso material.

La fundación del Ateneo se dio en el marco de una preocupación creciente por el papel que debía asignarse al desarrollo espiritual dentro del proyecto modernizador. Frente a la atomización creciente, el Ateneo debía formar parte de un movimiento de “regeneración del cuerpo social”. Esto se refería, particularmente, a alentar un conjunto de virtudes cívicas consideradas prioritarias para la construcción de la nacionalidad. En este punto, Bibbó también hace referencia al impacto social de la crisis de 1890. La crítica de la corrupción de las prácticas políticas estaba a la orden del día, así como la queja acerca de las tendencias individualistas promovidas por el ingreso al mercado internacional.

\* \* \*

### **Williams y Berutti**

Volvamos a la anécdota del principio. El compositor Alberto Williams necesita recorrer el campo en busca de inspiración, y es justamente después de una larga estadía en la estancia de su amigo que puede lograr una composición que responda cabalmente a la “esencia” nacional. Se trata de la pieza *El Rancho Abandonado*, perteneciente a la serie *En la sierra* op. 32 para piano, de 1889. En otro pasaje del extenso relato citado al inicio del trabajo se cuenta:

“Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones de ese tiempo parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sabanas pampeanas y remedaban ecos de misteriosas voces en las soledades. Y de estas improvisaciones surgió, en aquel mismo año 1890, mi obra *El rancho abandonado* que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.”<sup>31</sup>

En su trabajo específico sobre dicha pieza, Melanie Plesch analiza el lugar que le corresponde a la misma en el canon de la música nacional.<sup>32</sup> Plesch enfatiza el hecho de que la consagración de las “primeras” piezas musicales es bastante artificial en el sentido de que son muchas las que se autodefinieron de esa manera.<sup>33</sup> La autora también plantea que estos esfuerzos nacionalistas acompañan lo que sucede en otros ámbitos de la cultura, como la literatura o el arte, en donde también se perciben intentos de generar un “producto original y distintivo a partir del lenguaje musical heredado de Europa.”<sup>34</sup> Rafael Obligado, por ejemplo, afirmaba en 1891 que para hacer arte nacional había que descubrir la belleza de la pampa ya que de nuestra propia geografía debía brotar espontáneamente la inspiración.

De acuerdo con Plesch, y siguiendo las consideraciones de los propios compositores, una obra nacionalista sería el producto de la conjugación voluntaria de la tradición musical académica de Occidente con la popular —rural tradicional, popular urbana o indígena— local. *El rancho abandonado* cuenta sin duda con estos atributos: suma a su complejidad

---

<sup>31</sup> WILLIAMS, A., *op. cit.*, 21.

<sup>32</sup> PLESCH, M., “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en Argentina”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las artes “Las artes en el debate del V Centenario”*, Buenos Aires, 29 al 31 de octubre de 1992, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró.

<sup>33</sup> Casi la totalidad de la musicología clásica y las últimas corrientes siguen esta categorización, aunque con la antedicha reserva. Por ejemplo, GARCÍA ACEVEDO, M., 1961; GARCÍA MORILLO, H., 1984; RISOLÍA, V., 1944; SUAREZ URTUBEY, P., 1988. Quien “desentona” en esta categorización sería Veniard, quien plantea que la primera obra nacional es el poema sinfónico *Pampa* de Saturnino Berón (1887) VENIARD, J., 2000.

<sup>34</sup> PLESCH, M., *op. cit.*, p. 196.

técnica el uso de ritmos propios de la música gaucha, como la huella. Se trata de una pieza para piano que es parte de una serie mayor y en la cual se intenta evocar, no imitar —uno de los principios básicos enunciados en la fundación del Ateneo, recordemos—, formas propias de la música rural, a la vez que referenciar, con ciertas estrategias melódicas, paisajes y situaciones campestres. De hecho, nos explica Plesch, si bien en algunos tramos reconocemos una huella, la pieza tiene una clara filiación con la escuela francesa de fin de siglo. Por ejemplo, la primera sección, de un carácter impresionista, “evoca imágenes de lejanía y soledad logrados a partir del empleo de una escala menor sin sensible, de la fragmentación del discurso en unidades de dos compases, y de enmascaramiento de funciones tonales detrás de una armonía modal.”<sup>35</sup> He aquí, a través de un exhaustivo análisis estructural de la obra, la comprobación de la propia teoría que el compositor mismo había elaborado: “Estos son los orígenes del arte popular argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez.”<sup>36</sup> Esto es, el talento consiste no en imitar composiciones europeas, ni, en el otro extremo, incluir sin más estructuras musicales folclóricas, sino poder, aplicando las técnicas compositivas aprendidas en los conservatorios europeos, crear piezas que evoquen el paisaje de la pampa y nos recuerden a sus gauchos.

La composición de Williams fue calurosamente recibida y quedó prontamente consagrada como fundacional y tuvo una amplia difusión de la que continúa gozando en nuestros días. La ópera *Pampa* de Arturo Berutti, por el contrario, tuvo un destino bastante diferente. Con libreto en italiano, elaborado por Guido Borra, fue considerada como la primera ópera nacional, por ser compuesta por autor argentino y presentar una temática específicamente nacional: las desventuras de Juan Moreira. Sin embargo, quedó prontamente en el olvido, y, salvo por esfuerzos deliberados por rescatarla en los últimos tiempos, ha quedado fuera de toda programación en los teatros líricos más importantes del país. Es difícil tratar de entender por qué la obra no trascendió. Quizás pueda darnos una pauta la opinión de Ernesto Quesada, quien dice:

“Nuestro primer compositor musical, Arturo Berutti, se puso bajo su protección y amparo [del “moreirismo” de Gutiérrez] con su ópera *Pampa*, asistiendo al teatro de más campanillas la primera sociedad, para deleitarse,

---

<sup>35</sup> *Idem*, p. 200

<sup>36</sup> WILLIAMS, A., *op. cit.*

con gravedad extraordinaria en el baile criollo —y encantador— del pericón! Demás (sic) está decir la concurrencia que asiste a nuestros teatros no es gaucha y muy probablemente su casi totalidad no ha vivido jamás en el campo.... (son) en gran parte, los que ceden al singular influjo de adorar lo criollo y lo gauchesco, como si eso tan sólo constituyera el sello nacional.”<sup>37</sup>

Veamos cómo llega Berutti a tomar la decisión de elegir al gaucho Juan Moreira como protagonista de un drama lírico.

Al igual que la mayoría de los compositores de su generación, Berutti completa su formación en Europa. Obtiene su beca de manos del gobierno nacional en 1883, tras dos largos años de tratativas, que incluyeron un extenso debate en la Cámara de Diputados en relación a la pertinencia o no de invertir este dinero en la música.<sup>38</sup> Diez años después, a su regreso al país, Berutti otorga una entrevista a *El Diario* en la cual anuncia que su próximo proyecto es una ópera “nacional”. Pero no se está refiriendo a *Pampa*, sino que está pensando en transformar en drama lírico la epopeya de San Martín y Bolívar. Es interesante notar el hecho de que para este compositor, en 1893, lo nacional está referido a lo histórico. Nunca compone esta obra. Más adelante, justificará su elección temática de la siguiente manera:

“Necesitando y debiendo escribir una nueva ópera para seguir adelante con mi vocación, antes de ponerme a la obra, pensé mucho sobre el sujeto y hesité en su elección. Como es natural evoqué los recuerdos y los dramas que ofrecen la historia y la sociabilidad europea. Encontré que los asuntos principales y clásicos estaban ya agotados...

Fijéme en nuestras campañas, porque verdaderamente, por su homogeneidad y unidad de raza, allí estaba el pueblo argentino... ..El carácter moral del gaucho, su vida íntima, sus infortunios y su lucha heroica y obligada contra la opresión de las ciudades que tendían a suprimirlo, a anularlo, llamaron mi atención.

Entre las tantas leyendas que con carácter histórico y populares que de la vida de los campos corren, me interesó la que se sintetiza en la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor

---

<sup>37</sup> RUBIONE, A., “Estudio Preliminar”, en AA. VV., 1983: 151.

<sup>38</sup> El debate puede verse completo en Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, año 1883, t. II, p. 331 y sig.

de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia.<sup>39</sup>

Dicha justificación está en la misma línea que la que da Alberto Williams: el habitante del campo argentino es el representante de nuestra verdadera “raza”. Es interesante notar que, a diferencia de Williams, Berutti se explaya sobre el fenómeno de la desaparición del gaucho y enfatiza en la dicotomía campo-ciudad, siendo el campo donde estaba la verdadera civilización y la ciudad el muestrario de los males del progreso. Estas ideas son concurrentes con las desplegadas unos años antes por Julián Martel en su novela *La Bolsa* (1891) y más tarde por el *Ariel* (1900) de Rodó. Teniendo muy presente la ideología sarmientina desplegada en el *Facundo*, realmente debemos dar cuenta de un “cambio de época” cuando vemos a este importante compositor expresar que el gaucho “puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia”.

La ópera se estrena en 1897 con un notorio éxito y críticas altamente positivas. Es necesario aclarar que la crítica positiva se basa mayormente en el loable intento de componer una pieza lírica nacional, y no tanto en los resultados reales que esta tuvo. Los críticos de los diarios más importantes —La Prensa, La Nación, El Diario— coinciden en que es una ópera que de criolla sólo tiene la temática y la inclusión de danzas y melodías típicas de regiones argentinas, ya que en su estructura musical se percibe una fuerte impronta wagneriana, y en el enfoque en los sectores populares, una clara referencia al verismo italiano. Incluso el idioma en que está escrito el libreto es el italiano. Esto no era ajeno a Berutti;

“He creído encontrar en estos tópicos la verdadera fuente de inspiración de nuestro arte, por cuanto nuestros centros urbanos, eminentemente exóticos, no ofrecen hasta la fecha nada propiamente nuestro y nacional, lo que por otra parte casi no es de extrañar (sic) pues en la Europa misma, su historia nos enseña que casi todos los asuntos dramáticos que el arte ha explotado, vienen de las campañas, porque en ellas es donde está la gran masa y donde se desenvuelve y forma el tipo nacional con más originalidad e ingenuidad.

---

<sup>39</sup> BERUTTI, A., “Por qué escribí Pampa”, *El Diario*, 27 de julio de 1897. La crítica al materialismo de la ciudad está a tono con lo que plantea Julián Martel en su novela *La Bolsa*, publicada como folletín en La Nación en 1891.

Y tan es así, que aún en estos últimos tiempos mismos, vemos que las producciones más populares y aceptadas son aquéllas surgidas de esta fuente, en sus diversas y variadas manifestaciones, como son “Carmen”, “Cavalleria Rusticana”, “Dolores”, “Manon”, “Bohème”, etc. etc.<sup>40</sup>

Se trataba entonces de una tendencia propiamente argentina pero muy estrechamente ligada a tendencias europeas (paradójicamente, querer ser argentino también tenía que ver con una necesidad de imitar a Europa). Berutti quiere conectar su composición al movimiento verista que había surgido en las últimas décadas del siglo XIX en Italia, en el que se hacía énfasis no ya en los grandes personajes de la Historia sino en los hombres comunes y corrientes, en particular individuos pertenecientes a los sectores populares. La acción, por otra parte, se desarrolla a la manera de las típicas obras veristas italianas del momento. En una Buenos Aires plagada de inmigrantes recién llegados que luchan por encontrar un lugar en una vasta ciudad en constante desarrollo, la utilización de personajes cotidianos y tipos sociales fácilmente reconocibles, va a hacer que este movimiento, representativo esencialmente de la sociedad del sur de Italia, sea adoptado aquí con gran éxito. Pero, a diferencia de lo que pasa en Argentina, en Italia las óperas veristas tiene una amplia repercusión tanto en el público especializado como en el público de los estratos sociales más bajos.

Podría arriesgarse la hipótesis de que Berutti escogió dicho tema porque habiendo evaluado las diferentes posibilidades descubrió que lo que el público estaba demandando era una obra en donde se vieran reflejados estos símbolos locales que estaba buscando consolidarse. Por otra parte habría una razón bastante pragmática que sería que Juan Moreira, una vez eliminado el peligro del gaucho real, ya no era una figura tan rechazada ni siquiera por la elite, sino que de hecho era muy popular. El musicólogo Juan María Veniard analiza la transición de Juan Moreira de héroe de folletín a personaje de ópera.<sup>41</sup> La novela de Gutiérrez sube a escena primero a través de una pantomima hecha por José Podestá en el año 1884, y representada con enorme éxito. Según Veniard, la figura de Juan Moreira, se masifica a partir de esta representación. Dos años después, la inclusión de diálogos dará lugar al nacimiento del “drama gauchesco”. El próximo paso lógico era del circo al teatro. *Juan Moreira* de Podestá llega al Politeama en 1890. Esta década marca entonces la popularización del personaje, que aparecería en todos lados, desde cajillas de fósforos hasta

---

<sup>40</sup> BERUTTI, A. *id. ant.*

<sup>41</sup>RUBIONE, A., “Estudio Preliminar”, en AA. VV., 1983: 151.

libros de enseñanza de la lectura. Como puede verse, el único paso que faltaba era la conversión de este personaje —que, por otra parte y como se ha mencionado era ideal para una ópera de temática verista— en protagonista de un drama lírico. El talento de Berutti también consistió en poder leer esta oportunidad que se le presentaba de aprovechar la popularidad de un estereotipo para poder lanzar una obra que lo consagrara.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFIERI, T.  
2006 “La identidad nacional en el banquillo”, en JITRIK, N., (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Emecé.
- ALTAMIRANO, C., SARLO, B.,  
1983 *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.
- BIBBÓ, F.  
“El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, artículo provisto por el autor.
- BIOY CASARES, A.  
1986 *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Emecé.
- GARCÍA ACEVEDO, M.  
1961 *La música argentina en el período de la Organización Nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- GARCÍA MORILLO, H.  
1984 *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

- MALOSETTI COSTA, L.  
2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires FCE.
- PLESCH, M.  
“El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en Argentina”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las artes “Las artes en el debate del V Centenario”*, Buenos Aires, 29 al 31 de octubre de 1992, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró.
- RISOLÍA, V.  
1944 *Alberto Williams*, Buenos Aires, La Quena.
- SARLO, B.  
1986 “En el origen de la cultura argentina Europa y el desierto” en SARLO, B., 2007.
- SUÁREZ URTUBEY, P.  
1970 *La música en el ideario de Sarmiento*, Buenos Aires, Polifonía.
- SUAREZ URTUBEY, P.  
1988 “La creación musical”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- TERÁN, O.  
2008 *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- VENIARD, J.  
2000 *Aproximación a la música académica argentina*, Buenos Aires, Educa.
- VENIARD, J.M.  
1988 *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*, Bs. As., Instituto Nacional de Musicología.

VENIARD, J.M.  
2007

“Juan Moreira: la transformación de un gaucho en personaje de ópera”, en *Temas de Historia Argentina y Americana*, No. 10.

#### FUENTES

BERUTTI, A.,

“Por qué escribí Pampa”, *El Diario*, 27 de julio de 1897.

*Boletín Musical*, Gregorio Ibarra, Buenos Aires, 1837. Con Estudio Preliminar de Melanie Plesch. Reedición facsimilar, 2006.

SARMIENTO, D. F.,

“La ópera italiana en Santiago”, en *El Progreso de Santiago*, 4 de mayo de 1844.

SARMIENTO, D. F.,

“Romeo y Julieta. Ópera de Bellini”, en *El Progreso de Santiago*, 27 de abril de 1844.

WILLIAMS, A.,

“Los orígenes del arte nacional”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, La Quena, 1941.

\* \* \*

**Aldana Fernández Walker.** Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia, Universidad de Buenos Aires. Entre 2009 y 2011 cursó la Maestría en Investigación Histórica en la Universidad de San Andrés, con una beca del 100% y un subsidio de investigación para estudiantes del primer año de posgrado. Actualmente se encuentra finalizando la tesis cuyo tema es el uso del gaucho y la pampa en las composiciones nacionalistas argentinas de finales de siglo XIX. Desde 2007 se desempeña como profesora en Nivel Medio y como guía turística de la ciudad de Buenos Aires. Ha escrito artículos sobre música para la revista del Teatro Argentino de La Plata. En 2011 relevó y fotografió el archivo personal de Arturo Berutti que se halla en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

\* \* \*

## VOZ, MÚSICA, PERFORMANCE: EL CASO DE EDUARDO DARNAUCHANS EN LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA

MARITA FORNARO BORDOLLI

---

### Resumen

A partir del trabajo de investigación y de edición crítica realizado sobre la obra de Eduardo Darnauchans, se analizan los procesos de creación de uno de las figuras más significativas de la música popular uruguaya en el último cuarto del siglo XX. Se atiende a la relación texto/música en la creación de Darnauchans y también a la especial gestualidad de sus *performances*. Se analiza especialmente el trabajo melismático, excepcional en el canto popular uruguayo, así como la evolución de los procesos creativos, la relación con poetas uruguayos, la musicalización de figuras clásicas, la creación de textos y músicas propios.

El trabajo da cuenta, también, de la relación de maestro/discípulo con Washington Benavides, poeta líder del llamado “Grupo de Tacuarembó”, y de las principales influencias sincretizadas en la creación y la interpretación de Darnauchans: la poesía y música medievales, la producción isabelina, el *folk* y el *country* escocés y estadounidense, la *chanson* francesa; Bob Dylan, Branduardi, Cohen; la Tropicalia, la música de la frontera uruguayo-brasileña; The Beatles y los conjuntos “folklóricos” argentinos de la década de 1960; los poetas académicos latinoamericanos.

**Palabras clave:** Música popular uruguaya, canción popular, *performance*, Eduardo Darnauchans.

### Abstract

The creation processes of Eduardo Darnauchans, one of the most prominent performers of Uruguayan popular music in the last quarter of the twentieth century, are hereby analyzed on the basis of editorial critique and research work carried out regarding the work of this musician.

The analysis revolves around the lyric-music relation in Darnauchans’ creations, as well as the particular gestural aspect of his performances, focusing especially on

his melismatic work – an exception in Uruguayan popular singing – and evolution of creative processes. The study also includes the relations between the musician and Uruguayan poets, his musicalization of traditional figures, and the creation of his own lyrics and music.

This paper also covers the mentor-disciple relation of Darnauchans with poet Washington Benavides, leader of the group known as “Grupo de Tacuarembó”, and the main influences on Darnauchans as a creator and performer. Such influences include: Medieval poetry and music, Elizabethan productions, folk and country from Scotland and the U.S., the French *chanson*, Bob Dylan, Branduardi, the Tropicalia movement, music from the Uruguayan-Brazilian border, The Beatles, the Argentinean folklore ensembles from the 1960s, and Latin American academic poets.

**Key Words:** Uruguayan popular music, popular song, *performance*, Eduardo Darnauchans.

\* \* \*

Un trovador o pordiosero  
Sentado en la única piedra  
Que emerge en un desierto rojo  
Triangula con la fiebre y las estrellas.  
No aclararé su oficio  
Y el no podrá aclararlo  
De ninguna manera.  
Supongamos que redacta  
Trovas o prospectos  
Para soportar unos años,  
no más, a la materia....

*Trovador o pordiosero*, Washington Benavides

## 1.- Eduardo Darnauchans: presentación

Este trabajo propone caracterizar la obra de Eduardo Darnauchans (Montevideo, 1953 – 2007), músico popular vinculado al llamado “Grupo de Tacuarembó”, liderado por el poeta Washington Benavides (Tacuarembó, 1930) e integrado por poetas y músicos como Héctor Numa Moraes, Víctor Cunha, Carlos da Silveira, Eduardo Larbanois, Carlos Benavides, Eduardo Milán, entre otros. No nos detendremos sobre su biografía, aspecto para los que remitimos a Couto (1993) y Díaz (2008).

Presentaremos brevemente su discografía para centrarnos luego en el tema que nos ocupa de manera especial, el proceso de creación de su obra. La metodología de trabajo sobre el tema incluyó, además del manejo de la fonografía editada y de material audiovisual inédito, el trabajo con documentos escritos y fotográficos y una serie de entrevistas a poetas, músicos y productores que intervinieron en la obra de Darnauchans. Consideramos fundamentales estos testimonios, de ahí que en este trabajo reproduzcamos fragmentos importantes de ellos<sup>1</sup>.

Darnauchans se destaca muy temprano y comienza su viaje hacia Montevideo y los estudios de grabación luego de ganar un concurso local en Tacuarembó - donde vive parte de su infancia y su adolescencia - a los 17 años. Su discografía puede dividirse en tres etapas principales:

- 1- Los inicios de su carrera, que incluyen:
  - *Alicia maravilla / Niñez de luz*, simple (Sondor, 1970)
  - “Canción de muchacho” (Sondor, 1973)
  - “Las quemadas” (Sondor, 1974)
  - “Sansueña” (Sondor, 1978)

En este período Darnauchans es autor de la música de la mayoría de las canciones que interpreta, pero autor de una pequeña parte de los textos. Su trabajo se centra en la musicalización de poesía y la interpretación. “Canción de muchacho” supone el descubrimiento por la crítica; “Las quemadas” se gesta en medio de las peripecias de dictadura, exilio en Argentina, clima de censura; “Sansueña” es el descubrimiento por parte de un público más amplio, el eje a partir del cual se despliega su talento poético.

- 2- La plenitud compositiva e interpretativa, con:
  - “Zurcidor” (Sondor, 1980)
  - “Nieblas & neblinas” (Orfeo, 1985)
  - “El trigo de la luna” (Orfeo, 1989)
  - “Noches blancas” (Orfeo, 1999)

- 3- Su período de retorno a la grabación, que incluye:
  - “Entre el micrófono y la penumbra” (Ayuí, 2001, recital en vivo)
  - “Canciones sefaradíes” (Ayuí, en vivo, 2004)

---

<sup>1</sup> Parte de estos testimonios han sido publicados en las ediciones críticas de “Las Quemadas” y “Sansueña”, este último agotado desde el año 2010.

“El ángel azul” (Ayuí, 2006)

A esta discografía deben agregarse dos recopilaciones: “Sin perder el tiempo (Sondor, 1991, recopilación de temas 1978 - 1982); “Darnauchans 81/2 - Raras & casuales” (Ayuí, 2003, recopilación de grabaciones 1972 – 1992) y tres ediciones digitales de los vinilos: “Canción de muchacho” junto con algunos temas de “Las Quemadas” (Sondor/Revista Postdata, 1998); “Sansueña” (Sondor, 1997) y “Zurcidor” (Sondor, 1997). Actualmente se dispone también de dos ediciones póstumas de recitales: “Ámbitos”, grabado con Fernando Cabrera en el Teatro Solís en 1991 (Ayuí, 2008) y “Nosotros Tres”, recitales realizados con Jorge Galemire y Eduardo Rivero en 1976 (Ayuí, 2010). Y, finalmente, nuestro trabajo de edición crítica, realizado sobre “Las Quemadas” (Sondor/Escuela Universitaria de Música, 2008) y “Sansueña” (Sondor/Escuela Universitaria de Música, 2009).

Este recorrido artístico está acompañado de una biografía trágica desde la infancia, con una herencia familiar de trastornos psiquiátricos que le acompaña toda la vida, y un período de riesgo físico y psíquico durante la dictadura que sufre Uruguay entre 1973 y 1985. Darnauchans escribe en escasas ocasiones sobre temas manifiestamente políticos, pero su pertenencia al Partido Comunista determina su detención, su libertad vigilada, su exilio en Buenos Aires, aspectos que no es posible desarrollar en este artículo, pero que influyen decisivamente en su producción artística. Aquí nos centraremos en sus características como creador atendiendo especialmente a la primera década de su producción, a partir de nuestro trabajo de investigación llevado a cabo para las ediciones críticas ya citadas, y asomándonos a lo que identificamos como su segundo período creativo. No obstante, incluiremos referencias a su obra en general.

En todo este proceso Darnauchans surge como compositor de música para textos de poetas uruguayos y latinoamericanos; este aspecto, el de compositor musical, es el menos estudiado de su producción, como hemos señalado en otros trabajos. Pero antes de comenzar el análisis conviene anotar algunas influencias: Benavides fue un maestro sin descanso, desde el aula formal de la Enseñanza Secundaria en la ciudad de Tacuarembó hasta las reuniones y las comunicaciones a distancia en una época donde integrantes del Grupo solían enviarse casetes con letras o músicas. O donde se practicaba comúnmente, según testimonio del propio Benavides y de Héctor Numa Moraes, el ejercicio de tomar un libro de poesía e ir componiendo músicas para cada poema, músicas que se dejaban en el olvido, como mero ejercicio, o que se guardaban en casetes, algunos de

ellos todavía conservados. Hemos podido seguir este procedimiento en sus “vestigios” históricos y también en el presente: desde hace cuatro años Benavides y Numa Moraes son los guías de un “Taller de creación de poesía y música popular” en la Universidad de la República<sup>2</sup> que reproduce y amplía este “ejercicio”.

Como respuesta a estos estímulos recibidos desde la juventud hasta su muerte, siempre en contacto con el “Maestro”, las características de la creación de Darnauchans – que se definía a sí mismo como *songwriter*, negándose a pensarse como poeta o músico de manera aislada – están estrechamente vinculadas al concepto de canción en cuanto producto artístico que supone la unión de por lo menos tres expresiones artísticas: poesía, música y *performance*. Darnauchans no escribe poesía como tal; le interesa componer e interpretar canciones. Y componer significa aquí, también, de manera profunda, crear interpretando, y crear a través de los arreglos. En consecuencia, este trabajo reflexiona, por un lado, sobre esta totalidad, y por otro, sobre el valor de música y palabra en el contexto performático.

Enumeremos, por lo menos, las más importantes influencias en la creación de Darnauchans - por un lado, de la música popular y académica de las más diversas procedencias; por otro, del ambiente fronterizo de Minas de Corrales, en Rivera, donde pasa sus primeros años, y luego, del Tacuarembó de su adolescencia. La cultura erudita y popular de Brasil penetra en Uruguay hasta el Río Negro; su influencia no sólo se siente en los Departamentos uruguayos de la frontera. Por otra parte, este universo de influencias es fronterizo en diferentes sentidos: por la atención a la producción literaria y musical de Brasil, y por el fluido ir y venir entre lo académico y lo popular.

Carlos Da Silveira, uno de los compositores e intérpretes de más destaque del Grupo, anota:

“Nosotros no somos inocentes. Nosotros somos de Tacuarembó. Y Tacuarembó es un lugar donde confluyen muchas formas culturales. Íbamos a Livramento a comprar discos, y en la radio Zorrilla de San Martín de

---

<sup>2</sup> Taller producido por el antropólogo Antonio Díaz en el marco de los proyectos de Bienestar Universitario, Universidad de la República. El Taller, al que asisten estudiantes, docentes, egresados, funcionarios administrativos y sus familiares, ha producido dos CDs con selecciones de los textos musicalizados: “Las canciones del Taller”, Vol. I (2009) y Vol. II. (2011). Montevideo: SONDOR/Bienestar Universitario, UdelaR.

Tacuarembó se escuchaba música del sur de Brasil; en “La hora de los pedidos” la gente podía canciones de Teixeira, sambas, marchas de rancho, esas cosas que se tocaban en el Carnaval. Nosotros escuchábamos a Caetano Veloso, a Chico Buarque... no somos de la generación que escuchó *bossa nova*, estaba por ahí, pero nosotros éramos e la generación de los tropicalistas. Y de alguna manera, también escuchamos música del Nordeste, con Caetano, con Gilberto Gil... había un conjunto brasileño que se llamaba “Quinteto Violado” que había música nordestina, hacían cosas de Luis Gonzaga y de Humberto Teixeira, todo ese repertorio que habíamos empezado a descubrir con Caetano Veloso, esa cosa rítmica del Nordeste., Y habíamos descubierto ciertos instrumentos”.

El tema que abre el disco “Sansueña”, *Muchacha de Bagé*<sup>3</sup> sintetiza ese universo fronterizo: junto a la enumeración de figuras de la literatura y la canción popular de Brasil, el acierto de la utilización de elementos de la cultura tradicional riograndense en la descripción de la figura femenina, desde lo visual y desde lo sonoro:

Canción de Caetano, gorjeo de Milton  
O un verso de Drumond de Antrade tal vez  
O la *rua* aquella con jazmines públicos  
O alguna palmera con sabiá o sin él.

Cómo describirla, sólo comparándola  
Fuego dulce y rapadura de su tez  
Íntima sonrisa o el frescor de aljibe  
Era su mirada para toda sed.  
Mocita de un cuento en Guimarães Rosa  
Muchacha de luna, balada en Manuel<sup>4</sup>  
Tarareando una *modinha* de amores  
Iba la muchacha aquella de Bagé.

Texto y música reflejan ese mundo, donde la influencia de lo que Lauro Ayestarán denominó “Cancionero Norteño” se aprecia incluso en las

---

<sup>3</sup> Bagé: ciudad del sur del Estado de Rio Grande do Sul, Brasil.

<sup>4</sup> El texto se refiere al poeta Manuel Bandeira.

milongas, tan características del “Cancionero Rioplatense”<sup>5</sup>, pero también presentes en Rio Grande do Sul y aún más al norte.

Este *fluir*, que en lo brasileño abarca desde las músicas tradicionales a la Tropicalia, se ampliará en la creación de Darnauchans, en la que aparecen elementos de la poesía y música medievales, la producción isabelina, el *folk* y el *country* escocés y estadounidense, la *chanson* francesa; Bob Dylan, Donovan Leicht, el francés Antoine, el mediterráneo Angelo Branduardi, Fabricio D’André, Leonard Cohen; las aparentemente antagónicas presencias de The Beatles y de los conjuntos del llamado “folklore” argentino de la década de 1960; los poetas y dramaturgos latinoamericanos que Benavides acercaba en ese entonces y continúa acercando hoy a quienes aún le acompañan, de ese histórico grupo o fuera de él. Comenta Eduardo Larbanois, en ese entonces arreglador en “Las Quemadas”:

“Pasábamos de Tchaikovsky a Penderecki, de Penderecki a Caetano Veloso, a Chico Buarque, a Fabricio D’André, a Pi de la Serra y de ahí a Simon and Garfunkel, y el “folklore” argentino que estaba sonando en todos los medios... y la generación del 60: Zitarrosa, Olimareños, Viglietti, Yamandú Palacios. Todos los discos que salían eran como alimento para nosotros, los discutíamos...”

Y recuerda Carlos Da Silveira, en la entrevista ya citada:

El “Bocha” /Washington Benavides/ nos tiraba poesías de diferentes autores, o se veían en las reuniones en su casa. Siempre había poesía... La musicalización de poemas se derivaba de Paco Ibáñez, de Viglietti, fue un poco el inicio de entender cómo hacer de un poema una canción; canción popular, porque los compositores /académicos/ siempre usaron poemas”.

Atendiendo a la totalidad de la obra de Darnauchans, encontramos:

- a) musicalización de poetas, entre los que la presencia de Washington Benavides es tal – más allá de la figura de maestro, consejero y cómplice de diversas aventuras intelectuales hasta la muerte de Darnauchans – que permite diferenciar este trabajo de

---

<sup>5</sup> Para el establecimiento y análisis de “cancioneros” en la música tradicional uruguaya, *cfr.* Ayestarán, 1967; Fornaro, 1996).

la musicalización de otros poetas uruguayos y de varios latinoamericanos. En ocasiones, la creación del texto es compartida con el propio cantautor.

- b) canciones de texto y música creados por Darnauchans.
- c) versiones de creadores especialmente destacados, en el idioma original o traducidos. Son pocos casos a lo largo de su carrera, y todos ellos homenaje a músicos de los que reconoce influencia fundamental: *Girl from the North Country*, de Bob Dylan, *J' ai oublié la nuit*, de Antoine, y *Les feuilles mortes*, de Joseph Kosma y Jacques Prévert, canción asociada indisolublemente a Yves Montand. Algunas de estas versiones no fueron incluidas en discos de época, sino rescatadas de grabaciones en vivo y publicadas recientemente.



**Fig. 1: El joven Eduardo Darnauchans en el Balneario Aguas Dulces. Lentes negras homenajeando a Dylan... Foto: Archivo Víctor Cunha.**

\* \* \*

## 2.- Eduardo Darnauchans, compositor y *songwriter*

En su primer LD, “Canción de Muchacho”, Darnauchans es el musicalizador de su maestro, pero también de Jorge Luis Borges, Líber Falco, Mario Benedetti, con dos tímidos temas propios. Pero aquí ya está la búsqueda melódica que caracterizará su estilo, cuando todavía ni siquiera estaba construido el personaje oscuro del “Darno”, del que nos ocuparemos más adelante: es la voz fresca de un muchacho de dieciocho años, que irrumpe en el canto silábico característico de la música popular uruguaya con juegos melismáticos hasta hoy únicos, que luego complementará con efectos a través del uso del micrófono y de posibilidades del estudio de grabación. Aquí es claro sentir la interpretación como parte de la creación. Transcribir la melodía sin anotar – de alguna manera para la que nuestro sistema no está para nada preparado, como para tantas cosas – esas *eles*, *emes* y *enes* sostenidas en el tiempo es falsear totalmente el acto de creación sonora: no es sólo un sonido en una altura determinada, es el trabajo de emisión que busca el compositor lo que determina los rasgos estilísticos. La *Milonga de Manuel Flores*, texto de Borges, es un caso claro de este aspecto; sobre ella volveremos.

Este trabajo se continúa y profundiza en toda su carrera. En su segundo LD, “Las Quemadas”, además de los textos predominantes, de Benavides, se musicaliza al uruguayo Humberto Megget (1926 – 1951) uno de los pocos poetas surrealistas uruguayos, creador ignorado de la generación del 45. *Tengo ganas de risas*, *Raquel* pertenece a su único libro publicado, *Nuevo sol partido* (1949). También debe destacarse el doble homenaje constituido por la *Historia del desafío más alto*. Esta milonga hace referencia a la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal (1900 – 1970, Buenos Aires), obra precursora de los estilos literarios latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, donde la historia de un *porteño* se puebla de personajes mitológicos y arquetípicos, junto a las presencias de quienes integraron la generación literaria del autor. El homenaje poético se completa en lo musical, como cita a la sonoridad de Zitarrosa y su cuarteto. Según Eduardo Larbanois,

“El “Bocha” nos acercó a Marechal y nos hicimos fanáticos. Era mi libro de cabecera/.../ Estábamos tan metidos con la obra de Leopoldo Marechal que nos sentíamos personales de la obra, nos asignábamos los personajes; además, esos personajes eran unos intelectuales malandros, o más bien subterráneos. Como era un tema medio campesino – el clima recordaba los

cuentos de Paco /Espínola/, como “Rodríguez”, con ese desafío... - el arreglo fue hecho cercano a lo folklórico, medio *zitarrosero* también”.

Junto a estas obras, Darnauchans interpreta la música de otros: de Eduardo Lagos y el propio Benavides para *Los ojos* de Antonio Machado y de Carlos Benavides y Larbanois para *Miente* del mexicano Francisco A. de Icaza.

ARTISTA <b>Eduardo DARNAUCHANS</b>	MODO <b>ESTEREO</b>	FECHA <b>3 OCT 1976</b>
DIRECTOR	PISTAS <b>2</b>	SALA
INGENIERO <b>H. JASA</b>	VELOCIDAD <b>15 IPS</b>	ROLLO <b>5.19.</b>
PRODUCTOR <b>SONDOR</b>	CURVA <b>NAB</b>	ORIGINAL <b>*</b>
COORDINADOR	REFERENCIA <b>700 Hz</b>	COPIA

OBSERVACIONES: <b>ESTEREO!</b> 1 al 6: en 2A "A" / 18'05" 17'05"	<b>SONDOR</b> ESTUDIOS DE GRABACION RÍO BRANCO 1655 TELEF. 91 24 70 Montevideo
---	--

	CONTENIDO	TIEMPO
1	MUCHACHA DE BAGÉ -2A -2B +1P	3:40
2	CON LOS AUJEROS -2A -3B +2P	3:15
3	RETRATO DE JOVEN * -2A -1B +1P	3:00
4	EL VIAJE -2A -1B +1P	4:03
5	TENGO GANAS DE RISAS, RAQUEL -2A -1B +1P	1:26
6	EN LA NOCHE * -3A -2B +1P	2:46
7	<del>CONTENIDO</del>	18'05" : 10
8	HISTORIA DEL DESAFIO MAS ALTO * -3A -2B +1P	2:38
9	MIENTE *	3:00
10	LOS OJOS	2:17
11	LOS LANCEROS -3A / C1 -1B	2:19
12	EN EL VIENTO DE LA VIDA -4A -2B	3:42
13	CANCION DE TRASNOCHE -2A -1B	1:47
14	LAS QUEMAS -4A -3B	2:22
15		18'45" : 05
16		18'21" :

Figura 2: Ficha de grabación de “Las Quemadas” en el Archivo Son d’Or.

ARTISTA EDUARDO DARNAUCHANS	MODO ESTEREO	FECHA 10/74
DIRECTOR	PISTAS 2	SALA
INGENIERO H. JASA - MUSEATI	VELOCIDAD 15 IPS	ROLLO 35
PRODUCTOR SONDOR	CURVA NAB	ORIGINAL *
COORDINADOR	REFERENCIA 700 H2	COPIA

OBSERVACIONES:  
Tenemos que se archivan y no van en el disco

SONDOR  
ESTUDIOS DE GRABACION  
RÍO BRANCO 1828  
TELEF. 91 26 78  
Montevideo

	CONTENIDO	TIEMPO
1	EN LA TORMENTA *	3:25
2	DICEN QUE PABLO NERUDA (con bombo) ?	2:45
3	CANCION POR LAURA S	2:25
4	PARA SUBIR A LA VIDA 10	LARGA
5	DICEN QUE PABLO NERUDA (sin bombo)	2:45
6	EN LA NOCHE 10	:
7		
8		15:00
9		:
10		:
11		:
12		:
13		:
14		:
15		:
16		:

Figura 3: Ficha de grabación de “Las Quemadas” en el Archivo Son d’Or. En ésta se aprecia el listado de temas dejados fuera del disco por razones de posible censura, o por opción de Darnauchans. Incluye un ensayo de “En la noche”, de importancia para seguir el proceso del arreglo.

Para “Sansueña”, el disco que lo acercará a un público mucho más amplio, hemos intentado sistematizar algunos núcleos respecto a autorías. En primer lugar puede identificarse un núcleo de canciones que reafirma la unión poético-musical de Darnauchans con su maestro Washington Benavides: cinco temas entre los que aparece uno de aquéllos que ha permanecido en la memoria popular de Uruguay con más empeño, *El*

*instrumento*. Para Benavides tres de los poemas del libro *Las milongas* - fundacional y tan revisitado en su producción - tienen una estrecha relación: *El instrumento*, *El nudo desatado*, *Canción de traspasnoche*. Este último ya había sido incluido por Darnauchans en *Las Quemadas*; aquí aparecen los otros dos, y en estas piezas se continúa además lo que hemos considerado como el viaje autobiográfico del propio Benavides, presente en varios temas de “Las Quemadas”, del que *El instrumento* puede verse como una síntesis desde la bravura inconsciente del macho joven hasta el enredo de la pérdida de esa carne sostenedora de pasiones.

Conocerse, claro está  
Que necesita su tiempo  
Con años que albañilean  
Y años de derrumbamiento

Pero cuando todo es potro  
Mujer, baile, vino, viento  
Y la carne nos sostiene  
Tanto o más que el hondo hueso

Qué vas a andar preguntando  
Si te das por lo derecho  
Es tu voz la que te dice  
Si la promesa es lo cierto

Y de pronto se volaron  
la mujer, el vino, el fuego  
que sostenía las carnes,  
el temple del instrumento.

Y en un cantor de boliche  
me conocí en el ejemplo  
“Ya perdí mi compañera.  
desatame de este enredo”.

En *El nudo desatado* todavía el ritmo de milonga mantiene al intérprete en el mundo de los géneros musicales tradicionales, con la guitarra de Eduardo Larbanais subrayando esa pertenencia, como lo había hecho en “Las Quemadas”.

El hombre tenía en la cara  
dos tajos para no ver  
y sus manos desataban  
nudo añudado su ser.

Voleó la cuerda en la rama  
que no era de laurel  
hizo un nudo duradero  
probó su fuerza en un pie.

Como no miraba nada  
porque ya nada era de él  
no vio la noche crecida  
no quiso al amanecer

Ese viaje autobiográfico se continúa con el tema que, hacia el final del disco, muestra otra veta de Benavides, el creador siempre inquieto por las más diferentes vertientes del arte popular, quien se permite romper solemnidades “cultas” y pertenencias folklóricas para cantar sus loas y, ya, sus nostalgias por el *rock and roll*.

Sé que huele a nostalgia de los 60 mi canción, pero no  
Sabe a Bill Halley y sus Comets, sabe a Rolling Stones  
Nostalgia dínamo que impulsa a perseguir el sol  
Ay sí, por eso monto en mi rock and roll, baby, yeah

Son astronautas de la maravilla, nuevo Jasón  
Trinan los Byrds, truena McGuire y toca el cielo Bob  
Andan The Mamas and the Papas en toda creación  
Ay, sí, por eso monto en mi rock and roll, baby, yeah.

Fuera de este núcleo, pero cercano a esta temática y al propósito de homenaje, está el texto de Chico Rodríguez sobre la vivencia rioplatense de “The Beatles”.

Finalmente, otro núcleo autoral está constituido por los poetas latinoamericanos que el maestro les “pasaba por debajo de la mesa”, como señaló Darnauchans en el curso en que se analizó su dinámica de creación en el 2004<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Fornaro, Marita (ed.), 2008 - “Para soportar unos años, no más, a la materia”.  
Eduardo Darnauchans en la Universidad de la República, con Washington

Para “Sansueña” son elegidos varios poetas “malditos”. El primero “en orden de aparición” es el colombiano José Asunción Silva (1865 – 1896), uno de los precursores del modernismo, un poeta trágico cuya obra se pierde en gran proporción en un naufragio; la que sobrevive es publicada luego de su suicidio. Porfirio Barba Jacob (1883 – 1942) es uno de los seudónimos de otro colombiano, Miguel Ángel Osorio. Trasgresor desde su primera novela, *Virginia* (prohibida por el alcalde de su pueblo por “inmoral”, hoy desaparecida) asumió el carácter sensual del modernismo como rasgo más distintivo. Experimentador poético, vivió en varios países de América Latina. Su poema más conocido es la *Balada de la loca alegría*, cuyo estribillo resume esa sensualidad: *Mi vaso lleno - el vino del Anáhuac/ mi esfuerzo vano, estéril mi pasión/ soy un perdido, soy un marihuano / a beber y a danzar al son de mi canción*. En cuanto a Francisco Asís de Icaza (1863 – 1925)<sup>7</sup>, se destacó como crítico y como analista literario, experto en Cervantes. Su poesía es intimista, de tono crepuscular, aspectos que, precisamente, se condensan en *Miente*. Finalmente, Eduardo González Lanuza (1900 – 1984), español emigrado a Argentina a los nueve años, fue uno de los protagonistas del movimiento ultraísta en Buenos Aires. Fue fundador de la revistas *Prisma* y *Proa*, colaborador en *Martín Fierro*. Sus primeras obras pertenecen claramente al ultraísmo, que abandona luego para seguir la tradición clásica. Para González Lanuza el lenguaje debe buscar un nacionalismo innovador a través de la integración de términos coloquiales, del lunfardo y expresiones surgidas de la oralidad. El manifiesto de *Prisma* proponía la sustitución de letras atendiendo a los fonemas; así, en la escritura del *Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo* la *i* suplantó la *y*; y se reducen fonemas reunidos en la *j*<sup>8</sup>. Darnauchans opta por el intimismo del recitado, y en este caso busca un director, Jorge Denevi; el resultado es notoriamente más profesional que en otros recitados que forman parte de sus canciones.

¿Sabes que acaso te está hablando un muerto?  
Eco callado soy que resucito  
Única voz que se atigró en cien soles

---

Benavides y Víctor Cunha. Montevideo: Universidad de la República (Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música).

<sup>7</sup> En la edición original del disco aparece como “Francisco José de Icaza”.

<sup>8</sup> Sarabia, Rosa, 1997 – *Poetas de la palabra hablada: un estudio de poesía hispanoamericana contemporánea*. Londres: Tâmesis.

No bronce o mármol, frágil cera guarda  
esta inmortalidad que estás oyendo  
Voz que ya nadie dice  
Luz de un sol extinguido  
que aún galopa en el tiempo  
Bajo mis alas, trémulos,  
se acurrucan minutos de otros días  
Tu atención ya la he visto  
y he de verla abierta en otros  
Sois reflejos míos  
Yo soy la realidad  
Sombras vosotros  
Que con ser sólo un aire estremecido,  
yo he de vivir aún más que quien me dijo  
Soy el claro prodigio sin misterio  
Voz que se dice sola y para siempre  
En vano sobre mí pondrán los hombres  
leve silencio o densidad de olvido  
Vendrá una mano y volaré de nuevo  
Diré otra vez lo que te estoy diciendo.

Un tercer núcleo puede constituirse por las canciones con los textos de Darnauchans y de las sensibilidades que lo rodearon. Incluyo aquí el antológico *Final* y *De despedida*, las creadas con Victor Cunha (1951), el amigo que le acompaña desde Tacuarembó; también las tan populares *Memorias de Cecilia*, y *Ni siquiera las flores*, texto escrito por su madre, con toda la carga de oscuridad, de soledad, de contacto con la muerte que signó la vida del poeta desde su entorno familiar.

Y nos quedan entonces, aisladas pero no tanto, un anónimo del siglo XV español y la canción de Antoine (Madagascar, 1994), todo un símbolo de la *chanson populaire française* de la década de 1960.

Respecto al proceso creativo en “Sansueña”, anota Víctor Cunha:

“La mayoría de estas canciones ya estaban hechas o en proceso de construcción cuando salió el primer disco; sin embargo, se graban recién acá. Llevaron un tiempo de maduración. *Final* es de las nuevas, también *De despedida*, *Memorias de Cecilia*, pero *El instrumento* y *El nudo desatado* estaban musicalizadas desde el momento en que encontró el librito /de *Las Milongas*/. Eduardo era capaz de cantar cualquiera de las canciones de *Las Milongas*, yo creo que él finalmente detuvo las melodías en las canciones

que salieron. Sobre sus melodías cantaba cualquiera de los textos. *El instrumento* era un carnavalito de cuando tenía doce o trece años, sobre un texto de los Hermanos Ábalos, referido a la leyenda de “La flor del lirolay”. Eduardo siempre cambió las músicas, que iban derivando de textos que iba dejando, e iba sintetizando las músicas, iba encontrando la canción. Eduardo es un melodista. Acá se da un punto de meseta del cual no va a bajar más”.

La última aseveración de Cunha puede acompañarse desde el punto de vista del análisis de los procedimientos creativos. Pero con un agregado: “Zurcidor”, el cuarto vinilo, muestra al *songwriter* ocupándose de la creación de canciones en todos sus aspectos. Ya predominan las canciones propias totalmente, con textos que van desde una especie de simplicidad hasta el hermetismo de *Tristezas del zurcidor*. El carácter autobiográfico aparece con firmeza en los textos, como *Pago*, dedicado a su padre y también en la *Balada para una mujer flaca*, inspirada en su primera esposa. Llama la atención la ausencia de Benavides; aparecen los uruguayos Víctor Cunha y José Carlos Seoane, el mexicano Luis Gonzaga Urbina (1864 – 1934), enlace entre el romanticismo y el modernismo mexicanos, y dos textos magníficamente musicalizados y arreglados: *La muerte de la muñeca pintada* y *La última orquesta de señoritas*, de Raúl González Tuñón (1905 – 1974), representante de la vanguardia argentina de la década de 1920. Volveremos sobre esta última musicalización al ocuparnos de los arreglos. Por primera vez aparece Fernando Cabrera asociado a la carrera de Darnauchans; será una presencia fundamental.

El itinerario recorrido hasta aquí puede considerarse representativo de la producción de Darnauchans, con el agregado de poetas como el compañero de juventud Eduardo Milán (1952), quien desarrolla una notoria labor creativa en su exilio mexicano. Y destaca la interpretación de un repertorio que le interesó desde la juventud: los romances sefaradíes, a los que dedica recitales y un CD entero en la etapa final de su carrera. El tema le interesa en la vertiente más tradicional judía<sup>9</sup>.

\* \* \*

---

<sup>9</sup> Darnauchans investiga cuidadosamente este repertorio. Cuando en 2004 solicita a quien esto escribe materiales de registros españoles del romancero, tomados directamente de cantantes tradicionales, me comunica su rechazo al estilo y sobre todo la emisión de ciertas regiones de España, muy diferentes de la interpretación con rasgos académicos de Dina Roth o Joaquín Díaz, que le resultan más cercanos.

### 3.- Sobre los arreglos como parte de la composición

Como se sostiene desde el comienzo de este trabajo, consideraremos aquí los arreglos de las canciones, realizados todos en trabajo directo con el propio Darnauchans, como parte del proceso de creación. Nos limitaremos en esta ocasión a los registrados en sus obras editadas, ya que disponemos también de versiones grabadas en espectáculos.

En primer lugar, corresponde anotar la importancia del arreglo para todos aquellos que intervinieron de alguna manera en la producción de los discos: opinaban poetas, intérpretes, el propio Benavides, ya fuera autor o desde su rol de “mentor” del grupo.

La importancia de las opciones en cuanto a arreglo se aprecia ya desde el primer vinilo, “Canción de muchacho”. Así, la opción de la voz *a cappella* al comienzo del primer tema, la *Milonga de Manuel Flores*, con texto de Jorge Luis Borges, opta por mostrar al escucha, en la presentación del intérprete a sus diecisiete años, la pureza de un timbre y una emisión que caracterizarán la obra darnauchasniana.

Manuel Flores va a morir  
Eso es moneda corriente  
Morir es una costumbre  
Que suele tener la gente.

La prolongación de la *l* palatal, en Manuel, los melismas en *Flores*, *morir*, *gente*; el énfasis de la nasalización obligada de la *n* en corriente y costumbre, gente. La apertura y prolongación de la emisión de la *a*... La estrofa se repite con el acompañamiento de una guitarra que suena cercana al *country*. Una versión que se instala a enorme distancia de la milonga que se muestra emparentada con el tango en el filme *Invasión* (1969, Argentina, dir. Hugo Santiago), de la milonga tradicional por la que opta el uruguayo Pepe Guerra, y de la decantada hacia el expresionismo tanguero de Susana Rinaldi con música de Aníbal Troilo. Es ésta, además, una musicalización muy temprana de este texto.

En los primeros discos prima un concepto de taller, de creación colectiva entre amigos, con eventuales selecciones de uno de ellos según la estética de la canción. El abanico de arregladores se ampliará con el tiempo, incluyendo a Bernardo Aguerre, Fernando Cabrera y otros. Comenta Víctor Cunha: “Muchas veces las canciones las terminaba de

hacer el arreglador. /Había una/ noción de colectivo musical”. Y Eduardo Larbanois: “El Darno proponía una línea melódica, que íbamos elaborando con él, buscando las armonías./.../ Era tan grupal aquello que desconocíamos a veces las ‘originalidades’ de lo creado./.../ Poníamos las ganas del mundo. Yo sentía que trabajar con el Darno me quedaba grande, pero éramos osados”.

Estos arreglos, a su vez, contenían citas musicales que muchas veces no podían explicitarse en los textos, y que constituían maneras de burlar la censura impuesta por la dictadura militar que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985. En la milonga *Historia del desafío más alto* – inspirada en su texto por la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal (1900 – 1970, Buenos Aires), el preludeo instrumental imita la sonoridad del cuarteto de guitarras y guitarrón que acompañó tradicionalmente la voz de Alfredo Zitarrosa, quien había debido exiliarse en 1976. El sonido evocador de una *viola caipira* en el tema *En el viento de la vida* es un homenaje a Geraldo Vandré (João Pessoa, 1935), a quien el grupo creía desaparecido durante la dictadura brasileña. Y hay variadas citas al sonido de The Beatles. Recuerda Carlos Da Silveira:

“Curiosamente, nunca habíamos visto una *viola caipira* en nuestra vida, pero qué te cuento que una vez vamos a un recital de un grupo que se llamaba “La banda”, en el Teatro Stella /.../ El guitarrista tenía una guitarra “Del Vecchio” con resonadores que era de nueve cuerdas, no de doce. Y cuando salió el tema “En el viento de la vida” yo dije: “Estaría bueno un color nordestino”. Carlos Martins consiguió la guitarra para la grabación. El arreglo lo concebí cuando ya tuve la guitarra - pocos días antes - porque una guitarra española no invitaba tanto a hacer esas cosas... Al final hay una cosa modal, ya más oriental... Somos hijos de los Beatles”.

Finalmente, es de señalar la unión de la prosodia forzada del texto, el ritmo y la tímbrica elegida para este poema, en el que Washington Benavides se aleja de los versos de arte menor para cantar el drama de la marginalidad, histórica o presente:

Tanto loco de Coria, tanto loco, vendrás a preguntarme  
A qué la galería de bufones y enanos de Velázquez  
A qué desecho, mal dibujo de la magia del hombre  
A qué existir con tanta escoria y niegas, el día por la noche.

A qué bailar la danza de la muerte, pesadilla del Bosco

Con lo horrible, lo torpe, lo canijo, lo quebrado y mongólico  
Y yo sigo con ellos, mis hermanos, aunque muy bien te oigo  
Unido a manos, huesos o muñones, en este baile hondo...

Yo voy con el idiota, el leporino, el cascado, el azul  
El ciego para siempre, el sordomudo, bajo la misma luz...

En cuanto a “Sansueña”, es caso único en la discografía de Darnauchans: un disco de un único arreglador, Jorge Galemire, con un trabajo que hasta hoy es citado como objeto de culto. Galemire es uno de esos casos en los que la música popular se manifiesta en sus rasgos “de manual”: básicamente autodidacta, con una musicalidad y una imaginación creadora sorprendente, su recorrido musical se inicia en la década de 1970; es también arreglador de trabajos antológicos de Gastón Ciarlo (“Dino”), integró “El Syndikato” y fue uno de los fundadores de grupos paradigmáticos del Canto Popular Uruguayo, “Canciones para no dormir la siesta” y “Los que iban cantando”. Para Galemire, “Sansueña” constituyó “un punto de inflexión” en el trabajo de Darnauchans. Ubica el disco en relación con el espectáculo “Nosotros tres”, protagonizado junto con Darno y Eduardo Rivero en 1976:

“Fue un espectáculo que nos unió bastante más en lo que tiene que ver con música, con formas de encararla. Y él estaba viviendo una etapa de cambios, quería incorporar a lo que él hacía otro tipo de instrumentación, otro tipo de arreglos, otro tipo de producción. A pesar de que este espectáculo, “Nosotros tres”, era rabiosamente acústico – ni siquiera había un equipo de amplificación – como paradoja el paso siguiente fue “Sansueña””.

Galemire describe el contexto de creación:

“La dictadura nos imponía en ese momento una forma de trabajar un poco extraña. No contábamos con un parque de músicos, de bateristas, de guitarristas, de bajistas que pudieran imprimirle a toda la idea que tenía Eduardo sobre este tercer disco suyo algo que a él le gustara, porque estaban todos desperdigados. A gatas podía contactar con algún baterista de jazz del ambiente nocturno, toda la movida del rock se había como disipado, no había músicos que pudieran hacer frente a ese tipo de arreglos. Entonces de alguna forma yo me atreví.../ Hoy, si yo tuviera que hacer esto jamás hubiera interpretado todos los instrumentos, jamás. Pero en aquel momento, francamente, había *ghettos* que se comunicaban escasamente, y nosotros no

teníamos acceso a músicos de rock and roll que pudieran entender un poco más; estábamos como muy aislados todos y entonces eso promovió un ejercicio de este tipo. Había escasez de instrumentos, escasez de músicos, escasez de intercambio... cómo se hace esto, cómo se logra este sonido... había músicos con mucha más experiencia que yo en cómo manejar estudios... y bueno, nos tuvimos que arreglar con lo que había”.

El testimonio de Galemire incluye también algunos aspectos de manifiesto estético:

“Empezamos a trabajar sobre un criterio muy heterodoxo, no imprimir electricidad si no hacía falta. De esta forma fue hecho *Final*, de una forma casi acústica... *Memorias de Cecilia* también. Pero si debían intervenir instrumentos eléctricos, se ponían. El clima de grabación era una barbaridad. Yo pocas veces trabajé de una forma tan cómoda. En general trabajé en función de Eduardo, no para que fueran protagonistas los arreglos. Experimentaba, pero de una forma sobria y tranquila... Puse todo eso al servicio de la voz de Eduardo”.

Respecto a la interacción con Darnauchans y Cunha, reconoce que

“Tenía una especie de carta blanca para decidir sobre los arreglos. Eso no quiere decir que Eduardo o Víctor no opinaran sobre eso, hay muchas ideas de Eduardo; por ejemplo, en *Ni siquiera las flores* fue idea de él la de poner toda una conversación de un velatorio como fondo a la instrumentación que se iba desarrollando”.[...] “Existía confianza, nos conocíamos musicalmente... para qué hacer interminables reuniones sobre criterios de arreglos...[...] Nos reuníamos, por ejemplo, para grabar en un casete o para ver los acordes. Y yo, al par de días, iba al estudio con alguna idea, a veces muy basta y a veces más concreta, pero siempre con una idea *a priori*, y ahí se empezaba a trabajar. Ya llevaba un trabajo bastante completo; por ejemplo *En un rock and roll* lo tenía bastante claro, o en *Final*. Algunas notas me quedaban en el medio porque armónicamente, de repente no coincidían, y probaba en el estudio y entonces cambiaba esa nota pero más o menos la cosa la llevaba ‘cocinada’”.

Y una estética subyacente, que Galemire define como “una estética de la sobriedad”, a pesar de darse variedad en la instrumentación – con experimentación con diferentes guitarras, cascabeles, cajas de fósforos. Por otra parte, la tecnología permitía internarse en experiencias imposibles de concebir en Uruguay pocos años atrás. La posibilidad de que el arreglador

interprete todos los instrumentos se da porque el sello Sondor ofrecía en su estudio los múltiples canales de su “Fase 8” desde 1975.

Respecto a la estética, para Víctor Cunha

“Acá hay una depuración. Se pierde la ingenuidad y el engolamiento de *Canción de muchacho*; la introducción de Galemire como arreglador unitario hace perder un aire folklórico, le da un aire de balada urbana mucho más claro a las cosas. Eduardo componía con ese aire folklórico. *El instrumento* es un carnavalito, sin ir más lejos. Pero Galemire neutralizó ese aire de raíz folklórica y lo pasó a balada definitivamente”.

Es innegable el proceso señalado por Cunha; sin embargo, esa neutralización de lo claramente “folklórico” – que, reconozcamos, se aprecia mucho en varios temas de “Las Quemadas” – ya había sido lograda por el propio Darnauchans en temas como la referida *Milonga de Manuel Flores*: la melodía propuesta, la opción de la estrofa *a cappella* y la sonoridad elegida para la guitarra alejan totalmente de lo folklórico gauchesco y de lo tanguero y transforman la pieza en el tipo de balada folk que Darnauchans tanto había admirado.

Por otra parte, los instrumentos utilizados en “Sansueña” son también testimonio de la capacidad creativa de Galemire junto a la búsqueda de innovación de Darnauchans. Respecto a los instrumentos, como recuerdan los protagonistas, el conseguirlos era casi más difícil que concebir un arreglo innovador. Galemire enumera:

“El contrabajo estaba en Sondor ...[...], había una Gibson de Eduardo, de la gama barata de Gibson; pedíamos una guitarra prestada para ponerle cuerdas de acero, usamos una Caruso de cuerdas de nailon, yo usé una guitarra eléctrica Giannini con un diapasón hecho por Tony Henderson, porque se había roto el diapasón original... la guitarra de once cuerdas no sé cómo apareció.[...] Trabajamos por ensayo y error. En *Cuando escucho una canción de los Beatles*, casi toda *a cappella*, entra una armónica totalmente desvalida, pobrecilla, ahí...hasta que entran el bajo y la batería, pero en el final. Y empleábamos cualquier cosa, eh? cajitas de fósforos, por ejemplo, probamos. En *De despedida* hay un cascabel, una caja de fósforos, un contrabajo, una guitarra de doce cuerdas... Había cosas que las llevaba preparadas, el cascabel, creo que sí, que lo llevaba en mente... pero después la combinación, caja de fósforos y cascabel, y el resultado tímbrico de las dos cosas puestas ahí y la atención que se te va para un lado y para otro lado, me pareció interesante, entonces puse la caja de fósforos”.

Y está también la reelaboración de influencias, por ejemplo, la experimentación en laboratorio, que es una especie de homenaje a los hallazgos de los tan citados Beatles. Como anota Galemire,

“Hay constantes homenajes dentro de “Sansueña”. Hay alusiones. Por ejemplo, en *Ni siquiera las flores* la parte introductoria es un rasguído que tiene que ver con la canción *Mother Nature’s Son* de Paul McCartney que aparece en el *Album Blanco* y hay una especie de alusión, un pedal en un acorde que alude a ese tema de los Beatles. Esto era muy consciente, muchas veces era pedido o expuesto y aprobado casi inmediatamente, porque a todos nos gustaban mucho los Beatles”.

Más allá de las propias voces de los creadores, citamos sólo un tema como ejemplo del poder de un arreglo para reforzar y complementar el mensaje literario. Como indica Galemire, en Cuando escucho una canción de los Beatles, la voz de Darnauchans se destaca a cappella, subrayada por el uso del *reverb* en estudio; el trabajo sobre el propio timbre de la voz, sobre las consonantes (la *n* de la palabra “canción”, por ejemplo) y el *vibrato* (sobre la *i* y la *o* de “vivido”, entre otros) hacen de esa voz imitación y anuncio de la armónica que, “desvalida”, como la caracteriza el propio arreglador, aparece y dialoga con ella; el uso de bajo y percusión en la frase final, repetida como coda obstinada, potencia con total eficacia esa frase, que resume el poder de la música evocada como inspiración y como pasado que da fuerza al presente.

Cuando escucho una canción de Los Beatles  
me viene a la memoria el tiempo ya vivido  
caminaba por las calles con soles en la cabeza  
traía una luna de fuego prendida en el cuerpo  
que era una belleza...

hoy , como antes, la canción de Los Beatles  
me alimenta para doblar a la vida  
como a un toro en la arena,  
como a un toro en la arena...

El disco “Zurcidor” significa un cambio muy significativo en el tema de los arreglos, con una apertura a propuestas tímbricas: Bernardo Aguerre, Fernando Cabrera, Andrés Recagno proponen voces, otros usos de la guitarra y de la batería, de los teclados de Estela Magnone. La vinculación

con Cabrera tiene, ya en estos primeros tiempos, una fertilidad de ideas que debe anotarse enfáticamente. Y “Zurcidor” incluye algunas muestras de lo que será esta asociación en el futuro. El arreglo de *Como los desconsolados*, magnífico texto complementado en el futuro con *Como los desconsolados II*, en este disco con el papel esencial y a la vez simple del bajo, un *ostinato*; la voz de Cabrera logrando una mezcla tímbrica que aumenta lo que logra su timbre y su emisión, tan tensionados.

Se detienen, en las plazas  
Como esperando la noche  
Con los ojos fugitivos  
Y las sienas en desorden

-----

Son los desconsolados  
Los desinteresados  
Los resignados al dolor

En *La última orquesta de señoritas*, del argentino Raúl González Tuñón, la decadencia y tragedia son magistralmente registradas por el poeta:

Tan gordas, tan pintadas,  
Tan cursis, tan solteras  
Tan los labios pintados,  
Tan los trajes de seda,  
Tan el piano, el violín,  
Tan tin, tin tan, tan ton,  
El violón, el violón.

Ya está verde violácea  
La que tomó veneno  
La vamos a enterrar  
Dentro del violonchelo...

Y se subrayan desde el arreglo de Fernando Cabrera, con el valseado machacado del piano y el sonido final “desinflado” del fagot.

Finalmente, en *Los aviadores* del tacuarembense José Carlos Seoane – de quien casi al final de su producción interpretará el magnífico *Estudio*

*sobre caballos* - , al recitado inicial sigue, con el acompañamiento despojado de la guitarra de Cabrera, una melodía aparentemente simple, que termina con un juego onomatopéyico sobre el avión al que falla la vida, los motores, logrado a partir de la *s* final de la palabra motores, y una alusión sonora al pedido de auxilio en Código Morse. Joyas, si es permitido emitir juicios de valor sobre la música popular. Joyas poco conocidas, marcando trabajo por hacer para musicólogos, ahora que Darnauchans se ha convertido en objeto de culto en Uruguay, y Cabrera ha logrado, tan tardíamente, ser reconocido en Argentina.

Los arreglos de las siguientes etapas de la creación darnauchansniana constituyen otro momento de esta investigación: los aportes de Bernardo Aguerre, Cabrera especialmente, y en la tercera etapa, de Alejandro Ferradás, Shyra Panzardo y Guzmán Peralta. En esta oportunidad, siguiendo el esquema de nuestro proyecto general, nos hemos ocupado de la primera etapa y del comienzo del período de afirmación del creador de canciones: no sólo *songwriter*, como se definía, salvo que “escribir” la canción se interprete aquí en su amplitud de, también, interpretarla.

\* \* \*

#### **4.- Darnauchans, la palabra, la voz**

En primer lugar, corresponde hablar de la voz de Darnauchans, de especialísimo registro de tenor abaritonado, con una emisión “con aire”, y de las características de su interpretación vocal.

El registro, el timbre y la emisión de Darnauchans nos llevan a considerar la importancia de estos aspectos en la creación, y la singularidad de sus interpretaciones. En el Grupo de Tacuarembó no faltaron los registros singulares, y el más extraordinario es el de Carlos Benavides, extremo de tesitura aguda en un registro de tenor “limpio”. Ahora bien, cuando la voz de Darnauchans se une a la de Cabrera el efecto tímbrico y las consecuencias estilísticas son notables. Como analiza Carlos Correa de Paiva<sup>10</sup>, “Cabrera coloca su voz en la nariz, pero lo hace naturalmente. Tiene sólo este recurso (a diferencia de la riqueza de recursos de Zitarrosa o de Darnauchans), pero lo usa hasta el extremo. El punto es que Cabrera

---

<sup>10</sup> Agradecemos a Carlos Correa de Paiva las discusiones sobre estos aspectos en la música popular uruguaya. Sus opiniones citadas aquí corresponden a comunicaciones personales.

asume esto con naturalidad, y lo utiliza como recurso expresivo”. Esa tensión de la voz de Cabrera, que produce fascinación o rechazo, se aprecia también cuando habla: su voz se percibe “apretada” en la garganta, y proyectada totalmente hacia la nariz. Sus intensos vibratos, y la presencia continua de esa tensión, se unen logrando una situación tímbrica única con respecto a la brillantez y lisura del registro de Darnauchans.

Desde el punto de vista interpretativo, Darnauchans se singulariza además en el panorama de la historia de la música popular uruguaya por su capacidad melismática, frente a un canto predominantemente silábico – Zitarrosa coloca ocasionalmente algún melisma en finales de verso, pero ni lejanamente hace el uso darnauchasniano de este recurso. Según Washington Benavides, quien nos ocupa adopta este recurso desde sus tempranas audiciones de música sefaradí. Ya hemos citado varios ejemplos; agregamos algunos notables, presentes en “Las Quemadas”. Así, en *Tengo ganas de risas, Raquel*, la prolongación de la liquidez de la *l* de “Raquel” se constituye en un rasgo de estilo. Puede decirse lo mismo de *En la noche*, en este caso con el trabajo sobre la *n*, el alargamiento de las vocales, los melismas que caen sobre las palabras finales de verso, monosílabas o agudas, terminadas en sílabas con *e* (pared, fumé, pie, mujer, sed...). Y en el LD “Sansueña”, puede observarse el trabajo con las consonantes en, por ejemplo, *Canción del tiempo y el espacio*, el trabajo sobre los finales agudos en *n* (jabón, corazón). La voz recorre múltiples efectos: vibrato, melismas, *bocca chiusa*, en este caso, todo elaborado sobre un *ostinato* de las cuerdas.

Como anota Víctor Cunha, poeta, creador de canciones con Darnauchans y compañero de producción de su obra<sup>11</sup>:

“Desde siempre hubo una puesta en valor de la palabra y un aprovechamiento de lo fónico de la palabra; Darnauchans ponía en valor la palabra pero en busca de su significado [...] En este caso la voz se convierte en una descubridora de sentidos dentro del texto, porque llama, reclama la atención sobre determinadas cosas; ese melisma, a veces, genera tiempo para pensar”.

Galemire ha señalado el interés por lo fónico desde la composición, “el hecho de hacer resonar algunas palabras; Darno aliteraba muy bien. Yo

---

<sup>11</sup> Las citas de comentarios de quienes intervinieron en la fonografía de Eduardo Darnauchans han sido extraídas de entrevistas realizadas por Marita Fornaro en 2008 y 2009.

compuse con él una canción que se llama *Ícaro*<sup>12</sup> que es una perfecta maravilla por cómo maneja las aliteraciones: perseguir en forma obsesa una consonante que se repite, en una forma casi interminable y obsesiva y poética al mismo tiempo”.

Detengámonos en la aseveración de Víctor Cunha respecto al valor de lo fónico: “Darnauchans ponía en valor la palabra pero en busca de su significado”. Los recursos interpretativos no derivan sólo de determinadas influencias. Hay un interés en el manejo de la palabra y de la musicalidad en potencia que ellas encierran. Este aspecto ha sido estudiado por Leonora López Chávez a propósito de “La presencia del habla como elemento estructural del discurso musical en las canciones de Mauricio Redolés” (2009), a partir de varios modelos teóricos. En el espacio que aquí disponemos, proponemos que en Darnauchans hay una preocupación por el valor fónico, el del sonido como elemento estructural musical, pero también por el valor prosódico y por el valor semántico. Son, en esta etapa de nuestra investigación, tres niveles en los que nos interesa profundizar, ya a nivel de la *performance* como parte de la instancia creativa. En Darnauchans el nivel semántico es prioritario, incluso en las épocas de mayor histrionismo interpretativo: en su interpretación jamás se da ininteligibilidad en el texto, aspecto frecuente en los más diversos géneros académicos y populares. Darno juega con la emisión, el ritmo, el *tempo*, la dinámica, el silencio; interacciona con la sintaxis, con los contenidos semánticos, los potencia; interviene en las fronteras del habla cotidiana, de la dicción teatral, del recitado, desarrolla mucho las líneas melódicas. El gesto musical, en el sentido en que lo emplea Hatter, es decir, como juego energético, es limpio, seguro en su trazo, ejemplo de interacción entre los niveles sintáctico y expresivo. Por otra parte, Darnauchans, melodista que afirmó reiteradamente la importancia de este parámetro, puso también en valor al recitado, arte relegado a las “telarañas” de lo gauchesco en la época en que graba el memorable *Poema para ser leído en un disco de fonógrafo* de Eduardo González Lanuza.

Y finalmente, unas palabras para el uso de los recursos del micrófono y el estudio de grabación. Darnauchans hace del micrófono una herramienta de expresión, especialmente en sus presentaciones en vivo, donde la elección del volumen bajo de emisión tiene sentido dramático cuando está en la plenitud de sus recursos vocales, y conserva este sentido pero también

---

<sup>12</sup> Incluida en *Presentación*, primer disco larga duración de Galemire (1981).

constituye una estrategia cuando esos recursos están dañados por años de enfermedad psíquica y física.

\* \* \*

### **5.- Epílogo: personaje y *performance***

Y, para terminar, un aspecto importante respecto a la interpretación: más allá de la compleja planificación de sus *performances*, Darnauchans, siempre con la complicidad de Víctor Cunha, creó un personaje, “el Darno”, con elementos de su propia vida – incluido el más terrible, el de siempre estar asomado a la locura; con elementos visuales, como los infaltables lentes oscuros, la vestimenta roja y negra. “El Darno” era el hombre de la noche, del boliche, el filósofo del humo y el alcohol.



**Fig. 4 : Darno, el personaje, sintetizado en un programa de actuación en el Teatro Solís de Montevideo, 2005.**

Las filmaciones disponibles muestran, desde la juventud, un cuerpo que acompaña, sufrido, la emisión de la voz: la luminosidad de la emisión, tan apreciable en las grabaciones, es influida, en cierta manera “oscurecida” cuando se aprecia al “Darno” sobre un escenario, pero no en el sentido de pérdida, sino de complementación en la *performance*, en la que predomina una dramaturgia teñida de tensión. Nos interesa la expresión facial “alterada” por la búsqueda de determinados sonidos, de manera “no natural”. Pero, por otra parte, está el personaje construido, con la continua complicidad de Víctor Cunha, personaje que incluye vestuario que puede mostrarlo como un *dandy*, o con la camisa roja del compromiso político, pero con un elemento perdurable, que llega a sintetizarlo en el programa de

su espectáculo en el Teatro Solís en 2005: los lentos oscuros que, en los años de juventud, sintetizaban su admiración por Dylan, pero que luego pasaron a ocultar al hombre frágil para mostrar un “duro” de la noche. Hay, también, surgimientos y resurgimientos de su última etapa, presencia y ausencia de ese personaje. Hemos publicado como ejemplo de esa etapa (Fornaro, 2008) un pequeño recital realizado cuando, recién recuperado a través de una internación en un hospital especializado en sus sufrimientos psíquicos, cerró el curso que organizamos en la Escuela Universitaria de Música. En ese recital nos ofreció lo que quedaba del muchacho de diecisiete años (en un hombre de apenas 50) sin ropajes especiales y sin lentes oscuros, junto a la voz veterana de Benavides en algunos temas. Un musicólogo es también un espectador, a veces un admirador (apasionado). En este caso, todo eso se unió para llevarnos a este trabajo, que propone un camino diferente a las vivisecciones sólo literarias de su obra, y una búsqueda del compositor que unió la erudición literaria académica con un manejo oral de la composición musical con el que se burló de la escritura de la música, esa tan quieta y tantas veces poco representativa. Este artículo sintetiza resultados del análisis de la primera década de creación. Nos quedamos en “Zurcidor”, pues, ese disco que comienza a ahondar en ese viaje autobiográfico a la manera de su maestro Benavides, pero con cuotas de sufrimiento plasmadas en canciones para, precisamente, “soportar por unos años, no más, a la materia”.



**Figs. 5 y 6: Washington Benavides y Eduardo Darnauchans en recital, 2004.  
Fotografías: Antonio Díaz**

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYESTARÁN, Lauro  
1967 *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- COUTO, Tabaré  
1993 *Eduardo Darnauchans. Los Espejos y los mitos*. Montevideo: Arca.
- DÍAZ, Nelson  
2008 *Memorias de un trovador. Conversaciones con Darnauchans*. Montevideo: Planeta.
- FORNARO, Marita  
1994 *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- FORNARO, Marita (ed.)  
2008 “Para soportar unos años, no más, a la materia”. Eduardo Darnauchans en la Universidad de la República, con Washington Benavides y Víctor Cunha. Montevideo: Universidad de la República (Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música.
- FORNARO, Marita  
2008 *Las Quemadas: entre el agua y el humo, la misma sed. Las Quemadas de Eduardo Darnauchans*. Edición crítica. Montevideo: Sondor/EUM. (CD + librito)
- FORNARO, Marita  
2009 *Eduardo Darnauchans: el estar siempre. Sansueña 30 años*. Edición crítica. Montevideo: Sondor/EUM. (Libro+CD)

LÓPEZ CHÁVEZ, Leonora

2009

La presencia del habla como elemento estructural del discurso musical en las canciones de Mauricio Redolés. *El Árbol*, 3. <http://www.elarbol.cl/004/pdf/a=02.pdf>

\* \* \*

**Marita Fornaro Bordolli** es Licenciada en Musicología (1986) Licenciada en Ciencias Antropológicas (1983) y Licenciada en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Es Especialista en Etnomusicología y sus Aplicaciones a la Educación (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas, 1982). Ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados en el Doctorado en Música de la Universidad de Salamanca y también en el Doctorado en Antropología, en la misma Universidad. Ha desarrollado investigaciones sobre músicas tradicionales, sobre músicas populares mediatizadas y sobre música e instituciones teatrales; ha trabajado como musicóloga y antropóloga en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, México, España y Portugal. Ha dirigido o participado en proyectos de investigación de la Universidad de la República, la Universidad de Valladolid, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Oviedo, la Universidad Federal de Santa Maria (Brasil), Casa de las Américas (Cuba). Ha difundido su trabajo de investigación a través de la edición de varios libros y artículos publicados en revistas especializadas; ha editado discos compactos y diversos materiales multimedia. Ha presentado trabajos en más de 100 congresos realizados en América Latina y Europa. Ha obtenido becas de diversas instituciones y ejercido la docencia de grado y postgrado en numerosas universidades e institutos de formación artística de España, Italia y países de América Latina.

\* \* \*

## **SUPERVIVENCIAS DEL PATRIMONIO CULTURAL HEREDADO. DANZAS Y CANCIONES EN LOS CENTROS VASCOS DE LA ARGENTINA**

**SILVIA MALBRÁN, MARAVILLAS DÍAZ, MARTÍN KIEFFER,  
MARISA DARIOZZI Y CARLOS BALCAZAR**

---

### **Resumen**

Este trabajo describe los resultados obtenidos en un cuestionario suministrado a dirigentes de clubes vascos ubicados en diferentes provincias y localidades argentinas. La indagación atendió a las supervivencias culturales de origen vasco y particularmente al patrimonio de danzas y canciones actualmente frecuentado.

La respuesta a los ítems cerrados de la encuesta, la ampliación verbal obtenida en las entrevistas, la documentación ampliatoria que aportaron las preguntas abiertas, el material fotográfico y filmico cedido por las entidades y el capturado por un investigador en el Festival "Buenos Aires celebra al País Vasco", como asimismo la exposición de resultados realizada en el País vasco con intercambios con expertos del folklore vasco y directores de grupos de 'dantzaris', resultan pruebas documentales de alto valor para el corpus del presente estudio.

**Palabras clave:** Diáspora vasca. Supervivencias artísticas. Danzas y canciones vascas

### **Abstract**

The paper describes the results of a survey completed by Basque leaders coming from different Argentine provinces and cities. The inquiry was aimed at collecting information about the surviving Basque influences, mainly songs and dances.

The resources for collecting data consist of a questionnaire, interviews and other documents such as photos and films. A researcher was able to capture some images in the festival called "Buenos Aires greets the Basque country". There was also an interchange with Basque folk experts and directors of Dantzaris. The variety of the sources contribute to the richness of the study.

**Key words:** Basque 'diaspora'. Artistic survival. Basque dances and songs

\* \* \*

## **Introducción**

Argentina recibió en la segunda mitad del siglo XIX un aluvión inmigratorio proveniente de diversos países europeos, principalmente de España e Italia.

La inmigración española cubrió un amplio espectro y las diversas comunidades se afincaron, por lo general, en particulares escenarios geográficos que remedaban sus comarcas de origen. Si bien los asentamientos de la comunidad vasca se distribuyeron a lo largo y ancho del país la mayor concentración fue en la pampa húmeda.

Este trabajo describe los resultados obtenidos en un cuestionario suministrado a dirigentes de clubes vascos ubicados en diferentes provincias y localidades argentinas<sup>1</sup> y en entrevistas mantenidas con algunos de los responsables de la conducción de los centros.

La indagación atendió a las supervivencias culturales de origen vasco y particularmente al patrimonio de danzas y canciones actualmente frecuentado.

El interés por la protección del Patrimonio Cultural se fortaleció en la década de los setenta cuando la UNESCO en una Conferencia General (1972) se pronunció y elaboró un tratado que velaba por la promoción, identificación, protección y preservación de los bienes culturales especialmente valiosos para la humanidad. En un complemento posterior a tal tratado, se incluyeron nuevos alcances del concepto al considerar que el 'patrimonio cultural inmaterial' se conforma con los usos, representaciones y expresiones de una comunidad como así también con los artefactos y espacios culturales que le son inherentes. Rescata el poder de la transmisión oral "de boca en boca" en vívida interacción con el entorno y la incidencia de la historia individual de los protagonistas. Un concepto formulado por la UNESCO y que resulta de suma importancia para el presente trabajo es que

---

<sup>1</sup> El estudio realizado se inscribe en el Proyecto subvencionado por el Ministerio de Economía y competitividad de España: "Música, danza y ritual en el encuentro iberoamericano. El patrimonio compartido y su transcendencia en la educación". Dicho Proyecto es coparticipado por tres universidades españolas y tiene su sede en la Universidades de Extremadura (coordinado por la Dra. Pilar Barrios) y en la Universidad del País Vasco (responsable Dra. Maravillas Díaz)

gran parte del 'Patrimonio de la Humanidad se soporta en las supervivencias artísticas'.

Diez años después en otra Conferencia Mundial llevada a cabo en México sobre el Patrimonio Cultural (1982) la UNESCO hizo explícitas referencias distinguiendo entre el aporte de las obras de arte y el de las creaciones anónimas.

Declaró

“ El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.”.

En el marco de esta investigación el concepto 'patrimonio cultural', se circunscribe a los contenidos transmitidos entre cuatro generaciones de vascos en la Argentina y atendió a concepciones vitales, modos de crianza, hábitos alimentarios, modalidades culinarias, estilos de vida y contenidos simbólicos. Formó parte prioritaria del estudio el rastreo de las danzas, canciones y música instrumental practicada y sostenida en el tiempo.

Analizando los acuerdos internacionales sobre el término y en un enfoque inclusor, es dable considerar al 'patrimonio cultural' como herencia de los antepasados, entendida como testimonio de la propia existencia, de la visión del mundo, de los estilos de vida y modalidades expresivas de los seres humanos como así también del impulso de los protagonistas por dejar un legado a las futuras generaciones. Generalmente el 'patrimonio cultural' se analiza de acuerdo a las categorías 'tangibles e intangibles'.

El 'patrimonio tangible' se clasifica en mueble e inmueble. Los bienes que lo constituyen no forman parte de esta indagación.

El 'patrimonio intangible' (o inmaterial) es considerado el espíritu mismo de las culturas. Engloba los contenidos espirituales, intelectuales, sociales, simbólicos y afectivos que caracterizan a una comunidad. Se consideran de relevancia las ciencias, tradiciones y sistemas de valores acuñados por una sociedad o grupo social.

En tal sentido el presente estudio analizará el 'patrimonio intangible' de los descendientes vascos en la Argentina a través de la información

proveniente de los dirigentes de los centros que operan como núcleos de identidad de la herencia recibida.

Los focos de indagación seleccionados en el presente estudio, según la Psicología Cultural (Cole, 1996) se consideran 'artefactos culturales', concepto señalado por la UNESCO, los que son entendidos como constituyentes fundamentales de la cultura, tanto ideales como materiales, que incluyen una diversidad de modelos culturales. Tienen como rol conciliar las relaciones de los seres humanos entre sí y con el mundo, conjugando los bienes de herramientas y símbolos con el contexto del cual son dependientes (Cole, 1996:136).

\* \* \*

### **La diáspora de los vascos y la lengua original**

Un rasgo común en los escritos realizados por y acerca de los vascos residentes en la Argentina, es la alusión a la Diáspora Vasco- argentina. Según el diccionario de la Real Academia Española diáspora es sinónimo de dispersión.

Pelinsky<sup>2</sup> al estudiar el tango entiende por diáspora los viajes y reterritorializaciones que tuvo dicha especie desde el escenario porteño, lo que generó procesos de significación, hibridación y transculturación. En otro párrafo, parafraseando a Slobin<sup>3</sup> agrega

“Hablamos entonces del tango porteño para la diáspora, esto es, de una tradición musical regional que cruza sus fronteras de origen y establece contactos, generalmente por transmisión oral, con grupos diaspóricos que pertenecen a la misma cultura”<sup>4</sup>

En tal sentido es correcto aludir a la diáspora vasca ya que ha sido muy amplia la distribución vascuense en el amplio suelo argentino, con un gran fomento de las tradiciones heredadas y repertorios aprendidos por transmisión oral.

---

<sup>2</sup> PELINSKY, R.2000:177

<sup>3</sup> SLOBIN, 1992:44-45

<sup>4</sup> PELINSKY, R. 2000:216

La envergadura de la diáspora vasca en América, ha sido motivo de especial consideración por los musicólogos interesados en dicho objeto de estudio.

“Es de tal importancia el efecto de proyección internacional que plantea la "diáspora vasca" que, en la actualidad, se habla de garantizar las señas de identidad dentro de un espacio virtual superador de las fronteras clásicas. Se trataría de crear una red mundial de promoción y defensa de lo vasco que sirviera de base a la política del Gobierno vasco, en su intento de integrar en un proyecto común a los vascos del 'exterior' “<sup>5</sup>

Una actitud compartida por la inmigración vasca fue la integración comunitaria con la población argentina. Si bien esto pareciera natural, no es tan así. Forma parte de los registros anecdóticos de los pobladores de ciudades y provincias del interior argentino, que algunas comunidades de inmigrantes tendieron a cerrarse sobre sí mismas para conservar sus tradiciones culturales. En los años cuarenta /cincuenta del siglo XIX era frecuente que maestras británicas fueran contratadas por los hacendados ingleses para la instrucción de sus hijos. De este modo las reuniones sociales y la vida en comunidad se producían exclusivamente dentro del ámbito sajón.

Por otra parte niños polacos, yugoslavos, húngaros nacidos en la Argentina, frecuentemente llegaban a la escuela primaria sin hablar castellano, dado que sólo participaban de su enclave originario.

El estudio realizado mostró (según las descripciones de los descendientes vascos) que los primeros inmigrantes no hablaban euskera<sup>6</sup> con sus hijos, como modo de facilitar la inclusión de los niños y jóvenes en el entorno cultural argentino.

El no uso del euskera por la comunidad vasca en la Argentina se comprobó en las entrevistas mantenidas por el equipo de investigación: herederos vascos de segunda generación no hablan la lengua madre. Las encuestas electrónicas confirmaron que los descendientes argentinos de vascos mantienen las tradiciones pero no hablan euskera. Algunos de ellos estudian el idioma con profesores de los centros, por lo general, jóvenes que han sido becados para estudiar el idioma en el País Vasco.

Uno de los componentes que generalmente se considera determinante de la preservación del patrimonio y la identidad cultural de un pueblo es el uso

---

<sup>5</sup> IBARRETXE, G. 2004: 07

<sup>6</sup> Lengua vasca

de la lengua. Este estudio muestra en qué medida siguen vigentes danzas, canciones, usos y costumbres de la comunidad vasca inmigrante. Sin embargo, la lengua no ha sido el elemento de cohesión. En esto reside una de las particularidades de la indagación. Cabría preguntarse ¿es que entonces las supervivencias culturales conformadas por danzas, canciones, deporte, modalidades culinarias y el orgullo de 'pertenecer', pueden suplir la ausencia de una lengua madre unificadora?

Los entrevistados sostienen que euskera 'es el idioma de nuestros antepasados del que nos sentimos orgullosos, y que se ha mantenido ajeno a influencias' y uno de ellos agrega 'la marca de su originalidad es que es el único lenguaje pre-indoeuropeo superviviente'.

\* \* \*

### **Modalidades del estudio**

- Diseño de una encuesta electrónica a ser suministrada en los centros que respondieron a la convocatoria<sup>7</sup>
- Prueba piloto de la encuesta (32 ítems) a cargo de la directora del sub-proyecto en la Argentina<sup>8</sup>.
- Diseño de la encuesta final ajustada después de la prueba piloto (35 ítems) y con ampliaciones consignadas en opciones abiertas del cuestionario; contiene 15 preguntas de carácter general y 20 referidas al patrimonio cultural.
- Entrevista personalizada a cargo de investigadores de todo el país a directivos de centros accesibles por cercanía geográfica con la residencia de los investigadores convocados.
- Suministro de la prueba electrónica a los 28 centros que respondieron a la propuesta (ver mapa).
- Mantenimiento de entrevistas con el fin de enriquecer los resultados obtenidos por vía electrónica (15 en total).

---

<sup>7</sup> Hubo centros con cambios de domicilio y otros que no respondieron a nuestros insistentes llamados. El recorrido realizado mostró que algunos de ellos son dirigidos por personas de edad avanzada que no manejan los recursos electrónicos (e-mail)

<sup>8</sup> Dra. Silvia Malbrán

- Análisis de los resultados en términos cuanti y cualitativos.
- Enriquecimiento de los resultados con los registros emergentes de las entrevistas.
- Obtención de documentación audiovisual y de documentación escrita consistente en revistas /boletines y diverso tipo de material elaborado por los centros
- Presentación de los resultados en una conferencia llevada a cabo en el País Vasco en el marco del festival de danzas vascas Euskal Herriko Dantza Agerketa de la ciudad de Basauri (Vizcaya).
- Validación de contenido a través de la visión de un experto en la cultura y danzas del País Vasco, el Dr. Iñaki Irigoien con quien se mantuvo un debate posterior a la conferencia y se analizaron las denominaciones de danzas y canciones.
- Difusión de los resultados alcanzados en medios de prensa españoles (Deia, diario local de Basauri y El País).
- Confrontación de videos y fotografías obtenidas en el festival “Buenos Aires celebra al País Vasco”,<sup>9</sup> y las Danzas exhibidas en el Euskal Herriko Dantza Agerketa<sup>10</sup>.

Los resultados permitieron estimar cuestiones tales como

- ✓ ‘ideario’ subyacente, estilo de vida, sobrevivencia de la indumentaria, gastronomía, lenguaje y prácticas deportivas de la cultura heredada;
- ✓ producciones artísticas cultivadas en las instituciones con especial referencia a las danzas, canciones y ejecuciones instrumentales;
- ✓ danzas y canciones preferidas en cada centro

---

<sup>9</sup>Tarea realizada por el maestrando Carlos Balcázar (agosto del 2012).

<sup>10</sup> El equipo de investigación agradece a la Profesora Pilar Castro su generosa invitación para participar en el festival Euskal Herriko Dantza Agerketa , como asimismo su labor experta al analizar la documentación de las danzas vascas en Argentina



**Foto 1**

La toma muestra la Conferencia llevada a cabo en Basauri (Bizkaia) en el marco del Festival Agerketa . La mesa de disertación y debate conformada por Joseba Ibarra, coordinador de la conferencia y miembro del equipo organizador del Festival; Iñaki Irigoien sociólogo y experto en folklore vasco y la Dra. Malbrán directora de la investigación en Argentina.

Las respuestas a la encuesta se distribuyen a lo largo y ancho del país como puede verse en el siguiente mapa:

**Regiones y localidades cubiertas**



**Imagen 1<sup>11</sup>**

<sup>11</sup> Distancias de cada localidad a la ciudad Autónoma de Bs. As. e investigador responsable: La Plata, 52 km.- Silvia Malbrán-; Magdalena, 102 km.- Silvia Malbrán-; Chivilcoy, 166 km. -Martín Kieffer- ; Chacabuco, 213 km. -Martín Kieffer-; Junín, 269 km. -Martín Kieffer-;San Nicolás, 245 km. -Rosana Piugh-;Rosario, 299 km. -Rosana Piugh-; Santa Fe, 396 km. -Rosana Piugh-; Maipú, 271 km. -Marisa Dariozzi-; Mar del Plata, 410 km. -Marisa Dariozzi-; Balcarce 116 km. -Marisa Dariozzi-; Córdoba, 713 km. -Maximiliano Berte- ; Villa María, 553 km.- Maximiliano Berte-; Gral Roca, 1176 km, -Beatriz Higuera de Morris-; Salta, 1605 km. -Cecilia Buján- ; Resistencia, 1006 km. -Alejandra Santillán-; Mendoza, 1058 km.-Adriana Piezzi- San Juan, 1100 km. -Mónica Lucero y Gabriela Ortega- ; Río Gallegos, 2085 km -Silvana Jaramillo- Bahía Blanca, 690 km. -Leticia Molinari-. Los directores del proyecto agradecen la invaluable y generosa colaboración de los investigadores mencionados.

Centros encuestados por vía únicamente electrónica: (Paraná, 1207 km.) -Alejandra Santillán-; (Chaco, 925 km. -Alejandra Santillán) ; Macachín (La Pampa), Rauch (Pcia de Bs. As.), Saladillo (Pcia de Bs. As.), José C. Paz (Pcia de Bs. As.); Cañuelas (Pcia de Bs. As.).

En general los centros de mayor número de socios son los insertos en las ciudades más importantes, sin embargo, algunos de ellos operan en ciudades más pequeñas aunque tienen un importante desarrollo, aseveración que es corroborada por la encuesta en que las autoridades de los centros señalaron aquellos de mayor trascendencia. Tal es el caso de Macachín una ciudad de la provincia de La Pampa con aproximadamente 5.000 habitantes cuyo centro vasco es uno de los más importantes del territorio argentino, que cuenta con un hotel y que ha organizado torneos deportivos de trascendencia nacional.

La indagación en su conjunto, mostró el espíritu corporativo de las comisiones directivas ya que, en general, el llenado de la encuesta fue coparticipado por los diversos miembros de la conducción con consulta a los profesores responsables de las actividades artísticas y deportivas. Una actitud compartida por los respondientes fue el interés por el estudio en marcha, la amabilidad, amplitud y apertura como así también la excelente disposición para insumir tiempo en las entrevistas.

\* \* \*

### **Rasgos culturales idiosincrásicos del colectivo vasco**

Una de los ítems abiertos que concilió un altísimo nivel de acuerdo fue el que preguntaba ¿Qué se entiende por ‘ser vasco’?

Las respuestas muestran el enorme peso concedido por la comunidad a los valores. Rasgos descriptos:

- ✓ *laborales*: tenaz, laborioso, trabajador incansable, cultiva la cultura del trabajo. Los objetivos que se traza son de cumplimiento inexorable.
- ✓ *actitudinales*: esclavo de la palabra emprendida, parco, callado y observador, generoso y tozudo. Alegre, nostálgico de sus mayores. Frontal
- ✓ *éticos*: de espíritu libertario. Cultiva amistades perdurables. No ceja en sus convicciones. Difícil de convencer. Se compromete con los valores ‘honorable’.
- ✓ *sociales*: promueve y participa activamente en la comunidad en la que habita. Solidario. Se consagra a la familia. Participa de comisiones y encuentros comunitarios.

Otra pregunta vinculada al tema fue la relativa a las actividades que realizan los centros para conservar y promover la identidad. La enumeración siguiente responde a una jerarquía de las acciones desarrolladas, basada en una escala en la que los encuestados numeraban las opciones por orden de importancia. Los resultados fueron: 1.- Práctica de deportes; 2.-Cultivo de Actividades artísticas; 3.- Reuniones gastronómicas y de juegos de mesa; 4.- Enseñanza del euskera; 5.- Heráldica con identificación y rastreo de apellidos por lugar de origen; 6.- Reuniones sociales para revivir tradiciones familiares y transmitir las a las nuevas generaciones contribuyendo al desarrollo del orgullo de pertenencia.



**Foto 2**

**El escudo pertenece a la familia de la primera autora y fue rastreado por los familiares en los centros dedicados a la investigación heráldica.**

En el mismo sentido giró la pregunta relativa a las acciones de los centros para insertar la cultura vasca en la comunidad argentina: las respuestas incluyen, participación en eventos sociales de la ciudad tales

como fechas patrias, el día de la ciudad o ferias de colectividades. Los entrevistados destacaron el valor de la creación de cátedras abiertas en las Universidades Nacionales de Rosario y La Plata.

En cuanto a la permanencia de las tradiciones vascas en la Argentina las respuestas señalaron el aporte que ha significado Internet respecto del pasado, ya que pueden establecer contactos diarios entre miembros de la colectividad vasca local con otras del mundo y las actuales del País Vasco.

La pregunta relativa a la influencia de los vascos en la cultura argentina concitó asimismo grandes acuerdos. En los *oficios*: la agronomía en general y particularmente la tradición lechera y quesera. En la *vestimenta*: uso de la txapela (boina) alpargatas y faja por parte de los jinetes y hombres de campo argentinos. En la *gastronomía* se mencionan productos tales como: morcilla vasca, sidra y chuletones. En los *juegos sociales* el mus y la béciga (cartas). En el *deporte*, la pelota paleta y la pelota vasca. En el *lenguaje*, vocablos como UPA!! (usado corrientemente en el acto de levantar los niños de su cuna) que se cree proveniente del vocablo vasco AUPA. Así también palabras tales como garúa, aquelarre (akelarre) , bizarro y nombres personales y apodos como Iñaky, Belcha y Moscorra.



**Fotos 3 y 4**

**Como puede observarse, las alpargatas vascas agregan cintas de sujeción a la pierna pero la prenda es idéntica.**

En cuanto a la interacción de los vascos con la vida argentina, gran parte de los encuestados aludió al aporte político de los vascos. Por ello señalaron

la presencia de los mismos desde el tiempo de la conquista con nombres tales como Juan de Garay y Pedro de Mendoza; asimismo en los tiempos de afianzamiento de la república con aportes como los de J. B. Alberdi, y J. J. de Urquiza-

Los entrevistados destacan el reconocimiento que han recibido las personalidades vascas por los argentinos dada la presencia de sus nombres en la denominación de las calles de diversas localidades como así también en entidades promotoras de las artes y las letras.



Fotos 5, 6 y 7

**La Foto 5 muestra el cruce de dos calles de Bs. As: Aguirre y Azcuénga.**

**La Foto 6 muestra el cruce entre las calles Lezica y Juana Azurduy.**

**La Foto 7 es el cruce de Irala y la Avenida Chorrarín.**

**En todos los casos se trata de personalidades destacadas de la vida argentina y de ascendencia vasca.**

### **Supervivencias artísticas**

La indagación exploró el cultivo de danzas y canciones del repertorio vasco. En cuanto a las danzas se solicitó identificar cada danza por su nombre, la formación en el área de los responsables de la enseñanza de la coreografía, del vestuario y del acompañamiento musical.

Los resultados muestran que las danzas más practicadas son: Aurreku Arku-dantza; Quadrille, Neskatzena, Zinta Dantza, Inguruntxo, Esku-dantza, Ariñ ariñ, Contrapas, Ezpata-dantza vizcaína, Batelera, Sardineras, Arku-dantza; Makil-dantza; Lanestosa; El ciego; Ingurutxo.

Las fotos que se incluyen a continuación muestran la misma danza, en Bizkaia y en Buenos Aires. Su nombre es Kaixarranka y se baila el día de San Pedro.



**Fotos 8 y 9. Danza : Kaixarranka.**

**La Foto 8 pertenece al grupo Alkartasuna de Lekeitio (Bizkaia), que la conserva en su lugar de origen.**

**La Foto 9 fue capturada en el Festival “Buenos Aires celebra al País Vasco”, versión 2012.**

“Kaixarranka o traslado del arca, ritual que servía para llevar en su interior los documentos y objetos, propiedad de la Cofradía de pescadores de Lekeitio, desde la casa del mayordomo, que cesaba al frente de la misma, a casa del nuevamente nombrado para dicho cargo. Se realizaba el 30 de

Junio, día de su nombramiento, aunque actualmente, sin el significado de traslado que tuvo, se baila el día anterior, festividad de San Pedro”<sup>12</sup>

En tal sentido en las entrevistas mantenidas en Bilbao y Basauri con investigadores y expertos ‘dantzaris’ se verificó la correcta denominación de las danzas citadas por los centros.

En cuanto a la vestimenta de los bailarines, las encuestas muestran que el diseño se basa tanto en bocetos originales conservados en cada centro como en adaptaciones y fusiones con reminiscencias de los originales. Para el control de calidad usan como informantes a personas del centro, fuertemente conocedoras de las costumbres y modalidades vascas. Varios de los centros poseen un cuerpo de danzas y en general coinciden en que resulta más fácil que la organización de coros.

En cuanto a la coreografía de las danzas, se basan en originales conservados a través de las prácticas en el centro.

En la mayoría de los casos para las prácticas de las danzas utilizan grabaciones en lugar de músicos en vivo; cuando es posible contar con ellos la música se ejecuta con los instrumentos originales vascos, excepto en el caso de la trikitixa que generalmente es reemplazada por el acordeón. Un detalle que arrojaron las encuestas es que los músicos tocan las melodías de oído ya que gran parte de ellos no conoce la notación musical y que han aprendido a ejecutar los instrumentos de manera informal e intuitiva con sus mayores. Estos procedimientos han sido descritos por Shehan Campbell.

Los ancianos asumen un rol de modelo, trasvasando a los jóvenes cantantes y ejecutantes, el repertorio musical, las ‘nuances’ estilísticas y técnicas de su performance<sup>13</sup>

Los instrumentos mencionados fueron Txistu, Tamborrada, Txalaparta (construida por miembros del Centro), Pandero, Silbote, Txirula, TtunTtun, Alboka.

---

<sup>12</sup> IRIGOIEN, I. 2012. <http://www.dantzane.net/?q=es/node/45>

<sup>13</sup> SHEHAN CAMPBELL, 2006:420



**Fotos 10 y 11**

**La Foto 10 muestra el conjunto instrumental denominado Ttun-ttun y Txirula.**

**La Foto 11 muestra el conjunto instrumental denominado Txistu y tamboril. Fue obtenida en el festival 'Buenos Aires celebra al País Vasco' (versión 2012).**

En cuanto a las canciones preferidas en los centros se mencionan Itxaso Mendizaleak, Boga boga, Agur Jaunak. Ixil ixilik, Bautista Basterretxee, Euzko Gudariak. Eusko Abendaren Erreserkia las que son cantadas en euskera.

Hay coincidencia general en que Internet ha contribuido enormemente a la interrelación entre centros, a una más fluida comunicación con el País Vasco, al acceso a escritos, boletines, partituras, modelos de vestuario o coreografía, lo que les facilita el respeto a las tradiciones.

La respuesta a los ítemes cerrados de la encuesta, la ampliación verbal en las entrevistas, la documentación ampliatoria que aportaron las preguntas abiertas, el material fotográfico y filmico cedido por las entidades como asimismo el capturado por un investigador en vivo en el Festival 'Buenos

Aires celebra al País Vasco', resultan pruebas documentales de alto valor para el corpus del presente estudio.<sup>14</sup>

El patrimonio cultural vasco es de una gran riqueza y ha contribuido a las producciones artísticas, la vida cotidiana, la política, la gastronomía, los deportes y el lenguaje de la Argentina. Las supervivencias culturales identificadas dan cuenta de la enorme influencia de la comunidad vasca en la cultura local. Gran parte de este aporte puede atribuirse a la generosa actitud de entrega e inserción de los vascos inmigrantes.

Analizar estos canales de comunicación justifica el objeto de estudio elegido para la presente investigación.

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIOS MANZANO, M. Pilar

2009 *Danza y Ritual en Extremadura*. CIOFF: España

CAMARA DE LANDA, Enrique

2010 *El papel de la Etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural*.

COLE, Michael.

1999 *Psicología Cultural*. Madrid: Morata

CRAGNOLINI, Alejandra.

1997 "El *chamamé* en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración", *Música e Investigación*, Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" Nro. 1.

CRUCES, Francisco y otros

2001 *Las culturas musicales*. Lecturas de etnomusicología. Madrid: Trotta.

---

<sup>14</sup> El equipo de investigación de Argentina agradece la enorme colaboración prestada por los centros vascos del país

IBARRETZE, Gotzon

2004 “Fronteras de la música vasca”, *Trans 8* Revista Transcultural de Música. Versión electrónica disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a195/fronteras-de-la-musica-vasca>. Fecha de último acceso: 13-12-12.

IRIGOIEN, Iñaky

2012 “Danzas Tradicionales de Bizkaia”. Versión electrónica disponible en: <http://www.dantznet.net/?q=es/node/45>. Fecha de último acceso: 13-12-12.

NETTL, Bruno

2001 “Últimas tendencias en Etnomusicología”. En Francisco Cruces y otros (Eds.), *Las Culturas Musicales*. Madrid: Editorial Trotta

PELINSKY, Ramón

2000 *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid:Akal

SANTANA DE KIGUEL, Delia Elena

1998 “Aportes de las colectividades extranjeras a la cultura nacional. La Música”, *Música e Investigación*, Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” Nro. 3.

SHEHAN CAMPBELL, Patricia

2006 “Global Practices”. En Gary Mc Pherson y Richard Parncutt *The child as musician. A handbook of musical development*. Oxford: University Press.

UNESCO

1972 Actas de la Conferencia General. 17ª reunion, Paris.

\* \* \*

**Silvia Malbrán.** Doctora en Ciencias de la Educación (UNLP), Profesora de Educación Musical y de Piano (Conservatorio Gilardo Gilardi). Actualmente es Profesora de la cátedra Psicología Auditiva en la Universidad de Bs. As. Diseñó y dirigió la Maestría en Psicología de la Música (UNLP 2005-2012) Es autora de libros, capítulos de libros y artículos en revistas especializadas. Desde 1985 ha conformado y dirigido grupos de investigadores en música. Es miembro de la Academia de Ciencias de Nueva York.

Ha sido representante regional por Latinoamérica, Presidente de la Comisión de Investigaciones y actualmente es integrante del Advocacy Comiteee de la International Society for Music Education (ISME). Es integrante de la Comisión de Doctorado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) y del Consejo Asesor de la revista Eufonía (GRAO).

**Maravillas Díaz Gómez.** Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación. Es Profesora Titular del Área Didáctica de la Expresión Musical en la Universidad del País Vasco (UPV). Sus intereses de investigación giran en torno a currículum y música, creatividad e interculturalidad. Ha dirigido y participado en numerosos Congresos, Jornadas y Conferencias, entre ellos la XXVI Conferencia de la *International Society for Music Education* (ISME-2004, Tenerife, España). Presidió la Sociedad de Educación Musical del Estado Español (SEM-EE; 1996/2006).

Ha escrito libros, capítulos y artículos en publicaciones nacionales del estado español e internacionales. Es Codirectora de la revista "Eufonía. Didáctica de la Música" Jefe de redacción de la revista de "Psicodidáctica" y Responsable del master de investigación en Psicodidáctica (UNPV).

**Martin Kieffer.** Magister en Didáctica de la Música (Universidad C.A.E.C.E.); Profesor de Educación Musical; y de Piano (Conservatorio de Música de Junín). Actualmente se perfecciona con la pianista Diana Schneider. Es Vicedirector de la Escuela de Arte "Xul Solar" (Nivel Terciario Superior) y docente de cátedras del Conservatorio de Música de Junín.

Fue Capacitador en Educación Artística para los Ministerios de la Nación y de la Pcia. de Bs. As. actuando en diferentes lugares del país. Publicaciones: "Aprendiendo a Volar" (audiolibro) y "De sonares y sonatas" 64 ejemplos de música popular y académica Acaba de presentar su primer trabajo discográfico "Vuelo con escalas", junto a la cantante Lola Barrios Expósito Actuaciones como pianista: Salón Borges de la Biblioteca Nacional (C.A.B.A.), Salón Dorado de la Casa de la Cultura C.A.B.A., Museo Histórico Ángel M. de Rosa y Teatro de La Ranchería de Junín, Teatro Florencio Constantino de Bragado, Teatro Santa María de Buenos Aires, entre otros..

**Marisa Dariozzi.** Maestra Nacional de Música, Lic. En enseñanza de las Artes de la UNSAM. En la actualidad realiza trabajos de investigación en la Especialización en Docencia Universitaria de la UNMP, vinculando la enseñanza de la música y la formación especializada en el nivel superior.

Maestrando en Psicología de la Música de la UNLP y en la Maestría en Educación Artística de la UNR. Docente en actividad en todos los niveles de la educación artística: inicial, primario, secundario y Superior con especialización en Educación de la música en la escuela especial.

**Carlos Balcazar.** Maestrando en Psicología de la Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata – Argentina. Egresado de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali – Colombia. Actualmente pertenece al Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIET, Dirección de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires como profesor auxiliar y responsable de Biblioteca y Archivo Institucional.

\* \* \*

## **TRANSCULTURACIÓN MUSICAL EN LA FIESTA DEL SEÑOR DE LAS AGUAS DE GIRÓN: ESTUDIO DE LA APROPIACIÓN Y CAMBIO DE ROL DE LA CHIRIMÍA Y EL VIOLÍN**

**PATRICIA PAUTA ORTIZ**

---

### **Resumen**

El objetivo de este trabajo es analizar desde la perspectiva de la Antropología Musical el proceso de cambio que asumieron ciertos aspectos musicales que se encuentran presentes en la ceremonia tradicional de la ‘Fiesta del Señor de las Aguas de Girón’. Con tal propósito partimos de la descripción de la fiesta en el contexto socio-cultural del cantón Girón, luego resaltamos los procesos sincréticos y de transculturación musical de los instrumentos que ingresaron al Ecuador en la época Colonial, generándose la apropiación y el cambio de rol de estos instrumentos, haciendo énfasis en la Chirimía y el Violín.

**Palabras Clave:** Antropología Musical, transculturación, fiesta tradicional, cambio de rol, Violín

### **Abstract**

The purpose of this investigation is to analyze the process of change that certain musical aspects have undergone from the perspective of Musical Anthropology, present in the traditional ceremony of the ‘Fiesta del Señor de las Aguas de Girón’. Thus we begin with the description of the festival in the socio-cultural context of the Canton Girón; later, we emphasize the syncretic processes and the transculturation of the instruments which came into Ecuador in the colonial period, resulting in the appropriation and role change that these instruments experienced, making emphasis on the Chirimía and the Violin.

**Key words:** Musical Anthropology, transculturation, traditional festival, role change, violin.

\* \* \*

## Introducción

En la comunidad campesina, la fiesta religiosa representa uno de los contextos en los cuales se puede apreciar la interacción de la música con la vida social y cultural de un pueblo; desde esta perspectiva, podemos tomar como referente ‘La Fiesta del Señor de las Aguas de Girón’, en la cual cumple un papel fundamental la música tradicional, misma que no pertenece únicamente al pasado, al ejecutarse y al escucharse sobrepasa la distancia temporal, “como dice Ricoeur ‘no es un intervalo muerto, sino una transmisión que es generadora de significado’.”<sup>1</sup>. De ahí que la tradición puede ser únicamente entendida como algo que está siempre en movimiento, en otras palabras la tradición es viviente, está constantemente siendo creada y recreada por los individuos.

\* \* \*

## Antecedentes

Esta fiesta se desarrolla en el cantón Girón, que está ubicado al sur de la provincia del Azuay. Históricamente esta zona fue habitada por la cultura cañarí <sup>2,3</sup>, quienes desde la época prehispánica la conocieron con el nombre de ‘Leoquina’, que en lengua cañarí significa ‘Laguna de la Culebra’, puesto que este lugar está dotado de muchas lagunas.

“Posteriormente ‘en tiempo del Incario, ostentó otra designación la de Pacaybamba que en idioma quichua quiere decir Llanura de Paycas, pues antiguamente en esta zona existían muchos árboles de guabos’.”<sup>4</sup>. “Algunos historiadores consideran que ‘a principios de la colonia toma el nombre de Girón en honor al capitán Francisco

---

<sup>1</sup>SIMONETT, H., 2004: 149.

<sup>2</sup> El origen de este pueblo se remonta a tiempos inmemoriales, cuya expansión se ubica en la región andina de lo que hoy se conoce como las provincias del Azuay y Cañar; tanto las crónicas como los vestigios arqueológicos aseveran de la existencia de este reino cañarí con más de veinte y cinco tribus, cuyas capitales eran: al Norte, Hatum Cañar o Ingapirca, y al Sur, Tomebamba o la actual ciudad de Cuenca en Ecuador.

<sup>3</sup> ARIAS, P., 1992: 392

<sup>4</sup> PEÑAHERRERA, L., 1967, pp. 14.

Hernández Girón quien decide bautizarle con su nombre a esta zona cañarí’.”<sup>5</sup>

Esta fiesta constituye una de las tradiciones populares más significativas de la provincia y del cantón, que se celebra desde la última semana de Octubre hasta la primera semana de Diciembre de cada año<sup>6</sup>; generalmente cargada de un trasfondo lúdico, religioso y a la vez sagrado.

\* \* \*

### **Descripción de la Fiesta en su contexto**

Esta celebración está conformada por diversos componentes como: ceremonias, procesiones, danza, juegos como la escaramuza, símbolos, música, poesía, atuendos típicos, celebraciones, comida, bebida, ritual de sacrificio, etc. siendo necesario entender y asociar las características cosmogónicas de los pueblos indígenas y el pensamiento filosófico de la cultura hispana de principios de la Colonia, culturas protagonistas del sincretismo, aspecto que resaltaremos en este estudio; por una parte, observamos la concepción del mundo que se encuentra ligada a la religiosidad del pueblo de Girón plasmada en sus rituales de siembra, ensalzada con una gran variedad de componentes musicales como melodías, ritmos, instrumentos y un seleccionado repertorio musical, que de principio a fin animan y acompañan esta fiesta, caracterizando la expresión de agradecimiento y suplica de los feligreses al ‘Señor de Girón’, que es la escultura de Jesús crucificado, quien tiene el poder de atraer las lluvias esenciales en este periodo de siembra, razón por la que también se le conoce con el nombre de ‘Señor de las Aguas de Girón’.

De principio a fin, todo este evento está cargado de símbolos; por esta razón no solo se presta atención a la música sino también a elementos extra-musicales que están asociados, lo que explica que al existir un significado común permite la interacción de todos los participantes; esta expresión está impregnada de reglas y códigos que se evidencian en la performance, mismos que son definidos y aceptados por la comunidad en este contexto religioso tradicional, que es el resultado de la expresión que

---

<sup>5</sup>*Op.cit*, pág 16

<sup>6</sup> Esta investigación fue realizada por la autora Patricia Pauta O. en las fiestas correspondientes a los años 2008, 2009

representa el aspecto psico-sociocultural de la vida del pueblo, misma que está íntimamente asociada al aspecto musical que cumple con la gran función de mantener unido al pueblo, incentivando la realización de ritos, ceremonias y procesiones, así como también de convocar y animar a los pobladores en las ‘Mingas’<sup>7</sup> y trabajos agrícolas relacionados a esta fiesta, demostrando la música ser inalienable de su contexto social.

Previo a la fiesta, en los meses de Agosto y Septiembre se realizan reuniones de los organizadores de esta manifestación que son los priostes<sup>8</sup>, representantes, colaboradores de las comunidades y el sacerdote del cantón, quienes elaboran un calendario con el orden de participación de los Fiesta Alcalde, -nombre con el que se designa a los priostes mayores con sus colaboradores conocidos como los Incierros: Derecho e Izquierdo-. Cada semana tiene su propio prioste principal, quien determina el lugar o la comunidad en la cual se realizará la ceremonia y el ritual del sacrificio del toro, que por lo general se efectúa en su vivienda. Los dos priostes secundarios o Incierros son quienes realizan actividades parecidas a las del Fiesta Alcalde en determinados días de la semana, según le corresponde.

Los priostes inician los preparativos de la fiesta con un año de anticipación, con diversas actividades como la recolección de leña, en la que participan de forma voluntaria parientes, vecinos y amigos, a quienes se les ofrecen copas de aguardiente y chicha<sup>9</sup>; esto se conoce como ‘Minga de Leña’; la siguiente minga, se realiza cuando faltan seis meses para la fiesta. Con los colaboradores más cercanos se prepara la chicha para celebrar la fiesta, posteriormente se eligen los toros que serán sacrificados en honor al ‘Señor de las Aguas de Girón’. Estos animales son alimentados y cuidados hasta la fecha establecida según el calendario.

Todo el tiempo previo a esta celebración tradicional es de gran importancia, puesto que de su organización y de la gran variedad de detalles y componentes festivos, dependerá el éxito de la misma. Por esta razón los participantes trabajan arduamente en esos doce meses de anticipación. -son los preparativos los que más tiempo toman- cuenta el ‘Fiesta Alcalde’.

Cada participante tiene su propia responsabilidad, el prioste mayor y su esposa se encargan de invitar a las jóvenes, de preferencia hijas de parientes

---

<sup>7</sup> Sistema de trabajo comunitario que los indígenas de la región andina efectúan desde época prehispánica, con fines de utilidad social.

<sup>8</sup> Personaje principal en la organización y desarrollo de la fiesta comunitaria.

<sup>9</sup> Bebida derivada principalmente de la fermentación no destilada del maíz, de origen prehispánico.

y compadres para que salgan de ‘Platilleras’ o ‘Maceteras’, es decir mujeres jóvenes bien vestidas con trajes típicos como polleras y blusas blancas bordadas, quienes acompañarán al ‘Señor de Girón’ desde el inicio de la fiesta hasta el final.

Este sacerdote y su esposa, son quienes escogen a la niña ‘Loa’ quien declamará alabanzas al ‘Señor de Girón’, de igual manera eligen al ‘Reto’, que es un personaje disfrazado con traje militar y posee una máscara de alambre, quien proclamará coplas satíricas alusivas a las autoridades y mujeres.

De igual forma contratan una persona que se encarga de arreglar el Altar en el cuarto principal de la casa del sacerdote a quien denominan ‘Altarero’. Invitan también al ‘Guía mayor Derecho’ y ‘Guía mayor Izquierdo’ que son los personajes que se encargan de contratar los grupos de Danza y Contradanza, al igual que a los integrantes del juego de la Escaramuza<sup>10</sup>; ellos a su vez se encargan de encontrar a los guías ‘Quinto Derecho’ y ‘Quinto Izquierdo’ a los ‘Jefes de las esquinas’ llamados ‘Cuartos Esquineros’, quienes son necesarios para la ejecución de las labores de la Escaramuza y a su vez conseguirán al resto de jinetes y a los caballos.

El ‘Incierno Derecho’ es quien organiza las comparsas de los ‘Disfrazados’<sup>11</sup>, además de contratar a los grupos de músicos, bandas o DJ, mismos que amenizarán sus actuaciones. El ‘Incierno Izquierdo’ invitado es el jefe de los ‘Cuentayos y Danzantes’ -grupos de Danza y Contradanza-, que generalmente cuentan con un grupo de músicos que les acompañan en sus presentaciones.

Un componente constante en esta fiesta es la pirotecnia o ‘Fuegos Artificiales’, para lo cual cada sacerdote mayor y menor contrata la fabricación en carrizo y papel de: castillos, caballos venados, ‘vaca loca’, soldados, tanques, buques de guerra, palomas, olletones, globos y cohetes; que en compañía de la Banda de Pueblo amenizan y dan color a la fiesta.

\* \* \*

### **Descripción de los eventos musicales**

Los sacerdotes deben convocar a los músicos quienes forman parte fundamental de esta fiesta, debido a que su presencia anima cada acto de

---

<sup>10</sup> Juego tradicional de jinetes en caballos; realizan coreografías

<sup>11</sup> Personajes vestidos que representan un capataz con su esposa, quienes hacen alusión a los colonos, otro de mascota, y una pareja de cañarejos

cada día y cada semana de esta celebración; para el efecto, contratan al 'Maestro de la Chirimía'<sup>12 13</sup>, quien a su vez convoca a su acompañante el 'Músico del Redoblante' personajes que se constituyen en el hilo conductor del aspecto musical; otros músicos contratados son la 'Banda de Girón', que tiene una trayectoria de más de cien años de participación.

Por la importancia de la música en esta fiesta los priostes contratan a su vez otras Bandas aún de diversas provincias; todos estos músicos participan en los diversos componentes de la fiesta animando y alternándose con los otros grupos musicales compuestos generalmente por: Acordeón, Saxo y Güiro.

Para la procesión son contratados el 'Maestro del Violín' con sus acompañantes el percusionista del redoblante y del bombo, figuras características del evento. De esta forma cada músico y cada grupo cumplen con una función determinada en el transcurso de la fiesta.

\* \* \*

### **Proceso de Transculturación**

Para comprender el quehacer musical que se efectúa en este evento, es necesario realizar conexiones que nos ayudan a entender los significados de las representaciones simbólicas de la diversidad, la pluralidad y la diferencia del aporte de las culturas humanas que se consolidaron en el transcurso del tiempo en nuestro territorio, puesto que luego del encuentro entre las culturas hispana e indígena, surge un proceso en el cual el contacto directo y continuo afecta mutuamente los patrones culturales originales de cada una de estos grupos, provocando cambios subsecuentes en sus diversos componentes.

Como resultado de este proceso de asimilación, aculturación<sup>14 15</sup>, transculturación<sup>16 17 18</sup>, surge una nueva realidad que se conoce como

---

<sup>12</sup> Chirimía: se refiere a un aerófono de forma cónica de unos 28 cm de largo, es de madera y parte de su embocadura se fabricaba de plata o metal, posee dos lengüetas generalmente de caña guadúa.

<sup>13</sup> RAMIREZ SALCEDO, Carlos, 1996, Revista de Antropología número 13, Casa de la Cultura Ecuatoriana

<sup>14</sup> Aguirre Beltrán dedica un capítulo completo de su libro *El proceso de aculturación en México*, a la revisión de la etimología e historia del concepto y a la validez de su traducción al castellano como aculturación. Para este autor "La voz se

Sincretismo Cultural, a través del cual, nuestros pueblos han demostrado gran capacidad de resistencia y adaptación, realizando reajustes de significados que se desarrollan dentro de un contexto social. Un referente para demostrar lo expuesto es el aspecto musical que es el objeto de este estudio.

Ya en época preincaica, las culturas del área andina experimentaron un dinámico cambio y transformación; tal es así que la cultura inca fue portadora de varios elementos asimilados de otras culturas; sin embargo es con la Conquista que se produce una 'real confrontación' como consecuencia del encuentro de culturas de concepciones antagónicas.

El aporte de las culturas prehispánicas que en la actualidad está presente en esta tradición sincrética, es el legado de la música como factor

---

encuentra formada por la partícula formativa, la preposición latina *ad* - que por asimilación pasa a *ac* en todos los casos en que entra en composición con voces que comienzan con la consonante *c* - y la forma nominal *culturatio*, de cultura.

"es importante afirmar el significado invariante de la partícula formativa que, tanto en latín como en inglés y en castellano denota cercanía, unión contacto. Aculturación, por tanto significa contacto de culturas. En inglés consecuentemente, *acculturation* y *culture contact* son sinónimos, como también lo son en español *aculturación* y *contacto cultural*."

<sup>15</sup>AGUIRRE, G., 1970. pp. 9-12.

<sup>16</sup>En su análisis, Fernando Ortiz, antropólogo cubano, provee las herramientas para disentir de su justificación para el uso de un neologismo cuando explica "Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado. Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una desculturación, y, además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación"

<sup>17</sup>ORTIZ, F., 1940. pp152

<sup>18</sup>El Diccionario de las Ciencias Sociales editado por la UNESCO en 1976 avala esta interpretación: "Transculturación y aculturación se emplean indistintamente. Más acorde semánticamente con su significado es la primera acepción. La segunda es una traducción mecánica del inglés *-acculturation-*, que implica, a través del prefijo *a-*, la idea, no contenida, de carencia. Esto no impide que haya autores, como Aguirre Beltrán, que la prefieran frente a Fernando Ortiz, introductor de la palabra transculturación en español" (José E. Rodríguez Ibañez 1976:1089).

fuertemente vinculada a la religiosidad. Los pueblos prehispánicos tenían lugares específicos en donde celebraban sus rituales, construyeron templos dedicados a sus dioses, en los que celebraban servicios religiosos, sacrificios, ceremonias políticas y procesos de dirección administrativa, todos ellos oficiados con ritmos de instrumentos de percusión como sonajeros, tambores y melodías de gran variedad de aerófonos como flautas en sus variados diseños.

La religiosidad andina comprende la naturaleza como un todo del cual formamos parte y con quien, a la vez, se comparte la vida; es decir, reconoce al 'Hombre como parte del todo y al todo como parte del Hombre', ritualiza en su culto los principios de esta unión, magnificados con el '*Taqui*' – música y danza-, que es el medio por el cual tanto el hombre, la naturaleza y la divinidad, convergen en plena unión. Para el indígena el contacto y la vivencia con lo sagrado es lo religioso como sucede con los cultos a la Tierra o *Pachamama*, que hoy se hace extensivo en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón, así también se efectuaban otras celebraciones como: El culto al cerro o *Apu*, culto al origen o *Pacarinas*, culto al agua o *Yacumama-río- / Mamacocha* -laguna o mar- y culto a los ancestros o *Mallquis*. De ahí la gran variedad de temas y repertorios musicales inspirados para cada evento, razón ésta para entender que la música tuvo carácter de gran funcionalidad.

En su ritual el pueblo de Girón, distingue 'religión' de 'costumbres'; en las entrevistas realizadas se entiende que este pueblo está consciente de un sustrato autóctono y otro estrato cristiano posterior que juntos forman hoy en día su cosmovisión y sistema religioso como un todo integrado. Así por ejemplo cuentan que la interpretación de la Chirimía se utiliza para abrir la fiesta que se realiza desde la época Colonial que fue traída por los españoles; sin embargo esta práctica funcional ya fue realizada en época prehispánica con otro instrumento musical ritual como es la Quipa o Concha marina, que todavía se la emplea en diversos lugares del austro en varias fiestas y mingas. En esta fiesta tradicional existen algunas expresiones musicales que aparecen exclusivamente en este evento, como son las agrupaciones de ciertos músicos que ensamban pequeños conjuntos, conformados por instrumentos foráneos como son: Saxofones, Acordeón, Güiro y en algunas ocasiones también incluyen el Violín.

Lo interesante es que estos instrumentos han recibido total aceptación por parte del campesinado mestizo de esta región, lo que nos demuestra una vez más la capacidad de adopción de nuevos componentes a su cultura, sin

tener que renunciar a sus raíces tradicionales, en un acto de apropiación y reexposición cultural.

Para entender las razones de apropiación de estos instrumentos musicales, se realizó una entrevista a los músicos, quienes consideran que el uso de estos instrumentos, especialmente los saxofones y el acordeón, es porque ‘suenan más’. Este valor estético de sonoridad cumple con la función de dar realce a los diversos actos en esta expresión tradicional.

Posiblemente estos instrumentos de características sonoras más brillantes y volumen intenso desplazaron a los instrumentos vernáculos como las Flautas y Quipas; premisa que también se puede aplicar a la sonoridad de la Chirimía, cuyo sonido estridente es apropiado para la función que realiza, es decir de ‘llamar’, ‘convocar’, ‘anunciar’ y ‘dirigir’, sin perder el carácter sagrado.

Este particular señala un sincretismo en el que se entretajan e integran tanto las formas culturales autóctonas como las otras de origen foráneo.



**Foto No 1**  
**Manuel Largo, Maestro de la Chirimía**

En este contexto de fiesta, también podemos evidenciar otros componentes sincréticos que se han mantenido a través del tiempo, como son los rituales paganos que se efectúan en los lugares aledaños, mismas que son dirigidas por los sacerdotes y las celebraciones que se realizan en el templo o Iglesia Mayor dirigidas por el sacerdote católico, en estas escenas tanto la religiosidad y la música son los ejes transversales.

En las procesiones que constituyen parte importante de esta fiesta podemos observar varios músicos, grupos y bandas tocando simultáneamente mientras desfilan; durante la trayectoria se escuchan melodías sobrepuestas, lo que se conoce con el nombre de -Interpretación Comunitaria-, cuya razón es la participación e integración con igual propósito en la cual los músicos evitan la -Supremacía-, característica de los pueblos prehispánicos.

Otro aspecto que caracterizó a la música de los pueblos prehispánicos y que se mantiene hasta la actualidad, es el carácter funcional, transmitido a la melodía de la Chirimía, cuyo timbre agudo hasta estridente cumple con el siguiente rol:

- Anuncia el inicio de la fiesta del Señor de las Aguas de Girón, con 'La Llamada'
- Convoca al pueblo a participar.
- Dirige en 'La Escaramuza' la secuencia coreográfica.
- Guía la procesión a través de la siguiente frase melódica:



**Gráfico No1**  
**Melodía de la Chirimía**

Otro aspecto de la música tradicional que fue característica de los instrumentos prehispánicos, que nos ejemplifica la Chirimía, es el empleo de 'Tramas cortas' con pocas variables, como indica la frase transcrita, cuyo propósito fue el de facilitar el aprendizaje y la constante repetición, puesto que su transmisión es oral y de generación a generación. Este

particular también lo podemos evidenciar en la frase rítmica que efectúa el Violín.

En el transcurso de las procesiones de esta fiesta, también es característico apreciar el empleo de los instrumentos musicales que generan heterofonía como el caso característico de los aerófonos, pudiendo ser la Chirimía o el Pingullo con el Tambor o Redoblante.

Luego de destacar algunos aspectos del legado ancestral en la música tradicional andina, es importante resaltar el aporte que se efectuó durante el periodo colonial por parte de la cultura hispana que utilizó varios aspectos del gran componente musical europeo con el propósito de insertarlos en nuestros pueblos como son: los instrumentos musicales, ritmos y géneros, resultando difícil determinar su secuencia temporal, puesto que se dieron simultáneamente varios acontecimientos y que están presentes en el desarrollo de esta fiesta como los siguientes:

-Las órdenes religiosas católicas poseedoras de una tradicional formación musical, estuvieron presentes desde los inicios de la conquista, y fueron parte de las primeras colonias en América, siendo otro de sus principales objetivos la enseñanza del canto y la escritura musical, que en época colonial estaba ligado al aspecto religioso, cuya labor lo sustentan los religiosos Fray Jodoco Ricke y Fray Francisco de Morales quienes fundaron en Quito-Ecuador, en el año 1555 el Colegio de San Andrés <sup>19</sup>, destinado a la educación de los indígenas y mestizos, quienes asimilaron su técnica y cultura. Al principio se impartía la doctrina cristiana, lengua castellana, música y canto. Fueron Gaspar Becerra y Andrés Lazo los primeros maestros españoles que enseñaron el canto gregoriano y polifónico, y a tañer chirimía, flauta y teclado; por consiguiente el término Chirimía aparece con alguna recurrencia en documentos coloniales del Colegio de San Andrés (Quito); en la actualidad este instrumento es característico de la zona austral en las provincias del Azuay y Cañar; debido a su permanencia en el contexto sociocultural de la fiesta, se lo considera tradicional. El musicólogo Segundo Luis Moreno, considera que 'algún español debió haberlo introducido a esta comarca, puesto que la Chirimía es un instrumento de origen persa'. Se difunde en la población ecuatoriana desde esta época y hasta la actualidad está presente en esta fiesta tradicional.

---

<sup>19</sup> COBA, C., 1992: 260

Los indígenas se caracterizaron por ser hábiles intérpretes de la música y el canto, lo que les permitió continuar con la labor de la enseñanza en el colegio creado por los misioneros católicos; así Diego Gutiérrez Bermejo fue asignado como maestro de canto, tañido de teclas y flautas; Pedro Díaz, como profesor de canto, órgano y tañido de flautas, chirimía y teclas; Juan Mitima de Latacunga, experto en canto, tañido de flautas y sacabuches; Cristóbal de Santa María, de Quito, especialista en trompetas y canto<sup>20</sup>.

Tal fue la destreza de los nativos que en un informe de 1568 del colegio de San Andrés se dice:” [...] De aquí se ha henchido la tierra de cantores y tañedores desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca”<sup>21</sup>. Ceteramente se sabe que varios motetes, canzonetas y misas se componían en la catedral de Quito ya desde el siglo XVI.

- Tanto la composición, la interpretación musical como la construcción de los instrumentos, en sus inicios fue socializado por las órdenes religiosas a los indígenas y mestizos, quienes los adoptaron y adecuaron de acuerdo a sus necesidades.

-En cuanto a los instrumentos musicales, los conquistadores trajeron los oboes, cornetas y timbales que fortalecían a sus ejércitos en sus tareas de conquista; gran parte de estos instrumentos son ejecutados por los integrantes de las Bandas de Pueblo ‘Banda de Girón’, ícono de gran trascendencia en este cantón.

-También los campesinos e iletrados que formaban parte de las expediciones de conquista y colonización trajeron al Nuevo Mundo la música popular europea, que adquirió nuevas características locales, e influenciaron en varios géneros nativos y que en la actualidad son interpretados por los diversos grupos, como los siguientes géneros musicales: Albazos, San Juanitos, Danzantes, etc.

-La inserción de los instrumentos cordófonos en esta región es otro aporte cultural hispano, que se le atribuye a Cabello Balboa haber traído una vihuela; a Samuel Fritz la introducción del violín. Al grupo eclesiástico conformado por el clero secular, especialmente Jesuitas y Franciscanos la difusión de repertorios musicales y el tañido de instrumentos como la

---

<sup>20</sup> GUERRERO,P.,2001-2002:462-464.

<sup>21</sup> GODOY,M., 2005:119.

Guitarra, Violín, Arpa, Piano, Órgano, etc. para el acompañamiento de las celebraciones católicas.

Como se observa en esta fiesta están presentes instrumentos cordófonos como la Guitarra interpretada por los grupos de danza. Otro instrumento es el Violín que al ser difundido por las órdenes cristianas en época de la colonia, es apropiado por los indígenas y adopta funciones particulares propias tanto de interpretación como de ejecución, evidentes en las procesiones que acompañan al Señor de las Aguas de Girón.

Con toda esta influencia exógena, la música autóctona de nuestros pueblos fue mutando, es decir fue dinamizándose y adquiriendo nuevos componentes. Tanto los ritmos, melodías, e instrumentos tradicionales experimentaban cambios y ‘arreglos’ de acuerdo a su necesidad y conveniencia por parte de los músicos españoles, indígenas y mestizos.

A pesar de que el poder de la música religiosa europea limitaba el repertorio profano, sin embargo, este género fue adoptado por las comunidades alejadas de los centros urbanos que lograron conservar en mayor grado las manifestaciones musicales tradicionales ligadas a un contexto sociocultural que en la actualidad lo podemos evidenciar en esta tradicional fiesta de gran importancia en el cantón.

Al ser la transculturación un fenómeno dinámico siguió el sincretismo su proceso en las manifestaciones indígenas y europeas, lo que ha favorecido ciertos aspectos musicales ligados a los rituales para continuar con su pervivencia. Es así como en el Ecuador se despliega un gran quehacer musical estético que involucra nuevas técnicas compositivas e interpretativas afectando al gran repertorio musical como a la creación y adaptación de los instrumentos musicales, resultado del encuentro de las culturas como algunas que podemos evidenciar en esta celebración religiosa, así:

Las culturas prehispánicas efectuaban grandes rituales oficiales asociados a la expresión musical, mismos que congregaban a varias comunidades; tradición que se puede evidenciar en esta fiesta, pues hay varios caseríos aledaños al centro de Girón que se involucran cada año en esta celebración con la participación de grandes comunidades como son: Zapata, Maisol, Zula, Zhatashi, San Vicente, Pucucari, Santa Marianita.

En épocas prehispánicas, tanto los ritos religiosos como los ligados a los cultos agrarios, fueron los de mayor trascendencia, ya que en la descripción de las fiestas del Incario se ligan la música con la danza, y estas dos a los ciclos ecológicos que determinaban el calendario festivo del Imperio.

Los ritos agrarios fueron oficiales, otorgando gran valor a la música que gozaba de especiales características para cada evento. Esta celebración de carácter religioso en honor al Señor de las Aguas de Girón que se efectúa cada año en el mes de Octubre y Noviembre está relacionada con la siembra: los peregrinos invocan en sus ritos y plegarias las lluvias, bendición y fecundidad de sus tierras; con la particularidad de que después de la época de la Colonia se dirigen a su Dios denominado Señor de las Aguas de Girón.

Tomando en consideración que una de las características de la cosmovisión indígena es la forma de intercambio o reciprocidad, que en este caso es la donación de alimentos, alcohol, tiempo, recursos y música a cambio de la protección y la abundancia, puesto que los sacerdotes y donantes lo realizan con la convicción de que recibirán mucho más de lo que dan.

Cabe señalar que en esta fiesta el rito del sacrificio del toro, constituye también un principio de reciprocidad entre el hombre y lo sobrenatural (Dios), que desde tiempos ancestrales ha sido una de las prácticas de los pueblos prehispánicos; así los indígenas ofrecen sacrificios de sangre que es vertida en la tierra como símbolo de fecundidad, puesto que esta fiesta se efectúa en la época de siembra, a la cual también se asocia la súplica de la lluvia que es indispensable para fertilizar la semilla, por esta razón se le conoce a la imagen como ‘Señor de las Aguas de Girón’ a quien se dirige las ceremonias católicas, en las cuales sobresale la religiosidad popular tanto en los actos litúrgicos efectuados en la Iglesia, como en la misa campal, la velación y las procesiones.

Los integrantes de las comparsas representan a varios personajes. Para este fin utilizan el disfraz y las máscaras, mismas que para los indígenas y campesinos significa adoptar otra personalidad, ya sea de algún personaje, ancestro, espíritu o ser interior, que en este caso son los indios cañarejos, cultura preincaica que se desarrolló en esta zona. Por otro lado se combinan las formas simbólicas en la configuración de la identidad y características de la persona, que evocan al hacendado español con su esposa (dama), acompañados de sus mascotas (perros), que son los típicos colonos dueños de las haciendas, como los otros protagonistas de esta comparsa.

Estos personajes utilizan máscaras de malla pintadas para representar estas personalidades, práctica que en nuestro país se remonta a la época del periodo de Desarrollo Regional en la cual la cultura Tolita de la costa, se caracterizó por la elaboración de máscaras de cerámica y de oro con fines rituales.

Las máscaras y el disfraz, cumplen la función de liberar inhibiciones, permitiendo al portador expresar sus emociones, razón por la cual es un componente muy importante dentro del rito y de la sociedad: además de las comparsas, son los danzantes y ciertos músicos los que las usan. Estos eventos sincréticos están interrelacionados con melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos, instrumentos musicales, que sumado a su simbología y función en este entorno sociocultural forman una peculiar expresión que ha caracterizado a esta zona.

Gran parte de los protagonistas de esta expresión cultural son los músicos, quienes son reconocidos en estas comunidades como ‘Maestros’, debido a sus habilidades musicales y función que cumplen con los instrumentos musicales respectivos. En esta fiesta están presentes el ‘Maestro de la Chirimía’ y el ‘Maestro del Violín’, y los representantes de sus grupos musicales y Bandas conocidos como ‘Directores’. Todos y cada uno de estos personajes son invitados a la fiesta con la debida anticipación; el Prioste acude a la casa de los maestros y directores con toda formalidad y como es costumbre llevando aguardiente, para de esta manera solicitar su participación con el instrumento particular tradicionalmente requerido para este evento; el pedido se torna como favor, puesto que es muy importante e indispensable su presencia y de esto depende el éxito de la fiesta.

A pesar de que todos estos músicos están presentes anualmente en esta fiesta, es necesario realizar la invitación formal; de no ser así, un músico de su talla podría estar impedido de participar a pesar de su gran motivación.

Los músicos ocupan un alto grado de jerarquía, son los intérpretes y por ende los invitados de honor reconocidos por toda la comunidad; con sus interpretaciones son los conductores del desarrollo de esta fiesta y por esa razón los Priostes mayores, menores, personajes de la comunidad, Guías de la Escaramuza y Guías de danzas les ofrecen alimentos y licor para tenerles contentos y ejecutando en todo momento.

La historia ha demostrado que nuestros aborígenes no fueron receptores pasivos, sino que hubo un dinámico intercambio cultural que se demuestra a través de todo un proceso musical sincrético; cada grupo cultural la recrea según sus necesidades, creencias y valores. La adaptación de los pueblos y sus culturas, se tradujeron en procesos de apropiación, asimilación, sustitución, reinterpretación, mutación cultural, generando una nueva realidad sincrética, misma que es evidente en esta fiesta, como son los instrumentos de cuerdas que para la cultura hispana-europea fueron fundamentales, mientras que en América prehispánica no fueron comunes. Sin embargo el instrumento propio de los diferentes grupos indígenas

ecuatorianos era el ‘Arco musical’: se considera que este instrumento es originario de los indígenas de la región Oriental. Consiste en una vara o rama de madera o de caña en la que se temple una fibra, que se ejecuta llevando un extremo de éste a la boca, la cual hace de caja de resonancia, sosteniéndolo por la vara con la mano izquierda, mientras que con el pulgar de la mano derecha se frota la cuerda; al vibrar, ésta produce resonancia que la boca capta y amplifica, produciendo un sonido particular que se utiliza en ciertas ceremonias y rituales, puesto que permite explorar sus múltiples capacidades sonoras debido a la combinación que se genera entre el aire, la voz y las modulaciones que se pueden aplicar. Este instrumento lo ejecutaban estrictamente hombres. Con similares características en la provincia de Imbabura, en las comunidades de Otavalo y Cotacachi, también se encuentra un arco musical, conocido como Paruntsi.

Por otro lado, para el europeo la característica musical radicaba principalmente en las posibilidades melódicas de Laúdes, Guitarras y Violines y en las de combinación de varias melodías coordinadas en el pulso, pero independientes melódica y rítmicamente, que daban como resultado la polifonía europea. Por otra parte las flautas americanas, en cambio, se adaptaron en agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, lo que representaba la polifonía americana. La polifonía europea no se conoció en América y viceversa.

La introducción de las cuerdas en América, con sus características de producción de sonidos como las guitarras fueron las precursoras de nuevos instrumentos como el Cuatro, el Charango, e incorporaron otros cordófonos con algunos cambios, tanto en su estructura como en su técnica de interpretación como el Arpa y los Violines.

En esta celebración encontramos la participación del Violín, con una peculiar técnica de interpretación es decir, este instrumento está apoyado en el pecho del músico, mas no en el mentón y es acompañado por instrumentos de percusión. Lo interesante es que el violín es tratado como instrumento rítmico y no melódico. En esta investigación que se efectuó en los años 2008 y 2009 durante la procesión se pudo evidenciar que el violín no genera una línea melódica; se aprecia un movimiento superficial del arco sobre las cuerdas en forma vertical, desde arriba hacia abajo y con sonido casi imperceptible en forma más bien percutida, lo que se deduce que su presencia tiene más valor simbólico que musical. Estos músicos se encuentran delante de la imagen del Señor de Girón y están presentes en toda la procesión. El maestro del violín, que tenía 78 años de edad, informa que durante muchos años ha sido invitado a esta celebración.

Es interesante recalcar que en muchos casos los instrumentos cordófonos en Hispanoamérica heredaron las funciones de los instrumentos de percusión como en este caso; esta premisa fue característica en la región andina y por esta razón se dice que muchos instrumentos de origen europeo sufrieron un proceso de apropiación y luego se ‘andinizaron’, es decir, adquirieron características locales.



**Foto No 2**  
**Maestro del Violín**

En entrevista realizada al Señor Rubén Pintado oriundo del cantón y seguidor de esta fiesta desde que él tiene ‘uso de razón’ comenta que al Violín le acompañan generalmente los instrumentos de percusión como el Tambor y el Bombo y cada instrumento se sujeta a la siguiente frase rítmica:

Violín  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\text{||}:$  No se si si - rá don - ce-lla no  $\text{||}:$

Tambor  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\text{||}:$  Ve-ra-rás tan-tian-do ve-ra-ras tan-tian-do  $\text{||}:$

Bombo  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\text{||}:$  Pon - goen du - da pon - goen du - da  $\text{||}:$

**Gráfico No2**  
**Frase rítmica**

Cabe indicar que existe una peculiar forma del uso de la lengua castellana en el sector campesino, que consiste en sustituir ciertos sonidos vocálicos en este caso la *e* por la *i*, ejemplo –será por *sira*- otro uso es la repetición silábica para dar énfasis a la función de la palabra o en este caso también para cumplir con la fórmula rítmica del tresillo. Ejemplo –Veras por *Veraras*-

**Alteración de vocales**

Violín: No se si sira don ce lla  
Tambor: Ve ra ras tan tian do  
Bombo: Pon goen du da

**Expresión Castellana**

No sé si será doncella  
Verás tanteando  
Pongo en duda

Esta pauta es una aproximación del ritmo interpretado por este grupo instrumental, en virtud de que pueden existir diferentes variantes dependiendo de la creatividad y estado de ánimo de los ejecutantes; considerando que la tradición oral no se somete a la notación académica y está motivada por diversos factores de índole circunstancial, que pueden influenciar la interpretación, entre los cuales estarían: la fortaleza física de

los ejecutantes, puesto que el tiempo de las procesiones son por varias horas y con desplazamientos, el factor económico también determina la cantidad de músicos que participarán pudiendo limitarse en este caso al Violín con un solo instrumento de percusión y además el estímulo que provoca el alcohol o la chicha que genera algún otro cambio.

Otro particular que nos cuenta el entrevistado es que en ciertas ocasiones el Violín en las procesiones del Señor de las Aguas de Girón en años anteriores tenía como ‘acompañante’ al ‘Pingullo’ –aerófono-. En este caso el instrumento que lleva la melodía es el aerófono y el Violín cumple con las funciones de acompañamiento rítmico. Estos aportes sustentan el cambio de rol que ha experimentado este instrumento, siendo pertinente indicar que las formas de música son resultado de las estructuras sociales de la cultura que las mantiene y cada una engendra formas musicales particulares entendibles por aquellos que conforman esa estructura social.

\* \* \*

### **La Sociedad se refleja en su Música**

Las funciones de la música dentro de una sociedad pueden ser factores fundamentales que permiten desarrollar o inhibir un talento musical latente, a la vez que condicionan la elección de determinados conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. De allí que la labor del Etnomusicólogo se convierte en una ardua tarea para explicar los principios de la composición, ejecución y los efectos que produce la música hasta que no se tenga una clara referencia de la relación entre la experiencia musical y la humana; al respecto Blacking, sugiere que el etnomusicólogo debe analizar los procesos culturales, musicales, psicológicos que inciden en el sonido.

Dentro de este acontecer son los músicos los agentes que están estrechamente ligados a su cultura, al igual que los oyentes; por tal razón al realizar diversas entrevistas a los oriundos de ¿Por qué lo hace?, por lo general responden ‘así es nuestra costumbre’ ‘así nos han enseñado nuestros antepasados’, estas respuestas son clara evidencia de la coherencia de su concepción del mundo con sus disposiciones éticas, estéticas y las prácticas sociales.

Bourdieu explica que esta coherencia entre las formas y los comportamientos de esta sociedad en sus diferentes prácticas, son el resultado de la interacción circular entre estructuras internalizadas y

externalizadas, es decir los individuos desde su infancia dentro de un grupo social internalizan formas de ser y concepciones del orden 'natural' del mundo, basándose en respuestas concretas a condiciones comunes objetivas, por lo tanto las definiciones adquiridas de la realidad, son las bases para la acción.

Dicho de otra manera la práctica social y las formas semióticas como el arte son productos de las disposiciones internalizadas.<sup>22</sup>

“Cada individuo ordena distingue e interrelaciona el sonido según estructuras mentales que responden a estructuras sociales sutiles que aprende al ser parte de una sociedad particular, la cual a su vez clasifica y nombra la música según criterios previamente consensuados. Tanto el escucha, el músico y el compositor responden a un comportamiento estructurado, en el cual el orden y la estructura musical de cómo ejecutan, componen y escuchan se encuentran en la mente antes de estar en la música. Desde esta perspectiva la apreciación musical como la ejecución no necesariamente requieren del estudio metódico de teorías musicales estandarizadas”,<sup>23</sup>

Esta situación explica el por qué a través de la música podemos conocer varios aspectos de un pueblo. A la vez que según sugiere Blacking la función de la música consiste en reforzar los ritos y ceremonias de importancia social vinculando a la gente con dichos ritos. En esta fiesta se puede apreciar que cada melodía o canción está asociada a un ritual, una consigna, un conjunto de leyes, lo que permite concluir que dentro del contexto social, igual de importante que la música en sí es 'hacer' música, ya que la música expresa las experiencias sociales y es a la vez, una vivencia individual y colectiva.

Siguiendo con este estudio, se puede indicar que hasta la actualidad una de las características que mantienen los instrumentos cordófonos en la fiesta tradicional es de acompañamiento armónico, el indígena los utiliza en acordes; por algo, los indígenas quichuas designaban a las guitarras y vihuelas como “*tinya*” vocablo que significa tambor. A diferencia de la música europea de la época, que utilizaba vihuelas, laúdes y demás instrumentos de cuerda como polifónicos, para producir varias voces tejidas en una trama concordante.

---

<sup>22</sup> TURINO, T., 1993:62.

<sup>23</sup> GOTTFRIED, J. 2001: 40.



**Foto No 3**  
**Conjunto de Música y Danza**

No solo los instrumentos musicales se incorporaron al quehacer musical de esta región; también los métodos de aprendizaje musical, las técnicas de composición e interpretación, fueron socializadas por los misioneros, quienes tuvieron una cercana labor con los indígenas y mestizos de esta región, sobre todo al entender que la música era el regente en toda su religiosidad, e hicieron uso de este recurso para insertar su cultura.

\* \* \*

### **Factores de Cambio**

Es necesario tomar en cuenta las diversas influencias foráneas que llegan hasta este cantón ya sea a través de los diferentes medios de comunicación, el DJ., que trata de organizar y anunciar los eventos, los sacerdotes jóvenes y nuevos que llegan a la parroquia, carentes de la trayectoria histórica- social de esta celebración y son ellos los que deben dirigir las ceremonias religiosas, entendiéndose también que hay muchos componentes del ritual que no pertenecen a la fe católica.

Otro factor es el dinero que posibilita la realización y magnitud de esta fiesta que en su mayoría proviene de priostes que viven en Estados Unidos,

y desde su “nueva perspectiva” son quienes solicitan cambios y adaptaciones a los diversos eventos que forman parte de esta celebración como por ejemplo la cantidad de participantes en el tema musical ya sea músicos, grupos musicales, bandas de pueblo, orquestas de diferente índole, al igual que sugieren la participación de diversos grupos de danza de formatos no tradicionales.

Estos antecedentes son potenciales razones que determinan un cambio, sobre todo cuando las causas del surgimiento, perdurabilidad y decadencia de las prácticas culturales, son complejas y dependen de una serie de factores como los socioeconómicos, políticos y avances tecnológicos que no permiten entender las diversas respuestas culturales que pueden surgir, cuando las comunidades campesinas y en ellas sus tradiciones confrontan un proceso de integración dentro de un contexto más amplio, cuyos elementos simbólicos son reevaluados constantemente.

Las fuerzas dominantes del cambio determinan en muchos casos la disolución de culturas musicales tradicionales; estos efectos negativos no son necesariamente inevitables<sup>24</sup>. En esta fiesta se ha observado que la persistencia de la música tradicional y su exitosa adaptación hacia nuevas formas se ha convertido en una estrategia para que se mantenga su esencia lo que es posible dentro de un contexto de modernización e integración económico.

Al respecto Merriam expone que expresiones musicales exclusivamente asociadas a contextos particulares son menos vulnerables al cambio como la música ritual o religiosa por ejemplo que no podría cambiar sin antes alterar a otros aspectos del ritual mismo. Lo que no sucede con la música recreacional o social<sup>25</sup>.

En el desarrollo de este estudio se ha resaltado la función de la música interpretada por diferentes instrumentos musicales por varios músicos, como también por diversos grupos de música y bandas, en su mayoría la música se encuentra asociada a los rituales y prácticas, que forman parte de este evento, y es importante resaltar que existen expresiones musicales que hacen su aparición únicamente para esta fiesta; como es la participación de ciertos instrumentistas que se asocian únicamente para estas fiestas religiosas de gran importancia para esta comunidad, o como en el caso de ciertos músicos de avanzada edad que exhiben sus instrumentos musicales únicamente en el momento de la procesión, luego de la cual son

---

<sup>24</sup> ROMERO, R., 1993:22.

<sup>25</sup> *Op.cit*, pp:35

celosamente guardados debido a su carácter ‘sagrado’; este particular nos demuestra que ciertos componentes musicales están asociados al aspecto ritual, razón por la cual se justifica su pervivencia.

Cabe mencionar que las celebraciones autóctonas festivas a través del tiempo han experimentado un proceso de cambio y mutación; así por ejemplo la inserción de los instrumentos europeos desde la época colonial, la expansión de sus melodías al incorporar nuevas escalas, los nuevos estilos y técnicas de aprendizaje, composición e interpretación musical, posteriormente en el siglo XX la llegada de las Bandas Militares conformadas con instrumentos metálicos que estimularon la creación de las Bandas de Pueblo, actualmente la presencia de DJ como generadores de audio y música.

A pesar de todas estas adopciones, los elementos musicales que sistematizan esta fiesta, la misma ha permanecido ligada a las tradiciones de esta región, y su carácter dinámico y expansivo le ha permitido continuar en vigencia. Esto nos demuestra el gran potencial del pueblo indígena para resistir a la inserción foránea y lograr mantener su herencia cultural y musical.

\* \* \*

### **Conclusiones**

Este artículo es parte de una investigación de campo que se ha efectuado en el desarrollo de esta fiesta tradicional-religiosa; abarca varios componentes como la recopilación, observación, grabación, entrevistas y fotografías; este complemento idóneo nos ha permitido involucrarnos y acercarnos de forma más profunda al por qué y cómo se desarrollan los procesos musicales en su contexto sociocultural.

En conclusión, el rol de la música en el ritual es de gran importancia. Cada componente de la ceremonia tiene un derivado musical especial y la música es parte esencial del evento. El hecho de que ciertos elementos musicales solo aparezcan en este contexto, reafirma la idea de que el ritual de la Fiesta al Señor de las Aguas de Girón es una unidad indivisible de acción y sonido.

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE Beltrán, Gonzalo.  
1970 *El proceso de aculturación en México*. México: Instituto de Ciencias Sociales. Editorial Comunidad, pp. 9-12.
- ARIAS Dávila, Revdo. Pedro.  
1992 “Pacaybamba o Leoquina [1582]”, En *Relaciones Histórico - Geográficas de la Audiencia de Quito siglo XVI-XIX*, editora, Pilar Ponce Leyva, 390-394. Quito: Abya - Yala/Marka.
- CHACÓN ZHAPÁN Juan.  
2005 *Guacha Opari Pampa, Plaza donde se origina la gente cañari*, Paucarbamba, Llanura Florida, Casa de la Cultura Nucleo del Azuay.
- GODOY, Mario.  
2005 *Breve Historia de la Música del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito-Ecuador: pp.119.
- GOTTFRIED, Jessica.  
2001 “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”. Versi[onelectr[onica] disponible en: [www.difusioncultural.uam.mx/.../casa\\_del\\_tiempo\\_num89\\_39\\_48.p](http://www.difusioncultural.uam.mx/.../casa_del_tiempo_num89_39_48.p). Fecha de último acceso: 5-4-2011.
- GUERRERO G., Pablo.  
2005 *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito. Tomo I, pp. 462-464.
- ORTIZ, Femando.  
1940 *Contrapunteo cubano del Tabaco y del azúcar*, La Habana: pp.152.

PELINSKY, Ramón.

1995 “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom”. Versión electrónica disponible en:  
[ewww.sibetrans.com/.../relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia](http://www.sibetrans.com/.../relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia) Fecha de último acceso: 6-12-2012.

PEÑAHERRERA, Leopoldo.

1967 *Revista Municipal de Girón*, pp. 14-16.

SIMONETT, Helena.

2004 *En Sinaloa Nací: Historia de la Música de Banda*, México, pp. 149.

RAMIREZ SALCEDO, Carlos.

1996 *Revista de Antropología* número 13, Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 14-17.

ROMERO, Raúl.

1993 *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Rivas-Agüero, Lima, pp.22.

TURINO, Thomas.

1993 *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Rivas-Agüero, Lima, pp.62.

\* \* \*

**Patricia Pauta Ortiz.** Magister en Pedagogía e Investigación Musical: Universidad de Cuenca. Licenciada en Ciencias de la Educación: Mención Musicología, Universidad del Azuay. Profesor en Ciencias de la Educación: Pontificia Universidad Católica del Ecuador Especialidad en Musicología. Ejecutora de Campo en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC (2008). Docente del Centro de Estudios Interamericano CEDEI.

\* \* \*

## **ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA: EN TORNO A LA BÚSQUEDA ESTÉTICA EN LA CREACIÓN DE WITOLD LUTOSLAWSKI**

**JOSÉ MIGUEL RAMOS FUENTES**

---

### **Resumen**

Este trabajo, se presenta como una reflexión frente al razonamiento compositivo del compositor polaco Witold Lutoslawski, especialmente con respecto al tratamiento de los principales parámetros musicales y estéticos utilizados en la vanguardia de posguerra, y que en el caso de Lutoslawski, representan una constante búsqueda estética, que le permite dialogar desde una perspectiva vanguardista, representada en la indeterminación de los parámetros, hasta una concepción muy particular de estética neoclásica.

**Palabras clave:** Lutoslawski, tradición, vanguardia, indeterminación, dramaturgia

### **Abstract**

This work is shown as a reflection of the compositive thought of the polish composer Witold Lutoslawski, especially regarding the main musical and esthetical parameters used in the after war vanguard, which in the case of Lutoslawski, represent a constant esthetical search, that allows him to dialogue from a vanguard perspective, represented in the indetermination of parameters, to a very particular thought of the neoclassical esthetics.

**Key words:** Lutoslawski, tradition, vanguard, indetermination, dramaturgy

\* \* \*

### **Introducción**

Witold Lutoslawski (1913-1994) es considerado uno de compositores europeos más importantes del siglo XX y el estudio de su obra suele ser mencionado en relación al uso selectivo de la indeterminación en la vanguardia de posguerra, siendo probablemente el compositor polaco más importante después de Chopin. Además el compositor viene a ser un fiel representante de la búsqueda, que en particular los compositores de la

segunda mitad del siglo XX, llevaron a cabo en cuanto a generar una creación individual, lejana a toda expresividad romántica, con innovadores usos de los parámetros armónico, rítmico y formal. De esta manera intentaremos dilucidar de qué forma el compositor utilizó los mencionados parámetros en cada uno de sus tres periodos compositivos, dando cuenta de una evolución que permanentemente hará dialogar elementos más bien propios de los compositores de la segunda mitad del siglo, con varios e interesantes elementos propios de una estética neoclásica, que en la lógica del analista Leonard B. Meyer<sup>1</sup> se acerca más a una constricción estética que actúa sobre elecciones técnicas, estructurales y formales de los compositores, que a la mera utilización explícita de elementos estilísticos del pasado.

\* \* \*

### **Lutoslawski y la periodización de sus obras**

Witold Roman Lutoslawski nació en Varsovia el 25 de enero de 1913 a sólo meses que comenzara la Primera Guerra Mundial, conflicto en el que sus dos padres jugaron un notable papel en la organización de la resistencia polaca en Moscú, luego que Polonia declarara la guerra a Alemania. La cercanía de ambos con el fundador del partido demócrata Nacional de Polonia y las múltiples coyunturas políticas que crearon un escenario hostil para los Lutoslawski frente a los bolcheviques, terminaron con la ejecución del padre y su hermano en 1918 y el regreso a Varsovia del pequeño Witold junto a su madre. De vuelta a Varsovia en su primera infancia, el primer contacto con la música lo tuvo a través del piano y el violín, instrumentos de los que recibiera lecciones particulares con varios maestros. Luego de una permanencia parcial en el conservatorio de Varsovia (donde su director era Karol Szymanowski) y luego de abandonar la carrera de matemática, inicia estudios de composición de forma privada con el maestro Witold Maliszewski (1873-1939).

La carrera de Lutoslawski, que abarcó más de 60 años, es un reflejo de los cambios estilísticos que se generaron en los compositores de la vanguardia del siglo pasado (Lutoslawski, Penderecki, Bouléz, Messiaen, Stockhausen, Ligeti etc.) y un buen reflejo de gran parte de la historia de la música del siglo XX, dándonos cuenta, a lo largo de sus tres periodos

---

<sup>1</sup> MEYER, L. 2000

estilísticos, de la presencia de modelos que permanecen como constantes en toda su carrera y otros que caracterizan sólo uno de dichos periodos<sup>2</sup>.

En cuanto a este trabajo, consideramos fundamental el sostén bibliográfico actualizado frente al tema. Para esto se han considerado tres textos que abarcan cada uno desde una perspectiva distinta la periodización y su particular búsqueda estética. En cuanto a la periodización de las obras, nos parece fundamental el trabajo de Steven Stucky<sup>3</sup>, quien realiza una interesante periodización en cuanto al parámetro armónico. En lo que hace a una concepción analítica de sus trabajos por medio del estudio de la forma, utilizaremos el valioso (y lamentablemente poco conocido) trabajo de Gonzalo Martínez y por último, de manera de integrar dichas teorías, el testimonio del propio Lutoslawski frente a su creación, recogido en la serie de entrevistas que le hiciera Irina Nikolska<sup>4</sup> entre los años 1987 y 1992 haciendo una especie de correlato con sus propios testimonios frente a los temas que nos competen en este trabajo.

En cuanto a la periodización de sus obras hecha por el primero, Stucky propone una periodización hecha en base a las estrategias en el plano de la armonía, el cual fue fundamental durante toda su carrera

En esta periodización se distinguen tres periodos estilísticos que se detallan a continuación:

Primer periodo estilístico: “Temprano”.

Abarca desde los inicios de la composición<sup>5</sup> hasta la composición de *Dance Preludes* en 1954. Según Stucky, este periodo estilístico se caracteriza en una primera etapa por obras compuestas en una corriente neoclásica (hasta el estreno de su primera sinfonía), y una segunda enmarcada en lo que denomina “música utilitaria”, y que correspondería a las obras compuestas entre 1949 (*Obertura para cuerdas*) y el año 1954 que cierra este periodo con la obra antes mencionada.

---

<sup>2</sup> MARTINEZ, G. 2008: 55.

<sup>3</sup> STUCKY, S. 2001: 132.

<sup>4</sup> Nikolska, I. 1994

<sup>5</sup> Hay que considerar que un número indeterminado de piezas se perdieron en la destrucción de la Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que la primera composición que se conserva es *Lacrimosa* compuesta en 1937. Sin embargo varias composiciones para piano y para orquesta no se han conservado. Entre las primeras se cuenta la primera obra de que se tiene constancia, un preludio para piano compuesto en 1922.

Segundo periodo estilístico: “Medio”.

Abraca desde las *Cinco Canciones sobre textos de Kazimiera Illakowicz* (1956-1957), hasta *Novellete* (1979), presentando también varias corrientes estilísticas diferentes. En cuanto al periodo comprendido entre la composición de las *Cinco Canciones...* hasta los tres *Post-ludios* (1958-1960), Lutoslawski desarrolló su composición en la armonía de los doce tonos, siendo su obra *Jeux Vénitiens (1960-1961)* ejemplo de una aleatoriedad controlada, que desarrollará brevemente junto al *Cuarteto de Cuerdas* (1964) hasta la *Novellete* y emprender lo que Stucky denomina “Forma binaria o acentuada al final”.

Tercer Periodo Estilístico: “Tardío”.

Abarca desde *Epitaph* (1979) hasta la muerte del compositor, caracterizado por el uso de texturas simples<sup>6</sup> que abarcan el periodo comprendido entre la citada obra y su *Tercera Sinfonía* estrenada en el año 1983. En cuanto a las restantes obras, *Chain I, para conjunto de Cámara* (1983) hasta su última obra *Súbito para violín y piano* (1992) el compositor desarrolló un estilo que Stucky denominará “Forma Cadena”<sup>7</sup>.

Recordemos que la presente periodización de las obras del compositor hecha por Stucky, pretende clasificar las mismas en forma cronológica y de acuerdo al desarrollo de las estrategias en el plano de la armonía, pero además podrían ser fundamentadas de acuerdo a los cambios producidos en otros parámetros como lo son el ritmo, la textura y la forma<sup>8</sup>.

Para mayor claridad, presentaremos una tabla en que puede apreciarse la periodización hecha por Stucky incluyendo la sub-periodización de

---

<sup>6</sup> La sub-periodización del tercer periodo, específicamente en lo relativo al uso de texturas simples y la forma cadena, corresponden al trabajo hecho por Martínez en cuanto a reparar la falta de estos dos elementos en el periodo anterior expuesto por Stucky.

<sup>7</sup> División de la textura en estratos superpuestos cuya segmentación formal (agrupamiento) no es coincidente. Ver en MARTÍNEZ G. 2006:13

<sup>8</sup> Un completo análisis del sentido de forma en la obra de Lutoslawski, en especial de su tercer periodo, puede verse en la tesis, *Una Teoría Sobre el Movimiento Tonal a Gran Escala en la Música del Tercer Periodo Estilístico de Witold Lutoslawski. 1979-1994*. 2006. Martínez, Gonzalo. Tesis para optar al grado de doctor en Historia y Ciencias de la Música. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.

Martínez, que nos dan una idea integral de la trayectoria en cuanto a las estrategias armónicas, las concepciones estéticas y formales en la obra del compositor.

<b>Periodo</b> (Stucky 1981)	<b>Principales obras</b>	<b>Característica</b> (Martínez 2006)
<b>Temprano</b>	<i>Piano Sonata (1934)</i> <i>Lacrimosa (1937)</i> <i>Variaciones Sinfónicas(1936-37)</i> <i>Dos Estudios (1940-41)</i> <i>Sinfonía N° 1(1941-47)</i> <i>Obertura para cuerdas (1949)</i> <i>Pequeña Suite (1950)</i> <i>Tríptico Silesiano (1951)</i> <i>Bucolis (1952)</i> <i>Concierto para Orquesta (1950-54)</i> <i>Dance Preludes (1954)</i>	<b>Neoclasicismo</b>  <b>Música Utilitaria</b>
<b>Medio</b>	<i>Cinco Canciones (Illakowicz) (1956-57)</i> <i>Musique Fúnebre (1954-58)</i> <i>Tres postludios (1958-60)</i> <i>Jeux Vénitiens (1960-61)</i> <i>Trois Poemes d'Henri Machaux (1960-61)</i> <i>Cuarteto de cuerdas (1964)</i> <i>Parolas tissés (1965)</i> <i>Sinfonía N° 2 (1965-67)</i> <i>Livre pour orchestre (1968)</i> <i>Concierto para violonchelo (1969-70)</i> <i>Preludios y fuga (1970-72)</i> <i>Les Espaces du sommeil (1975)</i> <i>Mi-parti (1975-76)</i> <i>Novelette (1979)</i>	<b>Armonía de doce tonos</b>  <b>Aletoriedad Controlada</b>  <b>Forma “acentuada al final”</b>

<b>Tardío</b>	<i>Epitaph para oboe y piano (1979)</i> <i>Doble Concierto (1979-80)</i> <i>Grave (1981-82)</i> <i>Sinfonía N°3 (1972-83)</i> <i>Chain 1 (1983)</i> <i>Partita (1984-88)</i> <i>Chain 2 (1984-85)</i> <i>Chain 3 (1986)</i> <i>Concierto para piano (1987-88)</i> <i>Chantefleurs et Chantefables (1989-90)</i> <i>Sinfonía N°4 (1988-92)</i> <i>Súbito (1992)</i>	<b>Texturas simples</b>  <b>Forma cadena</b>
---------------	---	--

\* \* \*

### **En búsqueda de un lenguaje individual**

La actitud creativa del compositor arrancó desde muy temprano, marcada por una intensa búsqueda de individualidad, que en sus primeros años se presentó como un conflicto estético que rápidamente generó una reacción contra el romanticismo. Recordemos además que su maestro de composición Witold Maliszewski, que había estudiado en San Petersburgo con Rimsky-Korsakov y Glasunov, representó en el joven compositor un modelo típico de los compositores del neo romanticismo ruso, algo a lo que Lutoslawski estaba difícilmente llamado a reproducir. Es interesante lo que el mismo Lutoslawski menciona: “Yo estaba seguro que estaba en el camino correcto. Después de todo, la opinión de Maliszewski no fue ninguna sorpresa. Había estado consciente desde hace tiempo de esta visión a-estética y sabía que si me adhería a él, estaría perdido.”<sup>9</sup>

El inicio de los conflictos estéticos de Lutoslawski, se ve reflejado además en una confrontación frente a los principios de los compositores de la vanguardia de posguerra. En cuanto a la técnica serial es enfático y sostiene lo siguiente: “La serialización de un elemento es una manera de eliminar su actividad. El serialismo total elimina la actividad en general,

---

<sup>9</sup> Citado en Stucky *op.cit.* p.287.

actividad sobre un largo espacio de tiempo. Reemplaza la actividad por un mero “estado”<sup>10</sup>. De esta manera, el compositor refleja una actitud que tiende a retomar en alguna medida lo que su amiga Nikolska denomina una “dramaturgia”, una analogía a la noción de trama de una novela o drama, pero subrayando que es sólo una analogía ya que se refiere a una trama puramente musical generando una alternativa frente al movimiento ultra moderno cercano a los cursos de Darmstadt. Sostiene lo siguiente:

“Yo rechazo totalmente todo absolutismo y la audacia de la creencia en la que los seguidores dogmáticos de Webern proclaman sus propios derechos para disponer del futuro. Despierta mi reticencia y desconfianza. Quien no es suficientemente modesto para admitir que no sabe todo, se expone a sí mismo, al peligro de no saber nada.”<sup>11</sup>

Con la composición de las *Variaciones Sinfónicas para Orquesta*, Lutoslawski despliega un rango de influencias propias del finales del siglo XIX de diversos compositores que llevaban la tonalidad ya a sus últimas posibilidades, pero con una posición estética “exploratoria” que le permitirá rápidamente acuñar un estilo más radical e individual.

“Sin embargo, esas influencias tienden a estimular exploración más que mera imitación, y la música de Szymanowski y Bartok fue de particular importancia al proveer a Lutoslawski ideas acerca de cómo debía desarrollar un estilo más personal y radical, al menos en parte de fuentes de música folklórica.”<sup>12</sup>

Las obras clasificadas por Stucky en el primer periodo estilístico del compositor, se enmarcan dentro de una estética de corte neoclásico y una sintaxis pos-tonal, demostrando la influencia de Bartok, Stravinsky y Debussy.<sup>13</sup>

El estreno de su *Primera Sinfonía* en 1949, hecha en base a los pocos apuntes que había logrado salvar de Varsovia, representa el inicio de un nuevo camino en la búsqueda de una concepción estética que buscaría

---

<sup>10</sup> Citado en Zbigniew S. 2000:6. Es importante destacar que cuando se refiere a actividad lo hace en lo que entendemos por movimiento.

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> WHITTAL, Arnold. 1999:286

<sup>13</sup> MARTINEZ, G.2006: 10.

romper completamente con los procedimientos compositivos aceptados, en un camino marcado por la experimentación principalmente en el terreno de la armonía y el ritmo. Es interesante observar que no lo hizo del todo, ya que conservó una posición más bien formalista en la música para piano y solos de instrumentos, ya que a mediados de la década de 1950 combina los elementos nuevos en cuanto a la forma con los procedimientos más cercanos al neoclasicismo. Más tarde, en sus obras maduras, volverá a repensar la composición desde una perspectiva que involucre la técnica de doce sonidos, junto a la de técnica aleatoria controlada, sintetizada en un método de composición considerado estéticamente atractivo por el compositor, pero usando estrategias derivadas de la experiencia neoclásica.

En su búsqueda estética, Lutoslawski crea una estrategia llamada “Armonía de los Doce Tonos”, con la que compone sus *Cinco Canciones...* estrategia que nada tiene que ver con la técnica serial dodecafónica y que el mismo Lutoslawski reitera: “Esto no tiene nada en común con la técnica de las doce notas o con la música serial. El único rasgo en común es el “conjunto cromático.”<sup>14</sup>

Además sostiene:

“Tienen en mi obra un carácter distinto, fácil de reconocer mientras que los acordes de doce notas comprenden todos los tipos de intervalos y colores que carecen claramente de una individualidad definida. Los elementales acordes de doce notas impiden el uso de un contraste armónico fuerte, posibilidad que es negada, por ejemplo, en la técnica serial... La única cosa que me une con esta técnica, es el flujo casi continuo de las notas de la escala.”<sup>15</sup>

En definitiva, podemos observar que la estrategia utilizada por Lutoslawski en relación al plano armónico, difiere totalmente del serialismo dodecafónico y que las melodías están constreñidas por el uso de acordes de doce notas con un número limitado de intervalos adyacentes.

Pero uno de los aspectos más interesantes en las obras compuestas en esta época, y que según la periodización mencionada corresponden ya de

---

<sup>14</sup> Citado en Stucky *op cit* p. 114

<sup>15</sup> Citado en WHITTAL, Arnold 1999: 287

lleno al segundo periodo, es lo relativo a las estrategias utilizadas por Lutoslawski en relación al ritmo.

La audición radiofónica que realizara en el año 1960 del *Concierto para Piano y Orquesta* de Cage, transportó a Lutoslawski a un trance creativo que permitió que por primera vez experimentar con lo que denominamos “Aleatoriedad Controlada”. Sostiene: “A menudo los compositores no oyen la música que se toca [...]. Estamos escuchando algo y al mismo tiempo creando algo diferente”<sup>16</sup>

Sin bien, la técnica utilizada por el polaco nada tiene que ver con Cage, utiliza la aleatoriedad como una forma de activar las texturas controladas por los acordes de doce notas. Es una estrategia supeditada a la armonía, que sigue siendo objeto de un férreo control por parte del compositor.

En 1961 Lutoslawski empleó por primera vez la mencionada estrategia en su obra *Jeux Vénitiens* (Juegos venecianos) en un concepto que utiliza un contrapunto aleatorio entre las partes del conjunto que no están sincronizadas exactamente. Mediante las señales del director cada instrumentista puede ser mandado a ir directamente a la sección siguiente, a terminar la sección actual antes de moverse, o a detenerse. De esta manera el elemento azar implicado por el término aleatorio es manejado cuidadosamente por el compositor, que controla la arquitectura y la progresión armónica de la obra con mucha precisión entre las partes. Esta obra junto al *Cuarteto de Cuerdas* (1964) representan según la periodización mencionada en este trabajo, una fase madura dentro de un periodo medio caracterizado por las distintas corrientes. En las mencionadas obras, el compositor especifica los tonos y los ritmos, pero no la coordinación de las voces; los intérpretes comienzan juntos una sección, pero cada uno toca independientemente, cambiando de tempo según su deseo, hasta que alcanza el siguiente puesto de control cuando, a la señal de uno de los intérpretes, empiezan a tocar juntos de nuevo.<sup>17</sup>

A propósito es interesante conocer el testimonio del propio Lutoslawski frente al tema:

“Este tratamiento de los elementos del azar, consiste sobre todo en la abolición de la clásica división del tiempo, que es consistente para todos los miembros de un conjunto... no afecta en el grado más mínimo el orden arquitectónico de la composición o la organización del tono... Al componer

---

<sup>16</sup> Citado en ROSS, A. 2009:566

<sup>17</sup> Burkholder J.Peter, D. Grout y C. Palisca. 2011:1085.

mi pieza, tuve que ver todas las posibilidades que pudiesen surgir en los límites fijados previamente. Esto, de hecho, consiste en fijar los límites mismos de tal manera que la “posibilidad menos deseable” de la ejecución, en un fragmento dado, deba ser sin embargo, aceptable. Estas garantías de que todo lo que deba pasar dentro de los límites previamente fijados, cumplirán mi propósito.”<sup>18</sup>

Finalmente en el plano formal, Lutoslawski explora en lo que posteriormente se denominó “forma bipartita” o forma acentuada al final, con una primera exploración en el cuarteto mencionado.

Es en esta precisa etapa del segundo periodo, que el compositor va a crear una obra que será trascendente en la elección de los parámetros de acuerdo a las estrategias expuestas, la obra *Mi-Parti*, encargada por la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam y que rápidamente se transformó en una de las obras más aplaudidas del compositor. En ella, Lutoslawski se plantea como uno de sus objetivos lograr un sonido bello, menos agresivo que sus obras anteriores, iniciándola con una progresión de ocho acordes de doce notas, que sirven de base para las líneas melódicas cuyas alturas se desprenden de los mismos ejecutadas por nueve instrumentos de viento. Es justamente la insatisfacción de este hecho, el detonante en la búsqueda de una solución que implicara la diferenciación en cuanto al contenido de alturas entre melodía y armonía. Como sostiene Martínez, este fue uno de los elementos que condujo al compositor a introducir importantes cambios en su lenguaje.<sup>19</sup>

“Consideré melodías derivadas de la armonía. Esa es la manera en que yo compuse el comienzo de *Mi-Parti*, y que evitaré en el futuro... especialmente los instrumentos solistas que más o menos repiten los sonidos de los acordes. La encuentro una solución insatisfactoria.”<sup>20</sup>

En cuanto a las obras periodizadas en su etapa madura o tardía, el tercer periodo estilístico de Lutoslawski presenta una solución al problema expuesto más arriba, en cuanto que el compositor comenzará a utilizar las texturas con poco número de notas, una importancia creciente de la melodía como figura, destacada sobre un fondo predominantemente armónico, y la

---

<sup>18</sup> WHITTAL, A. *op cit.* p.288.

<sup>19</sup> MARTINEZ, G. 2006:23

<sup>20</sup> Citado por, MARTINEZ, G. 2008:57

disminución comparativa del número de secciones escritas con técnicas aleatorias<sup>21</sup>. Es a partir de *Epitah* para violín y piano (1979) que el compositor complementa el contenido de las alturas de fondo, hasta alcanzar el total cromático o sets de nueve, diez u once alturas. Martínez sostiene que tanto el desarrollo de nuevas estrategias en la organización de la altura, como la aparición de nuevos tipos de texturas, permiten señalar al año 1979 como el inicio de su tercer periodo estilístico<sup>22</sup>.

En conclusión, la aleatoriedad controlada (ritmo), más la armonía de doce tonos (armonía) y la utilización de forma bipartita (forma) son los tres elementos que caracterizaran su posterior lenguaje y que estarán presentes en su tercer periodo compositivo, afirmando nuestra posición expuesta en el título del presente ensayo: “diálogo entre tradición y vanguardia”.

\* \* \*

### **El diálogo entre tradición y vanguardia**

Para comprender cabalmente el diálogo que exponemos en esta sección del trabajo, es imprescindible detenerse en algunos elementos que hacen a Lutoslawski tomar una posición destacada dentro de la música del siglo XX, en especial dentro de los compositores cercanos a la escuela de Darmstadt. Lo anterior se sustenta en que Lutoslawski desarrolló un lenguaje sumamente novedoso, pero basado en el pasado (en especial dentro de las obras de su tercer periodo estilístico) en cuanto a la adopción de elementos propios de las formas clásicas, en especial las estrategias formales que actuaron en su lenguaje compositivo conformando una noción muy particular de forma y de las estrategias derivadas de dicha noción.

El tercer periodo estilístico del maestro, refleja de qué manera paulatinamente incorporó elementos de obras tempranas como reminiscencias de un pasado. Reminiscencias específicas se dan por ejemplo en *Chain 3* con alusiones a su *Musique funebre* (y en torno al movimiento lento de la *Sinfonía N° 1*, y que sorprendió a los observadores por la unión de lo nuevo con el primer periodo).

El concepto de neoclásico en Lutoslawski, se aleja de lo tradicionalmente conocido como tal en los compositores de la primera

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 24.

mitad del siglo XX, ya que se acerca a una “concepción de los elementos estéticos neoclásicos” que junto a la noción de acción y carácter, la concepción de la forma a gran escala como oposición de elementos centrípetos y centrífugos y la forma binaria, caracterizarán su lenguaje desde finales del segundo periodo, permitiendo un particular estilo, no basado en la reproducción explícita de elementos del pasado, sino en una mirada a “las constricciones estéticas heredadas de periodos estéticos pretéritos”.

Si bien una estética neoclásica prevaleció en Polonia durante el periodo que Lutoslawski pasó sus años de juventud, con una tendencia al retorno a la noción clásica de balance y multitud de formas con una clara percepción de procesos temáticos, Lutoslawski tomará de ello una noción muy particular de lo que tradicionalmente se entiende por drama o desarrollo dramático, tan cercano al discurso en base a desarrollo de ideas de la época clásico romántica. Para Lutoslawski el concepto de “dramaturgia musical”, es una analogía a la noción de trama de una novela o drama, pero meramente musical e íntimamente ligado a su concepción de forma, de manera que este concepto viene a ser sinónimo de acción. Este concepto es fundamental para comprender su lenguaje musical. El propio compositor sostiene lo siguiente: “[...]. ¿Por qué esta clase de “acción” es inseparable de mis composiciones? La razón principal es el hecho de que yo creo – y estoy completamente consciente de ello – que existe una gran necesidad de generar una “acción”<sup>23</sup>

La acción corresponde a la sucesión de eventos que forman la superficie de la música y que se relacionan entre sí en forma dramática. Lutoslawski demuestra como el término acción o dramaturgia, se originan de su estudio de Beethoven:

“Yo quería dominar los métodos de Beethoven sobre estructuración, de lo que yo llamo procesos intramusicales. Estos métodos probaron ser extremadamente innovadores; Beethoven no tuvo –y todavía no tiene– parangón en este sentido a través del edificio musical que ha erigido. Su habilidad para hacer una sucesión de eventos musicales impredecibles, para contrarrestar las habilidades y costumbres del oyente, de construir una forma musical irreprochable (pero no estereotipada) o, de superar las

---

<sup>23</sup>NIKOLSKA 1994:106

demandas de lo que tú, Irina, llamas dramaturgia musical – todo eso tuvo una enorme influencia sobre mí”<sup>24</sup>

De esta manera aclara el término de dramaturgia musical, refiriéndose a cómo los aspectos formales están constreñidos por “el control consciente de las expectativas del auditor” y por el manejo, también consciente, de la percepción de la obra. En relación al término sostiene lo siguiente:

“Este tipo de juego consiste en dar métodos de teatralización de las construcciones musicales. Para ejemplificar: Un pasaje musical está siendo indicado y luego es interrumpido por un grupo de instrumentos, o por un nuevo tipo de armonía.”<sup>25</sup>

En definitiva, Lutoslawski plantea de qué manera el concepto de dramaturgia operó como constricciones en su lenguaje compositivo, como un elemento estilístico que guió sus decisiones compositivas<sup>26</sup>.

En su época de formación en Varsovia, Maliszewski, su maestro de composición, permitió que Lutoslawski aprehendiera el concepto de forma y carácter que distinguiría su obra y que según el propio Lutoslawski, logró a través del estudio analítico de las obras de Beethoven.

La estética neoclásica prevaleció en Polonia durante el periodo de juventud del compositor, y como dijéramos anteriormente, en base a evocar un retorno a la noción de balance y multitud de formas del periodo clásico que se caracterizaban por una clara percepción temática en base a desarrollo (desarrollo temático como elemento principal del discurso). Se generó además una reacción general frente a los excesos de informalidades del romanticismo tardío y un retorno a una distinción de forma como contenido.

Este particular sentido de volver la mirada sobre cuestiones relacionadas a una percepción de la actividad o movimiento musical (actividad) cercana a una apreciación psicológica de la música, Lutoslawski la adquiere de su formación con Maliszewski, que según Martínez, “ponía énfasis en la percepción auditiva de la forma a través de un estudio detallado de la música de los maestros vieneses, y en especial en los movimientos con

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 124

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 90

<sup>26</sup> Martínez G. 2008: 62

forma sonata de Beethoven”<sup>27</sup>. En relación a esto es interesante el testimonio del compositor:

[...] “En las sonatas de Beethoven hay muchos elementos que el carácter cambia. En instantes, sólo en un carácter narrativo, el contenido musical es más importante que el rol que la sección interpreta en la forma. Cualquier otro carácter consiste en música cuyo contenido es menos importante que el rol – el rol formal. En instantes, si el pasaje es introductorio, entonces su contenido no es tan importante como el mismo hecho que sugiere la introducción de algo, y así sucesivamente. El carácter narrativo es justamente la exposición de contenido- nada más. No juega ninguna función o rol.”<sup>28</sup>

Finalmente, otro importante elemento que viene a respaldar aún más nuestra tesis frente a un verdadero y particular retorno a una estética neoclásica en la obra de Lutoslawski, tiene que ver con su concepción de la forma, que como anteriormente dijéremos, estaba profundamente arraigada en un concepto lejano al uso y repetición de formas y concepciones pretéritas, sino que lo aborda desde la perspectiva del uso de las constricciones estéticas que distinguen la forma del periodo clásico.

Por lo anterior, Lutoslawski plantea que la forma “es el producto de un conflicto entre fuerzas opuestas”, con lo cual surge un proceso que implica un conflicto y su resolución. En cuanto a conflicto de fuerzas, el compositor distingue un grupo llamado “centrífugas”, que provienen de la variedad de los materiales y que son contrastantes y potencialmente creadoras de conflictos, mientras que las fuerzas “centrípetas” actúan como elementos unificadores, manteniendo la coherencia y controlando el poder desestabilizador de las primeras. Sostiene al respecto:

“Estoy completamente de acuerdo que cualquier forma musical compuesta estrictamente, contiene fuerzas opuestas. Cada forma es un producto de un conflicto entre estas fuerzas. Podríamos llamarlas centrífuga y centrípeta. Las fuerzas centrífugas resultan de la variedad de material musical; ellas deben de alguna manera ser balanceadas con las fuerzas centrípetas que unen estos elementos fugitivos dentro de un todo. No describiré el trabajo sobre esta fuerza. Uno puede escribir muchos ensayos en el tema de la estética. Si yo hablo de ello, es en la expresión de un instinto profundamente arraigado en mí. Yo siento que la construcción de formas

---

<sup>27</sup> *Ibid* p. 63

<sup>28</sup> Citado en MARTÍNEZ, G. 2008:64

cerradas involucran la presencia de un elemento contrastante, eso es, elementos con una fuerza centrífuga suficientemente fuerte, y su consecuente subyugación a la unificada fuerza centrípeta. Sólo entonces una composición puede poseer una construcción firme y sólida.”<sup>29</sup>

Este principio, basado en la confrontación de fuerzas, que claramente puede extrapolarse al principio de contraposición de ideas tonales de una forma sonata, o a la variedad de elementos propuestos en un tema y variaciones, corresponde al concepto dramático del clasicismo que actúa como restricción en el desarrollo de la forma y que Lutoslawski aborda desde la perspectiva psicológica de la música.

Por todo lo anterior, consideramos que de todos los parámetros utilizados por el compositor en la composición a lo largo de su carrera, es en la forma donde prevalece con mayor claridad, su intención de búsqueda en cuanto a sus concepciones estéticas, siendo en el plano de las restricciones, en donde su lenguaje se acerca de manera más clara al principio dramático de contraposición de elementos del periodo clásico. Además, en sus últimas obras en especial las obras de cámara, el compositor generará una respuesta frente a sus nuevas restricciones estilísticas, desarrollando su particular forma binaria (según Stucky forma acentuada al final) que viene a reafirmar esta búsqueda formal en un plano que permitiera satisfacer sus objetivos de “dramatismo” en cuanto a la confrontación de fuerzas como concepción de forma. De esta manera la mencionada forma responde a esa necesidad, ya que la primera parte del proceso tiene por función crear una expectativa, la cual será resuelta en la segunda parte, produciendo un movimiento hasta el clímax y la atención del auditor hasta el final.

\* \* \*

## **Conclusión**

Como lo planteáramos al principio del presente estudio, la figura del compositor Witold Lutoslawski en la historia de la música del siglo XX es importantísima, sobre todo cuando nos referimos a una figura que en lo personal se distingue por una búsqueda constante de una estética particular, que en su obra toma un sentido profundo y valioso. Cuando sostenemos que

---

<sup>29</sup> *Id.*

Lutoslawski dialoga entre la vanguardia y la tradición, nos referimos a que en su creación se ven representados elementos propios de los compositores de posguerra, en especial en el uso de la indeterminación, y que en Lutoslawski tiene un tratamiento único y absolutamente controlado en cuanto a su función dentro del sentido de dramaturgia que el discurso conlleva. Además, la obra de Lutoslawski es reflejo de una búsqueda constante de nuevas perspectivas, pero a diferencia de otros compositores, una búsqueda estética en base a los elementos que enmarcan el discurso musical en el plano de las constricciones y no en el uso del tratamiento convencional de los parámetros como usualmente lo hicieron numerosos compositores. Su mirada retrospectiva, en lo que podemos clasificar, “su estética neoclásica”, nos da cuenta de una búsqueda original, individual, dramática e inmensamente expresiva.

“Felicidad es vivir en el mundo de los sonidos”<sup>30</sup>

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKHOLDER, J. Peter, Donald J. GROUT y Claude V. PALISCA

2011 *Historia de la Música Occidental*. Octava edición. (Versión española de Gabriel Menéndez Torrellas). Alianza Editorial. Madrid

MARTÍNEZ, Gonzalo

2006 *Una teoría sobre el movimiento tonal a gran escala en la música del tercer periodo estilístico de Witold Lutoslawski*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias y Artes Musicales. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.

MARTINEZ, Gonzalo

2008 “El concepto de forma en la obra de Witold Lutoslawski” en *Neuma*. N° 1. Revista de música y docencia musical. Talca. Universidad de Talca.

---

<sup>30</sup> Lutoslawski W. Citado en Nikolska I. *op cit*

- MEYER, Leonard  
2000 *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología.* Ediciones Pirámide. Madrid.
- NIKOLSKA, I.  
1994 *Conversation with Witold Lutoslawski (1987-92).* Melos. Stockholm.
- ROSS, Alex  
2009 *El Ruido Eterno.* (Traducción de Luis Gago). Seix Barral. Madrid.
- STUCKY, Z.  
2001 “Chance and Constancy: The Essential Lutoslawski”. En Skowron, Z. (ed,) *Lutoslawski Studies.* Oxford University Press. New York.
- WHITTAL, Arnold  
1999 *Musical Composition in the Twentieth Century.* Oxford University Press. Oxford, New York.
- ZBIGNIEV Skowron  
2001 “Lutoslawski’s Aesthetics: A Reconstruction of the Composer’s Outlook”. Skowron, Z. (ed,) *Lutoslawski Studies.* Oxford University Press. New York.

\* \* \*

**José Miguel Ramos Fuentes.** Intérprete superior en piano por la Universidad de Concepción y Magister en Ciencias Humanas con Mención en Historia por la Universidad de Los Lagos, es académico de la Escuela de Música de la Universidad de Talca, Chile, lugar donde desarrolla docencia en las áreas de piano e historia de la música, la dirección de la revista *Neuma, revista de música y docencia musical*, y la coordinación de investigación de la misma unidad. Actualmente junto al doctor Gonzalo Martínez, trabaja en el estudio y rescate del corpus musical del convento franciscano de Chillán, siendo el área del patrimonio musical de su mayor interés, que profundiza actualmente en la cursada de los seminarios de doctorado en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

\* \* \*

## MÁS ALLÁ DE LA ÓPERA

HÉCTOR FABIO TORRES CARDONA

---

### Resumen

Este artículo pretende sintetizar el cruce de dos investigaciones: *Semiótica y Semántica de la Notación Musical. Nuevas Fronteras*; y, *Ópera Expandida en Colombia, de la Narrativa Sonora a la Exploración Postmedial*. Investigaciones realizadas entre los años 2008 y 2011 en la Universidad de Caldas de Colombia, sobre la premisa de la búsqueda de propuestas musicales que trasciendan sus fronteras para mezclarse con otros entornos; dando como resultado el estreno de tres obras originales consecutivamente estrenadas, en tres festivales internacionales de la imagen de la ciudad de Manizales.

**Palabras Clave:** Semiótica- Ópera – *Gesamtkunstwerk* - Expansión – Postmedia

### Abstract

This article attempts to synthesize the intersection of two researches: *Semiotic and semantic of Music Notations. New borders*; and *Expanded Opera in Colombia; from Sound Narrative to Postmedial Exploration*; performed between 2009 and 2012 at the University of Caldas in Colombia; on the premise of finding musical ideas that transcend borders to mix with other environments; resulting in the release of three original works sequentially premiered, in three International Image's festivals of Manizales city.

**Key words:** Semiotic, Opera – *Gesamtkunstwerk* – Expansion – Post media

\* \* \*

### 1. Introducción

Dos exploraciones hechas a la par, la primera como producto de la investigación en el Departamento de Música de la Universidad de Caldas, respecto a la notación musical, pero en búsqueda de posibilidades semánticas que trasciendan la escritura; y la segunda en el campo de la ópera y en la pregunta constante acerca del estado actual de la misma. Los

productos (como se verá adelante), sintetizan puntos de convergencia que apuntan al estudio y al planteamiento de una propuesta estética acorde con los resultados investigativos.

## Contextos

### 1.1. Panorama semiótico.

Los procesos semióticos musicales son de doble vía: construcción categorizada y percepción analítica de códigos sonoros. La construcción depende de un proceso de creación sonora que involucra un enfrentamiento con la altura, el timbre, el espacio y el tiempo en un marco de percepción expandida, pues según Carlson la percepción sonora funciona de manera diferente a la visual, dado que el ojo es un órgano sintetizador, pues “cuando se mezclan dos haces luminosos de distintas longitudes de onda percibimos una luz de un único color”,<sup>1</sup> por el contrario, el oído es un órgano analítico. “cuando se mezclan dos ondas sonoras de frecuencia diferente no percibimos un nuevo tono intermedio, en lugar de eso, oímos los tonos originales”.<sup>2</sup>

La anterior afirmación cuestiona el asunto de la segmentación de códigos sonoros - porque el oído humano puede deconstruir el discurso más allá de su construcción-, o sea que los cambios mínimos en los dispositivos, el tiempo y el espacio afectan profundamente la base sonora. Así, la capacidad analítica muta de acuerdo a la complejidad del sonido y la multiplicidad de contextos. Sin embargo, el asunto predominante en la ambigüedad del sentido es el *background* del interpretante, porque precisamente afirma o deconstruye el mensaje sonoro. Chion, por ejemplo afirma que: “el sonido desborda la ventana auditiva y se convierte en una metáfora de percepción continua”,<sup>3</sup> razón por la cual López Cano considera la música como asemántica:

“la música es asemántica en el sentido que sus procesos de significación no se pueden comprender según los modelos semánticos, pero es semiótica en el sentido que nos permite desplegar semiosis a partir de ella: de hecho no podríamos decir si un sonido o situación es música si no construimos redes

---

<sup>1</sup>CARLSON, N. R., 2006: 225

<sup>2</sup>*Ibid.*

<sup>3</sup>CHION, M., 1999: 88

sígnicas de algún tipo en torno a ella [...]El significado no lo portan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación.”<sup>4</sup>

Una cosa es la construcción del discurso sonoro y otra su identificación auditiva, la primera es cognitiva en tanto elabora los códigos formales de creación e interpretación mediante la notación y la segunda es perceptiva en tanto codifica el mensaje (generalmente de forma metafórica)<sup>5</sup>; no obstante, percepción y cognición constituyen un mismo sujeto semiótico. El primero apunta al segundo, el cual está definido por el enfoque interdisciplinario de la física, la psicofísica y la neuropsicología, que pertenecen según Roederer<sup>6</sup> al campo de la acústica y psicoacústica de la música, que también estudia las vibraciones sonoras, los tonos puros y la percepción de altura, las ondas sonoras, la energía acústica y la percepción de sonoridad, la generación de tonos compuestos, su superposición y percepción; y las sensaciones y procedimientos dirigidos a encontrar respuestas cerebrales.

Aunque la notación musical hace parte del contexto interior de la música, los procedimientos pre y post semióticos generan un discurso sonoro de niveles desiguales, y de múltiples interpretaciones, razón por la cual Jacobson considera que “*la diversidad de los mensajes no está en el monopolio de una función, sino en las diferencias jerárquicas entre ellas*”<sup>7</sup>. En síntesis, se genera un análisis semiótico intrínseco y extrínseco para la música, el cual habría sido sintetizado por Agawu,<sup>8</sup> pero en realidad

---

<sup>4</sup>LOPEZ CANO, R., 2007: 5

<sup>5</sup> Si bien es cierto, la figura de la metáfora proviene del pensamiento aristotélico, ésta ha ganado especial interés en los últimos años, tanto por su utilización en los paradigmas de interfaces en sistemas computacionales, como por la demostración de su uso en el mapeo de los procesos cognitivos en neurociencia. Figura que convierte al proceso de semiosis en una paradoja, porque los procesos compositivos pierden control, pero el signo gana, en cuanto es impredecible. El escrito que revive la importancia de la metáfora es: LAKOFF, G., & JOHNSON, M. (1996). *Metaphors we live by*. Chicago, Illinois, United States of America: University Of Chicago Press.

<sup>6</sup>ROEDERER, J. G., 2008, pp vii-viii

<sup>7</sup>JACOBSON, R., 1984: 353

<sup>8</sup> Para Agawu, lo extrínseco se refiere a lo estético, la hermeneútica, la filosofía y lo extra musical en términos generales; y lo intrínseco a los componentes internos de los códigos musicales; sin embargo hace referencia a que lo intrínseco no se

expresado y reafirmado por Schenker, Schoenberg, Tovey, Ruwet y Adorno, entre otros.

## 1.2. Panorama operístico.

Aquello considerado por Pedrell <sup>9</sup> “*Obra artística por excelencia en la cual se asocian la poesía y la música, la danza, la pintura y la mímica*” y que ha tenido un origen y desarrollo, tiene un presente aparentemente intacto. ¿Cómo se manifiesta?, ¿Cuáles son sus transformaciones?, ¿Cuáles sus componentes?, ¿Cuál su aura?

Cuestionamientos cercanos al pensamiento de Benjamin <sup>10</sup> quien insiste en la posibilidad de hacer una interpretación del arte como una mezcla de positivismo y magia (tema que incomoda a Adorno) y considera que en el pasado, el arte se sujeta al ritual. Por lo tanto, el aura de aquellas óperas es «*aquello en la lejanía*», aura, definida como una forma de experiencia estética que se da en el contacto o en la visión de la obra original y que él mismo califica como la aparición irreplicable de una distancia, lo cual le confiere un carácter inaccesible. Concepto alejado de Brea, quien reconfigura la idea de aura en su libro “*Las Auras Frías*”<sup>11</sup>, pretendiendo la eliminación del mito, del ritual de la experiencia artística actual. Premoniciones del aura que reflejan las preocupaciones por el arte y la tecnología, y que afectan esa narrativa melodiosa del escenario para convertirse en otra cosa, ¿En qué? Tal vez se diluye en una hiperrealidad donde las reglas de juego de las narrativas oscilan entre lo real, lo verdadero, lo posible y lo improbable, y se convierte quizás en una inmersión o un metaverso, y tal vez no haya espacio para contar historias,

---

puede divorciar de lo extrínseco, en: AGAWU, K. (2008). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, pp: 275-277

<sup>9</sup> En esta definición de ópera de Pedrel, la palabra mímica, puede ser interpretada desde la perspectiva del drama griego, la ópera China o las danzas Árabes. PEDREL., 1897:326

<sup>10</sup> El título original del ensayo publicado por Suhrkamp Verlag en Frankfurt am Main, 1972, pero en realidad escrito por Benjamin en 1935 (la versión oficial de 1936), es: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

<sup>11</sup> Para José Luis Brea la experiencia aurática de la obra de arte contemporánea se verifica como un «rito sin mito», como una ceremonia sin fe. BREA., 1991.

pues las huellas de los pasos sin pisar se manifiestan, a lo mejor en una simulación, como una premonición de la ruptura de lo mágico en múltiples marcos universales, que reconfiguran la noción de aura y distancia del universo de representaciones donde aún tenían sentido; como dice Baudrillard:

“Toda dramaturgia e incluso toda escritura real de la crueldad ha desaparecido [...] La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que a lo «retro», a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro, bajo la luz fría de la disuasión”.<sup>12</sup>

Lo “retro” planteado por Baudrillard, no es otra cosa que un metarrelato sometido a la incredulidad de Lyotard<sup>13</sup>, situación que replantea la idea inicial de ópera para llevarla a otros terrenos a los que ha desembocado el arte; es decir, a la expansión, la condición postmedia<sup>14</sup>, el diseño y otras emergencias de la era digital.

\* \* \*

## 2. Métodos

### 2.1. Observación histórica

Se acude a la observación histórica con el fin de visualizar el origen de los argumentos operísticos; a ese vínculo encontrado por Villarubia,<sup>15</sup> entre la tragedia griega y el drama satírico, para desde los principios de la inmersión,<sup>16</sup> encontrar en el Ditirambo los orígenes del teatro griego, revelado por Aristóteles, con sus personajes y espacios físicos, que a su vez participan de los orígenes de la inmersión y la interactividad, como plantea Ryan:

---

<sup>12</sup>BAUDRILLARD, J.,2005: 77

<sup>13</sup>LYOTARD, J-F., 1984: 4

<sup>14</sup> Término utilizado por Rosalind Krauss en: KRAUSS, R. E. (2000). *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post- Medium Condition*. New York, United States of America: Thames & Hudson.

<sup>15</sup>VILLARUBIA, A.,2005: 11-96

<sup>16</sup> Referencia a los estados inmersivos de las ceremonias y del arte. Citado por LÓPEZ., 1998.

“El diseño del teatro griego, con sus asientos semicirculares, ofrece un compromiso entre inmersión e interactividad, aunque no una fusión [...] también mantiene una separación estricta entre escenario y asientos, lo que favorece la simulación”.<sup>17</sup>

Aproximadamente seis siglos después del asentamiento de la cultura occidental, se encuentra en las referencias a Hildegard von Bingen, una articulación entre poesía y narrativa, característica que Hoogen<sup>18</sup> señala como operística. De allí en adelante continúan las manifestaciones de una narrativa como la pre-ópera de *Li jus de Robin et de Marion* (El juego de Robin y de Marion en 1285), que responde a ese juego de palabras referido por Wittgenstein, y que consiste en “inventar una historia y leerla; hacer teatro; cantar canciones y adivinar enigmas.”<sup>19</sup>

Dichas representaciones escénicas siguen hasta el siglo XV basándose en la lúdica, como en la Fiesta del Faisán, dándole un toque de personalización a montajes, para López “Al liberar al hombre y elevarlo a nivel creador, el juego se convierte en un factor primordial de personalización”, *op.cit.*<sup>20</sup>. De allí en adelante, entre *Dafne* de Jacopo Peri (1597) y Monteverdi se procesa la forma que terminará dando como estructura una obra teatral musicalizada, dividida en actos y escenas, con oberturas, coros, recitativos, arias y todas esas estrategias formales encaminadas a narrar una historia con elementos de la música.

## 2.2. Aproximación deductiva a la idea de *Gesamtkunstwerk* y obra postmedia

La idea de la obra de arte total *Gesamtkunstwerk*, Richard Wagner,<sup>21</sup> quien publica en Zúrich una serie de ensayos en: *Das Kunstwerk der Zukunft*<sup>22</sup>, (La obra de arte del futuro, 1850) donde describe su visión *Gesamtkunstwerk*, puntualizando el ideal de obra conforme a sus ideales estéticos, concepto llevado al cine por Riciotto Canudo, quien adapta este idea al cine en su *Manifiesto de las siete artes*, presentado en la *École des Haute Études* de París el 11 de marzo de 1911: “Necesitamos al Cine para

---

<sup>17</sup>RYAN, M-L., 2001: 357.

<sup>18</sup>HOOGEN, E., 2003.

<sup>19</sup>CIA, D., 2008: 8

<sup>20</sup>LÓPEZ, A., 1998: 107

<sup>21</sup>GREY, T. 2009.

<sup>22</sup>WAGNER, R., 1850

*crear la obra de arte total a la que, desde siempre, han tendido todas las artes*".<sup>23</sup> Desde la misma perspectiva de obra de arte total, Cage <sup>24</sup> compone sus "Európeras", solo que los elementos cambian: la intrusión de una breve cinta compuesta de más de un centenar de óperas superpuestas (truckera), el juego de registros, la iluminación, el canto, seis cantantes cantando seis arias de su elección propia, el piano, destellos de la luz en el espacio escénico, el movimiento de los cantantes de un lugar a otro en el espacio de la realización o de las sillas en la parte posterior de la etapa, 75 luces de 3.256 señales. Extractos de las óperas, dos pianistas; 12 victrolas, el desempeño de truckera, el rendimiento de la iluminación y una duración de 70 minutos. Camino que conduce a la obra postmedia y Greenaway <sup>25</sup>, quien destruye la frontera de los medios y se preocupa, más por la semántica del conjunto que por la utilización de los mismos, razón por la cual, su obra responde a una condición post-medial, lo cual significa que la ópera como medio, se equipara al cine, la pintura, etc., para ser vertida como material diluido en el enunciado filosófico del artista, cumpliendo así su misión funcional, en medio de una articulación fractal de mecanismos expresivos.

### 2.3. Análisis y síntesis de la ópera

El análisis busca la deconstrucción de tres componentes: lo narrativo, lo sonoro y lo visual, enunciados en el libreto, la música y la escenografía, razón por la cual se puede redefinir la ópera como un *texto audiovisual*. A través la descomposición de estos elementos, se deduce la intención por la expansión; así el *texto* representa fracciones, que combinadas en un contexto formulan un sentido que puede ser expresado como narrativa en un mecanismo audible o visual; *la narrativa*, deja de ser un metarrelato para convertirse en micro-relatos de canciones populares y además los relatos de la cibercultura destruyen su principio lineal Cartesiano para actualizarla en narrativa no lineal en el hipertexto, los videojuegos, la simulación y los mundos virtuales. Argumentos que crean conexiones entre el arte y diseño; y que permiten afirmar que la música y diseño pertenecen al marco de las ciencias artificiales, en cuanto éstas se dedican a resolver el cómo deben ser las cosas, a diferencia de las ciencias naturales, que hacen

---

<sup>23</sup>ROMAGUERA. 1999: 68-69

<sup>24</sup>NICHOLLS, D., 2002: 235-241

<sup>25</sup>MANOVICH, L., 2002: 208

referencia al cómo funcionan y cómo son las cosas, por lo tanto el diseñador es “*todo aquel que concibe unos actos destinados a transformar situaciones existentes en otras, más dentro de sus preferencias*”<sup>26</sup>. En tal sentido el diseño se encuentra íntimamente ligado a la producción, razón por la cual, Sexe (2007) considera que “... *producir es diseñar. De otra forma, producir es impensable*.”<sup>27</sup> Por lo tanto se diseñan la partitura, la escenografía, el ballet, la iluminación, lo sonoro, la síntesis de sonido, el silencio y el espacio.

#### 2.4. Relaciones con la expansión

La expansión surge como resultado de las interacciones entre movimiento y acción, las cuales existen por razones de la lógica universal y las transformaciones del pensamiento humano y se fundamenta en la expansión del universo; por lo cual, la dialéctica del universo se expresa en el movimiento y ya sea por contracción o por expansión, ese movimiento determina las dinámicas del mismo. Razón suficiente para deducir que los escenarios de las transformaciones humanas, son considerados movimientos, que por ende son representaciones de la vida; por lo tanto, la dialéctica de la vida se expresa en movimiento.

La ópera como fenómeno estético se expande entonces en las estéticas y el diseño, por lo tanto se expande en la estética funcional, en el modelo epistemológico y descriptivo de Guattari y Deleuze “Rizoma”,<sup>28</sup> en la estética de los cuerpos, la alteridad, en la auto poiesis y en el diseño.

\* \* \*

### 3. Hipótesis

- La ópera se expande a la obra postmedia por la evolución del concepto de *Gesamtkunstwerk*.
- Otros caminos de expansión dependen de la evolución de la filosofía musical como el caso del estructuralismo dialéctico de Helmut Lachenmann y la nueva complejidad de Brian Ferneyhough.

---

<sup>26</sup>SIMON, H.A., 1973: 87

<sup>27</sup>SEXE, N., 2007:272

<sup>28</sup>DELEUZE, G. & GUATTARI, F., 2007.

- La exploración de conceptos investigativos musicales que nace de la relación con la tecnología –como el caso de la obra de Machover- expande consecuentemente la ópera.
- Las estéticas expandidas expanden la fundamentación estética de la ópera y se convierten en un espejo de nuevas formas narrativas.
- La concepción de ópera como *texto audiovisual* permite que ésta se expanda más allá del género.
- La ópera se expande hacia lo digital desde el cine, lo cual quiere decir que existe un proceso de *remediación* en su expansión.
- El proceso de expansión implica también la expansión en el video arte, lo cual redefine la semiótica de la partitura en video-partitura.
- El cine expandido implica la ópera expandida.
- Dada la expansión de la ópera a través del cine, ésta responde a los principios de los nuevos medios planteados por Manovich: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad, transcodificación y enlace. *op.cit.*<sup>29</sup>
- La ópera como representación de las instalaciones contiene cuatro características: 1) Lenguaje: reglas de juego para la comunicación. 2) Acción: suceso dado en un tiempo y espacio definidos. 3) Intención: objetivo semántico de la acción. 4) Interpretación: expectativa de doble vía (espectador-artista).
- La instalación Luci de José Manuel Berenguer, posee las características de la ópera-instalación (lenguaje, acción, intención e interpretación), fundamento para ser considerada una ópera de la era digital.

\* \* \*

#### 4. Resultados

Las aplicaciones del proyecto ópera expandida, se hacen de manera simultánea a la composición de una ópera basada en la obra del escritor colombiano Jorge Isaacs: “María”.<sup>30</sup> Las tres obras derivadas son estrenadas

---

<sup>29</sup>MANOVICH, L., 208: 49-65

<sup>30</sup>ISAACS, J., 1965.

en tres Festivales Internacionales de la Imagen, en la ciudad de Manizales (Colombia) así: VIII Festival Internacional de la Imagen, *Paráfrasis y Variación del Paraíso* (2009), IX Festival Internacional de la Imagen, Ópera Expandida y X Festival Internacional de la Imagen, *Mikrópera*.

#### 4.1. Paráfrasis y variación del Paraíso

Cuatro piezas que se construyen al rededor de la obra María. *El Elemento Agua*<sup>31</sup> se desprende de los cuatro nacimientos de ríos que existen en la hacienda el "Paraíso" en el Cerrito (Valle) y en la narración de Isaacs originada en el rumor del *Zabaletas*; la *Adversidad*<sup>32</sup> se desprende de la pérdida de la batalla frente a la epilepsia y la selva del Cauca, *los Orígenes* se dan en las narraciones de "Nay" la princesa africana y *Manos Sobre una Mesa* se origina en las interacciones del comedor. En *El elemento agua*, la obra usa imágenes video del agua de la hacienda, cuya edición presenta tres niveles en el audio: el fondo natural del agua, procesamiento de gotas y procesamiento de corrientes sonoras constantes; y a la vez se utiliza en vivo una marimba, en arpegios que dialogan con las corrientes; el flujo de la misma, representa y una tipología de *sonido color*. En *Adversidad*, el diseño de la partitura de la obra describe ideas de interpretación para un clarinete y un redoblante, las técnicas extendidas del clarinete se utilizan para generar un ambiente alta densidad ambiental. El tiempo de la obra está medido por un cronómetro y por las imágenes; de tal manera que no hay figuras de duración; el diseño se refiere a técnicas y alturas, pues las especificaciones están en el video, el cual a su vez se proyecta al público en las pantallas laterales.

El planteamiento de medir los tiempos de la música con los tiempos del cronómetro del video, parte del análisis de *TV Clock* de Nam June Paik, y se convierte en el punto de partida para la búsqueda de una nueva semántica de lectura musical a partir de la imagen en movimiento o sea la *video partitura*. En los orígenes, su metáfora va en contravía a las obras artísticas cargadas de tecnología y convierte en instrumentos visuales elementos tan básicos y primitivos como una tabla y una totuma, sin embargo, el mensaje está cargado de símbolos que se dan temporalmente para representar una historia intercalada de la novela en la que, las tablas

---

<sup>31</sup><http://www.youtube.com/watch?v=KAucCw6zYb4>

<sup>32</sup><http://www.youtube.com/watch?v=LK6QVkyD7qg>

personifican a Sinar y las totumas simbolizan a Nay; *Manos Sobre una Mesa* es una obra visual que se origina en la paradoja de la iluminación de la mesa (o la luz negra); allí, los intérpretes hacen presencia utilizando gestos y movimientos variables. La interpretación se basa en el criterio de texturas creadas por las interrelaciones entre sus actores: textura de un solo elemento o coincidencia de movimientos, textura homofónica o solo con acompañamiento y textura polifónica o construcciones dispares.

#### 4.2. Ópera Expandida <sup>33</sup>

Consiste en una exploración del género por caminos diferentes a los de la tradición operística; en búsqueda de la afirmación de elementos estructurales y conceptuales que justifiquen la existencia de la obra más allá de los medios y soportes; pues los nuevos conceptos técnicos basados en el replanteamiento de los materiales, la forma, los personajes, la digitalización, las narrativas, el texto, las técnicas y el pensamiento postmedia, permiten plantear una construcción operística en la cual el texto subyace bajo las imágenes, los personajes se presentan entre las arquitecturas sonoras y la narración no lineal se diluye en los ambientes de la obra basada en la novela “María” de Jorge Isaacs. En *Retorno*,<sup>34</sup> el procesamiento de audio general para el concierto, se resuelve de manera simple (porque la estructura compositiva resuelve el problema de los efectos y las exploraciones sonoras), se utiliza un procesador Yamaha SPX 2000 para generar una reverberación corta *REV-X MED HALL*, un eco sutil *ARENA*, otra reverberación más enfática *REVERSE GATE*, un retardo de *120 BPM X-DDL* para las notas largas, un doblador de voz *VOICE DOUBLER* para los sonidos multifónicos, y una modulación *PHASER* para alterar sutilmente el timbre; de acuerdo a las características técnicas y el momento de la obra.

Las imágenes rodean al intérprete, ambos ambientes se mueven; la proyección posterior con imágenes espaciales amplias se mueve lentamente y la proyección anterior con imágenes concretas se mueve con los sonidos. La programación está hecha en Max MSP, de tal manera que una parte de las proyecciones se dispara con el sonido, el cual también se mueve por el espacio de la sala. Otra proyección de las imágenes depende de la medición de tiempos y el criterio estético de la obra de los VJs. La luz tenue sobre el

---

<sup>33</sup><http://www.youtube.com/watch?v=YEQu3RFdpXw>

<sup>34</sup><http://www.youtube.com/watch?v=MmhSb2SHEIE>

instrumentista permite que se él se vea nítidamente entre las proyecciones y la escena recrea la metáfora de una proyección del cine. En *Vente*, aparece Efraín en la pantalla, representado por el violonchelo (Camilo Benavides) y María, representada por la soprano Yuli Fernanda Ovalle. Mientras la figura del violonchelista está presente en medio de las pantallas, la imagen de María se proyecta en tiempo real de manera fantasmagórica. Junto a María se mueven los textos de lo cantado en frases inversas y circulan nubes de recuerdos manchadas con sangre. En *Sed*, los elementos sonoros constituyentes de la obra “*Agua*”, se fragmentan para ser procesados independientemente y sobre ellos se aplican los conceptos de las tipologías de Lachenmann, por ejemplo: una gota y su retrogradación digital, representa el sonido cadencia; varias corrientes con gotas aleatorias constituyen un sonido color; el distanciamiento y el cercamiento de las corrientes reflejan un sonido fluctuación que a su vez puede constituirse en sonido fluctuación de fluctuación cuando se tratan polifónicamente; las combinaciones de gotas, corrientes, espacios, accidentes sonoros, etc., crean un sonido textura y conformación global se convierte sonido estructura. En *Epitafio*, giran moscas y cuervos que representan la muerte alrededor del violonchelista, la intensidad de su resistencia se proyecta en el diapasón, las alturas mayores a 330 Hertz disparan rezos de cantos litúrgicos, manipulados en digitalmente para ser alargados y ejecutados al revés, y, cada vez que el volumen supera los 80 dB, se proyecta un llanto de niños; y en *Nay*, la creación de la ópera expandida tiene que ver con la exploración de la lengua Twi, la cual da como resultado el procesamiento de diálogos para la parte inicial del la obra *África*.<sup>35</sup> Diálogos de hombres y mujeres que con su tono y pronunciación crean un ambiente percusivo.

### 4.3. Mikrópera

Mikrópera<sup>36</sup> es otra forma de minimalismo que tiene como única pretensión despertar interrogantes a partir de una visión angular, para que el espectador (que pasa a ser testigo) reconstruya la obra a partir de una información mínima y sea consciente de las posibilidades narrativas de lo no narrado. Los hechos de la Mikrópera suceden a través de un microscopio, allí deposito gotas de mi sangre para que el aparato las capte, la óptica tiene un sensor de movimiento que lanza fotografías de la imagen

---

<sup>35</sup><http://www.youtube.com/watch?v=V5IszWDSCA0>

<sup>36</sup><http://www.youtube.com/watch?v=xHtPawNWjbg>

a un video proyector y a su vez dispara sonidos contruidos sobre la amplificación de sonidos imperceptibles (solo hay que apuntar un micrófono a un rincón de un espacio insonorizado y subir el volumen de la grabación, con lo cual se demuestra que no hay silencio total). La narrativa de Mikrópera depende del movimiento microscópico, pues si este sucede, se refleja en imágenes y sonidos, sino, la narrativa se convierte en el vacío y el espacio de espera entre un evento y otro. Los 4'33" que dura la obra, crean interrogantes en el espectador que espera a que algo más suceda, pero en realidad lo que sucede es que se abre el espacio para la imaginación y para la deducción de lo que puede acontecer.

En su descripción, Mikrópera es Narración *Vakuunkunstwerk* (obra de arte vacía) que transmuta a *Teckigkunstwerk*, (obra de arte angular). Dicha mutación sucede porque los espacios vacíos configuran los habitables, los silencios complementan a los sonidos, la quietud al movimiento, etc. Razón para reconfigurar la idea del vacío por la visión angular. Reinención de 4'33", fractal inverso, diseño de subíndices, potenciación contraria, visión por percepción. No más sinestesia, hay que abrir el espacio a la imaginación y a la negación de los medios. Universos contenidos que configuran en un instante sucesos ilimitados. El arte de abrir la mente a lo que no se percibe, crear otros ojos para el tiempo, otra medida para el espacio. Mikrópera, narración complejamente sencilla y contradictoria... despertar a todo y a la tecnología de la nada... todo es natural.

\* \* \*

## 5. Conclusiones.

Las conclusiones acerca de las aplicaciones son las siguientes:

- Una ópera se diseña desde una investigación previa de todos los ámbitos posibles del tema de la misma.
- Las entrevistas ayudan a tener claridad de la investigación, porque constituyen una mirada ajena a la resolución de problemas sobre el tema estudiado.
- La investigación para la aplicación de las obras en escena funcionan mejor si se trabaja con material audiovisual obtenido de las fuentes primarias.
- La preconcepción de una composición, devela la inminente necesidad del diseño para la construcción de las obras, es decir,

la filosofía del diseño aplicada a la ópera, redundando en economía de tiempo, rendimiento efectivo del trabajo, mejoras en la planeación y ejecución, y claridad en la articulación de disciplinas.

- La experimentación en el uso de la video partitura, además de representar un nuevo paradigma para la ejecución instrumental, es efectiva.
- Hay sistemas (aparentemente cerrados) que pueden ser pensados desde perspectivas diferentes y que pueden dar como resultado otras tesis, teoremas, silogismos o paradojas, entre otros. Un ejemplo aplicado a esta investigación, consiste en la paradoja de la luz negra.
- Los personajes de la narrativa pueden ser reemplazados por cualquier elemento. Un objeto, una luz, un papel, un instrumento, etc.
- La narrativa de la ópera en el universo digital existe por las dinámicas interiores del mismo, pero, apenas se está iniciando el proceso de la expansión en dicho mundo.
- Todos los componentes se pueden expandir, recreando la mirada sobre ellos desde una perspectiva diferente, o sea, al revés, en espejo, en fractal, en simulaciones o cambios de estado, o en la visión de nuevas líneas vectores producto de interrelaciones complejas.
- La paradoja de la obra postmedia tiene ver con que usa una gran cantidad de medios artísticos para diluirlos en el objetivo final de la obra, es decir, la sobreutilización medial en pos de su desaparición.
- La naturaleza está llena de obras de arte angulares, los micro universos de las bacterias, y todo aquello que se determine como el *irreductible suceso del universo deductivo*.
- El papel del artista es el papel del visionario y por lo tanto es también el papel de aquel que revela sucesos y abre a la posibilidad de crear nuevas inquietudes en la mirada del espectador.

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU, Kofi.  
2008 *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- BAUDRILLARD, Jean.  
2005 *Cultura y Simulacro* (7a ed.). Editorial Kairós. Barcelona, España, S.A.
- BENJAMIN, Walter.  
1974 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (2a ed., Vols. I, part 2, pp. 471-508). Frankfurt, Deutschland: Suhrkamp.
- BOORSTIN, Daniel J., & KLEIN, Bernard.  
1992 *The Creators: a History of Heroes of the Imagination*. Random House. New York, United States of America.
- BREA, José Luis.  
1991 *Las Auras Frías: el Culto a la Obra de Arte en la Era Postaurática*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- CARLSON, Neil. R.  
2006 *Fisiología de la Conducta* (8, ilustrada, reimpressa ed.). (M. J. Ramos Platón, Trans.) Madrid, España: Pearson Educación.
- CHION, Michel.  
1999 *El Sonido. Música, Cine, Literatura*. Barcelona, España: Paidós.
- CIA, Domingo  
2001 *Wittgenstein. La Posibilidad de Juego Narrativo*. A Parte Rei. Número 16, Julio 2001. Revista de filosofía. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix.  
2007 *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre.Textos (6a Edición ed.). Valencia, España.
- GREY, Thomas.  
2009 *Richard Wagner and his world*. Princeton University Press. New Jersey, United States of America.
- HOOGEN, Eckhardt.  
2003 *ABC der Oper: die grossen Musikdramen und ihre Komponisten*. Naxos. Frankfur, Deutschland.
- ISAACS, Jorge.  
1965 *María Carvajal & Cia*. Cali, Valle del Cauca, Colombia.
- JACOBSON, Román.  
1984 *Ensayos de lingüística general*. (J. M. Pujol, & J. Cabanes, Trans.) Barcelona, España: Ariel.
- KRAUSS, Rosalind. E.  
2000 *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*. New York, United States of America: Thames & Hudson.
- LAKOFF, George, & JOHNSON, Mark  
1996 *Metaphors we live by*. Chicago, Illinois, United States of America: University Of Chicago Press.
- LOPEZ C. Rubén.  
2007 *Semiótica, Semiótica de la música y Semiótica Cognitivoenactiva de la Música*. Recuperado Noviembre 12, 2012, de Rubén López Cano: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- LÓPEZ, Alfonso.  
1998 *Estética de la Creatividad. Juego, Arte, Literatura*. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, España.

- LYOTARD, Jean-François.  
1984 *The postmodern condition: a Report on Knowledge.* (G. Bennington, & B. Massumi, Trans.) Manchester University Press. Manchester, United Kingdom.
- MANOVICH, Lev.  
2002 *The Language of New Media.* The MIT Press. Massachusetts, United States of America. 2002.
- PEDRELL, Felipe.  
2009 *Diccionario Técnico de la Música.* Editorial Maxtor. Barcelona, España.
- ROEDERER, Juan Gualterio.  
2008 *The Physics and Psychophysics of Music: An Introduction.* Düsseldorf, Germany: Springer.
- ROMAGUERA, Ramió.  
1999 *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales.* Ediciones de la Torre. Madrid, España.
- RYAN, Marie-Laure.  
2001 *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland, United States of America.
- SEXE, Néstor.  
2007 *Diseño.com.* Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- SIMON, Herbert. A.  
1973 *Las Ciencias de lo Artificial* I. A.T.E. Barcelona, España
- VAZQUEZ José, M. D., & GÓMEZ, C.  
2008 *Historia del Arte.* Florence, united states of America.
- VILLARUBIA, Antonio.  
2005 “Tragedia, Mito y Mitología”. En M. Brioso Sánchez, & A. Villarubia Medina, *Aspectos del Teatro Griego* (pp.

11-96). Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

WAGNER, Richard.  
1850 *Das Kunstwerk der Zukunft*. Otto Wigand Ed. Leipzig, Deutschland.

\* \* \*

**Héctor Fabio Torres Cardona.** Licenciado en Música, Universidad de Caldas Guitarrista y compositor. Profesor del Departamento de Música de la Universidad de Caldas. Candidato a doctor del Doctorado en Diseño Creación de la Universidad de Caldas. Magister en Diseño y Creación Interactiva, con tesis “Ópera Expandida, de la Narrativa Sonora a la exploración Postmedial” (Laureada)<sup>37</sup>, Universidad de Caldas. Especialista en Video y Tecnologías Digitales Online/Offline Mecad/Esdi.

\* \* \*

---

<sup>37</sup> <http://www.maestriaendisenio.com/tesis.html>

## EL ORIGEN DEL VALS CAMPERO PAMPEANO Y DEL "VALS CRIOLLO" NACIONAL

**JUAN MARÍA VENIARD**

---

### **Resumen**

El trabajo está realizado partiendo del conocimiento previo de los extremos del problema planteado: el llamado "vals criollo" producido en el siglo XX por la industria editorial, a partir de la década de los años veinte, y la variedad y riqueza que el vals presentó a lo largo del siglo XIX, lo que permitió considerar la primera hipótesis: aquel no podría provenir de un vals genérico sino de un tipo determinado que pasó del salón a la campaña en un momento también determinado. Esta búsqueda del vals de salón que se difundió en la campaña y constituyó el vals campero, y que más adelante fue el tan divulgado "vals criollo", con las posteriores hipótesis y comprobaciones presentadas, forman el presente estudio.

**Palabras clave:** danza tradicional - Argentina - análisis

### **Abstract**

This work parts of the previous knowledge of the particular points of the issue: the so-called "vals criollo" ("creole waltz"), produced by the publishing industry from de 1920s decade, and the variety and richness that presented along the nineteenth century. This allowed us to consider the first hypothesis: the "vals criollo" couldn't proceed from the generic waltz but from a determined type of it. This research of the salon waltz that spread in the countryside and constituted the "vals campero" ("campestral waltz"), and which would be later the widely divulgated "vals criollo", along with the posterior hypothesis and presented verifications constitute the present study.

**Key words:** traditional dance - Argentina – analysis

\* \* \*

El vals ha sido la danza que en los últimos siglos se ha mantenido vigente durante mayor tiempo en los salones del mundo occidental. En importancia puede competir con ella el minué, que una vez que fue danza aristocrática nunca se bajó de sus alturas y se hizo presente, de la mano de los más eximios talentos del arte, en todas las formas musicales. Pero el vals también mereció la cita y el desarrollo, así en la música sinfónica, de cámara, como en la de escena. Mas, popular como siempre fue, corrió por las poblaciones rurales de todas las naciones de Europa y América y aún tiene vigencia en muchos de esos sitios y como danza de ceremonia en centros urbanos. De modo que, más que bicentenario, mantiene mucho de aquella lozanía de su época de aparición.

Otras danzas de salón tuvieron la importancia del vals, como la contradanza en primer lugar, la mazurca, la polca y el schottisch, entrando ellas en la música académica y divulgándose en la campaña e incluso haciéndose tradicionales en muchos pueblos, donde aún figuran. Pero no han tenido ni la difusión universal del vals ni su actual vigencia.

En el Río de la Plata, donde estuvieron presente todas las danzas de salón o de espectáculo aparecidas en Europa, siquiera de manera fugaz durante los últimos siglos, el vals, como las otras danzas nombradas, prendieron también no sólo en el salón sino en la campaña. La gran divulgación que de ellas hubo ha sido, sin lugar a dudas, la causa principal de este acontecimiento. Algunas de ellas produjeron especímenes locales, con ciertas diferencias más en el aspecto coreográfico que en el musical. También aparecieron híbridos, debido a la combinación de dos danzas en el antiguo estilo de la oposición de tiempos *grave-vivo*.

Salvo en el caso de las contradanzas criollas, que produjeron las conocidas como *cielito*, *pericón* y *media caña*, las otras danzas nombradas, y también la habanera, mantuvieron su identidad, aun cuando vinieron a formar los híbridos señalados (minué con vals en *el montonero*, gavota con vals en *el federal*, etc.). De modo que el vals fue aquí, como en todas partes, esa danza así distinguida con distintas grafías e idéntica pronunciación, reconocible sin lugar a dudas.

En el Plata el vals se conoció para 1800, según lo señalan los que estuvieron en Buenos Aires durante los primeros años del siglo XIX. Estaba difundido en las casas de familia y se lo bailaba de modo semejante al de los salones europeos.

Todas las danzas de salón realizaron el mismo recorrido. Adoptadas por el salón y la sala familiar, bien pronto pasaron a la sala de campaña y de ésta a la fiesta rural. Danzas ceremoniosas como el minué o la gavota, no

tuvieron lugar en el patio o el rancho, de suelo de tierra apisonada, aunque algunas hayan participado –del modo que señalamos– integrando danzas tradicionales urbanas. Sí el resto, sobre todo las danzas de pareja independiente, que andando el tiempo vinieron a desalojar a las danzas criollas tradicionales *de dos* y de conjunto. Estas danzas europeas de pareja independiente y enlazada, se difundieron primero en la campaña bonaerense y más tarde fueron entrando en distintas regiones del país.

El vals, dada la amplia vigencia que tuvo, no pudo ser uno, en forma y carácter, durante los ciento cincuenta años de su mayor vitalidad. No sólo tuvo variaciones de *tempi*, lo más notable, sino de forma también. Es lógico suponer que si no variaba, al fin perdería esa vigencia tan dilatada que presentó. Hemos estudiado el vals en nuestro trabajo sobre la música de salón en el Río de la Plata, que permanece inédito, y allí establecimos diferentes tipos formales que se dieron desde comienzos del siglo XIX hasta comienzos del siglo siguiente. Permítasenos señalar que hay muchos tipos de vals, incluyendo coreografía, aun en el salón. De modo que aquel adoptado en la campaña, origen del "vals criollo", siendo él un tipo de vals único y reconocible, debe necesariamente provenir de un tipo de vals de salón determinado y no del vals genérico, tan variado como señalamos.

De este mismo modo, los ejemplos de vales que aparecen en la música de arte mayor no provienen del vals genérico, sino también de un determinado tipo de vals en cada caso. Esto, estudiando, puede ser muy bien determinado. Nadie que conozca puede dudar que los vales de Franz Schubert no son lo mismo que los de Tchaikovsky. Es así que, en rigor, no puede decirse que el vals campero sea un vals acriollado del proveniente de Europa, sin más.

No es posible imaginarse una síntesis así producida entre perdidos ranchitos de la llanura. Contrariamente, sería necesario buscarlo en aquella variedad que haya sido la más difundida, en los ámbitos urbanos, en el momento en que aparece popularizado en la campaña. Y ha tenido que ser una difusión intensiva, sobre todo considerando la historia del vals, una danza que se ha bailado por varias generaciones. Esto no es sólo válido para nuestra zona pampeana, sino para la difusión del vals "criollo" en toda América hispana. En nuestro caso sería completo el trabajo si se constatare, además, la existencia de un ejemplar determinado que haya sido el impulsor –como muchas veces ocurre en estos procesos– de la difusión de la especie en aquel ámbito.

Es así que planteamos nuestra hipótesis: el vals campero pampeano, origen del denominado "vals criollo", siendo de forma tan regular y características tan peculiares, no pudo provenir del vals genérico, que ha sido de forma y contenido variado, sino de uno en especial y determinado. Éste ha debido ser, necesariamente, un tipo de vals difundido suficientemente en el salón, en un momento preciso, a fin de poder seguir el camino que hicieron para popularizarse, todas las especies de danza.

A partir de esta propuesta, sólo queda por determinar cuál ha sido ese tipo de vals que pasó a la campaña. Para encarar el trabajo hay que simplificar. No pudo ser ninguno aparecido en el siglo XX, porque ya estaba allí a fines del siglo XIX. Tampoco en las primeras décadas del XIX porque, al menos, no se lo registra como danza independiente y nada tiene que ver el vals de salón de entonces con el que luego se recrearía en la campaña y el conocido como *vals criollo*. Es el punto de señalar, por lo estudiado, que su difusión en ella parece coincidir con la que allí tuvieron las otras danzas de salón de pareja independiente, las que llegaron al Plata con posterioridad al vals y debieron gastar un tiempo de aclimatación y divulgación suficiente. De modo que su difusión en la campaña aparece, junto a aquellas, después de la época del gobierno de Rosas en que se abandonó paulatinamente, al menos en la Provincia de Buenos Aires y en todos los niveles, el cultivo de géneros y especies criollas tradicionales. Tenemos ya un campo acotado a cuarenta años. En los géneros de vals vigentes en esta época, debe buscarse el antecedente del vals campero.

De la gran producción de valeses de estos cuarenta años de la segunda mitad del siglo XIX, deben descartarse los valeses compuestos como piezas de carácter y de fantasía, valeses de concierto, de bravura, etc., porque nunca hallaron medio de alcanzar la campaña. Quedan entonces los valeses piezas de danza. Esto es: las composiciones que se hicieron para danzar.

¿Cuáles eran estos tipos de valeses danzables vigentes entre los cuarenta años que corren desde 1852? Sin entrar en determinar géneros, podemos decir que imperaban el vals vienés y el vals francés. En el salón tenía mayor vigencia este último. Ciertamente que el vals vienés, bailado elegantemente en tres pasos, en giro rápido y en ronda con otras parejas, no se ve muy para el piso de ladrillo o de tierra apisonada de las habitaciones de campaña y ciertamente no es ni del carácter ni del espíritu del paisanaje bonaerense, ni de lo que fue el "vals criollo" según pueden asegurarlo quienes lo conocen. De modo que aquél queda eliminado. Queda el francés.

Este vals, bailado en dos pasos, sería el origen del vals recreado en el campo y del "vals criollo".

No puede hallarse otra presencia del vals en la campaña bonaerense, durante las primeras décadas de esta segunda mitad del siglo XIX, que no fuera como tiempo alegre en danzas grave-vivas o formando parte de alguna contradanza que todavía se hiciera (cielito o pericón). Ventura Lynch, en su tan conocido trabajo *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, que data de 1883, señala y describe las especies musicales populares y no menciona el vals. Así la búsqueda habrá de ceñirse a pocos años: desde mediados de los años ochenta hasta comienzos de los noventa.

Debe enfocarse el estudio en la producción local de los compositores de danzas de salón de fines de la década del ochenta. Es interesante observar un catálogo de la casa Hartmann –la editora más importante entonces en Buenos Aires– que data de finales del año 1885, donde en el rubro *Valses* abundan los de J. Strauss y E. Waldteufel, no faltando los de Metra, Lamothe y otros, muchos de ellos sobre temas de operetas. Mas son contados los de autores locales, sólo siete vales que pertenecen a Bemberg, Casanova, Diez, Nannetti, Rolandone. De estos –todos músicos profesionales– dos o tres vales de la lista, que no conocemos, podrían tener algo de carácter popular. Debe señalarse que de los músicos locales figura, en el catálogo, una mayor producción en mazurcas y habaneras –algunas por aficionados– que tuvieron siempre carácter más popular que los vales.

Los compositores locales de música de danza eran, en general, autores de música de zarzuela, sainete y demás piezas de espectáculo del género chico, con producción creciente en los años noventa. Autores, algunos de ellos aficionados, que compusieron todas las especies vigentes de danzas de salón más algunas piezas criollas como vidalitas o pericones y algún tango o milonga. Es así que muchas de sus producciones de salón tienen la simpleza y facilidad como para popularizarse en medios ignorantes de la graña musical. Aquí habría que pescar pero vayamos a buscar un tipo de vals que haya alcanzado entonces la difusión y popularidad intensiva que consideremos necesaria.

Un tipo de vals novedoso, que hace su aparición a fines de la década del ochenta y revitaliza la vieja danza en los salones, que fue especialmente frecuentado por estos compositores locales señalados, es el vals "boston" o "de género boston", como se lo denominaba. El origen del *Boston-valse* no lo hemos podido establecer. Ciertamente dudamos de que se haya creado en

Boston. A lo sumo, de esta ciudad habría partido el "paso de boston" (lento, deslizado, en movimiento de dos pasos), con que se bailó este tipo de vals lento y todas las demás danzas a partir de 1890. Entre nosotros parece ser el difusor Hilarión Moreno, un diplomático argentino llegado en esta fecha a Montevideo, proveniente de su destino anterior en México. Sus primeros tres vals "boston", editados bajo el seudónimo *H. D. Ramenti*, fueron compuestos entre 1890 y 1891 y orquestado; fueron piezas de baile frecuentadísimas en los salones. Estos coinciden con la aparición de un vals titulado *Boston* del alsaciano, radicado en Buenos Aires, Gustavo Nessler, que pareciera estar dentro del nuevo género. Hilarión Moreno, que produjo más de veinte de estos vals, dio a conocer el cuarto, así numerado, en 1892 y el quinto al año siguiente.

A mediados de 1892 se edita en Buenos Aires, por la casa Hartmann, el vals lento *Sobre las olas* –ya con este nombre– del mexicano Juventino Rosas, que había ido adquiriendo fama desde su composición en México en 1885 y su posterior difusión internacional a partir de 1888. Hemos encontrado los comentarios periodísticos de esta primera edición local, que lo señala como "pequeño vals" para piano y de la segunda, en diciembre de 1894, que ya marca su difusión. Las ediciones de entonces lo presentan sin la introducción con que luego se lo conoció y sin letra. No se trata de un vals boston pero tiene algunos de sus elementos, como la síncopa de compás, el bajo y el acompañamiento muy marcados, y la melodía tenida en nota larga. Sin duda este vals y otros semejantes del mismo tipo, han debido ser conocidos por Hilarión Moreno en su estada mexicana. Entre nosotros este vals tuvo una enorme difusión, tanto en la ciudad como luego en la campaña, por la acción de los músicos populares. Merece destacarse su aparición, como elemento de difusión del vals lento que habría de llegar al ambiente rural.

La moda del vals boston y sin duda el éxito de los de Ramenti, hizo que se iniciara una producción local de vals que habría de durar muchos años. Si bien en primera fila estuvieron los profesionales, bien pronto avanzaron los aficionados. De los primeros días de 1895 es un comentario periodístico que revela que "...ha entrado de moda componer vals, es entre los jóvenes la expresión más acabada del *chic*; sabemos de varios que tienen en germen elucubraciones [de] este género y que pronto verán la luz."<sup>1</sup>. La

---

<sup>1</sup> *El Diario*, 7 de enero de 1895, p. 2.

*jeneusse dorée* se lanzó a la composición de valsos boston y valsos lentos sentimentales, tanto los jóvenes estudiantes como las niñas distinguidas de la sociedad. Así nacieron gran cantidad de valsos de estructura similar, con simpleza de forma e idéntica textura. Sin duda esto facilitaba su composición, además porque se encontraba en la retentiva de todo aquel que quisiera intentarla. Estos valsos se escuchaban con éxito ejecutados por las orquestas de salón, cuyos directores sin duda los hermosteaban, porque las ediciones que existen para piano de ellos los presentan muy simples y elementales. Estos jóvenes, con la práctica obtenida, bien pronto habrán de lanzarse a componer tangos.

Los profesionales y los aficionados de mayor envergadura dieron a conocer por entonces una buena cantidad de valsos boston: José Strigelli, a partir de 1892; Miguel Tornquist, a partir de 1895; Emilio Scanavino, en 1895; Gerardo Metallo, que en 1913 ya iba por su vals boston número 46. Ya en el siglo XX: César Freire, que en 1910 tenía compuesto diecisiete valsos boston; Enrique Caviglia, Alberto S. Poggi, Osmán Pérez Freire, que para 1910 iba por el 14º *vals boston*, y muchos más. La cantidad se vio acrecentada con la producción de aquellos pertenecientes a autores franceses, impresa en el país, que dieron abundante literatura musical al género.

El boston es un vals de frase cuadrada y estructura simple. En nuestro estudio realizado hemos hallado dos tipos, como en otras danzas, uno pequeño y otro más desarrollado, ambos siempre con *trio*. Otra característica que hemos precisado es el uso frecuente del modo menor, lo que viene a realzar el carácter lento y lánguido de la danza. Tiene en su métrica los tres tiempos bien marcados en el bajo y el acompañamiento, con la peculiaridad de hacerlos escuchar sin diseño melódico en la voz cantante –que era particularidad del vals ser melodía acompañada. De modo que la parte melódica ha de presentar valores largos mientras se escucha el acompañamiento, así en inicios como en finales de frases o semifrases. Además presenta frecuentemente y como característica, síncopa de compás en la voz superior, quedando destacado el bajo. Por medio de estos procedimientos, el bajo y el acompañamiento se escuchan de manera muy clara y machacona.

Otra peculiaridad del boston son los finales de frases con arpeggio descendente y los finales de semifrases donde suele aparecer un bajo que procede por grado conjunto descendente, que se destaca porque tiene silencio en la voz superior. Estos finales descendentes, en tono menor y

tiempo pausado, que coinciden con los cierres cadenciales del *estilo* y la *cifra*, han sido otro elemento de acercamiento entre este vals y la música criolla tradicional pampeana vigente entonces. Estos elementos le dan un carácter lánguido que fácilmente se asociaría luego con el del paisano de nuestro campo aunque, ciertamente, el criollo solía ser divertido y picaresco, pero el nativismo, desde el *Juan Moreira*, lo quiso vestido de gaucho viudo y lamentoso.

El trío es de importancia fundamental en el boston. Diferenciado del vals por todo aquello que hace al trío ser lo que es, en este caso generalmente en tonalidad mayor, es una sección destacada de la pieza. Aun en los vales más elementales debe distinguirse el trío por la buena inspiración del compositor. Nos permitimos copiar lo que consignamos en el estudio sobre él en nuestro trabajo sobre las danzas de salón: "Un boston sin un trío de melodía agradable y atractiva, lírica y sentimental, es un fracaso dentro del género. Por lo menos creemos que así ha debido considerarse en su época."

El boston adquirió tanta preponderancia a partir de 1890, que no sólo revitalizó al vals, sino que desalojó al vienés en el favor de los bailarines de salón. De modo que lo que pudo llegar a la campaña a partir de entonces sólo pudo ser el vals boston y el *valse lente* francés, que también se difundía entonces quizás por el impulso del boston y que, aun poseyendo muchos puntos en común entre ellos diferían, como por ejemplo en ser el *vals lente* más elaborado, con forma más extendida, forma que no se ve reflejada en el "vals criollo" como luego se conoció. La producción intensiva de vals boston local llega hasta poco antes de 1910, pero siguen apareciendo nuevos boston regularmente a lo largo de la segunda década del siglo.

Pero aun así la popularización en la campaña no se produjo por la llegada del vals boston genérico, con ejemplares franceses o rioplatenses, sino que se necesitó –como sucede en los procesos de popularización– que llegase un ejemplar en particular. Un vals boston determinado, sin duda con las características necesarias para "engranar" en la cultura de la campaña en ese momento. Debió ser éste el que alcanzara la popularidad, aunque de alguna manera la especie ya fuera conocida, para que por su medio ésta tuviera la necesaria difusión para popularizarse y, con el tiempo, llegar a hacerse tradicional.

Es el momento de aportar documentación de la época en la que el vals ha llegado a difundirse en la campaña. Volvemos nuevamente a la

personalidad de Hilarión Moreno (*H. D. Ramenti*), también él autor de alguna pieza musical del género chico, y señalado como el introductor del boston en Buenos Aires. Una crónica periodística de fines de 1893 nos da noticias sobre sus vals boston, de los que ya tenía compuestos seis, y la fama que adquirieron:

“*H. D. Ramenti*. Sin mencionar a los buenos compositores líricos que constituyen la minoría, en Buenos Aires se encuentran por docenas los poco o nada afortunados en la música especial de baile, [...]. Los almacenes y casas editoras de ese género de composiciones, imprimen a montones vals, polkas, mazurkas y hasta polonesas, que figuran un día en los escaparates con sus carátulas chillonas y van después a acumular polvo en los estantes abarrotados, cuando no consiguen un asilo en alguna sociedad de danza mensual reglamentaria.

En una palabra, sobran las tentativas, pero escasean los éxitos.

*Ramenti* es una excepción, un éxito sostenido, tal vez por no ser maestro ni gastar ínfulas de tal.

[...] Un buen día compuso *Ramenti* un vals-Boston y lo cedió a una casa editora sin preocuparse del resultado, poco después Furlotti, que anda siempre a la pesca de novedades para su excelente orquesta, incluyó ese vals número 1 en sus programas, hizo lo mismo con el número 2, y como agradaban por su corte novedoso y elegante, estimuló al autor y nació el número 3, el más popular de todos hasta ahora.”

Creemos estar en presencia del vals boston que hizo fama e impuso el género. La crónica, que encontramos hace muchos años (1981) y copiamos, continúa con una noticia que siempre hemos tenido en cuenta, aplicándole la prueba de los años:

“Lo que ha pasado con ese vals-Boston número 3 es toda una curiosidad. Fue el preferido en los bailes de buen tono, porque entusiasmo y arrebató: fue ejecutado en los *promenade-concert*, siempre con agrado de los oyentes [...]; más tarde pasó a las casas de familia, salió de Buenos Aires, llegó a los pueblos de campaña, a todas partes, como la *Siciliana* de Cavallería y hasta mereció los honores del organito callejero, que no perdona desde el mítico vals del "Fausto", hasta el Ave-María del "Otello" de Verdi.

Tal popularidad es digna de mención, pues el Boston número 3 lleva más de veinte ediciones y no será extraño que suceda lo que a los libros de Martín Fierro, que de todas partes eran pedidos con las mismas listas de comestibles.

Apareció después "La Valse de Vénus", Boston n. 4, precioso, con un ligero tinte sentimental, elegantísimo, [...] pero que por su carácter no ha de vulgarizarse como el anterior. [...]"<sup>2</sup>

De la crónica se destaca que el éxito parece ser debido a que Hilarión Moreno era un compositor intuitivo (se señala en otro párrafo que "no conoce el tecnicismo musical, no ha hecho estudios académicos, no ha pisado un conservatorio") y que sí conoce la danza pues una crónica lo señala como eximio bailarín, aspectos estos que lo acercan a la cultura de transmisión oral. Además, logró el éxito popular con un vals que no era "ligero" y "elegantísimo" como se describe al que le siguió, que no habría de vulgarizarse sin duda por esto mismo.

Otra crónica periodística nos lleva a febrero de 1895, donde un grupo de jóvenes de San Isidro realiza una excursión al pueblo de Morón. Van en coche y cuando parten hacen sonar "trompas y clarines", como para no pasar desapercibidos. Conocemos los pormenores del paseo por la crónica realizada por uno de los excursionistas. Se evidencia que este tipo de paseos no era para nada habitual. Llegados a destino, en Morón, almuerzan en el patio del hotel: "dos payadores los esperaban y se ofrecieron galantemente para amenizar el almuerzo". Describe la crónica: "Se sirvió un *menú* criollo muy bueno, pero por su pesadez y cantidad [,] capaz de hacer resucitar a un muerto, mientras los payadores ejecutaban su extenso repertorio y cantaban como su voz le permitía." Y sigue la crónica: "Estos dedicaban a los comensales cantos especiales improvisados. Los músicos ambulantes ejecutaban el tercer boston de Ramenti" y, como era a los postres, "al son de guitarra" sonó "durante largo tiempo." Al regreso:

"A mitad del camino en la chacra del Sr. Lynch, en Caseros[,], ahora deshabitada, se hizo una estación, donde algunos durmieron siesta, se jugó al blanco, se hicieron carreras a pie y a caballo y finalmente fueron

---

<sup>2</sup> *El Diario*, 13 de diciembre de 1893, p. 2. Nota: El 3ème. Valse Boston lo hemos hallado en ejecución orquestal, en conjuntos de salón, en varias notas periodísticas de la década del noventa.

obsequiados con té y refrescos mientras un paisano hacía oír las notas de su acordeón ejecutando vidalitas, tangos[,] milongas y hasta valeses.”<sup>3</sup>

Los músicos populares –"payadores" y "músicos ambulantes", para el cronista– ejecutaban, en guitarra y acordeón, vidalitas, tangos, milongas y valeses, entre ellos el *3ème. Valse Boston* de Ramenti, único identificado por el oyente cronista. Éste era el repertorio de los músicos en la campaña cercana a Buenos Aires, el campo porteño, en aquellos años de la primera mitad de la década del noventa.

Tenemos un vals en la campaña así designado –la denominación "vals criollo" es posterior–, que es el vals lento de género boston, apto para ser adoptado por los músicos populares. Se trata de una danza que encuentra su instrumento más apto en el acordeón, el que favorecía la audición de piezas musicales de melodía acompañada, con un canto destacado y un acompañamiento que podía hacerse expresivo. Además, era el instrumento musical más difundido en la campaña bonaerense de entonces, en manos de aquellos que daban música en los bailes multitudinarios, así fueran al aire libre. Debe señalarse que, con posterioridad, fue apareciendo el acordeón a piano, instrumento más costoso y de ejecución más complicada pero con el que se obtenían mejores resultados. También se emplearon el bandoneón, la bandónica (mezcla de acordeón y bandoneón) y la concertina grande de veinte teclas y cuarenta voces. En los bailes solía ejecutarse el acordeón junto con una guitarra o, a falta de aquel, la armónica de boca (llamada en el campo "flauta") acompañada de dos guitarras: una hacía el "punteo" y la otra el acompañamiento. Estos valeses no se entonaban. No tenían letra para cantar. Un dicho popular del campo, que hemos registrado en una crónica de comienzos del siglo, decía: "...es lo mismo que cantar con acordeón, por lo *desafinao*...", para indicar aquello que no hermanaba.

Rápidamente se fueron imponiendo las danzas de pareja enlazada en los bailes de campo: mazurca, vals, polca y schottisch. Hay una escena de este tipo en un cuento de Alfredo Hudson publicado en *Caras y Caretas* a mediados de 1904, en donde un paisano "hombre guapo" interrumpe la danza de una mazurca bostoneada que bailan la mujer que él pretende y un festejante pueblera, en el momento culminante del relato. Los separa y le dice a ella: "–¿Quiere que bailemos un *baile de dos*?" Y ella le contesta: "–

---

<sup>3</sup> Ídem ant., 11 de febrero de 1895, p. 2.

¿Baile de dos?". "–Sí", responde el hombre. Y la respuesta hiriente: "–¿Por qué no aprende a bailar estos bailes? Lo que es gato, ya no lo bailo más."<sup>4</sup> Es una ficción pero, relato realista y costumbrista obligado en la época, y dado el medio en que está presentado, revela una realidad.

Veamos el *3ème. Valse Boston* de Ramenti. Hacemos la salvedad que presentamos una reducción de escritura pianística a dos manos, de la única edición que hemos conocido (de Hartmann) que era para cuatro manos, realizada por Francisco Amavet. Es así que debe haber una edición que difiera con nuestra versión. Damos la primera frase completa:

[Ejemplo n° 1]

Moderato

*f* muy marcado y despacio *p* leggero

Hartmann, ed., *sf.*, versión para cuatro manos, reducida.

No puede decirse que este sea un "vals criollo" según lo que se conoció hacia 1930 pero tiene mucho de los elementos que lo caracterizarán. Es un vals sentimental, en tiempo *moderato*, con giros melódicos que dan para el *portamento* del instrumento de cuerda o del canto, con silencios expresivos y las síncopas, que le dan mucho carácter. El acompañamiento es el que habrá de tener el "vals criollo": bajo destacado y acorde cerrado, bien

<sup>4</sup> Alfredo Hudson, "Agüería criolla" en: Caras y Caretas, n. 303, 23 de julio de 1904, s/p.

marcado como está señalado y que se destaca por las notas tenidas en la voz superior, ya indicado como característica del vals boston, esto alternado con el bajo modulante. La tonalidad principal es mayor, como buen vals de salón, pero presenta tonalidades introtonales que son menores (*fa m, sol m, do m*), que terminan por brindarle un centro, a la frase, en tono menor, tonalidad preferida en los "vales criollos". Falta la semifrase acéfala ascendente muy recurrida en los vales de los años treinta pero no los cierres cadenciales con dibujo descendente. De modo que casi todo lo que este vals presenta y que quedaría por unas décadas en la campaña, habría de aparecer en el "vals criollo".

Realicemos ahora la comparación analítica entre el vals boston y el "vals criollo", así denominado y ya cristalizado, del modo como fue compuesto y publicado en versiones pianísticas a partir de fines de la década del veinte. Hagamos la salvedad de que si bien todos los vales boston poseen trío, no todos los designados "criollos" lo presentan. También señalamos que existiendo boston de forma pequeña y otros de estructura más desarrollada, los "criollos" son de forma pequeña.

Ambos tipos de vales poseen la misma estructura, basada en la frase de ocho compases, con semifrases de cuatro compases, la primera con cadencia suspensiva, la segunda con cadencia conclusiva, cuadratura necesaria para la danza. Esta frase de ocho compases es antecedente de otra similar que es su consecuente. Ambas se repiten: A(a-b – a-b) ó A(a-b – a-b'). Luego viene otra frase con su consecuente, otros dieciséis compases, que también se repiten: B(a-b – a-b) y se repite *da capo*. Así su forma: A – B – A – B. Si hay trío, que será de forma unitaria con dos frases sin repeticiones, estará ubicado antes del *da capo*. A continuación será nuevamente el vals, también sin repeticiones pero que en la práctica se las hacía para prolongar la danza. Hay ejemplos donde la repetición *da capo*, en las ejecuciones que se han conservado grabadas, tiene carácter codal, por el agregado de adornos, notas agudas, acelerado el tiempo, etc. Hemos hallado, en una edición impresa, la indicación manuscrita del maestro a su alumno: "8ª baja primera vez; al repetir 8ª alta." Esto fue común en los vales de salón y no tenía por qué faltar en estos populares, aunque nunca se presentasen así escritos. Era algo que quedaba a cargo de los ejecutantes, inclusive con apoyaturas, arpegios y agregados de lucimiento. A veces, en la ejecución, aparece esta estructura en la repetición: A'(a-b-b'), la última frase con carácter codal. Tengamos conciencia que estos músicos

populares, aunque no leyeran en el pentagrama, muchos lo eran de profesión y contaban con las habilidades de su oficio.

Hay algo que parece ser distintivo del "vals criollo" y es que muchos de ellos presentan frase o semifrase acéfala (esto es: con un valor de silencio en el tiempo o fracción de tiempo, inicial), lo que produce síncopa de tiempo cuando se encadenan, como puede verse en el ejemplo de *Palomita blanca*, que damos más adelante. Esto que quizás se haya producido por imitación de los vales criollos de más fama, que presentan este tipo de frase, ya estaba en los vales boston y en algunos *lentes*.

Las características del vals campero pampeano y del "vals criollo" son similares a las del boston: movimiento lento, bien marcados los tiempos débiles del compás en el acompañamiento, tonalidad principal menor o mucha presencia de modo menor, carácter sentimental, provocador de cierta gravedad en la danza pero con puntillados que permiten una "quebradita" del bailarín, y con los *ritornelli* bien marcados por figuras breves en escala ascendente. A esto se agrega lo ya señalado del empleo de compases en los cuales se destaca el bajo y las figuraciones prolongadas haciendo síncopa de compás en la línea melódica, por encadenamiento de frases acéfalas.

Las peculiaridades que presentaba el vals boston han servido para que pudiera "engranar" en la cultura musical de la campaña bonaerense de entonces, ya abierta a las danzas europeas de pareja enlazada e independiente. Estimamos que la primera de este tipo ha sido la habanera, una danza que nunca fue salonesca y que presenta, precisamente, las particularidades de carácter que ahora exhibe este vals.

Es lógico suponer que los músicos que asistían a las ocasiones de baile en la campaña bonaerense ejecutasen todo tipo de vales —aun el *lente* francés y hasta algún vals de Léhar—, como también cualquier tipo de música. Ejemplo de esto que decimos lo encontramos en Andrés Chazarreta. Su vals *Centenario* aparece publicado en su *Primer álbum musical santiagueño de piezas criollas* (1916), en origen un vals de salón para piano compuesto y publicado en 1910 con motivo de los festejos del Centenario patrio. En el segundo álbum (1920) aparece el vals *Santiago del Estero*, composición para piano también de su autoría. No se trata, no obstante estas inclusiones allí y un cierto carácter popular de este último, de aquello que podemos distinguir como el vals campero proveniente del vals boston, ni tienen relación con él ni con lo que hoy conocemos como "vals criollo". Cabe señalar que en ediciones posteriores, Chazarreta quitó estos

vales de sus colecciones, que ahora se publicaban bajo el título general de *Arte Nativo Argentino*. De este modo, algunos recolectores han grabado en el campo ejemplos de vales similares a estos, en guitarra o acordeón, que no son el vals que nos ocupa. Si en cierto momento, dada la gran difusión del vals entre 1890 y 1920, sobre todo en la campaña, hubo presencia del *valse lente* –muy difundido en la primera década del siglo– u otros tipos, por ejemplo vales *zigane*, vales *americaine*, vales *español*, etc., vales lentos no sólo aquí danzados en los salones y sino también compuestos por músicos locales, no constituirán el decantado vals campero. Indicamos esto porque estamos ante una realidad musical cuya variedad no ignoramos. Debe señalarse que autores de música popular, como Roberto Firpo o Francisco Canaro, compusieron vales lentos alrededor de 1910, vales que nacieron para ser populares por su carácter y destino que habrían de tener, al menos en el ámbito urbano.

Si quedaran dudas de este trasvaso del vals boston al "vals criollo", demos un paso más. El "vals criollo", así considerado, más famoso escrito en el Río de la Plata ha sido *Desde el alma*, de Rosita Melo, que recorrió el mundo. Nacida en Montevideo y criada en Buenos Aires, compuso este vals aquí en 1911 cuando contaba catorce años y ya era aventajada pianista. La pieza era un vals boston y naturalmente fue publicado con esta denominación, según puede verse en las primitivas ediciones. En los años veinte recibió letra de Víctor B. Piuma Vélez ("Yo también desde el alma / te entregué mi cariño..."), con lo que adquirió mayor fama editado como "Valse Boston con letra". En 1948, con nueva letra y como caracterizado "vals criollo", integró la música de la película *Pobre mi madre querida*, dándose a conocer a una nueva generación de argentinos. Así es que se halla hasta el presente en la retentiva popular.

[Ejemplo n° 2]



*S/ ed., sf.*

Otro "vals criollo" de fama fue *El aeroplano*, de Domingo Branda, también un vals boston cabal pero que siempre fue editado con la sola indicación de "vals", como fue su original en tiempos en que la denominación "vals criollo" no existía. Estuvo en el repertorio de todos los acordeonistas de la ciudad y campaña. Paralelamente han aparecido, desde comienzos de siglo, vales lentos del tipo de los boston con títulos criollos y camperos, sin ninguna diferencia con los otros desde el punto de vista musical, que lo justifique, lo que vendría a manifestar si no un deseo de que se divulgaran en la campaña, al menos una relación con ella que revela su difusión allí. Ejemplo de esto es *Lamentos pampeanos*, "Valse para piano" por J. Nirvassed (seudónimo del aficionado J. Dewavrin), un cabal boston en tono mayor con trío en menor, del que conocemos su cuarta edición, de 1908, de la casa Medina, ilustrada la carátula con un gaucho guitarrero, que es todo lo más criollo que tiene.

El vals en el campo no recibió otra denominación que la de la especie, como la mazurca y la polca. La designación "vals criollo" aparece a fines de la década del veinte, quizás por impulso de la novedad de la "ranchera" a partir de 1926, para referirse aquel al vals arraigado en el campo, ejecutado con acordeón y con guitarra. La difusión que la ranchera tuvo en los ambientes nativistas parece haber empujado a la composición y edición de los ahora denominados "vales criollos", una designación creada por los editores para nuevas y viejas piezas salidas a la venta. De modo que vales compuestos anteriormente –así fuesen boston o vales lentos *á deux pas*– al modo popular de la campaña, adquirieron esta designación. En ocasiones, lo que en el interior de las ediciones aparece denominado "vals", por emplearse planchas anteriores, en la carátula de nuevo diseño aparece la de "Vals criollo" o "Valsecito criollo". Muchos incorporaron letra, como las tenían las rancheras que se editaban, porque por entonces es el reinado de la canción, que ha arrastrado también al tango. De modo que cuando en los años treinta se compongan en el ambiente urbano "vales criollos", que luego se harían populares en la campaña, no se trata de otra cosa que el vals boston el cual, por otro lado, había desaparecido de las salas de baile.

Debe hacerse ahora una aclaración importante, porque cualquiera que escuche viejas como nuevas grabaciones de "vales criollos", apreciará que no son vales lentos. El problema es que se aceleró el tiempo, como ya había sucedido en algún momento con el vals en Europa. Algunas grabaciones comerciales cantadas, de antigua data, son en tiempo tan rápido que hacen sospechar un aumento de velocidad luego de grabadas. Debe tenerse en cuenta que por los años veinte y treinta eran célebres las

*chansonnettes* francesas del teatro alegre, que tenían una larga tradición de ser cantadas a gran velocidad y uniendo sílabas, en textos de difícil comprensión. Puede venir de aquí, porque estos vales los cantaban las célebres cancionistas en los cabarets y escenas revisteriles, espectáculos que tenían por modelos a los franceses.

Entre los más célebres "vales criollos" debe recordarse a *Palomita blanca*, letra de F. García Jiménez, música de Anselmo Aieta, grabado en 1929 por Ignacio Corsini, en canto; también por Francisco Canaro y hasta por Aníbal Troilo, que en la suya lo ejecuta a gran velocidad y valores puntillados. Se trata de un típico vals boston, en tono menor, con frases acéfalas, con valores sincopados y acompañamiento siempre bien marcado en todos los tiempos:

[Ejemplo n° 3]



A. Perrotti, ed. (1929)

Puede observarse en el ejemplo la frase acéfala, con bordadura en nota inferior, similar a la de otros vales que llevan bordadura superior; la síncopa, que va a producir incisos acéfalos, encadenados; el bajo bien marcado y el acompañamiento con acordes cerrados.

Otro, entre los más difundidos, es *Cuando miran tus ojos...*, "Valsecito criollo", letra de E. Cadicamo y música de José Aguilar, con frases de idéntica estructura a las de *Palomita blanca*. También para citar es *Rosas de abril*, letra de Eugenio Cárdenas y música de Rafael Rossi, "Vals criollo para canto", con trío y frases acéfalas, del que hallamos una edición con fecha manuscrita de 1928. Posteriormente lo cantó Sabina Olmos en la película *Historia del 900*. Otro de los vales criollos iniciales fue *Rosita*, de Julio De Caro, con letra de Lito Bayardo. Fue grabado en discos por la orquesta de su autor para 1929 y señalado en las ediciones de Geipel de ese año como "¡El vals criollo del año!". *Una lágrima*, "Vals criollo", letra de Juan Durante y música de José Rebolini, también con trío, fue grabado por

Libertad Lamarque en 1928. Tenía una versión a dos voces paralelas por terceras que, de hacerse así, ha presentar un especial sabor folklórico.

Otros valsos que adquirieron fama fueron: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, letra y música de Francisco Canaro; *Como todas*, “Vals criollo para piano y canto”, letra de Trelles y música de Cherif, grabado por Carlos Gardel y mucho después por Julio Sosa, que lo canta también como vals rápido. También grabado por Carlos Gardel fue *La pena del payador*, letra de Eduardo E. Méndez y música de José y Luis Servidio, “vals criollo” impreso en 1929, grabado además por Agustín Bancalari, Julio Sosa y folkloristas como Argentino Luna. Célebre también ha sido *La loca de amor*, letra de Ricardo Podestá y música de Pablo José Vázquez, con trío, grabado en 1938 por la orquesta de Rodolfo Biaggi, cantando Teófilo Ibáñez.

Muchos de los “valsos criollos” de fines de los años veinte hasta los cuarenta se conocieron cantados por los cancionistas de espectáculo y eran grabados en discos fonográficos. La mayoría de sus letras eran de corte sentimental y no hacían referencia a situaciones del campo, por ejemplo *María*, o en *Amor que muere*, valsos “criollos” con música de Juan de Dios Filiberto, letras de Juan B. Velich y Arturo Kolhem, respectivamente (“Es María la buena muchacha / que el barrio conoce de tiempo atrás...”). Contrariamente, *La flor de los gauchos*, “vals criollo” con letra de J. Fernández y música de J. Vila, es de los de corte nativista (“Florecilla de las pampas / ensueño de los gauchos...”) en un típico vals boston. Hemos visto también el “Vals criollo sentimental”, por ejemplo *Horas risueñas*, por Carlos Fresco, un vals Boston en tono mayor con trío en menor.

Abundaron en estas décadas los valsos cantados. Si estos eran boston, también pasaban a editarse como “Valsos criollos”, sin duda como una cuestión de venta, aunque su letra –lo más criollo que pudiera presentar– no lo fuera. Es el caso de *Celia*, letra y música de José M. Di Stefano, señalado “Vals”, editado en la portada como “Vals criollo para piano y canto”, un clásico vals boston con letra que dice: “Aquí estoy / al pie de tu balcón...”, escena muy ciudadana por cierto.

Entre aquello que merece señalarse está el célebre vals *Mantelito Blanco*, del chileno Nicanor Molinare Rencoret –que diera a conocer en Buenos Aires a fines de la década del treinta–, un verdadero “vals criollo” similar a estos citados, lento en su versión pianística original, que hoy pasa por música folklórica chilena, sin duda por su gran difusión en el Plata como en ultra cordillera.

Habría que agregar, a estos citados, una enorme cantidad de valsos con sólo esta indicación, o la de "vals muy lento" o "vals sentimental", siempre con letra, aparecidos en la rica década del treinta. Son estos en todo semejantes a los señalados "criollos", que se bailaban, en origen, en forma lenta pero que muchas veces fueron acelerados en las versiones grabadas, lo que también significó que se aceleraran en las versiones de los músicos populares. Sus letras, siempre de corte sentimental, presentan indistintamente ubicación en la campaña o el ámbito urbano.

Todos estos son ya el denominado "vals criollo" acrisolado, como fue compuesto y difundido por cancionistas, grabaciones y editores de música (más que ninguno Alfredo Perrotti), desde la segunda mitad de la década del veinte hasta alrededor de 1950 y que alcanzaron difusión continental. Es una expresión ciudadana pero, sin duda, algunos de los más célebres volvieron al campo, donde el género era ya conocido desde antiguo y no debía sufrir ningún proceso de adaptación. No se trata, ciertamente allí, de música tradicional –ni los antiguos valsecitos de campo ni los modernos "valsos criollos". Es el vals boston, música de salón, ubicado en el ámbito de la campaña o en el ámbito popular urbano, difundido en ambos por sus medios usuales. Hoy su música es un recuerdo pero forma parte de nuestro patrimonio cultural.

\* \* \*

**Juan María Veniard** es Licenciado en Música (esp. Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Es Investigador de Carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. Tiene más de media docena de libros publicados en diferentes instituciones: *Los García, los Mansilla y la música; La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina; Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera; Aproximación a la música académica argentina; La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza; La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española; Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000)*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional.

\* \* \*

*SECCIÓN*  
*CONFERENCIAS*

---

## DE LOS *CANCIONEROS* MEDIEVALES A LOS "TABLAOS" DEL SIGLO XX. UNA TRAYECTORIA DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA Y SUS REPERCUSIONES EN LA ARGENTINA.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

---

### Resumen

Las inquietudes éticas y estéticas del siglo XIX generaron una fuerte corriente de recuperación de las tradiciones poéticas españolas. Dicha corriente, que prolongó su vigencia hasta ya bien entrado el siglo XX, fructificó en distintos tipos de expresiones líricas. Entre ellas, se destacan las de poetas consagrados como Federico García Lorca o Rafael Alberti. Pero también hay que considerar como una de sus consecuencias, una fecunda repercusión en el mundo popular de "la copla" o "canción española". En el presente trabajo se comparan poesías del Cancionero de Baena con canciones populares andaluzas del siglo XX, y se analiza el aporte de Rafael de León, poeta de la Generación del 27 y autor de cerca de 8.000 coplas de gran éxito popular. Asimismo, se revisa la fuerte presencia de la canción española en la Argentina durante las décadas centrales del siglo XX y testimonios de su influencia.

**Palabras clave:** Cancionero de Baena- Alabanza a ciudades- Rafael de León-"La copla" española del siglo XX.

### Abstract

The nineteenth century ethical and esthetical interests resulted in a recuperation of Spanish traditional poetry. This tendency lasted until the twentieth century and produced different kinds of lyrical expressions. These include the works of remarkable poets such as Federico García Lorca and Rafael Alberti. Yet another consequence is the popular repercussion of *la copla* or "Spanish song". This paper compares some poems from the *Cancionero de Baena* with some twentieth century Andalusian popular songs and analyses the legacy of Rafael de León, a poet of the 1927 Generation who created around 8000 successful *coplas*. Furthermore, the paper revises the strong presence of the Spanish song in Argentina, during the middle decades of the past century, as well as the testimonies of its influence.

**Key words:** *Cancionero de Baena*. Praise of cities. Rafael de León. Twentieth century Spanish *copla*.

\* \* \*

La trayectoria que nos proponemos recorrer implica una distancia temporal más de cinco veces centenaria, una dimensión espacial literalmente “oceánica”, un variopinto corpus de géneros poéticos y una particular mixtura de códigos artísticos cultos y populares. Una primera herramienta que debemos afinar, en consecuencia, es la del uso de aquellas denominaciones que podrían prestarse a una confusión. La más importante de todas es la de ‘copla’. Si nos atenemos al contexto medieval, su significado era el de “combinación métrica o estrofa”.<sup>1</sup> En su *Arte de Poesía* (1496), dice Juan del Encina: “el poeta contempla los géneros de los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pié de cuántas sílabas.”<sup>2</sup> Y aclara, más adelante, que a las diversas combinaciones de estas unidades métricas y rítmicas, “comúnmente llamamos *copla*, que quiere decir cópula o ayuntamiento.”<sup>3</sup>

Estos conceptos de Juan del Encina nos recuerdan, implícitamente, que la composición de ‘coplas’ dependía en el contexto medieval, de saberes técnicos solo posibles en el ámbito de la poesía culta. Únicamente, los grandes poemas, como las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, o aquellos que recogían los *Cancioneros* de las cortes regias y señoriles, podían responder a los exigentes conocimientos y la maestría que requerían los tratamientos armónicos de la medida y el ritmo.

Pero aunque nosotros incursionaremos en temas del siglo XV, cuando utilicemos el término ‘copla’ lo haremos con un sentido diferente. Será de acuerdo con la acepción que designa composiciones breves, de arte menor, que sirven de letra a canciones populares<sup>4</sup>. En este sentido, hablar de “la copla”-generalmente, con artículo-, en el contexto español de los siglos XX y XXI, es referirse a un género de poesía cantada, preferentemente narrativa, con ciertos rasgos distintivos, con un singular arraigo en España que ha repercutido en toda la comunidad hispano hablante. Es solo con esta

---

<sup>1</sup> Figura como primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

<sup>2</sup> LÓPEZ ESTRADA, F., 1985:84.

<sup>3</sup> LÓPEZ ESTRADA, F., 1985:86.

<sup>4</sup> Figura como segunda acepción en el DRAE.

acepción que nosotros utilizaremos el término.<sup>5</sup> Pero también en este caso, se hace necesario introducir ciertas aclaraciones léxicas dado que la denominación del género ha sufrido confusiones con las de otros que se entrelazan con su historia, como la “tonadilla” y el “cuplé”. Es preciso, por lo tanto, hacer un breve repaso de los antecedentes.

Los orígenes de “la copla” han sido relacionados con la “tonadilla”, composición cantada que se comenzó a ejecutar en el siglo XVIII como prólogo musical de las comedias. Su vigencia se mantuvo, a través de una serie de transformaciones, durante el siglo XIX. Por eso, hay quienes, erróneamente, denominan a las intérpretes actuales de coplas como “tonadilleras” aunque las composiciones que ellas cantan no tienen ya nada que ver con aquellas lejanas precursoras. El otro género que se señala como antecedente es el “couplet”, composición de factura sencilla que llegó desde Francia durante la *belle époque*, y que pronto sería hispanizado, adoptado con entusiasmo y castellanizado como “el cuplé”. Su ocaso no se produciría hasta ya entrados los años '20. Los había de dos tipos: sentimentales y picarescos. Éstos últimos se consideraban un género ínfimo por su habitual descaro pero ello no impedía que tuvieran un enorme éxito más allá de censuras y condenas. En cuanto a los cuplés sentimentales, encontraron una gran intérprete en Raquel Meller, y se considera que los dos más famosos de su repertorio, *El relicario* y *La violetera*, son los antecedentes directos de las coplas del siglo XX.<sup>6</sup>

En ambos, ya se aprecia una composición más elaborada en letra y música que terminará por reemplazar las simplicidades originarias del cuplé. Y, asimismo, representan las dos modalidades en que se bifurcarán las coplas. Éstas son la narración de una historia que, a pesar de su brevedad, presenta introducción, nudo y desenlace, como *El relicario*, y una exaltación del color local y de tipos populares como en *La violetera*. Para esta modalidad celebratoria, hay quienes han propuesto la denominación de “canción”, reservando “copla” para el relato de historias. Pero hoy, el uso ha simplificado y unificado las designaciones, de modo

---

<sup>5</sup> El poeta Rafael de León, al que nos referiremos en las páginas siguientes, exponía estas precisiones sobre el género: “Copla es en principio, un tipo de estrofa llamada también cuarteta asonantada (4 octosílabos que riman solo en asonante los pares, con muchas variantes). De la estrofa ha pasado el nombre a la composición y ha llegado a ser sinónimo de canción.” “En una copla puede haber un drama, una comedia, todo un trozo de vida, expresándolo en el menor número posible de versos”. Citado por ROMÁN, M., 2010: 22.

<sup>6</sup> ROMÁN, M., 2010: 15-16.

que es corriente utilizar “la copla” para las dos modalidades. También se ha difundido para ambas, la denominación general de “canción española”, y a los dos usos nos atenderemos, indistintamente, en estas páginas, para referirnos tanto a historias como a composiciones celebratorias.<sup>7</sup>

Pero aún es necesario especificar cierta particularidad del género por su estrecha relación con nuestros propósitos. Sucedió que dos cantantes de gran popularidad, Pastora Imperio y Amalia Molina, en las etapas ya tardías del cuplé, introdujeron aires flamencos para cantar a las tierras, las gentes y las costumbres andaluzas.<sup>8</sup> El protagonismo de Andalucía comenzó a crecer, al punto de distinguirse luego, en el mundo de la copla, un subgénero de ella que se ha llamado, específicamente, “canción andaluza”. Entre sus diversos ritmos, los hay de inequívoca procedencia flamenca, como las “bulerías”, las “farrucas”, las “soleares” o los “tanguillos”. Pero cabe subrayar que las “canciones andaluzas” no pueden confundirse con el “cante flamenco” o “cante jondo” propiamente dicho. Es verdad que famosos intérpretes como Juanito Valderrama y Manolo Caracol llevaron a los “tablaos”, hacia 1942, híbridos de canción y flamenco. Pero, en realidad, se trata siempre de coplas con influencia aflamencada en mayor o menor medida.<sup>9</sup> Uno de los ritmos más frecuentado por el género es el del pasodoble pero no faltan muchos otros que recogen, en su conjunto, tradiciones musicales de toda España. Así por ejemplo, aparecen el shotis de Madrid o la sardana de Cataluña.<sup>10</sup> Por eso, considero que la denominación de “canción española”, a la que me he referido, resulta apropiada, más allá de polémicas en las que prefiero no entrar porque son de carácter político más que artístico.

Nuestra trayectoria nos hace retroceder, ahora, hasta la Edad Media. En principio, hay que subrayar que la gran poesía de los Siglos de Oro españoles tuvo un destacado prólogo entre los años 1380 y 1520, aproximadamente, cuando el cultivo de la poesía en las cortes castellanas conoció un desarrollo inédito para el momento. Los documentos han recogido la obra de más de setecientos autores, un número que no solo supera el de los poetas de cualquier otro país europeo de la época sino el

---

<sup>7</sup> Un ejemplo de la equivalencia que se ha establecido entre estas denominaciones es el título dado por uno de los más reconocidos especialistas en el género, Manuel Román, a su último libro: *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española* (2010).

<sup>8</sup> ROMÁN, M. 2010: 16-17.

<sup>9</sup> ROMÁN, M., 2010: 26.

<sup>10</sup> ROMÁN, M., 2010: 23.

del conjunto de alemanes, ingleses y franceses durante aquellos años, según todos los datos que se han podido relevar.<sup>11</sup> De los varios *Cancioneros* que conservan estos testimonios poéticos, a nosotros nos interesa el primero de todos, el que recopiló Juan Alfonso de Baena, un poeta converso que fue escribano, copista y quizá bibliotecario de Juan II de Castilla, a quien dedicó una antología con 576 poemas.<sup>12</sup> Este *Cancionero de Baena* ha sido también denominado como *Cancionero de Villasandino*, por ser Alfonso Álvarez de Villasandino el poeta mejor representado, y de algunas de sus obras, precisamente, nos tendremos que ocupar.

Villasandino, que murió, probablemente, hacia 1424, fue lo que puede llamarse un "poeta profesional" pues compuso gran parte de sus poesías por encargo. A éstas pertenece el corpus que veremos inmediatamente. La primera de ellas es la nº 28 del *Cancionero* y lleva la siguiente rúbrica:

“Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por alabança e loores a la redudable çibdat de Sevilla, é presentóla en el cabildo, e fizogela cantar con juglares delante los ofiçiales, e ellos mandáronle dar en aguinando, çient doblas de oro, e dende en delante de cada año por cada cantiga otras çiento.”<sup>13</sup>

El epígrafe de la cantiga siguiente, la nº 29, indica que fue pagada dicha cantidad por los oficiales del Cabildo, y cantada en Navidad con acompañamiento de juglares. Otro tanto rezan los epígrafes de las cantigas 30 y 31. Comenzaremos por leer completa la primera de estas composiciones que, a juzgar por los datos de sus cuatro epígrafes, fueron muy bien recibidas por los representantes de la ciudad.

1. Fuente de grant maravilla  
jardín de dulce olor,  
morada de emperador,

---

<sup>11</sup> RICO, F., 1979: 296.

<sup>12</sup> Si bien no se recuerda a Juan II, padre de Isabel la Católica, como un buen gobernante, lo que se le ha reconocido es su importante papel de mecenas y su interés por el cultivo de la poesía, que no solo fomentaba en su corte sino que también practicaba él mismo. Los poemas recopilados por Baena pertenecen a 56 poetas de fines del siglo XIV y primeras décadas del siglo XV.

<sup>13</sup> El nombre gallego de "cantiga" se aplicó en Castilla, como en su región de origen, a toda poesía destinada al canto. Respecto a sus diferentes formas métricas, véase NAVARRO TOMÁS, T., 1972: 66, 92 y 531.

rica, hermosa baxilla;  
digan esto por Sevilla  
trobadores e poetas  
pues que sinos e planetas  
lo sostienen sin manzilla.

2. En ella los elementos  
-agua, tierra, fuego e aire-  
son riquezas e donaire,  
viçios e abondamientos.  
Loores, ensalçamientos  
sean dados, yo lo mando, a  
al sancto Rey Don Ferrando  
pues ganó tales çimientos.

3. Morar deve en Paraíso  
quien guerreando con moros  
ganó tan ricos tesoros  
e tanta tierra emproviso.  
Esta çibdat que deviso  
será en el mundo llamada  
la muy bien aventurada  
a quien Dios bien quiere é quiso

4. Claridat e discreçión,  
esfuerço e caballería,  
grant limpieza e loçanía  
moran en su población;  
pues fazer debe mençión  
todo el mundo, en verdat,  
de tan perfecta çibdat  
e de su costelaçion<sup>14</sup>.

Una de las primeras características que puede comprobarse tanto en ésta como en las tres cantigas siguientes, es que los elementos elegidos por el poeta para ensalzar a la ciudad provienen de un esquema de la antigua tradición retórica que algunos textos, como los *Excerpta rhetorica* del siglo IV, incluyen en el apartado de *laudibus urbium*.<sup>15</sup> Este esquema, que fue

---

<sup>14</sup> DUTTON, B. y GONZÁLEZ CUENCA, J., Edición y estudio, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena.*, 1993: 44.

<sup>15</sup> PÉREZ PRIEGO, M. A., 1984:227.

largamente utilizado, recomendaba referirse a los siguientes elementos en las alabanzas a las ciudades:

Fundadores.

Fortificaciones y puertos.

Fecundidad de sus campos y provisión de agua.

Edificios y monumentos.

Hombres famosos.

Costumbres de los habitantes.

En la cantiga citada, encontramos estos dos últimos aspectos del modelo porque Villasandino ensalza al más famoso de los héroes cristianos de la ciudad, Fernando III de Castilla, el Santo, que reconquistó Sevilla en 1248 y dedica la última estrofa a elogiar las costumbres de su población.<sup>16</sup>

Los fundadores aparecerán en la primera estrofa de la cantiga siguiente, la nº 29.<sup>17</sup> Ello implica que el poeta se remonte a la época clásica pues reúne al fundador mitológico, Hércules, con Julio César, quien elevó a Sevilla a cabecera de la provincia romana de la Bética. Véase en esta evocación, un curioso giro, propio de las osadas hipérboles religiosas del siglo XV, cuando Villasandino pide la salvación para el mítico héroe pagano por haber fundado Sevilla.

1. Hércoles que edificó  
la çibdat muy poderosa,  
su alma sea gozosa  
que tal çibdat ordenó;  
por Sevilla demostró  
en su muy alto saber  
que se avié de noblezer  
por Julio que la pobló.

A continuación incluye la recomendada mención de las aguas cuando alude al Guadalquivir, y la entrelaza con nuevos elogios a los habitantes, Pero con un cambio de perspectiva porque si en la cantiga anterior loaba la

---

<sup>16</sup> Fernando III fue enterrado en el Alcázar de la ciudad, con una lápida en latín, castellano, árabe y hebreo porque se lo recordaba como el rey que supo gobernar para las tres religiones.

<sup>17</sup> DUTTON, B., GONZÁLEZ CUENCA, J., 1993: 45.

sabiduría<sup>18</sup> y los valores caballerescos- “Claridat e discreción,/esfuërço e caballería”- , en la segunda se refiere al amor cortés:

2[...]  
Viçio, e prez e amorío,  
lealtança e lindo amor;  
siempre vive sin pavor  
riberas del su grant río.

En la tercera cantiga, la nº 30, hay un significativo cambio de tono porque el poeta se dirige directamente a la ciudad, y lo hace como si fuera una mujer seductora que, de acuerdo con la herencia codificada del amor cortés, mejora espiritualmente a sus enamorados.<sup>19</sup>

1. De grant tempo fasta agora  
muchas gentes por fazaña  
vos alaban por señora  
de las çibdades de España.  
Sevilla gentil, extraña,  
do toda limpieza mora,  
quien de vos se enamora  
non tiene embidia nin saña.<sup>20</sup>

Aparecen luego nuevos rasgos de los recomendados por el modelo retórico, como la fertilidad de las tierras, el puerto y el más importante de sus edificios, el alcázar, mientras se reiteran las alabanzas a los habitantes desde la perspectiva de los valores del amor cortés y se suman, además, elogios a las mujeres.

---

<sup>18</sup> Sevilla se enorgullecía de haber sido en el siglo VII, la sede episcopal de San Isidoro, uno de los intelectuales más relevantes de la Europa medieval, autor del gran compendio de los saberes de aquel período, conocido como *Etimologías*. Además, Alfonso X, el Sabio, había instituido en 1254, los *Estudios en latín y árabe*, que fueron embrión de la Universidad fundada en 1505.

<sup>19</sup> Dante, por ejemplo, sostiene en *La Vita Nova* : “XI. Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza della mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiama di caritate, la quale mi facea perdonare a chiunque m’avesse offeso.” (“Cuando la encontraba, con la esperanza de su maravilloso saludo, no solo me olvidaba de todos mis enemigos sino que una llama de caridad hacía me perdonar a todo el que me hubiese ofendido.”) ALIGHIERI, D., 1911:569.

<sup>20</sup> DUTTON, B., GONZÁLEZ CUENCA, J., 1993: 46.

3.[...]  
ricas huertas, lindos prados,  
puerto por do enriqueçistes.  
Criastes é mantuvistes  
ricos omnes ensalçados,  
[...]

4. Vuestro alcáçar es llamado  
vergel de muy grant folgança,  
donde Amor fue coronado  
e floresçe su alabança.  
Biven so vuestra amparança  
dueñas de grant prez loado,  
donzellas de alto estado,  
fermosura sin errança.

La cuarta y última cantiga, la nº 31, se distingue claramente de las anteriores porque deja de lado los aspectos descriptivos de la ciudad para declarar, en un tono absolutamente personal, el amor por Sevilla. Reaparece el consabido elogio a los habitantes pero esta vez está dedicado en exclusividad a las mujeres. Además, figura una cantiga nº 31 bis, posiblemente, una 'desfecha' de la anterior<sup>21</sup> donde se introduce la figura de una bella mora de quien el "yo lírico" confiesa haberse enamorado.

1.Linda sin comparación,  
claridat é luz de España,  
plazer e consolaçion,  
briosa çibdat estraña,  
[...]

3.Desque de vos me partí  
fasta agora que vos veo,  
bien vos juro que non vi  
vuestra equal en asseo;  
mientra mas miro e oteo  
vuestras dueñas e donzellas,  
resplandor nin luz de estrellas

---

<sup>21</sup> Poema breve, generalmente en octosílabos o hexasílabos, con forma de villancico, canción o copla, que sirve como conclusión a un romance, cantiga o canción. Suele presentar mayor contenido lírico que el poema que lo precede.

non es tal, segunt yo creo.

**31 bis**

3. Lynda rosa muy suave  
vi plantada en un vergel,  
puesta so secreta llave  
de la liña de Izmael:  
maguer sea cosa grave,  
con todo mi coraçón  
la resçibo por señora.  
[...]

6.[...]  
Yo pornía en condiçión  
la mi alma pecadora.

Para comprender la inclusión de esta referencia amorosa, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que cuando Villasandino compone su cantiga aunque la Reconquista no estaba concluida, había avanzado significativamente, y en el caso particular de Sevilla, ya habían transcurrido casi doscientos años desde que la recuperara Fernando III. Por lo tanto, la ciudad vivía un proceso que suele repetirse en esas situaciones en las que el enemigo de antaño, al perder peligrosidad, se transforma en un “otro” atractivo por sus diferencias. Un segundo aspecto a considerar es que la actitud del “yo lírico”, dispuesto a condenarse con tal de conquistar el amor de la mora, corresponde al recurso retórico conocido como “hipérbole sagrada” del amor, muy frecuente en los *Cancioneros* de la época, que consistía en declarar que la pasión amorosa podía ser tan fuerte como la religiosidad.<sup>22</sup>

En definitiva, puede deducirse de la lectura de las cuatro cantigas, que Villasandino fue seleccionando para cada una, diversos elementos de los que recomendaba el antiguo modelo retórico. No es nada extraño que fuera bien conocido por un autor profesional como él, que se destacó, además, entre los que trabajaron en las cortes regias de Castilla. Pero, asimismo, se comprueba que supo ir entreverando aquella preceptiva varias veces secular con aspectos propios de su contexto cultural. Estos son las referencias a la

---

<sup>22</sup> El condestable Álvaro de Luna, por ejemplo, declara en una canción de alabanza a su dama: “Si Dios nuestro Salvador,/ oviera de tomar amiga/ fuera mi competidor.” Y manifiesta que, en tal caso, no dudaría en batirse con Él. (DUTTON, B., GONZÁLEZ CUENCA, j., 1993: 824).

astrología que estructuran la primera cantiga, el fuerte protagonismo que irán cobrando en las otras tres los códigos líricos del amor cortés<sup>23</sup>, la identificación de la ciudad con una mujer seductora en la tercera composición<sup>24</sup>, y la confluencia de circunstancias históricas y convenciones poéticas que la figura de la amada mora refleja en la cuarta. Además de estas diferentes combinaciones de elementos de la tradición retórica con aspectos sustanciales del contexto cultural del poeta, no hay que dejar de subrayar ese cambio de tono que va virando, a través de las cuatro cantigas, desde las descripciones de aspectos urbanos hacia una confesión de los sentimientos del “yo” lírico. La lograda fusión de todas estas características otorga al corpus una vivacidad y variedad que hace olvidar que se trata de poesía de circunstancias, muy bien pagada, como consta en los epígrafes. Pero en el caso concreto de Sevilla, considero que se presentan, también, ciertos hechos que colaboran para que los receptores ya muy alejados de las poéticas del siglo XV, puedan experimentar lo que yo definiría como una corriente de cercanía con estos versos laudatorios.

Comencemos por el jardín y los huertos. En esos dos elementos mencionados por Villasandino, coinciden las recomendaciones retóricas con un tópico heredado de la poesía provenzal. Se trata del vergel como lugar de encuentro de los enamorados y, en ocasiones, de la consumación de la entrega. La presencia de estos sitios en la literatura amorosa del siglo XV es sumamente frecuente –recuérdese, por ejemplo, el huerto de Melibea en *La Celestina*–, pero en el caso de Sevilla, se daba la circunstancia de que el tópico cobraba significativa realidad porque los jardines y huertos que había dejado la cultura árabe eran de los más extraordinarios de Europa, y superaban en todo sentido a los pequeños vergeles de los que se ufanaban los edificios señoriales de otras regiones. Algo similar ocurría con la fuente, sitio mítico relacionado tradicionalmente con la renovación vital y con arcaicos rituales eróticos, que la ciudad de Sevilla, también por su herencia árabe, desplegaba en espléndidas manufacturas. Y además, un elemento clave de la simbología del bien, el resplandor de la luz, es un rasgo distintivo de la ciudad. El poeta encargado de los loores a Sevilla se encontraba, por lo tanto, con la circunstancia excepcional de que los

---

<sup>23</sup> Respecto a éstos, su complejidad, sus transformaciones y su vigencia a lo largo de varios siglos, véase el muy completo panorama trazado por GREEN, O, en los capítulos 3, 4 y 5, vol. I, de su ya clásico estudio (1969).

<sup>24</sup> Recuérdese el romance de Abenámar, donde el rey D. Juan propone matrimonio a la ciudad de Granada.

tópicos y símbolos reiterados en alabanzas a diversas ciudades, aunque no tuvieran en ellas una presencia real, se corporizaban palpablemente en la antigua capital de la Bética, y se ofrecían en singular epifanía a su poetización.<sup>25</sup>

La maestría compositiva de Villasandino y aquellos rasgos propios de la ciudad cantada que, hasta el día de hoy, continúan siendo su espléndido patrimonio, pueden ser considerados generadores de la mencionada corriente de cercanía entre estas cantigas y receptores muy ajenos a los códigos líricos del siglo XV. Pero antes de seguir buceando en otros aspectos estilísticos que contribuyan a dicha cercanía, quiero referirme a que he hallado una corroboración de ella que nos reconduce a contextos más cercanos.

Se trata de la página web dedicada a Sevilla del programa “Agrupaciones y Redes de Centros Educativos de España” (ARCE), cuya finalidad es organizar conexiones en la península, tanto entre establecimientos educativos como de éstos con instituciones públicas del ámbito de la enseñanza y la cultura. Pues en dicha página, con fecha del 18 de marzo de 2011, como parte de la preparación para un grupo de estudiantes secundarios que viajaría a Sevilla, se presentaba como portada la primera de las cantigas de Villasandino, sin otra modificación que la actualización lingüística. Además, el epígrafe señalaba que provenía del libro *Por una gentil floresta*, antología de poesía española para niños mayores de 12 años<sup>26</sup>. Que este poema circule ya entrado el siglo XXI, y dirigido, por añadidura, a un público tan poco afecto a lo que considera “antiguo” como los adolescentes, me ha llevado a pensar que otros receptores me acompañan en la percepción de un notable aire de proximidad en estos versos.

Entraré, por lo tanto, en ciertos aspectos estilísticos que, según considero, contribuyen eficazmente para que se concrete dicha corriente de familiaridad. Mi propuesta consiste en rastrearlos a través de muchas de

---

<sup>25</sup> A veces exageramos la supremacía de los tópicos en la literatura medieval, como si los autores hubieran tenido una incapacidad innata para acercarse a la realidad. Sin embargo, no faltan testimonios que demuestran su ejercicio de la observación como, por ejemplo, los relatos de viajes. Y respecto a los propios tópicos, hay muestras de que sabían captarlos y plasmarlos de modo singular cuando cobraban corporalidad ante sus ojos. Es lo que ocurre con el *locus amoenus* en la *Embajada a Tamorlán* (CARRIZO RUEDA, S. M., 1997: 52-55).

<sup>26</sup> OMEÑACA, S. A., editor, 2010.

aquellas “canciones andaluzas” que, como subgénero de las coplas del siglo XX, han tenido una exitosa difusión por la península y por Hispanoamérica. Citaré, para comenzar, algunos de sus versos.

Veamos, por ejemplo, el estribillo de “Sevilla, tierra de amores”.<sup>27</sup>

¡Sevilla, tierra de amores!  
¡Sevilla de mis entrañas!  
Sevilla son tus mujeres  
embrujo y gracia de España.  
Sevilla ¡Ay mi Sevilla!  
Sevilla, la Señorial  
guarda tu suelo primores  
que en el mundo no hay igual.

Se puede comprobar que todos los elementos reunidos por esta copla de tipo celebratorio están presentes en las cantigas de Villasandino. Sevilla es la sede del amor, el “yo lírico” habla a la ciudad como un enamorado, los atractivos de sus mujeres no tienen parangón, ostenta rango de “Señora”, y en suma, no puede ser comparada con ninguna otra ciudad. En la segunda estrofa de la misma canción, escuchamos nuevos elogios:

Tierra de grandes toreros,  
de guitarra, vino y flores.  
Lo que digo no es mentira  
¡Vayan a verla señores!  
(Recitado)  
¡Vayan a verla señores!  
Pa' convencerse.

La referencia a los toreros, cuya frecuencia en las coplas se incrementa en las dedicadas a Sevilla, nos recuerda las alabanzas de Villasandino a la valentía propia de los sevillanos, que en su caso se encarnaba en los caballeros (cantiga nº 28), mientras que en el siglo XX, se ha trasladado al mundo del toreo.- Derivación nada caprichosa porque en sus orígenes, la

---

<sup>27</sup> Música de Ramón Zarzoso y letra de Luis González Gras.

fiesta taurina era protagonizada por los nobles.<sup>28</sup> Aparece la alegría representada por “guitarras y vino”, versiones contemporáneas de aquellos “vicio é prez é amorío”, que vivían “sin pavor” en las orillas del Guadalquivir según la cantiga nº 29. A continuación, hay en la copla una referencia a las flores que nos conduce al “jardín de dulce olor”, mencionado ya en el segundo verso de la primera cantiga. Y, sobre todo, un rasgo de estilo que me ha llamado particularmente la atención que consiste en el uso del modo imperativo. Porque si la copla manda “¡Vayan a verla, señores!”, en la cantiga nº 28, Villasandino ordena “Digan esto por Sevilla, trovadores e poetas”, y luego, más enfáticamente, “Loores, ensalzamientos/ sean dados, yo lo mando,/al santo Rey Don Fernando/ pues ganó tales cimientos”.

“Claridad y luz de España” exclamaba el poeta medieval (cantiga nº 31), y un ejemplo de alabanzas a la excepcional luminosidad de Andalucía en una copla celebratoria, es la expresiva prosopopeya inicial de “Bajo mi cielo andaluz”:

La luz de este cielo de mi Andalucía  
es como el reflejo de un vivo cuchillo.<sup>29</sup>

Pero seguramente el tópico más repetido después de tantos siglos, es el de la sede privilegiada del amor. Dice esta misma copla y recurriendo, también, al tono fuertemente imperativo:

El que no ha vivido la noche andaluza  
que no diga nunca que vive en España,  
que no diga nunca que sabe cantares  
ni diga tampoco que sabe querer,  
quien no se ha embriagado de noche andaluza  
mirando a los ojos de alguna mujer.

---

<sup>28</sup> Era uno de los entrenamientos para la destreza combativa del caballero, y un espectáculo para su lucimiento en las grandes celebraciones públicas. Se practicaba a caballo, la modalidad hoy llamada “rejoneo”. Véase un testimonio en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, acto tercero, escenas II y III.

<sup>29</sup> Letra de Alfonso Jofre y música de Carlos Castellano.

Podríamos seguir citando ejemplos pero nos ceñiremos a uno solo que reúne en pocos versos, el aroma de huertos y jardines, la identificación de la ciudad con una mujer, el reconocimiento de un alto linaje que se conjuga, además, con la evocación de las mujeres árabes, y la atribución a Sevilla de ser sede indiscutible del amor.

En las noches de verano  
de Sevilla, la sultana,  
cuando el aire huele a menta,  
a clavel y a mejorana,  
un suspiro hecho canción  
lleva el aire entre las flores  
que le llega al corazón  
a quien vive sin amores.

La pregunta inevitable a estas alturas es a través de qué mediaciones puede haber logrado persistir una especie de modelo de alabanzas a la ciudad de Sevilla, a lo largo de cinco siglos. Una respuesta posible es que merced a un proceso similar al de otros casos, el éxito de las cantigas<sup>30</sup> hizo que perduraran fragmentadas, transformadas y contaminadas, de modo anónimo, oralmente, de generación en generación. Es una probabilidad. Pero, además, no se puede dejar de atender a un significativo hecho cultural que comenzó a desarrollarse en el último cuarto del siglo XIX.

Se trata de la iniciación de los estudios folclóricos en España gracias al impulso de Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, (1848-1892) quien realizó una obra extraordinaria de investigación y difusión de poesía tradicional a través de publicaciones y de emprendimientos como la Sociedad del Folclore Andaluz. Su labor formaba parte de la preocupación de un grupo de intelectuales que, bajo la fuerte influencia del krausismo, buscaban la refundación ética y cultural de España.<sup>31</sup> Por eso, la obra de Machado Álvarez,

---

<sup>30</sup> Recuérdense los reiterados y bien pagados encargos del cabildo sevillano para una celebración como la Navidad que reunía a la sociedad en su conjunto.

<sup>31</sup> La escuela krausista, instaurada sobre las ideas del filósofo alemán Karl C. F. Krause (1781-1832) tuvo un singular desarrollo en España desde fines de la década de 1860. Reunió a intelectuales y políticos de diferentes ideologías, como

bucea en lo tradicional y lo popular pero bien lejos de la chabacanería, la ordinariez o la banalidad. Es decir, rechazando al igual que su hijo, el poeta Antonio Machado, lo que éste llamaría “charanga y pandereta”.<sup>32</sup> Las inquietudes de *Demófilo* por realizar abordajes científicos fundados en valores humanistas lo llevaron a trabajar en estrecha relación con el prestigioso filólogo, folklorista e hispanista alemán Hugo Schuchardt. Machado Álvarez fue elegido miembro de la *Folk-lore Society* de Londres y sus trabajos se tradujeron a varios idiomas europeos.

El establecimiento krausista por excelencia, la Institución Libre de Enseñanza, fundada por uno de los intelectuales de aquel grupo, Francisco Giner de los Ríos, continuó con este interés programático por las tradiciones poéticas peninsulares, y hay que señalar que la fuerte corriente de estudios y de manifestaciones artísticas que se fue desarrollando, no se limitó a los géneros populares anónimos sino que incluyó, también, a poetas cultos entre quienes figuraban los de aquellos *Cancioneros* cortesanos, y a testimonios de las interrelaciones entre ambos tipos de lírica. La interacción de lo culto con lo popular, conviene destacarlo, es un rasgo relevante a lo largo de la historia de la literatura española. Así, por ejemplo, ya en los primeros *Cancioneros* de las cortes, aparecerán testimonios de composiciones de origen popular, y los grandes poetas de los Siglos de Oro como Lope de Vega o Góngora no dejarán de incursionar en ese campo. Del mismo modo, en *cancioneros* populares anónimos como los recogidos por Juan Alfonso Carrizo en las provincias argentinas, aflorarán evidentes rastros de conservación de poesía culta.<sup>33</sup>

---

Sanz del Río Salmerón, Giner de los Ríos, Pi y Margall, Castelar y el padre Tapia, entre otros. Se trataba de un proyecto de regeneración social y de apertura europeísta que asignó un papel fundamental a la educación.

<sup>32</sup> Cabe subrayar para nuestros propósitos, que entre las preocupaciones acerca de una reforma de la educación, se incluían los postulados de los discípulos de Herder que sostenían la necesidad de enseñar canciones, baladas y otras expresiones del folklore como formadores del espíritu., BRENAN, G., 1995, 16.

<sup>33</sup> CARRIZO RUEDA, S. M., 2005: 307-317.

El camino de rescate de esta rica herencia poética, ya consolidado a principios del siglo XX, continuó siendo transitado por la llamada Generación del 27, en la que es preciso detenerse. Es de sobra conocida la influencia de la poesía tradicional española en la obra de uno de sus miembros más célebres, Federico García Lorca, como también lo es su extraordinaria labor para difundirla. Como parte de ésta, en 1931, aparecieron cinco discos con diez canciones de la tradición andaluza que él había recogido y que se ocupó de armonizar.<sup>34</sup> Para dicha grabación, el mismo García Lorca las ejecutó al piano y la cantante fue la famosa "Argentinita"<sup>35</sup>, quien también participó en otro disco de canciones recopiladas por Lorca, "Sones de Asturias" y "Aires de Castilla". Estas y otras acciones realizadas por el poeta en rescate de tradiciones líricas fecundaron aquella línea de un decantado abordaje estético de lo popular que provenía de los ideales regeneracionistas del siglo XIX. Pero yo deseo referirme, ahora, a otro miembro de la Generación del 27, mucho menos conocido y que, incluso, ni siquiera es mencionado por algunas historias literarias. Sin embargo, para nuestros propósitos resulta fundamental porque su labor es insoslayable en la plasmación del género de la copla. Se trata de Rafael de León.

Rafael de León y Arias de Saavedra, conde de Gómara y marqués de Casa de la Reina nació en Sevilla, en 1908, Ya demostró en el Colegio gaditano de San Luis Gonzaga, una particular inclinación hacia las letras, junto a otro estudiante de quien era amigo, Rafael Alberti. Años más tarde, al trasladarse a Granada para estudiar derecho, entabló una amistad que sería decisiva en su vida con García Lorca. Rafael de León formó parte del grupo de poetas que realizó el famoso homenaje a Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla, en 1927, de donde surgió el nombre de la generación, y se relacionó con los escritores, músicos, actores e intérpretes que dieron

---

<sup>34</sup> Las canciones son: "Zorongo gitano", "Anda jaleo", "Sevillanas del siglo XVIII", "Los cuatro muleros", "Nana de Sevilla", "Romance de los pelegrinitos", "En el café de Chinitas", "Las morillas de Jaén", "Los mozos de Monleón" y "Las tres hojas".

<sup>35</sup> Su nombre era Encarnación López Júlvez, y nació en Buenos Aires en 1905 o, quizá, un poco antes.

forma a aquel capítulo relevante de la cultura española. El hecho cierto es que Rafael de León ha quedado postergado y hasta segregado de la Generación del 27, no por sus compañeros de quehaceres artísticos, quienes le brindaron su amistad y lo consideraban uno de ellos, sino por los críticos literarios. Ello se debió a que no cultivó una poesía incardinada en las vanguardias como los otros poetas del grupo sino que se volcó, decididamente, hacia una estilización de lo popular.<sup>36</sup>

La más famosa de sus poesías es, seguramente, “La profecía”, historia de un amor adolescente que se frustra cuando la joven se casa con otro, y se cierra con los famosos versos: “El que sin ser tu marío, ni tu novio, ni tu amante/ soy el que más te ha querío,/ con eso tengo bastante.” Rafael de León fue también comediógrafo pero su nombre ha trascendido, sobre todo, por las letras de cerca de 8.000 coplas, entre las que se encuentran casi todas las más famosas de la época de oro del género, como “La Zarzamora”, “Francisco Alegre”, “¡Ay pena, penita, pena!”, “Ojos verdes” o “Te lo juro yo”, entre tantas otras. En muchas de las composiciones, las letras están firmadas en colaboración con el autor teatral Antonio Quintero, y la música pertenece a un reconocido músico sevillano, el maestro Manuel Quiroga, conformando el famoso trío “Quintero, León y Quiroga” que llegó a registrar cerca de 5.000 canciones.<sup>37</sup> Rafael de León y Manuel Quiroga también trabajaron en colaboración con

---

<sup>36</sup> Es ilustrativo recordar declaraciones suyas al respecto “Tanto Antonio como Manuel Machado cultivaron este género pequeño de la copla, tan desdeñado por algunos. No se debe sentir desdén por el arte menor, por la llamada poesía popular. Hay que descubrirse ante el profundo sentir de Manuel Machado cuando dice” A todos nos han cantao/ en una noche de juerga/ coplas que nos han matao.” Recordaba que” Lope de Vega nunca desdeñó hacer una copla, y muchos desde él hasta García Lorca.” Citado por ROMÁN, M., 2010: 22.

<sup>37</sup> REINA, M. 2009: 31-32. El maestro Manuel López-Quiroga Miguel nació en Sevilla en 1899 y estudió composición con Eduardo Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, REINA, M., 2009: 32. Al igual que Rafael de León en la literatura, Quiroga tuvo en la música una esmerada formación que puso al servicio de una estilización de géneros populares. El interés por el rescate, también, de tradiciones musicales, representado por un maestro como Manuel de Falla, llevó a ésta un fecundo intercambio con García Lorca.

Salvador Valverde, poeta criado en Sevilla pero nacido en el porteño barrio de Congreso. Y este fue el origen de otro famoso trío de la copla, "Valverde, León y Quiroga".<sup>38</sup>

A pesar de pertenecer a una extirpe de abolengo, ser el primogénito y el heredero de los títulos, Rafael no estaba muy a gusto en los salones nobiliarios sino que sus ambientes preferidos siempre fueron, para escándalo de su familia, los cafés cantantes, los teatros de variedades y los cenáculos de la bohemia artística. Pero tuvo la esmerada educación correspondiente a su origen, a la que vino a sumarse el activo intercambio con la prodigiosa generación de poetas del 27. Participaba, además, de aquella concepción de la tradición popular como lo opuesto a la vulgaridad, heredada por su época de los ideales socioculturales del siglo anterior, y que se mantenía vigente. El resultado fue que sus letras supieron expresar situaciones y honduras humanas con las que los oyentes se sentían inmediatamente identificados, y donde no es raro descubrir aciertos poéticos. Véase, por ejemplo, en "Ojos verdes", cómo una delicada paleta de matices tomados del mundo rural se reviste de una dimensión casi cósmica en la mirada de la persona amada:

Ojos verdes, verdes como la albahaca  
Verdes como el trigo verde  
Y el verde, verde limón.

O en "Pena, penita, pena", la arrolladora descripción de un intenso sufrimiento:

Es lo mismo que un tornado  
de tiniebla y pedernal.  
Es un potro desbocado  
Que no sabe dónde va

---

<sup>38</sup> REINA, M., .2009: 32. También fue famoso el trío formado por Ochaíta., Valerio y Solano, REINA, M., 2009: 33.

Mi conclusión, luego de esta trayectoria a lo largo de cinco siglos, es que si las coplas de Villasandino hoy nos suenan familiares es, sobre todo, porque aquellas inquietudes éticas y estéticas del siglo XIX generaron una fuerte corriente de recuperación de las tradiciones poéticas peninsulares. En este proceso, se entreveraron, como había ocurrido a lo largo de la literatura española, lo culto y lo popular. Por eso, la poesía de los *Cancioneros* cortesanos tuvo un papel activo a través de dos vías: una fue el rescate entre el acervo de poesías anónimas y populares, de algunas que tenían un origen olvidado y transfigurado en versos compuestos para audiencias más cultivadas, y la otra vía fue, directamente, la lectura de primera mano que poetas cultos del siglo XX pudieron hacer de otros poetas cultos anteriores en varias centurias.

Dicha corriente de recuperación, que prolongó su vigencia hasta ya bien entrado el siglo XX, fructificó en distintos tipos de expresiones líricas. Entre ellas, se destacan, sin duda, las de poetas consagrados como Lorca o Alberti. Pero también hay que considerar, a mi juicio, como una de sus consecuencias, una fecunda vía que atravesó el mundo de las coplas. Hoy podemos mirar, quizá, desde una postura crítica su excesiva idealización de “lo popular” y cierto sentimentalismo que son, en realidad, una herencia del imaginario romántico decimonónico. Pero la verdad es que estamos frente a un proceso de estilización literaria en el que no faltaron poetas cultivados como Rafael de León, que buscaban un lenguaje lírico directo con el que pudieran identificarse, sin distinción, todas las clases sociales.

Los cambios que experimentó la sociedad española en la década de 1960, significaron un eclipse para la copla<sup>39</sup>. Y no solamente por la evolución del gusto del público hacia otros tipos de música sino también, porque las ideologías políticas enfrentadas desde la guerra civil no habían sido indiferentes al género. De un lado, trataron de apropiárselo como suma de la “españolidad”, y del otro, consecuentemente, lo identificaron con las manipulaciones de la

---

<sup>39</sup> El período de su apogeo duró alrededor de treinta años. Suele señalarse como un hito de su triunfal aceptación, el espectáculo *Ropa tendida* (1940), protagonizado por Concha Piquer (ROMÁN, M., 2010: 25-26).

cultura oficial. Este último criterio primó entre las nuevas generaciones de los '60. Pero las coplas estaban más allá de tales aspectos coyunturales. Así ocurrió, por ejemplo, que durante los terribles años de la guerra, los soldados de ambos bandos cantaban "Mi jaca", de Ramón Perelló y Juan Mostazo, una copla donde el "yo lírico" manifiesta su cariño y su orgullo por una yegua que "corta el viento" cuando cruza los pasos de la montaña hacia Jerez.<sup>40</sup> Es algo similar a lo que ocurrió en la segunda guerra europea con "Lily Marlene", la canción de los soldados alemanes, que debió ser traducida al inglés porque también querían cantarla las tropas británicas. La melancólica historia del soldado que esperaba la tarde para encontrarse con su amada junto a la entrada del cuartel, no tiene nacionalidad, como no tenían color político las historias de penas y alegrías cantadas en las coplas. Por eso, años más tarde, han vuelto para quedarse hasta el día de hoy, con una impronta que atraviesa la cultura española contemporánea<sup>41</sup>.

La última parte de esta trayectoria es la relación de la copla con la Argentina. Dadas las nutridas relaciones culturales de nuestro país con España, desde principios del siglo XX, las primeras composiciones del género comenzaron a llegar muy pronto, y continuaron cruzando el océano junto con las grandes figuras de la canción española que desfilaban, una tras otra, por la escena de Buenos Aires y las de provincias. Hay nombres memorables como Imperio Argentina, Concha Piquer, Lola Flores, Miguel de Molina.

---

<sup>40</sup> ROMÁN, M. 2010: 28.

<sup>41</sup> Al comienzo de la película *Canciones para después de una guerra*, dirigida por Basilio Martín Patiño (1970), se oye decir a una voz en off: "Canciones para sobrevivir, con calor, con ilusiones, para sobreponerse al frío, la oscuridad y la soledad", ROMÁN, M., 2010: 26. Y vale la pena recordar al respecto, palabras del novelista Arturo PÉREZ REVERTE incluidas en su artículo "La muchacha y el pintor", publicado en *La Nación Revista*, del domingo 7 de octubre de 2012: "A quien no haya vivido aquellos tiempos le será difícil hacerse la idea de lo que era la radio en la vida de la gente: la música y la canción, donde destacaba la copla de modo absoluto. Si todavía hoy canturreo de memoria docenas de canciones españolas -Juanita Reina, Antonio Molina, Pepe Pinto- es de oírlas mil veces en la radio o repetidas por todas partes (p. 18)."

Juanito Balderrama, María Antinea, Angelillo o los niños Joselito y Marisol, entre muchos otros. Hubo, incluso, quienes residieron en la Argentina por temporadas o por el resto de sus vidas, como Miguel de Molina -objeto de un reciente homenaje en Buenos Aires-, y hasta una porteña de origen, como Imperio Argentina. Los teatros, la radio -con el público presente en las transmisiones-, los discos, las partituras, las revistas especializadas con las letras, los “tablaos” y la gran convocatoria del cine, fueron los canales por donde las coplas penetraron y se integraron en la música popular que se escuchaba en la Argentina. Hubo famosas intérpretes del tango como Virginia Luque, Eladia Blázquez y, antes, la legendaria Tania que iniciaron su carrera artística en el mundo de la canción española. Pero existe una figura que desempeñó un papel muy particular.

Luis José Bayón Herrera, director de cine español, afincado en Buenos Aires, donde desarrolló una brillante carrera, dirigió en 1944 la película *La danza de la fortuna*, sobre un libreto de Leopoldo Torres Ríos, con la actuación de Luis Sandrini y Olinda Bozán. En el transcurso de esta comedia que reunió nombres tan importantes de la época, aparecían dos escenas en un “tablao”, donde una jovencita de 14 años, con mucha gracia y una espléndida voz, cantaba dos coplas: “Te lo juro yo” de León y Quiroga, y “El gitano Jesús” de Valverde y Zarzoso. La adolescente se llamaba Lolita Torres. Se había presentado por primera vez en público a los 11 años, en el Teatro Avenida de Buenos Aires- catedral de la música española-, en *Maravillas*, un espectáculo de los llamados “de variedades” o “de estampas” que se articulaban sobre un repertorio de coplas. Es de sobra conocida la trayectoria de esta actriz y cantante que dedicó gran parte de su vida artística a la canción española, y la llevó a otras partes del mundo, como Rusia, donde su éxito fue arrollador. Una particularidad del talento interpretativo de Lolita fue su versatilidad para cantar canciones de diversas regiones españolas, guardando fidelidad al estilo de cada una y poniendo en todas, la misma intensidad de sentimiento. Lolita Torres pasaba, sin dificultad, del brío de un elogio a Sevilla a la melancolía de una evocación gallega, y del casticismo de un shotis madrileño a la nostalgia por Cataluña de una sardana. Esta ductilidad llamó la atención en España, porque

no todas las grandes figuras de la copla solían interpretar canciones ajenas a su región de origen. Yo creo que en el caso de Lolita, esta versatilidad se debió a ser una cantante nacida y crecida en la Argentina. La denominación “crisol de razas”, más allá del lugar común, es una realidad que se produjo en el mismo ámbito doméstico, no solo por la unión de ciudadanos de muy diferentes países sino también por la de aquellos de una misma nacionalidad pero procedentes de regiones que tenían poco contacto en sus tierras de origen. Pienso que Lolita aportó al mundo de la copla, una capacidad musical y actoral abierta hacia la captación de la pluralidad, del mismo modo que, en distintos quehaceres artísticos, lo han hecho muchos argentinos, por haber crecido en una sociedad con un particular cosmopolitismo.

En coincidencia con la mencionada decadencia del género en España, los cambios que también se produjeron en la Argentina de los años '60, desplazaron las coplas del lugar que habían ocupado durante más de dos décadas. Es verdad que hasta el día de hoy, no puede decirse de ningún modo que hayan desaparecido. Las figuras que se destacan en España, como Isabel Pantoja, vienen con frecuencia, lo mismo que las que representan toda una tradición como Naty Mistral o Carmen Flores. Y siempre con señalado éxito. Además, cantantes como Joaquín Sabina o Juan Manuel Serrat reviven alguna vieja copla desde sus perspectivas renovadoras. Pero también es cierto, que para una buena parte del público –joven, en particular-, aquella época de una presencia constante parece un pasado superado. Mi opinión, por el contrario, es que se trató de una relación fecunda cuyos frutos no han sido todavía atendidos dentro de los laberintos culturales de nuestra historia desde comienzos de siglo XX<sup>42</sup>. Por eso, para terminar, deseo citar un ejemplo que nos reconduce, además, al principio de esta trayectoria. Cuando Eladia Blázquez abandonó la copla para dedicarse al tango, no lo hizo solo como intérprete sino que también se dedicó a la composición. La ciudad de Buenos Aires fue destinataria de algunas de sus canciones

---

<sup>42</sup> Hubo un intento absolutamente fallido de recrearla en el cine que fue *Las cosas del querer 2*.

celebratorias. Y a mí me llama la atención el estribillo de una de ellas, “Si te viera Garay”, porque los versos declaran: “Si te viera Garay, de bonita que estás, va y te funda otra vez”. La presencia del fundador histórico, Juan de Garay, la identificación de la ciudad con una mujer hermosa y la relación de ambos como un encuentro amoroso, incluso erótico ¿pudo haberle sido sugerida a la autora por las declaraciones amorosas de las coplas españolas hacia ciudades cantadas como si fueran mujeres? Declaraciones que, a su vez, nos remiten, como hemos visto, a rasgos ya presentes en la lejana poesía de los *Cancioneros* cortesanos. Pienso que, realmente, será fructífero no dejar de hacernos estas preguntas.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante,  
1911 *La Vita Nova*, Torino, Edizione Sten.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M.,  
1995 “Un motivo poligenético en una copla del cancionero tradicional argentino. De los cáscicos y la Biblia al petrarquismo tardío.” En: MARRERO –FENTE, Raúl, coordinador, *Poéticas de la restitución: Literatura y cultura en Hispanoamérica colonial*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 307-317..  
1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- BRENAN, Gerald  
1995 *La copla popular española*, Málaga, Miramar.
- BRIAN, Dutton y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed. y estudio)  
1993 *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor libros.
- GREEN, Otis,  
1969 *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, T. 1.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (estudio preliminar, ed. y notas)  
1984 "Arte de poesía castellana de Juan del Encina", en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás,  
1972 *Métrica española*, Madrid, Guadarrama
- OMEÑACA, Samuel Alonso (ed)  
2010 *Por una gentil floresta*, Zaragoza, Edelvives.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel,  
1984, " "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, I, pp. 217-239.
- REINA, Manuel Francisco,  
2009 *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B.
- RICO, Francisco (dir.)  
1979 *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. I: "Edad Media", al cuidado de DEYERMOND, ALAN, Barcelona, Crítica.
- ROMÁN, Manuel,  
2010 *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*, Madrid, Alianza editorial

\* \* \*

**Sofía M. Carrizo Rueda** obtuvo el título de Licenciada en Letras en la Facultad de Letras de la UCA con Diploma de Honor y el de Doctora en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación "Sobresaliente cum laude". Actualmente es Profesora Titular Ordinaria de "Teoría y análisis del discurso literario" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA e Investigadora Principal del CONICET. Ha publicado tres libros y alrededor de 100 artículos sobre literatura española de la Edad Media, del Siglo de Oro y Colonial Hispanoamericana. Se ha especializado particularmente en el género "relato de viajes". Ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y letras de la UCA (1999-2006); actualmente es coordinadora de la Comisión de Doctorado de dicha Facultad y dirige en la misma, desde 1999, la revista *Letras*.

\* \* \*

## MARINISMO Y ARCADIA EN EL *MELODRAMA* ITALIANO. *DIDO ABANDONADA* DE METASTASIO

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

---

### Resumen

Después de Tasso y frente al barroco de Marini la Academia de la Arcadia expone –en su intento por restaurar el equilibrio clásico – las expresiones teatrales más novedosas en la primera mitad del Siglo XVIII.

Unos de sus mayores representantes: Pietro Trapassi o Metastasio- 1698/1782, incorpora al horizonte del clasicismo adquirido, las influencias de Tasso y de Marini. Es decir instala la base de sus creaciones o configuraciones sobre un trasfondo en que oscilan armonía y conflicto en la dialéctica entre las motivaciones clásicas y las *marinistas* barrocas. Desde las tensiones de ese juego *hipotextual*, Metastasio configura en 1723 el melodrama: *Dido abandonada*.

Nuestro estudio enfoca aspectos peculiares de este original melodrama. Así, si consideramos la conjunción semántica que integra a la configuración virgiliana de los héroes (Dido y Eneas, Canto IV de la *Eneida*) la veta apasionada de Ovidio (Carta de Dido, *Heroidas*, 7); indagamos también y centramos nuestro asedio en los logros formales. La articulación metastasiana expone la reformulación de la poética aristotélica y la incorporación de una forma musical: el aria. El aria -en el melodrama metastasiano- no es adorno o agregado intensificador. El *aria metastasiana*, en dimensión y función hermenéuticas, expone los nodos conceptuales de la filosofía subyacente en el entramado textual.

**Palabras clave:** Melodrama metastasiano- marinismo- Arcadia- aria: nodos conceptuales

### Abstract

Following Tasso and in view of Marini's baroque, the Academy of Arcadia –in its attempt to restore the classic balance–, puts forward the most original dramatic expressions in the first half of the 18<sup>th</sup> century.

One of its greatest exponents, Pietro Trapassi –or Metastasio- (1698-1782), adds Tasso and Marini's influence to the horizon of acquired classicism. That is, he sets the basis for his creations or configurations against a background in which both harmony and conflict coexist in dialectics amidst classical and baroque *Marianist*

motivations. Based on the tensions of that *hypotext* play, in 1723 Metastasio composes the melodrama *Dido Abandoned*.

Our study is focused on certain peculiar aspects of this original melodrama. Therefore, account is taken of the semantic conjunction that blends Ovid's passionate vein (Dido's Letter, *The Heroides*, 7) into the Virgilian configuration of heroes (Dido and Aeneas, Book IV, *The Aeneid*), and our quest delves into –and focuses on– formal achievements. The Metastasian articulation puts forward the reformulation of Aristotle's poetics and the involvement of a musical form: the aria. In the Metastasian melodrama, the aria is neither a mere ornament nor an enhancing addition. In terms of its hermeneutic dimension and function, the *Metastasian aria* portrays the conceptual nodes of the underlying philosophy in the textual framework.

**Key words:** Metastasian melodrama -marinism – Arcadia –aria:the conceptual nodes

\* \* \*

El melodrama se señala en la literatura italiana como un subgénero que antecede a la ópera. La articulación de poesía y música con predominio de la poesía expone un momento particular cuando hacia fines del Siglo XVI se pasa del estilo polifónico a la melodía. Es la época de la Camerata Fiorentina.<sup>1</sup> Se musicalizaban poesías a partir de los conceptos expresados por las palabras. El primer melodrama es *Dafne* de Ottavio Rinuccini - 1594. Perí lo musicalizó con el propósito de imprimir en la música los acentos, las inflexiones y la cadencia del discurso en expresiones de dolor, alegría, pasión.<sup>2</sup> La acción muy simple de los primeros melodramas se articuló más compleja luego en la expresión de temas históricos. Se subrayan los recitativos. En Venecia pasó del tipo mitológico al fantástico, al novelesco y se incorporó el elemento cómico. La casi total desaparición del coro, la disminución del número de personajes, los recitados breves seguidos de canzonetas con carácter didascálico, restaron valor estético al melodrama. Así pasó de Venecia a Nápoles donde se agregaron otros

---

<sup>1</sup> En reuniones en casa de Giovanni De' Bardi se musicalizaban poesías.

<sup>2</sup> Se representó con éxito en 1594 y 1597. El libreto que propone una acción simple, episódica fue musicalizado de nuevo por Marco Gagliano en 1608. Rinuccini y Perí compusieron luego *Euridice*. La acción es siempre limitada, creada para festividades palaciegas. A la *Arianna* de Rinuccini le puso música Monteverdi, quien llevó el melodrama a adherir a la pasión humana, anticipando el Romanticismo y la ópera.

elementos de comicidad. Y si, con otra orientación, esta primera expresión de la Camerata Fiorentina da lugar a la ópera, en esta línea, en cambio, la pompa de las escenas, el juego de maquinarias perfilan un melodrama particular que en Roma y en Florencia es casi una especie de comedia con una técnica escenográfica que exponía cuadros soberbios en líneas, colores y perspectiva en el juego figurativo de un sucederse de visiones que absorbió la palabra. En el despliegue fastuoso del decorado y el acompañamiento musical la palabra y el escritor habían desaparecido. Y fue Pietro Trapassi- Pietro Metastasio<sup>3</sup> quien elevó a nivel de literatura esta forma decadente de melodrama. “È con lui che, nel Settecento, la *parola* si prende sulla scena italiana, la sua rivincita. La riforma metastasiana, come tutti sanno, se inizia nel suggestivo ambiente de Napoli”.<sup>4</sup> La modificación de este subgénero de *poesía mélica* se llevó a cabo desde los principios de la Academia de la Arcadia. Después de Torcuato Tasso y de Giambattista Marino, frente a las exageraciones formales posteriores al marinismo surgió en Roma un movimiento que se designó Arcadia. Y si propuso una estética contra el fasto externo, esto significó no sólo el rechazo a la falacia expresiva, sino una reacción ante la falsedad de la vida en una sociedad sumida en una crisis profunda. En su valoración del arte clásico no se limitó a calcar un modelo o rehacer la antigua poesía sino que intentó llevar a la expresión equilibrada los planteos filosóficos más serios. En esa experiencia literaria original resurgieron las pastorales en un

---

<sup>3</sup> Pietro Trapassi- 1698/1782. Su maestro Gianvincenzo Gravina lo orientó en la lectura de los clásicos griegos y latinos. Cambió su apellido por el de Metastasio. Se incorporó a la jerarquía eclesiástica, estudió derecho. A los dieciséis años escribió una tragedia: *Justin*, inspirada en el poema épico pseudoclásico de su contemporáneo Gian Giorgio Trissino: *Italia liberata dei Godi*. Imitando a Trissino comenzó a usar el endecasílabo. En 1716 dejó Roma y volvió a Nápoles y en 1717 publicó su primer volumen de poesías. *Poesie di Pietro Metastasio*. Es un complejo volumen que incluye mitos escenificados. Cuando después de la muerte de Gravina, en 1717, regresó a Roma fue recibido como miembro de la Academia de la Arcadia. Ese año leyó una elegía *La strada de la gloria* compuesta según las reglas del maestro. Pero fue rechazado por los antigravinianos de la Academia. Se alejó de Roma, volvió a Nápoles.

<sup>4</sup> En mi traducción de D'Amico: “Quién habría elevado al punto de vista de la poesía la calidad, el modo del melodrama así decaído. Se lo propuso Apostolo Zeno. Pero él no era más que un tratadista o un arquitecto. El poeta fue otro: fue Metastasio. Silvio D'Amico “Prologo” a: *Didone abbandonata*. En *Teatro Italiano*. Milano. Nuova Accademia Editrice. T. II *Dal dramma pastorale al 'settecento*. Pp.631-635.

lenguaje y en una poesía de metros breves y estrofas que invocan la música<sup>5</sup>

Entonces, por Arcadia se puede entender un movimiento que excedió el ámbito de la Academia romana. Surgió en una crisis con<sup>6</sup>

“la impronta de una búsqueda verbal y métrica que, en los mejores habría alcanzado el fin de enriquecer la [...] poesía de nuevas formas, descubriendo en [...] lengua [italiana] resonancias melódicas y ecos fónicos hasta ahora ignorados. [...] el problema métrico y el lingüístico o verbal, conectados entre ellos como propósito de situar la palabra en un aligerado esquema formal, como para catalogar una nueva posibilidad de sonido, constituyen el nodo central del interés suscitado ante las mejores pruebas de la arcadia.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> La repercusión de gran magnitud la instituyó, casi, en una moda, acentuando así el carácter de artificio académico, y las exageraciones formales contra las que había surgido. Se llegó por algunos poetas a un esquematismo exterior contrario al principio original y en artificio semejante al que se quiso combatir. Todos se sintieron en ropaje de pastores y con seudónimos clasicistas se sintieron tentados a escribir. Esta Arcadia sinónimo de vida vacía y superflua originó el rechazo del iluminismo naciente que vio en ella la extrema degeneración de la poesía como consecuencia de la degradación moral. Se rechazó en bloque como un conjunto de necedades. No pudieron distinguir lo que había sido sugerido por la vanidad y por la caducidad de la moda, de lo que podía ser valorado como propuesta de una nueva sensibilidad técnico-estilística.

<sup>6</sup> Un movimiento espiritual, un momento de la cultura italiana. Una manifestación de una edad de crisis por excelencia en la cual si por un lado se apagaban los ecos renacentistas con sugerencias clásicas, se encendían por otro lado las chispas que preanunciaban una renovación como la del máximo poeta de la segunda mitad del S. XVIII. Así considerando la Arcadia un movimiento de cultura se pueden marcar tres momentos. Un antes como presentimiento que la Academia intentará de codificar en reglas y un después, esto es una nueva sensibilidad literaria que más allá de las reglas permitirá y ofrecerá instrumentos para una renovada experiencia poética. “Exterminar el mal gusto” fue la fórmula que los árcades asumieron como motivo de su acción. El famoso “buen gusto” postulado por los árcades no quería ser sólo un código de exquisiteces literarias, sino que podría ser un código de normas que tuvieran un influjo más inmediato y un valor más práctico. Se piensa en un arte elegante y útil.

<sup>7</sup> Cf. Ranieri Schippisi: “L’Arcadia”. En *Letteratura italiana. Le correnti*. Milano. Marzorati. 1956. Pp. 505-548.

La articulación de una problemática técnico- lingüística a una problemática estético-filosófica es, sin duda el rasgo nodal caracterizador del movimiento. Gianvincenzo Gravina, el legislador de Arcadia, propuso desde una visión filosófica<sup>8</sup> un *clasicismo integral*. Sus reflexiones primeras en *Delle favole* de 1696 exponen la búsqueda de la *razón poética*, esto es “la idea eterna de naturaleza” en la que todas las obras poéticas converjan. La teoría del filósofo calabrés delinea una poética no orientada a la imitación de formas<sup>9</sup> sino de interiorización en un clasicismo humanista.<sup>10</sup> Un clasicismo en que la incitación virgiliana a la naturaleza arcádica y la visión panteísta del orfismo pitagórico constituyen el nodo de anclaje de las reflexiones teóricas de Gravina. “Gravina fue (según Robertson) el primer pensador en Europa en afirmar, en términos precisos, la necesidad de aquel retorno a los escritores griegos, principio que orienta toda la posterior estética neoclásica del siglo XVIII”.<sup>11</sup> Sus reflexiones sobre el hecho estético inician una línea en la que inscribirán Muratori, Vico, Prini, Alfieri, Fóscolo.

Pietro Trapassi<sup>12</sup> sintetizó en su obra los ideales de la Academia romana. Y el melodrama *Didone abbandonata* de 1723<sup>13</sup> expone el

---

<sup>8</sup> Contra la preceptiva retórica, proclama la revaloración de la filosofía, en la búsqueda racional de un sistema. Delinear una concepción general de la poesía y deducir algunos juicios sobre los poetas griegos latinos e italianos. Quiere una Arcadia más culta, y aún Crescimbeni debió aceptar la idea del clasicismo integral que propugnaba Gravina.

<sup>9</sup> Si en la *Ragion poetica* explana los preceptos de los griegos, en el tratado *Della tragedia* Gravina – convencido racionalista- expone los modelos antiguos. Acentúa el concepto de la poesía para la educación del pueblo y en una rígida teorización de los géneros literarios- proclama la tragedia como la predilecta. Sus principios son los de la verosimilitud y de la naturaleza y en su defensa ataca la locura novelesca y las reglas pedantes que- según él- habían arruinado el teatro. Para Gravina el arte trágica de los griegos es el modelo ideal para el autor de su época. Por mérito de la poesía de Arcadia y desde los principios gravinanos la literatura italiana reafirma la continuación de la antigua tradición literaria, sin renunciar a la búsqueda de lo nuevo.

<sup>10</sup> Para Ludovico Antonio Muratori la belleza poética puede consistir más que en la materia nueva y artificio de la expresión en el fin moral y social que el arte debe proponer. El culto de la naturaleza – propuesto en Arcadia- en el siciliano Giovanni Meli- 1740/1815 adquiere el valor de norma ideal de vida.

<sup>11</sup> Citado por Ranieri Schippisi: “L’Arcadia”. Opus. cit. Pp (629-630).

<sup>12</sup> Pietro Trapassi nació en Roma en 1698. Hijo de pequeños comerciantes, se distinguía por su prodigiosa capacidad de versificar. Conocido por Gianvincenzo

trasfondo virgiliano del gravinismo. El nodo de la génesis es el Libro IV de la *Eneida*, pero el hipotexto es el conjunto de la configuración de Virgilio: las *Églogas* o *Bucólicas* (la V, la VII, la X) y las *Geórgicas* (II y IV). La *Eneida* es una síntesis. El gran aporte de Virgilio fue crear poesía a partir de un pensamiento filosófico articulado en torno a un ideal arcádico. La Arcadia -creación original de Virgilio (*Eglogas* VII y X, *Geórgica* II, *Eneida*, C. VIII- es ese espacio de naturaleza que da a los hombres paz en serena temperancia en un mundo donde es posible la trascendencia a un estadio metafísico. El concepto de Arcadia esboza un acercamiento a un “*nous*” que interpreta los ritmos de la naturaleza en la idea de *la totalidad de la physis*. Desde la visión de ese “naturismo místico”, Virgilio crea imágenes fundamentales, religantes de este mundo visible con el otro. En ese orden natural el amor es móvil y es dolor –Égloga X- es sufrimiento, enajenación, pero en la Arcadia toda la naturaleza se consustancia con el dolor humano. Una naturaleza espiritualizada que movida por el canto: la zampoña de Galo (en tono de elegía) redime a la humanidad por y a través de los Dioses. Pan, Silvano y Apolo en la Égloga X, Neptuno en la *Eneida*. La naturaleza identificada con la justicia equivale a una fuerza cósmica, un “*nous universal*” o proyecciones espirituales en un ritmo viviente que enlaza seres y cosas.

La *Eneida*, expresión más elevada de la idealidad de Virgilio, figura lo heroico en la virtud, en la *areté*. El viaje de Eneas que parte de la Troya destruida para fundarla es un itinerario de su piedad para con los dioses. Eneas se conserva porque los dioses lo han dispuesto. El eje de su

---

Gravina uno de los fundadores de la Academia de la Arcadia consiguió que los padres del niño lo aceptaran como educador. Así, cuando tenía doce años lo llevó a Nápoles y luego al sur donde fue orientado por otro eclesiástico: el filósofo Gregorio Caloprese.

<sup>13</sup> En 1720 vuelve a Nápoles y por su capacidad de componer consigue el apoyo de un mecenas: el príncipe de Belmonte. Escribe *Endimión*: un drama pastoral en honor de Mariana Pignatelli. En 1721 el virrey de Nápoles le encarga la composición de una pieza para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz Isabel de Austria, esposa del Emperador Carlos V. Metastasio se había formado musicalmente en la esfera de Scarlatti, Pergolesi, Monteverdi. Escribe *Gli orti Speridi* (El jardín de las hespérides). La representación teatral con música de Nicola Porpora es orientada a su vez por el mismo Porpora. El papel de Venus es representado por Marianna Benti Bulgarelli. En 1723 termina *Dido abandonada* con música de Domenico Sarro. Es estrenada en 1724 y luego –para las representaciones de Venecia y de Roma le puso música Alessandro Scarlatti. Scarlatti fue miembro de l’Arcadia con el nombre de Terpanδρο.

tragicidad es el destierro, la pérdida del suelo propio, “nos patriam fugimus” (Égloga I). El cuadro natural es el motivo del cual el conjunto asume color y sentido. Un itinerario que culmina con la llegada de Eneas al Lacio. La naturaleza enmarca el descubrimiento de Eneas, en imágenes superpuestas de color, sonido, tacto: la rosada aurora, los primeros rayos de sol. El viento cesó, el mar inmóvil, Eneas descubre un espacioso bosque por en medio del cual va el caudaloso y manso Tíber, aves con dulces melodías, el viento con sus gorjeos; allí Eneas se entra “alegre por el umbroso río”. (C.VII)<sup>14</sup>. Luego el Tíber lo transportará al país de los árcades (C.VIII). Para llegar aquí Eneas ha recorrido distancias enormes, la inmensidad del mar en la incertidumbre de las extensiones por recorrer. Es un itinerario surcado por tempestades (como la que provoca Eolo enviado por Juno, en Canto I) que sacuden la flota o calmos derroteros (por intervención de Neptuno) auspiciosos de arribos. En la visión trascendente del epicureísmo virgiliano (Zeus en la *Eneida*. Canto I, vs. 257-296 y Canto XII, vs. 793-806, 830-840), Eneas llega a la costa africana. Es un sucederse de un panorama siempre más amplio, hacia el horizonte. Hay un mensaje de paz en la calma extensión marina, sinfonía de la naturaleza. El templo de Juno aparece en un locus circundado por las aguas y las forestas. El itinerario está delineado desde la perspectiva arcádica: la belleza de la naturaleza que consuela el espíritu. La miseria de los troyanos en el destierro contrasta con esa naturaleza magnífica que los acoge en una Cartago floreciente acorde con la grandeza de su Reina. Dido, viuda del fenicio Siqueo que por salvar sus riquezas de las apetencias del hermano Pigmalión se va junto con algunos Tirios amigos y servidores, compra tierra y funda Cartago. Eneas en ese viaje para fundar la nueva Troya es acogido en sus playas. El amor –la más funesta de las pasiones- “Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori” (Égloga X) marca el perfil psicológico de Dido y es un obstáculo a la misión de Eneas. Es una pasión infundida por los dioses. La lucha estéril imprime a los personajes una dimensión heroica. El eje semántico del amor se desarrolla desde el Canto II, cuando se narra la llegada de Eneas a las playas de Cartago y Venus envía a su hijo para que tomando la figura de Ascanio infunda amor en Dido. Hay recibimiento fastuoso, festejos, agasajos y una pasión creciente. Eneas narra a Dido la desventura de Troya. Dos Diosas en complicidad - Juno y

---

<sup>14</sup> Parafraseamos el C.VII. Puede confrontarse en: Plubio Virgilio Marón: *La Eneida*. Buenos Aires. Espasa Calpe. 1969. Séptima edición. Séptimo Libro, P.122)

Venus- disponen el himeneo de Dido y Eneas. Iarbas celoso de Eneas dirige a Júpiter sus ruegos contra Dido:

“Esa mujer que llegó errante a mi frontera y me compró el derecho de fundar una reducida ciudad, esa mujer a quien yo di la tierra que habría de cultivar repele mi alianza y recibe en su reino a Eneas como Señor...”

Y Júpiter

“vio [...] al caudillo dárdano [...]: ‘No es ese el héroe que me prometió su hermosísima madre, ni para eso lo liberté dos veces de las armas de los griegos; [...]’ envió a Mercurio [...] Y a través de Mercurio llegó a Eneas la reconvencción de los dioses: ‘[...] sometido a una mujer, le edificas una hermosa ciudad, olvidando tu reino [...]’”

Se marca el efecto:

“[...] Eneas, consternado de horror atónito con el expreso mandato de los dioses arde ya en deseos de huir (...) ¿cómo hacerlo? ¿Con qué razones osará tantear la voluntad de la apasionada reina?”

Virgilio en su figuración del héroe, detalla las incertidumbres:

“Allí rápidos pensamientos se suceden en su mente y la agitan en todos sentidos [...] larga indecisión [...] manda que con sigilo aparejen las escuadras”<sup>15</sup>

Traza la figura de Dido en el itinerario de la desesperación:

“La Reina presintió la trama. ¿Quién podría engañar a una amante? [...] enfurecida, inflamada, fuera de sí, recorre toda la ciudad cual bacante [...]”.

Interpela a Eneas, le recuerda cómo lo recogió y que por él la aborrecen las naciones de Libia, los tiranos de los Númidas y los Tirios. Anuncia que le espera la muerte y le pide que se quede. Entonces Eneas se debate y “*subyugado por el mandato de Júpiter* pugna por encerrar su dolor en el

---

<sup>15</sup> Extraemos las citas de: Plubio Virgilio Marón: *La Eneida*. Buenos Aires. Espasa Calpe. 1969. Séptima edición. Primer Libro. Pp. 71 y ss.

corazón”, ante el mandato de Apolo la imagen de su padre, el mensajero de los dioses enviado por Júpiter, aún “*indeciso el piadoso Eneas*” quisiera consolar a Dido, pero decide obedecer el mandato de los dioses. “Va a revistar su armada.”

Dido poseída por la pasión ¡*Ah! Las furias me queman* [...] augura un castigo. Llena de dolor se oculta. Fuera de sí es asaltada por presagios funestos, visiones horribles. Vencida por el dolor se abandonó a la desesperación y resolvió morir. Y anuncia falazmente a su hermana que podrá curarse. El relato enmarca esta posibilidad en el *motivo virgiliano de los imposibilia*. Anuncia que “*una sacerdotisa es capaz de sanar la locura de amor así como puede cambiar la naturaleza, atajar la corriente de los ríos, hacer que retrocedan los astros, bajen los olmos de la montaña*”. Dido hace encender una gran pira. Eneas parte –incitado por Mercurio. En la aurora Dido ve alejarse la armada y se da muerte con la espada de Eneas. Ya en alta mar, la visión del incendio por los troyanos es un augurio funesto porque *saben la desesperación del amor*.

*Didone abbandonata* -1723- sobre los ejes de acción de la *Eneida*- configura a los personajes ampliando rasgos del humanismo virgiliano iluminados desde la filosofía cartesiana. Son nodos de pasión.<sup>16</sup> A la misión providencial de Eneas, y el amor entre Dido y Eneas como obstáculo, le agrega dos ejes: la pasión de poder en Iarbas, el rey de Libia (mencionado en la *Eneida*) y el amor de Selene por Eneas.

La figuración de Dido incorpora cada aspecto del itinerario pasional de la *Eneida* acentuando algunos rasgos desde Ovidio<sup>17</sup> Enamorada de Eneas, expresa su amor, en la seguridad de su poder. Expone su orgullo y su burla en un fingido amor a Iarbas y un

---

<sup>16</sup> La formación filosófica por Gregorio Capoloprese en Scalea fue la base de su experiencia en la creación poética. Descartes y su *Tratado de las pasiones* fue un aspecto de esa formación. Sus reflexiones funcionan como justificaciones de su creación. Así: *Estratto dell'arte poetica di Aristotile e considerazioni sulla medesima* es posterior a sus creaciones: “*l'inquieto desiderio di giustificarsi*.” Le interesaba sobre todo la defensa de su melodrama, basándola en los valores literarios. Construyó su poética a posteriori. Cf. Ranieri Schippisi: “*L'Arcadia*”. P.543

<sup>17</sup> Ovidio escribe una presunta carta de amor enviada por Dido a Eneas. La “*Séptima*” de las *Heroidas* de Ovidio. Estas son expresiones en cartas de los deseos de las grandes apasionadas de la historia o del mito.

rechazo. Su apasionada soberbia dispone la muerte de Iarbas. Expresa su ironía despechada ante un el consejo de Eneas de que no condene a Iarbas. Le recuerda con orgullosa soberbia (como en la *Eneida*) que ha fundado una gran ciudad, y ha dictado sus leyes. La expresión de Dido en la *Eneida*: “¡Feliz! ¡ah! demasiado feliz con sólo que nunca hubieran arribado a mis playas las dardanias naves” se refigura en el Acto segundo, escena cuarta:

“ Didone- Condannarlo per te!! Troppo t’inganni:/ Passò quel tempo,  
Enea/ Che Dido a te pensò. Spenta è la face,/ È sciolta la catena,/ E del tuo  
nome or mi rammento appena [...] Consigli or non desio;/ Tu provvedi  
a’ tuoi regni, io pensò al mio./ Senza di te finor leggi dettai;/ Sorger senza di  
te Cartago io vidi./ *Felice me, se mai/ Tu non giungevi, ingrato, a questi  
lidi!* [...]

A sí fedele amante,/ Ad eroe sí pietoso, a’ giusti prieghi/ Di tanto  
intercessor nulla si nieghi. /Inumano! tirano! [...] Te avessi pur  
veduto/D’una lagrima sola umido il ciglio!/Uno sguardo, un sospiro/Un  
segno de pietate in te non trovo.”

### En gradación

“Ah! non lasciarme, no,/ Bell’ idol mio;/ Di chi mi fiderò,/ Se tu m’  
inganni?/ Di vita mancherei/ nel dirti addio;/Ché vivir no potrei/ Fra tanti  
afanni”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “¡Condenarlo por ti! Demasiado te engañas: pasó aquel tiempo, Eneas, en que Dido pensó en ti. Se ha diluido el rostro, se ha desatado la cadena, y apenas me recuerdo de tu nombre ahora (...) Consejo ahora no deseo; tú provee a tus reinos, yo pienso en el mío. Sin ti hasta ahora, dicté leyes. Sin ti vi surgir a Cartago. ¡Feliz, si no hubieras llegado, ingrato, a estas playas! A tan fiel amante, a héroe tan piadoso, a los justos ruegos de tal intercesor nada se niega. ¡Inhumano! ¡tirano! Es tal vez éste el último día que puedes mirarme y sólo me hablas de Arbace, no te fijas en mí! ¡Te he visto acaso humedecido el rostro por una sola lágrima! Una mirada, un suspiro, ningún signo de piedad encuentro en ti. ¡Ah! No me dejes, no. Mi ídolo. ¿En quién confiaré si tú me engañas? ¡Me faltará la vida al decirte adiós, que no podré vivir entre tantos afanes!” Acto segundo. Escena cuarta. Pp. 663, 664. Mi traducción.

Metastasio figura la desesperación y si ante la traición de Osmida advierte su soledad en la circunstancia trágica, decide que no rogará a Eneas, ni cederá ante la amenaza vengativa de Iarbas y el incendio de Cartago. *Intuye que un canto proyectará sus desgracias*. Pide un castigo para Eneas y en absoluta soledad decide morir. Dido expone, en la figuración de Metastasio, el "Omnia vincit Amor" virgiliano (*Bucólicas* V y X). Selene expresa ese itinerario destructor: "O scordati il tuo grado/ o abbandona ogni speme:/Amore e maestà no vanno insieme."[...] "Misera donna, ove la guida il fato!" (Acto tercero, escena décimo-primer. P. 686 y escena décimo-octava. P.692)<sup>19</sup>

Eneas es la expresión más clara del hipotexto virgiliano. De esa filosofía de un mundo armónico, donde la misión dada por los dioses redime al hombre de una pasión negativa y lo inserta en la armonía del "nous" natural. Eneas desde su situación de olvido, ocio, amor y en su resolución de partir- orientado por la imagen del padre y el designio de Apolo." Enea- 'Di Giove il cenno./ L'ombra del genitor, la patria, il Cielo./ La promessa, il dover, l'onor, la fama./ Alle sponde d'Italia oggi mi chiama."<sup>20</sup>

Agradece a Dido y su corazón duda ante sus reproches. Sin espíritu de venganza pide a Dido que no condene a Iarbas. No responde a las ironías de Dido, ni a los desafíos de Iarbas, y ante la confesión de amor de Selene, se apiada de su dolor, pero se afianza en su decisión: "Enea- Selene,/Ormai piú del tuo foco/ Non mi parlar, né degli affetti altrui./ Non piú amante; qual fui, guerriero or sono./Torno al costume antico:/Chi trattien le mie glorie è mio nemico" Expresa en un monólogo/ aria en octavillas de heptasílabos, el debate interior: " A trionfar mi chiama/ Un bel desío d'onore; E già sopra il mio cuore/ Comincio a trionfar "<sup>21</sup>Incita a los

---

<sup>19</sup> "Olvidarse de tu grado, o abandonar toda esperanza/amor y majestad ni van juntos [...] Misera mujer, adónde la lleva el destino". Mi traducción. Escenas 11 y 18. Pp.686 y 692.

<sup>20</sup> "El rostro de Júpiter, la sombra de mi padre, la patria, el Cielo la promesa, el deber, el honor, la fama" (Acto Primero, Escena décimo séptima. P.656). Mi traducción.

<sup>21</sup> "Selene, no me hables de tu fuego, no de los afectos de otros. No más amante, ahora soy, como fui. Vuelvo a mi ser antiguo: guerrero soy" "A triunfar me llama deseo de honor ya empiezo a triunfar sobre mi corazón" .Mi traducción. Acto tercero. Escena sexta. P.683

troyanos a preparar la partida (Acto tercero, escena primera). Libera a Osmida, pero rechaza su servilismo.

La configuración de Metastasio, articula también desde el hipotexto las pasiones de los confidentes o cómplices con algunas variantes:

Iarbas - rey de Libia- en su deseo de poder sobre Dido y Cartago. En su orgullosa seguridad. Se presenta bajo la *máscara* de un emisario con el nombre de Arbace y pide con exigencia y arrogancia unir los reinos. Al ser rechazado por Dido expresa una amenaza de guerra: toda África se volverá contra Cartago y se propone dar muerte a Eneas y vengarse de Dido destruyendo Cartago.

Metastasio propone además de la máscara, el recurso de las reduplicaciones o de la pasión en el doble de Dido: Selene, su hermana y confidente. Si en la *Eneida*, Ana hermana de Dido cumple la función de confidente, en la configuración de Metastasio Selene es una amplificación de la pasión. Selene está enamorada de Eneas y funciona doblando a Dido. Lo revela indirectamente primero: “- *Abbiam l’ istesso cor Didon ed io*”. Llama a Eneas “*cor mio*”, “*mio ben*”, “-È Didone che parla, e non son io” [...] È Didone che parla, e non Selene”. Hasta que expresa su amor: “Senti: se a noi t’involi,/Non sol Didone, ancor Selene uccidi”/ (Respectivamente Actos, escenas y páginas: primero, novena, 649; segundo, novena,669; tercero, sexta, 682).<sup>22</sup> Hay un juego de contraste entre la pasión de poder en Osmida, y la pasión del deber en Arbace. Osmida, confidente y servidor de Dido la traiciona ofreciendo sus servicios a Iarbas; Araspe, es leal a Iarbas.

\* \* \*

### **La semiotización. La impronta metastasiana**

Metastasio figura personajes sin centro en tensiones pasionales hasta el vacío del doble en Selene. Pasiones prohibidas o acalladas por la razón y sostenidas por el sentimiento en el gesto, en el discurso doble de los apartes

---

<sup>22</sup> “*Tenemos un mismo corazón Dido y yo*” (1º, 9º, P. 649; “¿Cómo, corazón mío, puedes abandonar a quien te ama, entre tantos afanes? Eneas—Selene, ¿A mí ‘corazón mío? Selene —*Es Dido que habla y no soy yo* [...] Selene- Ah! No! Mi bien, cambia de decisión. Eneas- ¿Tú me llamas ‘tu bien? Selene- *Es Dido que habla y no Selene*” (2º,9º, P.669); Selene- Siente si te alejas de nosotras, *no matas sólo a Dido sino también a Selene*” ( 3º, 6º,P.682). Mi traducción.

que exponen los sentimientos a los espectadores, ocultándolos a quienes participan de la acción en el espacio escénico. Los apartes amplifican el espacio escénico en espacio dramático y marcan la presencia del espectador en el texto. Entonces, hay otro espacio y un receptor de esta tangente, que instala escenas marginales y por contradiscursos /opuestos al diálogo o al monólogo. Hay narraciones que exponen los antecedentes de la acción: el discurso de Osmida sobre la venganza de Iarbas y la destrucción de Cartago o la partida de Eneas. Son recursos que magnifican la acción. Las ticscopías señalan un espacio más amplio. Hay didascalias implícitas en el discurso de los personajes. Son como matrices textuales: marcan el espacio, la entrada/salida y características de los personajes. Las gestuales o ejecutivas (como las órdenes) proyectan el espacio escénico o introducen un centro. Hay un ver que se es visto. Hay un mirar que se es mirado. El lenguaje de Dido- en una especie de didascalia icónica- orienta a los espectadores para que fijen su atención en ciertos gestos de Eneas: “[...] Inumano! Tirano! [...] Te avessi pur veduto/D’una lagrima sola umido il ciglio!/Uno sguardo, un sospiro/Un Segno de pietate in te non trovo.” (Acto segundo, escena cuarta, P. 664). El texto cantado es el monólogo señalizador de un climax.

En la expresión de las pasiones el tiempo y el ritmo son icónicos. La desesperación –en lo aspectual se orienta al pasado- implica un presente breve y ritmo ágil. La articulación en tres actos concentra la acción.<sup>23</sup> Cada acto se estructura en número importante de escenas: dieciocho, catorce, veinte para los Actos primero, segundo y tercero, respectivamente. La acción se configura en las tensiones de enfrentamiento, las excitaciones pasionales y enfrentamientos con incitaciones de absoluto, en ampliaciones semánticas en ritmo logrado. Si el Acto segundo propone la anagnóresis, el Acto tercero la amplifica. Es espectáculo. El ritmo ágil en la brevedad de parlamentos se intensifica por los deícticos ad-oculos o las deixis in phantasma que anticipan presencias y hacen girar la acción/pasión. Así, en el Acto segundo, escena tercera: Osmida nombra a Eneas y Dido le dice que no recuerde ese nombre, pero cuando Selene anuncia que viene Eneas Dido reacciona pasionalmente y se contradice, cambia de pronto.

---

<sup>23</sup> En lo formal rompe la estructura externa de la preceptiva clásica: los cinco actos propuestos por Aristóteles y Horacio

“Didone- (a Osmida) ‘Taci, non rammentar quel nome odiato./È un pèrfido,  
è un ingrato,/ È un alma senza legge e senza fede./ Contro me stessa ho  
sdegno./Perché fin or l’amai./ Osmida- Se lo torni a mirar, ti placherai/  
Didone- Ritornarlo a mirar! Perfin ch’io viva/Mai piú non mi vedrà  
quell’alma rea./ Selene- Tecco vorrebbe Enea/Parlar, se gliel concedi./  
Didone -¡Enea! ¿Dov’ è?/.<sup>24</sup>

La agilidad del ritmo en las variaciones de acción en escenas brevísimas se acentúa en la variación de espacios: dentro y fuera del palacio, el templo de Neptuno, un puerto;<sup>25</sup> y se acentúa en los gestos y en el lenguaje. Frente a la extensión del verso en la épica homérica o virgiliana – hexámetros o pentámetros dactílicos- las estrofas de *Didone abbandonata* reúnen ocho, siete, seis, versos breves: heptasílabos, pentasílabos. Los recitativos –que exponen narrativamente y argumentan sobre los hechos, son más extensos y de versos largos. Y es que la versatilidad musical de Metastasio orienta su formación clásica, su conocimiento de la filosofía y de la literatura de su tiempo (Descartes, Racine) hacia una poética, que ajusta las palabras según las leyes de la métrica, del ritmo y de la armonía. De esta intuitiva y experimentada posibilidad del lenguaje, por la cual la poesía llega a ser casi un canto, resultará el tono propio del arte metastasiano. La articulación centra en un aria leve los nodos más trágicos de ciertas situaciones. La sensibilidad, en una región ideal –trascendente- expresa emociones, y sufrimientos en el monólogo de las arias, la palabra cantada. Las arias,

---

<sup>24</sup> “Dido- Calla, no me recuerdes aquel nombre odiado. Es un pèrfido, es un ingrato, es un alma sin ley y sin fe. Me repruebo a mí misma por haberlo amado hasta ahora. Osmida- Si vuelves a mirarlo, te tranquilizarás.. Dido- ¡Volver a mirarlo! Mientras viva, nunca más me verá aquella alma rea. Selene- Contigo querría hablar Eneas, si se lo concedes. Dido- ¡Eneas! ¿Dónde está?” Acto segundo, escena tercera, P. 662. Mi traducción.

<sup>25</sup> Hay variación de escenarios. El Acto primero en el salón del palacio real y la ciudad de Cartago en perspectiva. En la escena décimo cuarta el templo de Neptuno. El Acto segundo, la escena primera transcurre en habitaciones privadas de la reina, la escena séptima en el atrio del palacio real, desde la escena décimo primera la acción se instala en la Sala de recepción del palacio. El acto tercero se ubica en un puerto de mar con naves. La escena tercera en un lugar arbolado y Cartago aparece en perspectiva. La escena octava transcurre dentro del palacio real en un espacio con ventanales hacia una vista de la ciudad. Según Metastasio ni Aristóteles, ni Horacio hacen referencia a la unidad de lugar, porque ésta depende de las necesidades interiores de la acción.

interrumpen y reafirman la acción; o la suspenden mirándola desde arriba. Este es el rasgo, el acento fascinante y poéticamente propio del melodrama de Metastasio. Una fatalidad inevitable que tensiona el lenguaje. La efusión del alma de los protagonistas transferida a melodía de sílabas y de arias. Esta es la posibilidad y el mérito del poeta. Llevar a términos de melodía verbal los secretos sentimientos de un alma.

En términos de Ranieri Schippisi:

“Così possiamo considerare Pietro Metastasio il poeta migliore di una età che, seppur ricca di testimonianze e di istintivi moti rinnovatori, solo in lui poeticamente e concretamente trovò un accento veramente profondo, una voce veramente nuova. Se si ripensa alle gonfie e retoriche ampollosità dell'ultimo seicentismo ed alla leggerezza e quasi fantastica razionalità che spira nelle ariette del Trapassi, adombrata nella melodia delle sue parole, non potremo non aver chiara ed evidente la portata che offrì al patrimonio letterario nostro quel movimento spirituale che abbiamo chiamato Arcadia: attraverso di esso gli ultimi bagliori della suggestione rinascimentale si spongono, o meglio si rinnovano dal profondo, dando luogo ad una nuova sensibilità che, nell'imminente Romanticismo, darà luogo ad una nuova poesia.”<sup>26</sup>

Entonces, el aria constituye la síntesis técnico-formal para expresar el mundo interior. Y es que Metastasio crea desde la vivencia de un efecto: la mágica fuerza del ritmo para identificar significados y conceptos. Esta es la intuición del napolitano Giambattista Marino. 1569/ 1625<sup>27</sup>. “Una poesía de la maravilla” para el *deleite*, deleite que experimentó Metastasio.

“Titillare le orecchie del lettori colla bizzarria delle novità”. Marino inspiró su poesía en la “impresión sensorial”, desde un gozar con la vista, con el oído, con el paladar, con el olfato, con el tacto. Este “ilusionismo mágico” de la transfiguración de la vida sensorial, que expone un confiar

---

<sup>26</sup> Ranieri Schippisi: “L’Arcadia” En: *Letteratura italiana. Le correnti*. Milano. Marzorati. 1956. Pp. 505-548.

<sup>27</sup> La natural capacidad musical poética de Metastasio aún en sus creaciones dramáticas –marcadas por la clasicidad de su formación graviniana en la Arcadia– se dejará orientar por el napolitano Giambattista Marino -1569/ 1625. Sobre el fondo de la cultura clásica enseñada por Gravina se impregna del barroquismo. Esta circunstancia de acercarse a la cultura barroca desde la formación clásica no es episódica. Metastasio mismo lo expone en una carta: “cada vez que me dispongo a componer, leo algunos de los bellos pasajes de *Adonis*.”

del espíritu en las imágenes,<sup>28</sup> hace de esta poética una expresión clave del siglo XVII. La nota fundamental del marinismo es esa fascinación de los cinco sentidos en las gradaciones más exquisitas.<sup>29</sup> Con claro sentido del efecto voluptuoso elige los sonidos y surge su alocución. El lenguaje se enriquece con artificios, en giros sintácticos, en un entretejido de hipérbolos y antítesis, un centellar de equívocos, un rimado juego fraseológico. Desde esa experiencia con el marinismo, la *retórica de Metastasio expone los nodos pasionales en un discurso en que la palabra juega en toda su potencialidad sonora*. Métrica, ritmo, rima; rima interna por hemistiquios en simetrías sintácticas. Anáforas, aliteraciones, repeticiones en homofonía envolvente.

Veamos el ritmo en la partición de los versos: en la reiteración del mismo verso en el inicio y al final. Consideremos las aliteraciones.

Didone –*A chi, misera me! darò piú fede?*  
Vil rifiuto dell' onde  
L'accolgo dal lido; io lo ristoro  
Dalle ingiurie del mar; le navi e l'armi  
Già disperse io gli rendo, e gli do loco  
Nel mio cor, nel mio regno; e questo è poco.

---

<sup>28</sup> Un momento nuevo en la historia del arte, y distinto. Enfocando lo íntimo de aquella literatura se le revela como un libre confiarse del espíritu a las imágenes ofrecidas por la percepción sensorial del espíritu en un momento en que aristotelismo y escolasticismo no eran suficientes para orientar la vida espiritual. “Dotado de una gran viveza de espíritu, de una asombrosa ligereza de forma y de un sentido musical muy afinado, Marino interpretó acertadamente el ideal artístico de su tiempo y supo, como ningún otro, convertirlo en realidad. Él mismo ha expresado con palabras muy justas ese ideal: ‘È del poeta il fin la meraviglia’”. Karl Vossler: “El marinismo” En: *Historia de la literatura italiana*. Barcelona. Labor. 1932. 2º edición. P. 12.

<sup>29</sup> Al expresar líricamente la sensualidad visual, táctil, auditiva, olfativa, papilar, al decir la poesía de la naturaleza en amor, la ebriedad de las estaciones en flor, el ardor del sol estival, el oro del otoño, el sueño del invierno, que despojado prepara otra primavera, logra versos bellísimos de encendidas imágenes y de tan vibrante modulaciones “que se comprende cómo pueda haber, por casi un siglo, marcado gran parte de la poesía italiana ( era ésta una consideración de Betinelli) y cómo hoy se advierte que algunos acentos de *Adonis* y de los idilios fabulosos y pastorales resuenan todavía en los *Epitalami* y en los idilios mitológicos del joven Metastasio.” Calco Calcaterra: “Il problema del barocco”. En: *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano Marzorati. 1949. P.442.

Di cento re per lui  
ricusando l'amor, gli sdegni irrito:  
ecco poi la mercede  
*A chi, misera me; darò piú fede?*<sup>30</sup>

Veamos la métrica y el ritmo por los acentos, los hemistiquios, las simetrías:

E soffrirò che sia .....**Heptasílabo. Acentos en 1º,5º,7º)**  
Sì barbara mercede ... **Acentos en 1º,2º,6º.**  
Premio della tua fede, anima mia! ... **Hemistiquio**  
Tanto amor, tanti doni... **Simetría. Anáfora.**  
Ah! Pria ch'io t'abbandoni,  
Pèra l'Italia, il mondo, **Acumulación: sinonimia, frases nominales que intensifican.**  
Resti in oblío profundo  
La mia fama sepolta,  
vada in cenere Troia un'altra volta. **Articulación sintáctica en simetría: Pèra/**  
Ah! che dissi! Alle mie **Vada in cenere:**  
amorse follie **Italia, il mondo/ Troia**  
gran genitor, perdona: Io non ho rossore.  
Non fu Enea che parlò, lo disse Amore.  
Padre, amor, gelosia, numi, consiglio! Termina el monólogo concentrando la dialéctica:  
Veamos la aliteración y la rima:  
"Se resto sul lido,/ **Rima ele: 2º,3º; uo/eo/eo: 5º, 6º;7º; ie/ie: 8º y 9º**  
Se sciolgo le vele,/ **Aliteración: i/l.**  
Infido, crudele  
Mi sento chiamar:/  
E intanto, confuso/  
Nel dubio funesto,/ **Aliteración: sonidos m,n,/ p,r**  
Non parto, non resto,/ **Anáforas, rima interna por hemistiquios**  
Ma provo il martire/  
Che avrei nel partire,/

<sup>30</sup> ¿En quién, misera de mí podré confiar? Vil rechazo de las olas, yo lo recojo en la playa, lo restauro de las injurias del mar; le restauro las naves y las armas dispersas, le doy lugar en mi corazón y en mi reino; y esto es poco. Rechazando por él el amor de cien reyes, irrité enemistades. ¿En quién, misera de mí podré confiar? (Acto primero, escena décimo-séptima, P.657) Mi traducción.

Che avrei nel restare./”

**Paralelismo simetría sintáctica** <sup>31</sup>

El final- la partida de Eneas y la desesperación de Dido que se precipita en las ardientes ruinas del palacio- amplía magníficamente el espacio escénico en la didascalía. El dios Neptuno como en el Canto I de la Eneida, dimensiona otro espacio:

“Nel tempo medesimo su l’ultimo orizzonte comincia a gonfiarsi il mare e ad avanzarsi lentamente verso la reggia, tutto adombrato al di sopra da dense nuvole e secondato dal tumulto di strepitosa sinfonia. Nell’ avvicinarsi all’incendio, a proporzione della maggior resistenza del fuoco, va crescendo la violenza delle acque. Il furioso alternar delle onde, il frangersi ed il biancheggiar di quelle nell’incontro delle opposte ruine, lo spesso fragor de’ tuoni, l’interrotto lume de’ lampi, e quel continuo muggito marino, che suole accompagnar le tempeste, rappresentano l’ostinato contrasto dei due nemici elementi.

Trionfano finalmente per tutto sul fuoco estinto le acque vincitrici, si rasserenano improvvisamente il cielo, si dileguano le nubi, si cangia l’orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell’ onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno. Nel mezzo di quella, assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini, e circondata da festive schiere di nereidi, di sirene e di tritoni, comparisce il nume, che, appoggiato al gran tridente, parla nel seguente tenore:

Nettuno

Se alla discordia antica/Ritornar gli elementi, astri benigni/Del ciel d’Iberia,  
in questo di vedete, /Non vi rechi stupor. Di merto eguali,/ Bella gara d’onor  
ci fa rivali./Se l’emulo Vulcano/Qui degl’ incendi suoi/Fa spettacolo a voi,  
per qual cagione/ Dovrà sí nobil peso/A me, nume dell’acqua, esser  
conteso?/ Perché ceder dovrei? S’ei tuona in campo/ Talor da’ cavi bronzi,/

---

<sup>31</sup> Acto primero escena décimo-octava, P.659: “ Y permitiré, alma mía, que tan bárbara merced sea el premio a tu confianza! Tanto amor, tanta ayuda. Ah! Antes que yo te abandone, perezca Italia, el mundo; quede mi fama sepultada en profundo olvido. Caiga en cenizas Troya otra vez. Ah! que dije. Gran Padre, perdona mis amorosos desvaríos: no me avergüenzo. No fue Eneas quien habló, lo dijo Amor. Si parta...¿Y el impío Moro abrazará mi tesoro? No...¿Pero será entonces el hijo perjuro contra el propio padre?¡ Padre, amor, celos, númenes aconsejadme! Si me quedo sobra la playa, si despliego las velas, siento que me llaman infiel, cruel y en tanto confuso en funesta duda, no parto, no me quedo, pero experimento el martirio que tendría en el partir, que tendría en el quedarme.”  
Mi traducción.

Dell' ira vostra esecutor fedele;/ Della vostra giustizia/ Fedele ognora  
esecutor anch'io,/ Porto a' mondi remoti/ Le vostre leggi, e ne riporto i  
voti./ Onde a ragion pretesi/ Parte alla gloria; onde a ragion costrinsi/  
Nell' illustre contesa/A fremer le procelle in mi adifesa./  
Tacete, o mie procelle,  
Di questo soglio al piè,  
Or che il rivale a me  
Cedè la palma.  
E dell' ibere stelle  
Al fausto balenar  
Tutti i regni del mar  
Tornino in calma.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> “Al mismo tiempo sobre el último horizonte comienza a hincharse el mar y avanzar lentamente hacia el palacio, todo ensombrecido por densas nubes y secundado por el tumulto de estrepitosa sinfonía. Al avecinarse al incendio, en proporción con la resistencia del fuego va creciendo la violencia de las aguas. El furioso alternar de las olas, y el blanquear de aquellas al encuentro con las opuestas ruinas, el constante fragor de los truenos, la intermitente resplandor de los relámpagos, y aquel continuo mugido marino, que suele acompañar las tempestades, representan el obstinado contraste de los dos elementos enemigos. Triunfan finalmente sobre todo el fuego extinguido las aguas vencedoras, se serena imprevisamente el cielo, se desplazan las nubes, se cambia la horrible en alegre sinfonía, y del seno de las olas ya aplacadas y tranquilas surge el rico y luminoso palacio de Neptuno. En medio de él sentado en la luciente concha tirada por monstruos marinos y circundada por festivas hileras de nereidas de sirenas y de tritones aparece el numen, que, apoyado en el gran tridente, habla de la siguiente manera: Neptuno-- Benignos astros del cielo de Iberia no se sorprendan si en este día ven (hoy) retornar los elementos a la antigua discordia. Iguales en mérito, una bella contienda de honor los hace rivales. Si el émulo Vulcano presenta a vosotros el espectáculo de sus incendios, por qué razón debería contenerme yo numen del agua? Por qué debería ceder? Si a veces como fiel ejecutor de vuestra ira trueno calcinando el campo; yo fiel ejecutor a toda hora de vuestra justicia también, llevo a los mundos remotos vuestras leyes y distribuyo los votos. Por tanto con razón pretendí parte de la gloria, con razón -en la ilustre contienda- constreñí a las tempestades a bramar en mi defensa. Callad ¡oh mis tempestades! al pie de este umbral, ahora que el rival me cede el triunfo. Y en el Fausto fulgurar de las estrellas iberas, todos los reinos del mar vuelvan a la calma”. Acto Tercero, final. Pp. 694-695. Mi traducción.

Por el canto hay una apoteosis. El espacio escénico se ha absorbido en el espacio dramático de arcadia: - de Metastasio, a Gravina, a Virgilio en el Siglo -1. El orfismo pitagórico en la imagen panteísta de una naturaleza identificada con la justicia. Esto es *arcadia*. La “arcadia” (la de Virgilio) en la Arcadia Académica de Roma.

\* \* \*

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- METASTASIO, Pietro  
1980 “Didone abbandonata”. En Silvio D’ Amico (editore): *Teatro Italiano*. Milano. Nuova Accademia Editrice.
- CALCATERRA, Carlo  
1949 “Il problema del barocco”. En *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano Marzorati. Pp.405-502.
- CHABROL, Henri  
1965 *Bucoliques el Géorgiques de Virgile*. Paris. Hachette.
- FUBINI, Mario  
1949 “Arcadia e iluminismo”. En: *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milan. Marzorati. Pp. 503-597
- GERVASONI, Gianni  
1958 *Il teatro italiano nel Settecento*. Torino. Lattes.
- GETTO, Giovanni  
1956 “La polémica sul Barocco”. En: *Letteratura italiana. Le correnti*. Milano. Marzorati. V.I. Pp. 455-502.
- OVIDIO, Plubio  
1994 “Dido a Eneas” En: *Heroidas. (Cartas de las heroínas)*. Madrid. Gredos. Carta 7. Pp. 71-79
- PARATORE, Ettore  
1928 “Las Bucólicas fundamento de la poesía de Virgilio”. En Hugo Bauzá (compilador): *Virgilio. En el*

*bimilenario de su muerte*. Buenos Aires. Parthenope.  
pp. 103-127.

RUSSO, Luigi  
1970 *Il Metastasio*. Bari. Laterza.

SCHIPPISI, Ranieri  
1956 “L’ Arcadia” En: *Letteratura italiana. Le correnti*.  
Milano. Marzorati. pp. 505-548.

UBERSFELD, Anne  
1989 *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra / Universidad de  
Murcia.

VIRGILIO MARON, Plubio  
1969 *La Eneida*. Bs.As. Espasa Calpe. Séptima edición.

VOSSLER, Karl  
1930 *Historia de la Literatura Italiana*. (Traducción de  
Manuel de Montoliú). Barcelona. Labor- 2º edición. pp.  
122-133

\* \* \*

**Roxana Gardes Fernández**. Doctora en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Inició su formación de investigadora como becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata. Organizó el área de Teoría y Metodología de la Investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, donde como Investigadora principal dirigió Proyectos de Investigación sobre temáticas diversas. Parte de estas investigaciones han sido publicadas en libros y en capítulos de libros. Ha participado y participa con estudios diversos en Congresos Nacionales e Internacionales. Ha desarrollado tareas docentes en la Universidad Nacional de La Plata, en la Universidad Nacional de Misiones y en cursos de posgrado en diversas universidades nacionales. Actualmente es Profesora Titular de Metodología de la Investigación Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

\* \* \*

## EL MOTIVO DEL DOBLE EN TRES VERSIONES LÍRICAS DEL MITO DONJUANESCO: *DON GIOVANNI* DE DA PONTE-MOZART, *RIGOLETTO* DE HUGO-VERDI, *DON JUAN DE MARECHAL- ZORZI*

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

---

### Resumen

Intentamos analizar en este artículo tres libretos de ópera basados en el mito de Don Juan, a la luz del motivo simbólico del doble o *Doppelgänger*: *Don Giovanni*, de Lorenzo Da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart (1787); *Rigoletto*, de Victor Hugo, Francesco Maria Piave y Giuseppe Verdi (1851); y *Don Juan*, de Leopoldo Marechal, Javier Collazo y Juan Carlos Zorzi (1998).

**Palabras clave:** Don Juan, doble, mito, heroico, anti-heroico

### Abstract

We attempt to analyse in this article three opera *librettos* based on the myth of Don Juan, in the light of the symbolic motif of the double or *Doppelgänger*: *Don Giovanni*, by Lorenzo Da Ponte and Wolfgang Amadeus Mozart (1787); *Rigoletto*, by Victor Hugo, Francesco Maria Piave and Giuseppe Verdi (1851); and *Don Juan*, by Leopoldo Marechal, Javier Collazo and Juan Carlos Zorzi (1998).

**Key-words:** Don Juan, double, myth, heroic, anti-heroic

\* \* \*

### 1. El mito de Don Juan.

Si existe un gran mito de la Modernidad, un relato-matriz capaz de encerrar el sentido más propio de la gran aventura moderna en Occidente, ese mito es el de Don Juan<sup>1</sup>. No se trata, por cierto, de un mito en el sentido

---

<sup>1</sup> Cfr. BRUNEL, P., 1999: *passim*.

básico de un relato sagrado o cosmogónico de los orígenes<sup>2</sup>, ni tampoco en el de un acto contingente que, por imitación del mencionado mito original, deviene norma ejemplar de la conducta humana. Sin ser original como el primero ni ejemplar como el segundo, el relato donjuanesco es plenamente mítico en un tercer sentido: no ya porque refiera los orígenes o se proponga como norma ejemplar de conducta, sino porque expresa o representa simbólica y dramáticamente un modo de ser y obrar del hombre, más allá de su catalogación moral buena o mala, y en consecuencia se constituye en modelo interpretativo de los deseos, aspiraciones, valores y conductas de una época<sup>3</sup>. La figura de Don Juan encierra, pues, una clave interpretativa

---

<sup>2</sup> En el sentido de la clásica caracterización de Mircea Eliade: “El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...]. Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. [...] En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy en día” (ELIADE, M., 1973: 18-19).

<sup>3</sup> Cfr. CARRIÈRE, J. C., 2002: 35-36. Podemos, con todo, integrar estas tres categorías del mito original, el mito derivado ejemplar y el mito derivado no ejemplar, en la siguiente y comprensiva descripción de Michel Meslin: “Los mitos están presentados como realidades vivas, a la vez lenguaje y modelo, forma de acción y de vida, y no como una simple historia de tiempos pasados contada por la belleza del relato o por su lección de moral alegorizante. El mito se define como la expresión inmediata y primera de la realidad del mundo, que el hombre percibe intuitivamente: es la expresión de una totalidad, la mayoría de las veces con una fuerte connotación religiosa. En otros términos: el mito es la proyección de la experiencia que el hombre tiene del mundo que lo rodea y en el que vive [...]. Al contrario de lo que afirmaba un racionalismo demasiado seguro de detentar la verdad, el mito es un modo de verdad que sin duda alguna no está fundado aparentemente en la razón, pero que constituye una adhesión espontánea del hombre al mundo. El mito, por consiguiente, manifiesta una conciencia de las realidades del mundo [...]; los mitos no explicitan racionalmente, siguiendo un razonamiento lógico, la realidad de los seres y de las cosas. Pero la confirman por referencia a algo precedente. Sirven así para motivar, para fundar todas las acciones del hombre. [...] El mito constituye, por lo mismo, un conjunto de valores de referencia, cuyo papel consiste en recordar constantemente a la conciencia de un grupo humano los valores e ideales que éste reconoce y mantiene en cada generación” (MESLIN, M., 1984: 76-77).

de lo que la Modernidad es como actitud de vida y de pensamiento. Más allá inclusive de las diversas lecturas parcializadas del mito y de los diferentes enfoques que han venido sucediéndose en la ya extensa historia de su exégesis, desde los de cuño histórico-cultural<sup>4</sup> hasta los marxistas<sup>5</sup>,

---

4 Mencionemos dentro de esta corriente a Ramiro de Maeztu, para quien todo el significado de Don Juan se resume en la fórmula “yo y mis sentidos”, con la absoluta prelación del primer componente del par, vale decir, en la subordinación de todo apetito sexual, por enorme y desmesurado que sea, a una básica voluntad de autoafirmación que da cuenta del egoísmo y la soberbia propias de una personalidad narcisista, y que en el plano sociopolítico se expresa bajo la forma de una “voluntad de poder” y una energía vitalista omnipotente características del autoritarismo radical que cobra vigencia en las primeras décadas del siglo XX con la mentada crisis del liberalismo democrático y los entonces celebrados experimentos fascistas, a los que el propio Maeztu adhirió: “Don Juan es el poder, la energía que Dios da sin que cueste nada el almacenar y mantener; la fuerza por gracia y no por mérito. Por la inmensidad de su energía es Don Juan el ideal, el sueño, el mito. Y porque la invierte en el placer y no sabemos, en horas de crisis de ideales, emplear mejor la vida, es nuestra tentación” (MAEZTU, R. DE, 1938: 71-106). También puede inscribirse dentro de una línea de análisis histórico-cultural la interpretación de José Ortega y Gasset, según la cual Don Juan encarna el reverdecer de la espontaneidad y el vitalismo tradicionalmente ahogados en la civilización occidental por un discurso racionalista que acabó convirtiendo a la cultura en una “anti-naturaleza”, petrificada, rígida, abstracta: “Don Juan se revuelve contra la moral porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Solo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. Pero eso significa una nueva cultura: la cultura biológica: *La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital*” (ORTEGA Y GASSET, J., 1923: 68). En tiempos ya más cercanos a nosotros, Jean Claude Carrière interpreta a Don Juan como el emblema de la prepotencia cultural del Occidente europeo, principio viril activo que conquista, seduce, engaña y finalmente abandona al resto del mundo, identificado con una función femeninopasiva: “Don Juan –quien, al igual que Fausto, carece de equivalente en el mundo antiguo–, que corre sin descanso tras más de mil mujeres para acabar también en el infierno, ¿acaso no constituye una imagen secreta de la propia Europa que, a partir del siglo XVII, asombró al resto del mundo tanto por sus técnicas como por sus ideas? A menudo, los antropólogos afirman que la civilización occidental resulta irresistible, que cualquier contacto con ella impulsa a querer imitarla, seguirla, dormir en su lecho, confiar en ella. Esto es lo que ha sucedido con Don Juan. Esas mujeres que conoce, casi ni mira, aborda, penetra, trastorna y somete, para abandonarlas después, en el fondo, tal vez sean los otros pueblos del planeta. Unos pueblos ‘conquistados’” (CARRIÈRE, J. C., 2002: 39).

pasando por los varios de índole psicoanalítica<sup>6</sup> e inclusive los relacionados con lo que llamaríamos hoy teoría del género<sup>7</sup>, existe en la figura de Don

---

<sup>5</sup> Según Philippe Sollers, Don Juan es quien primero pone en entredicho el valor de intercambio, quien primero se niega, por principio, a “pagar” por el bien del que hace uso, en concreto, a retribuir con la paga socialmente consagrada del matrimonio el usufructo de las mujeres: “En cuanto a Don Juan, si lo consideramos desde un punto de vista marxista, aparece como el héroe del valor de uso frente al valor de intercambio. Se niega a respetar las estructuras elementales del parentesco, a respetar el contrato que establece que, efectivamente, se intercambien mujeres entre hombres, entre familias [...]. ‘Los voluptuosos han hecho la Revolución’ [ha escrito Baudelaire], es decir, en cierto modo, profesionales del valor de uso en una sociedad donde todo resulta susceptible de convertirse en dinero y rentabilizarse. Lo que se ha echado a perder es el valor de intercambio” (SOLLERS, P., 2002: 221-224).

<sup>6</sup> Básicamente, el psicoanálisis interpreta a Don Juan como el gran mito de la patología narcisista, esto es, de aquella personalidad que desdeña el placer compartido y solo busca la propia satisfacción, mediante la utilización del sexo no ya como efectiva vía de unión –en el placer, en el amor– con otro individuo, sino como mero instrumento de autocomplacencia, lo cual revela en última instancia un talante soberbio, vanidoso, egoísta. La lectura freudiana del mito, naturalmente, hace referencia a la consabida pulsión edípica, e interpreta la multiplicidad de mujeres conquistadas por Don Juan como la imagen de una búsqueda desesperada y fallida de la madre, único objeto de amor apetecible, y a los maridos, novios o padres burlados como representaciones del adversario paterno a quien se impone eliminar (SAPETI, A., 1997: 185-189). También remite a una clave biológico-psicoanalítica la celeberrima interpretación de Gregorio Marañón, para quien Don Juan, lejos de constituir un arquetipo de la masculinidad, representa por el contrario una virilidad falsa e imperfecta, meramente cuantitativa, hecha de alardes y bravatas, siendo que la verdadera virilidad se caracteriza por la capacidad para un amor monogámico en cuyo seno la actividad sexual primaria logra sublimarse en otras actividades superiores –sociales, intelectuales, espirituales–; así, Don Juan, entregado de lleno a la sexualidad primaria –propia de mujeres según el autor– e incapaz de toda sexualidad sublimada o secundaria, se acercaría más a un arquetipo femenino que a uno masculino: “Extrañará a muchos esta afirmación de que el varón por excelencia no sea el cazador impenitente de mujeres, sino el hombre trabajador y activo, con frecuencia monógamo, no raramente tímido y aun a veces recluido en un estado de voluntaria castidad. Pero así es la verdad y hay que repetirla muchas veces y ondearla como una enseña en la batalla contra el donjuanismo. El hombre más viril es el que trabaja más, el que vence mejor a los demás hombres, y no el Don Juan que burla a pobres mujeres naturalmente dispuestas de antemano a dejarse engañar” (MARAÑÓN, G., s.d.: 206). El análisis de Marañón queda apenas un paso más acá de la catalogación de Don Juan como

homosexual, y ese paso ha sido dado en posteriores estudios del mito que destacan la latente homosexualidad del personaje, quien intentaría satisfacer, a través de la ocasional mujer seducida, un oculto deseo hacia el marido o novio ultrajado (SAPETI, A., 1997: 185-189); el propio Marañón desautorizó estas lecturas, haciendo notar que en ningún momento entendió él en sus trabajos sentar una identificación entre escasa virilidad y homosexualidad, sino más bien entre escasa virilidad e inmadurez sexual; así, el donjuanismo acabaría siendo, en el mejor de los casos, una etapa normal en el desarrollo psíquico masculino, propia de la adolescencia y la primera juventud, cuando existe aún la incapacidad para fijar el objeto del deseo y la actividad sexual primaria ahoga casi absolutamente toda otra manifestación erótica, y en el peor de los casos una patología propia de quienes no maduran y no logran superar dicha etapa adolescente en su evolución psíquica (MARAÑÓN, G., 1940: 55-82).

<sup>7</sup> Seguramente sin saberlo, apunta ya a la teoría del género Pedro Salinas cuando califica a Don Juan como el nuevo mito, cristiano y occidental, de la seducción masculina, que llega para reemplazar al viejo mito clásico y pagano de la seducción femenina, encarnado en la figura de Venus: “En suma, cuando Tirso concibe a Don Juan, el mito sufre una crisis. Se percibe un cansancio de la mitificación femenina [...]. ¿Comprendemos ahora a Tisbea? Es la última y empobrecida heredera del mito de Venus y de su fuerza [...]. Lo típico de Venus es inspirar amor, hacer amar y ser ella misma invulnerable al amor. Las dos cosas de que se jacta Tisbea [en la obra de Tirso][...]. Y entonces, una mañana pasó lo que sabemos en la playa de Tarragona. Que un mancebo violento y sin escrúpulos sale de las ondas, embiste con fogosidad taurina a Tisbea, a la titular y portadora del viejo y sagrado mito de la magia del amor, y en un minuto echa por tierra a la doncella y su doncellez, al mito y a la mismísima Venus [...]. Venus ya se ha quedado sin fuerza. Sus artes mágicas se derrumban ante Don Juan. Don Juan que también salió de las aguas, como Afrodita. Han muerto la eficacia y la fuerza activa de un mito. ¡Día de luto y de elegía para lo femenino!” (SALINAS, P., 1958: 165). Algunas décadas antes en el tiempo, pero más audaz en los alcances de su lectura, Otto Rank aúna en su interpretación psicoanálisis y teoría del género al calificar al mito de Don Juan como el gran mito de la emancipación femenina, y al acordar al personaje la función de liberador sexual de la mujer desde el momento en que le saca de encima las cadenas de la moral y la religión, y reconvierte en “mujer-pura” a la hasta entonces convertida en “mujer-funcional” –hija, novia, esposa, madre, monja– por aquellas mismas cadenas que la sujetaban; con todo, destaca Rank que Don Juan no es un liberador heroico, activo, sino más bien un instrumento utilizado por la mujer en la tarea de su propia emancipación: “Nous sommes obligés de voir dans le sujet du Don Juan le premier essai par lequel la femme cherche à s’émanciper de la domination qu’exerce sur elle l’homme par la superstition sexuelle. [...] Don Juan est aussi dans un certain sens le véritable émancipateur de la femme. Il libère la jeune fille des chaînes dans lesquelles la

Juan un núcleo semántico que configura su esencia y que descansa sobre la base de dos mitemas irreductibles: el de la seducción y/o burla de mujeres – importante es retenerlo: Don Juan es en esencia un engañador, ya mediante seducción, ya mediante burla y falseo de identidad, mas nunca es un forzador o violador–, y el del desafío a la muerte en instancia escatológica. Ambos mitemas definen la esencia semántica del mito, pues, en torno de una idea básica: *la transgresión*, el quebrantamiento de toda norma, humana o divina, social o metafísica, positiva o natural. Don Juan es el arquetipo de quien no se aviene a ningún límite, el soñador de la imposible libertad infinita, el eterno descontentadizo ante toda ley que lo coarte u obligue.

Pero existe un devenir, una evolución histórica en la plasmación literaria de este arquetipo, que reconoce al menos dos grandes momentos bien diferenciados. En su nacimiento, de la mano de Tirso –o del autor español que por mayor comodidad y al margen de toda polémica sobre autoría identificaremos con él– y de sus sucesores inmediatos –los también españoles Córdoba Maldonado y Zamora, los italianos Cicognini, Giliberti y Goldoni, los franceses Dorimon, Villers y Molière, hasta llegar a las adaptaciones operísticas de Lorenzi-Tritto, -Bertati-Gazzaniga y Da Ponte-Mozart–, Don Juan es presentado bajo las pautas de un modelo *formalmente heroico*, pero *valorativamente antiheroico*. Los héroes, como Don Juan, son por naturaleza y por misión seres transgresores, liquidadores de órdenes viejos e instauradores de nuevos órdenes ideales; en la fraseología propia de la Modernidad, son *revolucionarios* y *utopistas*<sup>8</sup>. Pero nada más alejado de la transgresión heroica que la transgresión de estos

---

religion et la morale créées pour l'avantage de l'homme l'ont emprisonnée, par le fait qu'il ne veut pas mettre sur elle son emprise définitive, mais seulement en faire une femme (surtout les nonnes enlevées au cloître). Mais il n'est pas un libérateur héroïque dans le sens de ce héros de légende qui sauve la vierge enfermée par un monstre pour la garder ensuite constamment pour lui-même. Il est plutôt un instrument sans volonté entre les mains de la femme qui conquiert son émancipation des chaînes d'une superstition sexuelle en se servant de l'homme" (RANK, O., 1932: 237-238).

<sup>8</sup> “Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisorio de estar regidos por la ilusión –por lo general de naturaleza utópica– de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello –en todos los casos de manera absolutamente convencida– a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto” (BAUZÁ, H. F., 1998: 5).

donjuanes primerizos del Barroco y la Ilustración, cuya actitud vital formalmente heroica es denigrada mediante una clara referencia a motivaciones y móviles antiheroicos, de modo tal de destruir absolutamente todo atisbo de dimensión ética en su acción transgresora<sup>9</sup>. Así, frente al espíritu altruista y sacrificial del héroe, que transgrede para cumplir con un deber superior a la ley misma que viola –Antígona–, Don Juan es el gran egoísta que transgrede para satisfacer sus propios deseos y para darse placer, un placer que es sensual en su superficie, pero que en última instancia es perseguido por el personaje para halagar a través de la sensualidad a su soberbia y narcisismo radicales; frente al héroe que se alza ante los dioses para denunciar una injusticia de estos que afecta a todos los hombres –Prometeo–, Don Juan desafía a Dios y a lo sagrado guiado por simples motivos narcisistas de bravuconería, arrogancia e impiedad ostentosa, rasgos todos que remiten, de nuevo, a su radical soberbia, pero también a su patética inmadurez. La transgresión donjuanesca, por lo tanto, conlleva una explícita valoración negativa en los discursos literarios que vehiculizan el naciente mito en los siglos XVII y XVIII, y el personaje es presentado por estos autores iniciales como un antimodelo y una amenaza para el orden legítimo, tanto teológico cuanto moral, según un esquema que bien podríamos denominar *efecto espejo*: el personaje reproduce la *forma* del arquetipo heroico, pero lo hace especularmente, esto es, *invirtiendo* dicha forma en su esencia y su sentido último: diseño heroico *in forma*, antiheroico *in re*. Aparecerán, entonces, en la naciente configuración de la figura donjuanesca, muchas notas arquetípicas del héroe: la transgresión como contenido básico, y también el vitalismo, la valentía, la extrema autoconfianza, la muerte joven y misteriosa, el enfrentamiento a instancias sobrenaturales, la experiencia del Más Allá<sup>10</sup>, pero todas ellas serán resignificadas según la apuntada inversión de su forma hasta quedar convertidas en rasgos antiejemplares y, en consecuencia, antiheroicos: la transgresión es inmoral, impía y por tanto ilegítima, el vitalismo, la valentía y la autoconfianza son meras manifestaciones de soberbia arrogante y temeraria, la experiencia del Más Allá y la muerte joven condignos castigos para la antedicha impiedad. Finalmente, frente al héroe cabal, que transgrede en obediencia a móviles superiores y generosos y se enfrenta al

---

<sup>9</sup> “De entre los diferentes rasgos que caracterizan al héroe existe uno muy significativo que se erige como común denominador de esta figura en todos los tiempos: el de ser un transgresor, pero para alcanzar categoría heroica esta transgresión debe apuntar hacia lo ético” (BAUZÁ, H. F., 1998: 162).

<sup>10</sup> Cfr. BAUZÁ, H. F., 1998: 3-8 *et passim*, y RAGLAN, L., 1965: 142-157.

orden reinante para reemplazarlo por otro más justo, Don Juan carece de todo móvil superior, desconoce el altruismo y se complace en la destrucción de toda norma por una inmadura y egoísta complacencia en el caos. En consecuencia, y a diferencia del arquetipo heroico, carece el naciente mito de Don Juan de toda instancia póstuma de regeneración, renacimiento o transfiguración del personaje: su experiencia infernal es definitiva y punitiva, no ya la ritual catábasis seguida de anábasis, no ya el descenso infernal necesario para el conocimiento de las verdades últimas y para el fortalecimiento del héroe en vista de sus hazañas futuras, sino un acto de justicia poética que expresa una intención a todas luces moralizante: como hace decir Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* al Convidado de Piedra, convertido en brazo ejecutor de la ley divina, “esta es justicia de Dios:/ quien tal hace, que tal pague”<sup>11</sup>. Siglo y medio después, Mozart hará cantar a los personajes de su *Don Giovanni*, en un pasaje fugado muy a tono con la severa moralización que cierra la ópera: “Questo è il fin di chi fa mal,/ e de’ perfidi la morte/ alla vita è sempre uguale”<sup>12</sup>.

Pero existe, decíamos, un segundo momento en el devenir histórico del personaje, que llega con el Romanticismo y entraña una cabal *heroificación* del viejo arquetipo nacido antiheroico. Bajo el imperio del gran ideal del Occidente moderno, la libertad –que alentaba ya de modo latente desde el Renacimiento, pero que el Romanticismo se encarga de colocar en primer plano–, la figura del seductor y transgresor impenitente deviene modélica y ejemplar, y en cuanto encarnación viva del ideal de libertad su conducta pasa a ser valorada positivamente. Así, la fecundidad de la imaginación romántica y la posición cenital que ocupa la libertad en su escala de valores han sido el propicio terreno para que la forma del arquetipo donjuanesco, que siempre había sido heroica según sentamos, acabara asimilando y arrastrando hacia sí a un sentido inicialmente antiheroico hasta resignificarlo totalmente y volverlo, también a él, heroico<sup>13</sup>; al *efecto espejo*

---

<sup>11</sup> MOLINA, T. DE, 1997: 302, vv.2845-2846.

<sup>12</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 146.

<sup>13</sup> Ramiro de Maeztu transforma la distinción diacrónica entre un Don Juan antiheroico propio de los siglos XVII y XVIII y un Don Juan heroico propio del siglo XIX en una distinción diatópica, y acaba confundiendo la historia con la geografía. Para el ensayista español, lo que hay es un Don Juan del sur y un Don Juan del norte; el primero es un libertino, un hedonista sin ideales, un mero burlador impenitente, en tanto el segundo es un prometeico paladín de la libertad, un buscador del ideal y enamorado al fin; el primero es el Don Juan original, el legítimo, el que ha creado España; el segundo es una incoherente reelaboración del

que había signado la construcción del personaje en la literatura anterior, donde la forma heroica se reflejaba invertida en su significado, sucede ahora un *efecto calco* donde forma heroica y sentido heroico se corresponden absolutamente, en perfecta coincidencia de contornos, orientación y sustancia: diseño heroico *in forma et in re*. Si antes era Don Juan un antimodelo censurable y objeto de castigo por su inmoralidad e impiedad, deviene ahora un modelo ejemplar de conducta, pues ninguna norma moral o divina de las que quebranta puede reclamar para sí mayor dignidad y excelencia que el ideal en cuyo nombre acomete la violación y la negación de todo orden normativo: la libertad. La libertad es el móvil superior de sus actos, y como tal legitima toda transgresión. Ninguna norma existe, moral, social o religiosa, que valga un ardite frente a la fuerza soberana de una voluntad individual que se afirma como libre. El criminal libertino e impío merecedor de castigo se reconvierte entonces en el titán de los tiempos modernos, un nuevo Prometeo robador de un fuego aún más excelso, un nuevo Fausto buscador de absolutos, un nuevo Lucifer que si se levanta contra Dios lo hace denunciando la radical injusticia divina. De este modo, los viejos pecados de Don Juan se justifican como expresiones del ejercicio pleno de su libertad o como inevitables y comprensibles excesos cometidos en su camino de búsqueda del ideal; ya no merecen castigo, sino tolerancia y aun admiración; ya no implican gravedad o abominación, sino quedan reducidos a la categoría –de raigambre heroica, por cierto, en una adicional muestra de la heroificación sufrida por el personaje– de errores o defectos épicos, una ocasional enajenación u obnubilación de la razón a la manera de aquella *hamartía* propia de los héroes antiguos, que apenas si opacaba levemente su esencial grandeza y perfección, bien que acarreado

---

original llevada a cabo por extranjeros que no han comprendido la esencia del personaje español y que, al recrearlo, lo han traicionado y desnaturalizado, convirtiéndolo en un carácter metafísico y hondo que acaba confundándose con Fausto en sus anhelos de soluciones trascendentes (MAEZTU, R. DE, 1938: 72 y ss.). Comete un grave yerro Maeztu al echar en el mismo saco a todos los donjuanes “extranjeros”, al incluir en el modelo del norte inclusive al *Don Giovanni* mozartiano y a todos los italianos, y parejamente se equivoca al asimilar, dentro de los españoles, concreciones tan opuestas como las de Tirso y Zorrilla, al tiempo que ignora por completo esa notable versión “norteña”, y con todo españolísima, del arquetipo donjuanesco que es “El estudiante de Salamanca” de Espronceda. Digámoslo nuevamente: el error está en confundir el tiempo con el espacio, y en llamar *norte* lo que se llama *romanticismo* y *sur* lo que es *barroco*, *contrarreforma católica*, *clasicismo*.

a menudo como consecuencia una muerte prematura o un catastrófico fin. Y tal sucede, en efecto, con el Don Juan romántico: su arrogancia, su soberbia, su violencia, el avasallamiento que hace de las voluntades ajenas, no son más que el resultado de un exceso de energía, la manifestación de una personalidad grandiosa y superior, los efectos no deseados del ejercicio pleno de su libertad y de su desordenada búsqueda del absoluto a través de los goces terrenos, objetivo que define su misión heroica y que justifica su conducta. A diferencia de los donjuanes clásicos, los donjuanes románticos siempre agradan, siempre hay algo en ellos que “seduce” al lector o espectador a la par que a sus víctimas ficcionales, sea su encanto personal y su energía irrefrenable –como ocurre en Byron–, sea la cabal grandeza que demuestran aun en el pecado o en la misma condena eterna –como ocurre en Espronceda o Baudelaire–, sea su condición final de enamorados sinceros o arrepentidos –como ocurre en Zorrilla o en Merimée–. Como héroe que en definitiva es, el Don Juan romántico no solo es ejemplar, sino también admirable, y lo es para su público como para sus autores, que no tienen más remedio que redimirlo al fin o al menos denunciar como injusta o pintar como desdeñable su condena<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> El proceso reheroificador de la figura de Don Juan comenzó, antes que en las creaciones originales de los autores románticos, en la interpretación que estos hicieron del Don Juan clásico, y muy especialmente a propósito del más grande y perfecto de todos ellos, el de Da Ponte-Mozart. Sabido es que durante el Romanticismo, y aun después a lo largo de buena parte del siglo XIX, el *Don Giovanni* mozartiano se representaba con la amputación de la escena final, precisamente aquella que confiere a la obra un cierre moralizante y que representa, tras los tintes oscuros y terribles de la escena previa en que el Convidado de Piedra se lleva al libertino a los infiernos, un contraste de luz y claridad y un explícito restablecimiento del orden largamente atacado y socavado por Don Juan. Los románticos preferían que el drama concluyese sin moralina alguna, sobre la figura enorme y potente de su héroe yéndose a la condena eterna, pero indoblegable y grandioso hasta en su perdición. Esta reinterpretación del *Don Giovanni* según los nuevos cánones ideológicos del Romanticismo fue presumiblemente iniciada por E. T. A. Hoffmann, devoto admirador del compositor salzburgués y autor de un relato sobre Don Juan que toma como pretexto precisamente una representación de la ópera de Mozart, pero se trata de una lectura que conoció y conoce larga supervivencia, inclusive hasta nuestros días, pese a su notoria contradicción respecto de los propósitos y carriles ideológicos netamente clásicos que presidieron la creación del libreto y la partitura; véanse, a modo de muestra, las opiniones de un *régisseur* actual y argentino, Sergio Renán, responsable del penúltimo montaje ofrecido por el Teatro Colón del *Don Giovanni*, en 1993: “La pasión de Don Juan

A poco de andar el siglo XX –tras la primera guerra mundial, según algunos, tras la gran crisis del año treinta, según otros– el paradigma de valores de la Modernidad es puesto en entredicho. Los grandes proyectos colectivos van mostrando su endeblez, y con el fin del optimismo y la fe en el progreso indefinido los ideales y las utopías empiezan a ser vistos según una perspectiva escéptica y desencantada. La libertad, de la mano del existencialismo, deja de ser la gran aspiración universal de la humanidad para convertirse en marca de soledad, de orfandad metafísica y de angustia; no se trata ya de un arduo bien por conquistar, sino de un hecho dado que determina una clara situación de anomia en el plano moral y social y de extravío en el existencial. Si bien subsisten a lo largo del siglo XX algunas soluciones voluntariamente anacrónicas que –con variado éxito artístico– rescatan la originaria raíz teológica del mito y la complejizan mediante un tratamiento romántico del protagonista, como en los casos del español Torrente Ballester y del argentino Marechal, el Don Juan característico de la centuria se impone la misión de reflejar, de un modo u otro, los variados matices de la crisis de la Modernidad. Pero ocurre que la mayoría de las soluciones propuestas para el Don Juan de la crisis observa un modelo que latamente podríamos llamar *deconstructivo* del arquetipo, y que consiste en una desmitificación tan feroz del personaje que éste acaba siendo cualquier cosa menos Don Juan. Tras la identificación romántica de los arquetipos donjuanesco y heroico, y ante la necesidad contemporánea de superar este último, el único camino encontrado parece haber sido el de una conjunta y correlativa deconstrucción de ambos arquetipos identificados como uno;

---

por la mujer es absoluta y muy profunda. Dije que él anhelaba un castigo divino: no solo eso, va en procura de la mujer más amada, de la más codiciada, de la definitiva: la muerte. Y en este sentido es un héroe eminentemente romántico. Hay un lazo muy estrecho entre Don Giovanni y la muerte. Ella es su prometida. Eso lo muestro en mi versión tanto al comienzo como al final” (BECCACECE, H., 1993: 55). Este personaje, encendido en ansias de absoluto y enfermo de thanatofilia, bien puede ser cualquier Don Juan romántico –el estudiante salmantino de Espronceda, por caso–, mas nunca el cínico y exasperantemente terrenal libertino de Mozart. El señor Renán, sencillamente, ha confundido a Don Juan con Tristán, y al hacerlo ha incurrido en un doble y gratuito anacronismo: en primer término respecto del contexto histórico e ideológico de los autores, previo y todavía ajeno al patrón romántico; en segundo término, respecto del contexto histórico e ideológico de él mismo como *régisseur* y de nosotros como su público, posterior e igualmente ajeno a tal patrón, signado como está por el nuevo *ethos* posmoderno que, según diremos, supone para Don Juan un proceso desmitificador y desheroificador.

así, y *a fuer de antiheroico*, el Don Juan contemporáneo –que parece definirse exclusivamente en relación con su inmediato predecesor romántico y no con el originario mito barroco– deviene llanamente *antidonjuán*. En un grado inicial y por demás banal de desmitificación, el personaje aparece mutilado en la mitad de su esencia –en rigor la más importante– referida al mitema del desafío a la muerte en instancia escatológica, de modo que queda reducido al papel de un vulgar corremujeres, simpático y trivial, todavía alentado por vagos ideales vitalistas a la manera romántica, pero dominado ya por un hedonismo mucho más insustancial, hijo del hastío o del *spleen* aparejados por la crisis; más que un cabal Don Juan se trata de un recocinado Casanova<sup>15</sup>, un profesional de la seducción y del sexo a quien la muerte o la dimensión escatológica no rozan ni en realidad ni en eventualidad; valga como ejemplo el dramón modernista de Francisco Villaespesa. En un segundo grado de mayor elaboración, Don Juan conserva de sí mismo apenas el nombre y la fama, pero su conducta lo convierte en un perfecto antónimo del seductor irreverente; sea porque se lo presenta en una vejez de impedimentos y arrepentimientos, consagrado al cultivo de la amistad, la filantropía y un estilo de vida signado por la mesura y la afabilidad –Azorín–, sea porque aparece como involuntario prisionero de una fama que detesta y que lo obliga a actuar conforme a lo que se espera de él, cuando en realidad su íntima esencia lo inclina más bien hacia una vida contemplativa y espiritual y a desear el verdadero bien de sus mujeres, a las que conquista para hacerles descubrir un amor que después, celestinescamente, se encarga él de que apliquen a otros hombres –Unamuno–, sea porque se trata en verdad de un espíritu racionalista cuyas verdaderas vocaciones son la ciencia y los placeres del intelecto más que los de la carne, y cuya compulsión por abandonar a sus sucesivas mujeres se debe, más que a versatilidad erótica, a que el erotismo le importa casi nada frente a otras cosas como, por caso, la geometría, que lo reclama con más fuerza –Frisch–. Estamos siempre, en lo esencial, ante donjuanes que *ya no transgreden*, sea porque han dejado voluntariamente de hacerlo al arrepentirse de su vida pasada, sea porque la transgresión que cometen es

---

<sup>15</sup> La asimilación de Don Juan y Casanova como si se tratara de un arquetipo único, o a lo sumo de dos variantes en última instancia homologables dentro de un solo mito, es uno de los errores más frecuentes y graves de la exégesis sobre la figura donjuanesca. Su inviabilidad estriba precisamente en la falta de atención prestada al mitema del enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica, esencial para el diseño de Don Juan y absolutamente ausente en el de Casanova.

apenas un acto formal mas no una transgresión material o real, dado que se limitan, aun contra su íntima voluntad o profundo deseo, a cumplir con un rol que la sociedad o la tradición les imponen, y no puede transgredir quien, incluso bajo la apariencia de ataque a las normas objetivas, se comporta de acuerdo con lo que el cuerpo social que es supuestamente su víctima espera de él. Vemos, por lo tanto, que el nuevo Don Juan de la crisis de la Modernidad se inscribe en dicha crisis a costa de dejar de ser Don Juan, renunciando, por íntima convicción o por imposición del medio, a su esencial misión transgresora; la conducta donjuanesca acaba así diseñándose como su propia antítesis, y el único modelo de Don Juan hasta aquí elaborado para responder a los nuevos tiempos posmodernos parece ser ni más ni menos que una explícita o implícita negación de Don Juan mismo<sup>16</sup>.

Intentaremos, sobre las bases teóricas que acabamos de sentar, un recorrido por tres donjuanes representativos del teatro lírico. Dados los títulos propuestos, podría suponerse que pretendemos ilustrar con cada uno de ellos los tres momentos –el antiheroico, el heroico, y el antidonjuanesco– que venimos de distinguir en la evolución histórica del mito. En realidad, no será así, pues de las tres óperas por considerar solo la primera, el *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, encuadra acabadamente en los cánones del modelo antiheroico arriba descrito, en tanto el *Rigoletto* de Hugo-Verdi y el *Don Juan* argentino de Marechal-Zorzi presentan anomalías que los tornan decididamente irrepresentativos, respectivamente, de los modelos heroico del Romanticismo y antidonjuanesco de la posmodernidad en los que cabría situarlos por su datación, ya que ninguno de estos dos títulos cumple con lo que resulta propio de dichos modelos en lo atinente al mitema del enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica, toda vez que en la primera el Duca di Mantova no se enfrenta ni desafía, al menos conscientemente, a muerte alguna, con lo cual su figura parece asimilarse peligrosamente a la de un mero y devaluado Casanova, y en la segunda el burlador y seductor criollo parece encarnar, algo anacrónicamente, con su destacada espiritualidad, su ejemplar muerte y su posterior redención, antes el ya superado modelo heroico del Romanticismo que el antidonjuanismo vigente en el siglo XX. Habida cuenta entonces de estas anomalías, optaremos por centrar nuestras consideraciones acerca de los tres donjuanes operísticos mencionados en un motivo omnipresente en

---

<sup>16</sup> Hasta aquí hemos seguido casi *ad literam* lo expuesto en nuestro trabajo de 2004 “Arquetipo donjuanesco y arquetipo heroico”, 386-395; *cfr.* GONZÁLEZ, J. R., 2008: 83-109.

la configuración del mito, que aparece diversamente tratado y explotado en cada caso y que permite alumbrar variadas y fecundas zonas en la exploración de su sentido profundo: el motivo del *doble*.

Ha sido el psicoanalista Otto Rank, uno de los primeros y más destacados discípulos de Freud, quien primero dedicó un largo estudio a la figura del doble –ya se encarna en las imágenes análogas, bien que no unívocamente homologables, de la sombra, el espejo, el retrato, la escisión del yo, el gemelo, el hermano o el personaje complementario–, y a su interpretación, tanto en los sueños cuanto en la literatura y las artes, como la representación de aquellos aspectos del propio yo que se revelan como idénticos al yo consciente, como anteriores o fundantes de él, como opuestos a él y aun contradictorios<sup>17</sup>, como ostensibles manifestaciones de un yo diurno y amado, como solapados afloramientos de un yo nocturno y temido<sup>18</sup>. Son precisamente los valores del doble como manifestación de los aspectos negados, reprimidos, temidos y opuestos del yo, los que el propio Rank pone de relieve en su análisis de dos figuras que, en su interpretación, *duplican* el yo de Don Juan: el criado, y el Comendador o estatua de piedra. Nuestras consideraciones siguientes harán pie en este punto de partida y buscarán aplicar los instrumentos analíticos y hermenéuticos de Rank a las tres óperas elegidas, cuyo tratamiento del motivo del doble se revela como muy variado, radica en personajes disímiles y arroja al cabo elementos de juicio que definen para cada obra, por sobre el mito común que las vincula, sentidos muy diversos.

\* \* \*

---

<sup>17</sup> “Qu’il s’agisse d’un Double en chair et en os [...], ou qu’il s’agisse d’une image séparée du Moi et devenue indépendante (reflet, ombre, portrait), nous voyons que l’état psychique d’une personne est représenté par deux existences distinctes, grâce à un état amnésique qui lui permet de se manifester sous deux formes distinctes, le plus souvent contradictoires. Ces cas de double conscience ont été observés cliniquement et ont trouvé leur utilisation dans la littérature” (RANK, O., 1932: 34); “Au début, le Double est un *Moi identique* (ombre, reflet) comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le *futur*. Plus tard il représente aussi un *Moi antérieur* contenant avec le *passé* aussi la jeunesse de l’individu qu’il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu’il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie” (*Ibid.*; 104).

<sup>18</sup> *Cf.* RANK, O., 1932: 120-121.

## **2. Don Giovanni (Lorenzo Da Ponte – Wolfgang Amadeus Mozart, Praga, 1787)**

El texto italiano que Lorenzo Da Ponte redactó para Mozart, unánimemente considerado como una obra maestra de la libretología operística, no se basa específicamente en ninguna de las previas versiones dramáticas más conocidas del mito –Tirso, Molière, Goldoni, aunque es evidente que el autor conocía las obras de estos dos últimos–, sino que siguió muy de cerca el libreto que Bertati había preparado para la reciente ópera de Giuseppe Gazzaniga *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*. Da Ponte introdujo, con todo, algunas modificaciones al esquema recibido de su fuente, que dieron al producto final una solidez de estructura y una coherencia semántica mucho mayores: no solo convirtió a las tres mujeres engañadas por Don Giovanni –Donna Anna, Donna Elvira y Zerlina– de rivales en aliadas, sino que generó una primera instancia de castigo, fruto de esta alianza táctica, mediante la construcción del diestro *finale primo* del baile durante el cual el seductor resulta desenmascarado de todas sus tretas por sus víctimas; la supresión de personajes superfluos, como una cuarta mujer engañada, Donna Ximena, y un segundo criado, Lanterna, confiere a las damas restantes y al criado Leporello una dimensión y un peso más acentuados, y la adopción de estrategias de estilo tales como el incremento de la cuota seria y moralizante en desmedro de la farsesca, la sutilmente irónica a expensas de la brutalmente satírica, y las escenas dialógicas en detrimento de las monológicas, confiere a la acción una variedad, una riqueza, una dinámica, una vitalidad mucho mayores y condignas de una fábula que se funda, precisamente, en el activismo arrollador y en el vértigo insaciable de un libertino que jamás reposa<sup>19</sup>. De entre todas estas

---

<sup>19</sup> Desde luego, y cual corresponde a una ópera del siglo XVIII en la que resulta indispensable brindar a los personajes momentos de soledad para la vehiculización de las consabidas arias, los monólogos no desaparecen del todo en este *Don Giovanni*, pero resulta sintomático que el protagonista, incapaz por naturaleza de la introspección y la reflexión que resultan propias del monólogo, canalice sus dos únicas y brevísimas arias a través de canciones que en absoluto monologan, sino interpelan como parte de una acción que se proyecta y se adelanta apenas mediante las palabras: el canto báquico *Fin ch'han dal vino*, en el que instruye a su criado sobre la fiesta orgiástica que debe prepararle, y la serenata *Deh vieni alla finestra*, en la que apela a una potencial nueva víctima para seducirla. El gran personaje monologante de la obra es, por contraste, Don Ottavio, contrafigura perfecta del protagonista tanto por su incapacidad absoluta de acción como por su pusilanimidad y grisura psíquica, y cuyos dos monólogos, *Dalla sua pace* e *Il mio*

magistrales innovaciones de Da Ponte prestaremos especial atención aquí a la construcción del criado Leporello como cabal *alter ego* del protagonista, conforme a la sabia explotación del mencionado motivo del doble.

Para Otto Rank, dos son los dobles de Don Juan en las diversas versiones del mito: el criado, y el Comendador o convidado de piedra; si el primero resuelve su función a través de un discurso cómico, el segundo lo hace mediante un discurso trágico, que alcanza su culminación en las escenas finales en las que ofrece al seductor una última ocasión de arrepentimiento y, ante la pertinacia de éste, se lo lleva a los infiernos; pero ambos funcionan como la negada conciencia moral del libertino, como la llamada reprimida de una obliterada e incómoda estructura superyoica que señala y denuncia cada uno de los excesos pulsionales del protagonista como moralmente malos<sup>20</sup>. Si Don Juan se afirma en su omnipresente yo individual, criado y estatua le aportan, en ciertos momentos clave, la no reconocida dimensión de su yo social<sup>21</sup>. Los contornos rígidos y fuertemente arquetípicos del Comendador-estatua no le permitían a Da Ponte, claro está, ir demasiado más allá en el diseño del personaje, pues en él la mencionada encarnación del yo moral, social y legal del que Don Juan reniega debía construirse necesariamente de manera explícita, admonitoria y didáctica; en cambio, la tela que le ofrecía el criado significó para el hábil libretista varios metros adicionales de óptimo tejido dramático y psicológico, que supo aprovechar muy bien. En manos de Da Ponte, el criado Leporello convierte la función del doble –y esto es lo extraordinario– en algo perfectamente reversible, de modo tal que ambos personajes, amo y criado, alcanzando de a ratos idéntica estatura protagónica, establecen una relación especular en la que no resulta en absoluto claro quién dobla a quién, quién realiza los aspectos negados o temidos de quién, quién es el original y quién la copia.

Vengamos a la escena inicial del drama. Leporello monta guardia mientras su amo se encuentra con Donna Anna, burlándola bajo el disfraz del prometido de esta, Don Ottavio. la breve *arietta* del criado, previa a la irrupción de Don Giovanni, de su víctima y del Comendador, que resuelven el solo inicial en cuarteto, presenta la apariencia de una banal queja con

---

*tesoro*, expresan justamente su irresolución y su cobardía a la hora de vengar en el disoluto el grave crimen cometido contra su prometida Donna Anna.

<sup>20</sup> Cfr. RANK, O., 1932: 179-193.

<sup>21</sup> “Il s’agit du conflit entre le Moi individuel qui n’admet aucun frein et le Moi social représenté par un père, un camarade, un domestique” (RANK, O., 1932: 189).

cierto resto de reivindicación social, un poco en la línea del precedente Figaro de *Le nozze*:

Notte e giorno faticar  
per chi nulla sa gradir;  
piova e vento sopportar,  
mangiar male e mal dormir!  
Voglio fare il gentiluomo,  
e non voglio più servir.  
Oh, che caro galantuomo!  
Voi star dentro colla bella  
ed io far la sentinella!<sup>22</sup>

El sirviente se lamenta de las fatigas que su patrón le impone día y noche, del escaso agradecimiento con que le paga, de la lluvia, del viento, de la pésima comida y del poco dormir que conlleva su servicio; todo esto podría ser una mera reivindicación de derechos serviles frente a la indiferencia de la aristocracia, pero los versos finales revelan otra cosa, y señalan que el verdadero motivo de la queja no es el exceso de trabajo mal remunerado, sino la envidia: el criado no quiere mejor paga o menor fatiga, lo que quiere es ser él mismo como su amo, dejar de servir y gozar de la vida con los mismos excesos y la misma impunidad de su patrón, esto es, “hacer el gentilhomme” y “estar ahí adentro con la bella”, como Don Giovanni, en vez de montar guardia. Da Ponte, desde el comienzo mismo de su texto, nos deja en claro que si Leporello es el doble de Don Giovanni, también Don Giovanni lo es de Leporello, y que si el criado revela lo negado y temido del yo del amo –los escrúpulos morales, las nociones de bien y de ley–, recíprocamente el amo revela lo negado y reprimido del criado –el deseo de convertirse también él en un gozador irresponsable y pulsional de la vida, sin mayor reparo en lo que la norma ética o la ley positiva vedan y castigan–. Los roles son, pues, perfectamente reversibles, y la simbiosis entre patrón y sirviente alcanza grados tales de insolubilidad como nunca antes en las versiones previas del mito.

El gran momento de lucimiento vocal e histriónico de Leporello en la ópera es, claro está, la célebre aria del catálogo. En ella, ante una atribulada Donna Elvira que llega a la ciudad para reclamar del libertino el cumplimiento de sus promesas, el sirviente despliega con enfermizo detalle la larga lista de mujeres seducidas y abandonadas por su amo, que

---

<sup>22</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 45.

ascienden, en Italia, Alemania, Francia, Turquía y España, a la suma de *mille e tre*. Al hacerlo, pone de manifiesto una inequívoca admiración hacia Don Giovanni, pues su relato –tanto por lo que las palabras dicen cuanto por lo que la música de Mozart diestramente sugiere– no es el relato de un observador imparcial, la desapasionada narración de un testigo objetivo y prescindente, sino el encendido alegato en favor de la sorprendente gimnasia erótica de alguien a quien querría parecerse y a quien, ya que no se parece en las acciones, aspira al menos a parecerse en el deseo y el entusiasmo. El mero hecho de que se tome el trabajo de confeccionar, paulatinamente y a medida que su amo incrementa sus conquistas, la trabajosa lista, habla de la cabal *asimilación* de Leporello a las hazañas de Don Giovanni, que quiere ver como propias y con las que alardea ante Donna Elvira con la misma jactancia de pavo real con que el seductor despliega sus artes. Con el catálogo de Leporello, podría decirse, Da Ponte y Mozart dan el primer retrato conocido del hoy tan difundido tipo del *fan*, del admirador incondicional e irreflexivo de los ídolos populares del espectáculo o del deporte, generalmente coleccionador de fotos, objetos-fetiché o autógrafos que diseñan también ellos, a su modo, un catálogo de la trayectoria admirada, y cuyo fanatismo enmascara las más de las veces, según se sabe, una profunda frustración vital y el torpe mecanismo compensador de vivir vicariamente, a través del triunfador a quien venera, las emociones y las glorias que por sí mismo no ha sabido procurarse. Mozart, plegándose con genio al texto de su libretista, confiere al aria una estructura bipartita en la que al *allegro* inicial, en el que radican ante todo el entusiasmo del criado y su orgullo por servir a semejante prodigio sexual, y se expresa mediante un ritmo ágil y arrebatador la índole frenética de las aventuras que se reseñan en veloz sucesión y síntesis, sucede un analítico *andante* en el que se detallan, ahora con malsana morosidad, los pormenores del método y la técnica de conquista de Don Giovanni; es en esta segunda sección donde la asimilación plena del doble se verifica con mayor netedad, pues Leporello articula aquí cada palabra cantándola con un regodeo sensual –que no debe carecer en él, y es recomendación para intérpretes, de una contenida vulgaridad– y una carga de lujuria imaginada y de fabulado goce que hacen de él, en cierta medida, un cabal *voyeur* que, incapaz de una auténtica vida erótica, se erotiza a través de la representación interna de las seducciones de su patrón. Y no solo actúa aquí el criado como doble del amo mediante la asunción vicaria del placer sexual que es propio de este, sino que lo hace también asumiendo para con la ultrajada Elvira una inequívoca actitud de burla y humillación que

también lo asimilan a Don Giovanni, de quien imita –sin éxito– los modales galantes al narrar sus aventuras y sus métodos –la ironía mozartiana contenida en el *tempo di minuetto* de ciertos pasajes se endereza claramente a ese efecto mimético–, y cuyo ejemplo de burlador sigue y aplica al someter a la pobre dama a la renovada deshonra de tener que escuchar, referida a otras, la misma historia de oprobio ya padecida por ella. Incapaz de ultrajar mujeres por la carne, Leporello las ultraja por la palabra, y confía a la carne de su señor el cometido de realizar fácticamente lo que él apenas puede llevar a cabo discursivamente, pero la refinada perversión que demuestra en esta aria no resulta en absoluto inferior a la del protagonista: doble perfecto.

Una gran escena posterior ratifica cuando acabamos de decir, ya que vuelve a involucrar a Leporello y a Donna Elvira en idéntica pero más desarrollada aún situación de malsano ultraje vicario. Se trata de las instancias iniciales del acto segundo, en las que amo y criado intercambian sus vestidos y Don Giovanni, haciéndose pasar por Leporello, intenta seducir a la doncella de Donna Elvira. Pero lo extraordinario es que, a su vez, Leporello se verá en el trance de tener que responder como Don Giovanni al todavía no apagado amor de Donna Elvira, situación que Da Ponte y Mozart resuelven en un trío en el que el burlador, semioculto en la penumbra de la calle, pronuncia las mendaces palabras seductoras, Leporello ejecuta la condigna mímica gestual y eventualmente comenta la situación en apartes críticos, y la dama, desde su balcón, expresa un inocultable sentimiento de pasión por su antiguo e infiel amante, ya pronta a volver a caer en sus redes. Es esta una innovación absoluta de Da Ponte, inexistente en las versiones dramáticas previas del mito, que plantea el tema del doble en términos extremos y clarísimos: nunca amo y criado han estado tan identificados en un único personaje, nunca han mancomunado a tal punto sus acciones para configurar un único hecho de seducción, como en esta obra en colaboración por la cual corresponde a la mitad-amor el ejercicio de la palabra y a la mitad-criado el de la gestualidad –y adviértase, de paso, que es la solución exactamente inversa a la del aria del catálogo–. Sin embargo, falta aún lo mejor, pues más adelante, mientras Elvira abandona el balcón para descender y correr a los brazos de su amante, este deja solo a Leporello, urgido como está por aprovecharse de la distracción de la dama y volar a seducir a su doncella, y el criado debe entonces, cuando aparece Donna Elvira en la calle, arreglárselas solo y utilizar palabras propias para seguir adelante con la incoada tarea seductora; lo notable es que a tal punto el papel de Don Giovanni se le ha pegado y tan

profundamente ha asumido la identidad de su patrón, que las palabras le fluyen con la misma facilidad que si se tratara de este, y se entusiasma con una conquista que ya empieza a ver como propia, según confiesa en un aparte: *La burla mi da gusto*<sup>23</sup>. Por primera vez, el frustrado Leporello está a punto de consumir en plenitud su condición vicaria, por primera vez está por hacerse realidad la tantas veces soñada y fantaseada vida de su amo, por fin su condición de doble podrá trascender el mero plano de lo verbal o lo imaginativo para acceder a las mieles de una conquista amorosa real y físicamente consumada: está atreviéndose así a lo que siempre temió o reprimió, a eso que admiró desde siempre en Don Giovanni pero que jamás osó asumir como conducta propia, trabado por los frenos de la moral o de las convenciones sociales. Y he aquí otro toque de genialidad de Da Ponte: es el gran maestro y modelo del pobre imitador, el propio Don Giovanni, quien le impide consumir la plena identificación que está por alcanzar, dando voces desde su escondite, provocando la huida de la pareja hacia puntos opuestos, y disponiéndose enseguida a cumplir con su inicial propósito: seducir a la doncella de Elvira con su célebre *canzonetta* con mandolina<sup>24</sup>.

Quedan aún otras dos escenas donde el juego de dobles entre amo y criado hallará nuevos giros de sentido; una es la del cementerio y el convite a la estatua, la otra, la de la cena y el hundimiento final de Don Giovanni en los infiernos. Se trata de dos escenas de significación clave, porque en ambas interviene, además del sirviente, el otro doble del libertino: el Comendador, la estatua de piedra, sin que sus respectivas y diversas modalidades de “doblar” al seductor se mezclen ni confundan. En el cementerio, el amo relata al criado, con perversa complacencia, cómo estuvo a punto de seducir a una amiga de este, y ante la protesta de Leporello acerca de que bien podría haber sido su mujer, el seductor exclama *meglio ancora!*, riendo brutalmente<sup>25</sup>. Es entonces que se escucha la voz de la estatua del Comendador, que le profetiza la muerte para antes del alba. Ambos dobles han entrado por fin en contacto: el criado ejecuta su rol cómicamente, y la estatua solemne y trágicamente, pero los dos amonestan a Don Giovanni de idéntico modo, señalándole lo inmoral de su conducta –Leporello– y las consecuencias posibles de tal conducta –la estatua–; el criado apela a la conciencia del pecador, a algún posible resto de escrúpulos éticos que pudiera haber en él, en tanto el Comendador apela

---

<sup>23</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 103.

<sup>24</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 102-104.

<sup>25</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 124.

a su miedo, al humano temor a la muerte; el primero corrige, el segundo amenaza, pero ambos representan dos aspectos de una única zona negada y latente del yo donjuanesco, aquello soterrado y reprimido, pero existente por fuerza en el fondo del corazón del seductor: la conciencia moral, y el miedo; cada uno de estos aspectos remite, inequívocamente, a uno de los dos elementos constitutivos del mito: la conciencia moral, a la burla o seducción de mujeres, y el miedo, al enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica. En el dúo que sigue, Don Giovanni intenta un juego maestro: poner en situación de diálogo e interacción a sus dos dobles, obligando a Leporello a que invite a cenar a la estatua, pero con cabal ironía, Leporello se resiste ahora a asumir su rol de doble, no quiere que el Comendador lo asimile a su patrón, y deja bien en claro al invitarlo que el verdadero autor del convite no es él, sino su amo: *Signor, il padron mio, / (badate ben, non io,)/ vorria con voi cenar*<sup>26</sup>. Tampoco la estatua parece estar dispuesta a reconocer en Leporello a un legítimo doble de Don Giovanni, pues no le responde, y se hace necesario que el propio libertino le hable y la invite, para que ella acceda finalmente mediante un escueto *Sì!*

Si en la escena del cementerio los dos dobles de Don Giovanni repartían sus funciones asumiendo el criado la negada conciencia moral de su amo, y la estatua el igualmente negado temor a la muerte, en ocasión de la sacrílega cena dichas funciones aparecerán invertidas: será el Comendador quien, ofreciendo al seductor una última ocasión de arrepentimiento, apele a su dormida conciencia moral, y será Leporello quien, muerto de miedo ante el terrible diálogo que se desarrolla frente a él, represente con su terror la reprimida pavora de Don Giovanni ante las amenazas de muerte y de condena eterna. Los dos planos se manifiestan claramente diferenciados: por una parte, el severo, terrible diálogo del libertino con la estatua, y por otra, las acotaciones del criado que, más allá de su superficie bufonesca, apuntan a un grotesco de altas proporciones que la música de Mozart ha sabido captar con profética clarividencia. Ya no hay aquí una mera coexistencia o un simple contrapunto, según se ha dicho, de lo serio y lo cómico, sino una aterradora y visionaria fusión de ambas cosas. Los dos dobles del seductor, por fin, se han hecho uno, y por sobre las transitorias asunciones funcionales de cada uno, por sobre la moralización del Comendador y el miedo de Leporello, ambos configuran la pétrea representación bicéfala de lo que Don Giovanni ha negado con obstinación en su vida: la llegada inapelable de la muerte, que a un tiempo castiga la

---

<sup>26</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 127.

falta de moral, y causa terror. Incluso las frases de apariencia risueña del criado, que en lo superficial parecen descomprimir y atenuar la gravedad del momento, no hacen más que ratificarla y sancionarla con adicional fuerza; tal sucede con la réplica del criado a la invitación de la estatua a una segunda cena en el cementerio: *Oibò, oibò! Tempo non ha, scusate*<sup>27</sup>, réplica que lejos está de ser una mera ocurrencia, y que apunta por el contrario al núcleo mismo de la situación de Don Giovanni: el tiempo se le ha acabado, su vida ha arribado a su desenlace impostergable. Con la muerte y la condenación del impenitente pecador, la estatua se desvanece en su función de doble, ya consumada, y Leporello, como él mismo dice en la moralización final, se marcha *all'osteria/ a trovar padron miglior*<sup>28</sup>, libre por fin de la sombra y el mal modelo de su viejo amo y en condiciones, tal vez, de advenir a una propia identidad<sup>29</sup>.

\* \* \*

### **3. *Rigoletto* (Victor Hugo – Francesco Maria Piave – Giuseppe Verdi, Venecia, 1851)**

La génesis del texto de *Rigoletto* es muy distinta de la del *Don Giovanni* mozartiano. El libretista Francesco Maria Piave no trabajó, como Da Ponte, sobre la base de un libreto anterior, sino directamente sobre una fuente literaria de prestigio, el drama *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, pero con la importante peculiaridad de que fue el mismo compositor, Giuseppe Verdi, quien, fiel a su costumbre de trazar por mano propia la estructura dramática de sus óperas, proporcionó a Piave un esbozo en prosa casi acabado del libreto, sobre el cual apenas le cupo al poeta llevar a cabo la tarea de versificar los diálogos ya establecidos por el músico. El resultado fue – como cabía esperar, habida cuenta del genio dramático de Verdi y de la insanable medianía poética de Piave– un libreto ejemplar en su diseño teatral, y bastante mediocre en sus versos<sup>30</sup>, pero sobre todo, un producto estético largamente superior a la obra de Hugo, hoy olvidada frente a la siempre lozana vigencia de *Rigoletto*.

---

<sup>27</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 140.

<sup>28</sup> DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 146.

<sup>29</sup> Cfr. GOLDIN FOLENA, D., 1976: 141-149; NOIRAY, M., 1976: 126-133; STAROBINSKI, J., 1976: 134-140.

<sup>30</sup> Cfr. MILA, M., 1992:49; ANDRADE, R., 1997: 14; GIULIANI, E., 1988: 8-16.

La figura del Duca di Mantova, sucedáneo verdiano del rey Francisco I de Francia de la obra de Hugo, es fácil e instantáneamente identificable como un seductor y un libertino, pero una recta condición de donjuán, conforme a los dos mitemas básicos que hemos señalado –la seducción o burla de mujeres, y el enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica–, pareciera no convenirle del todo, pues si por un lado sí seduce y burla mujeres, no adopta ante la muerte y el riesgo de condena eterna actitud alguna de desafío. La tesis que aquí sostendremos, empero, apunta a demostrar lo contrario y a postular la índole plenamente donjuanesca del Duca, con realización acabada de los dos mitemas constitutivos; lo haremos, en continuidad con nuestro previo abordaje del *Don Giovanni* de Mozart, haciendo pie en el motivo del doble, ángulo de análisis que, hasta donde alcanza nuestra información, no ha sido explotado debidamente en relación con esta ópera de Verdi, lo cual no deja por cierto de sorprender, ya que no caben dudas acerca de que este tuvo *in mente*, consciente o inconscientemente, el modelo mozartiano a la hora de diseñar su partitura, según pone en evidencia la melodía del *minuetto* del cuadro inicial, que sirve de fondo a la seducción de la Contessa Ceprano por parte del Duca, casi idéntica a la del célebre minué del acto I de *Don Giovanni* que acompaña la entrada de las tres máscaras en la casa del burlador.

Retomemos como punto de partida la analizada tríada que en *Don Giovanni* integran el seductor más sus dos dobles, el trágico –el Comendador o la estatua de piedra– y el cómico –Leporello–; es innegable que muy similar estructura se reproduce en *Rigoletto* en torno del Duca di Mantova y dos personajes que funcionalmente desempeñan roles análogos a los del Comendador y Leporello, respectivamente, el viejo padre ultrajado Monterone, y el siniestro bufón que da nombre a la ópera. Como el Comendador, Monterone ha sufrido la deshonra de su hija por parte del libertino, y reclama por venganza y reparación; como Leporello, Rigoletto asiste a su amo en sus andanzas, lo sirve bajo ropajes *a priori* cómicos en razón de su oficio de bufón, y mantiene con él una extraña relación de sometimiento, rebeldía, envidia y desprecio. Casi diríase que Rigoletto hace explícito lo que en Leporello se hallaba latente: la condición de víctima del sirviente respecto del amo, y el enfermizo vínculo entre ambos hecho de amor-odio, de rechazo-emulación. Todo lo que Leporello apenas insinúa, Rigoletto lo explora, todo lo implícito y velado en las arias del criado de *Don Giovanni*, tanto la inicial como la del catálogo, en el monólogo *Pari siamo* del bufón surge con horrible patencia. En este soliloquio –no puede llamársele aria, pues su estructura es más cercana al recitativo que a un

número cerrado— Rigoletto expresa en apariencia su semejanza o igualdad con el asesino a sueldo que acaba de cruzársele en la calle, Sparafucile: “Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale;/ l’uomo son io che ride, ei quel che spegne!” Sin embargo, la verdadera comparación subyacente, a la vez de igualdad y antítesis, es la que enseguida surge entre él y su amo poderoso, joven y seductor:

O uomini! O natura!...  
Vil scellerato mi faceste voi!...  
O rabbia!... Esser difforme... Esser buffone...  
Non dover, non poter altro che ridere...  
Il retaggio d’ogni uom m’è tolto... il pianto...  
Questo padrone mio,  
giovin, giocondo, sì possente, bello  
sonnechiando mi dice:  
“Fa ch’io rida, buffone!...”  
Forzarmi deggio e farlo!...<sup>31</sup>

La oposición real no se da ya entre el hombre que ríe y el hombre que mata, entre Rigoletto y Sparafucile, sino entre el hombre que verdaderamente ríe, el Duca, y el que obligadamente debe reír cuando querría llorar, Rigoletto. Igual que Leporello cuando censura a su amo o se queja de él, cuando señala el contraste entre el *star dentro colla bella* y el *far la sentinella*, detrás de la antítesis sentada por el bufón entre él y su patrón se encuentra el inconfesado deseo de ser como el patrón del cual se queja, de poder, como el Duca, reír sinceramente, y de ser, en vez de *difforme* y *buffone*, también él *giovin* y *bello*. De esta soñada e imposible igualación, de este pulsional deseo de ascenso no ya solo social o estamental —como era en el arioso inicial de Leporello— sino etario, físico, estético, integral en suma, nacerá la tragedia del protagonista, pues ya que le resulta inalcanzable su utopía de equiparación *material* y *formal* con su amo, se contentará al menos con una auxiliar o instrumental equiparación *funcional*; de ahí el papel de secuaz y ayudante en las andanzas libertinas del Duca que, con malsana fruición, se aviene a desempeñar el contrahecho bufón: si no puede él mismo seducir y gozar mujeres, encantarlas con su propia belleza y juventud, como hace su señor, sí puede seducir y gozar asociativa y vicariamente, a través de este, a las mujeres que este seduzca y goce, y si no puede gozar de sus cuerpos y caricias, puede gozar de la

---

<sup>31</sup> PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 62.

perversa satisfacción de haber colaborado auxiliariamente en su mancilla y en su desdicha. El mecanismo de velada admiración y emulación de aquello mismo que se finge censurar e impugnar, como se ve, es igual al que revela Leporello con su catálogo, solo que en este la perversión del goce vicario está atenuada o parcialmente exculpada por la inconsciencia, en tanto en Rigoletto todo es planeado y querido con calculada y resentida perfidia<sup>32</sup>.

Y es justamente esta perfidia la que pone en novedosa articulación – respecto del modelo mozartiano– a los dos dobles del libertino, a Rigoletto y a Monterone. Cuando este irrumpe en la fiesta del primer cuadro para reclamar ante el Duca por el honor mancillado de su hija, Rigoletto, conforme a la habitual moción suplantatoria de los bufones de corte, pero movido en lo profundo por su señalada envidia hacia su amo y su reprimido deseo de ser como él, asume en tono de burla la identidad del Duca y desde ella responde al padre ultrajado, sin advertir que él mismo es, además de bufón, un padre, que él mismo tiene una hija escondida por cuya virtud teme y a la que adora. He aquí el error, la falla moral máxima de Rigoletto: en el momento en que, ante el dolor y la deshonra de un padre ultrajado, debió identificarse con este y hacer causa común con otro humillado como él, el bufón olvida su condición paterna y solo es capaz de asumir su frustrada utopía de una juventud señorial, bella y arrogante, identificándose con su patrón y burlándose de la desgracia del viejo Monterone. También en *Don Giovanni*, en la escena del cementerio, el protagonista quiere arrastrar a su criado a una ejecución compartida de su ofensa sacrílega a la estatua, obligándolo a que la invite a cenar, esto es, forzándolo a identificarse funcionalmente con él, pero Leporello lo hace a desgano y compelido por su deber de obediencia, y deja bien en claro que el responsable del insulto es *il padron mio, / (badate ben, non io)*; Rigoletto, en cambio, decide por sí mismo suplantar a su amo en el insulto a Monterone, y le habla en una primera persona plural mayestática propia de esa nobleza y ese poderío que se complace, por un instante, en hacer suyos. Y si suyos son el señorío y el poder del Duca, y suyos el pecado y la culpa de este, suyo ha de ser también, en estricta justicia, el condigno castigo: por eso Monterone lo maldice, y traslada a la repugnante y degradada persona del bufón que se ha burlado de él la fuerza punitiva de una *némesis* que debía reservarse, en principio, para el seductor de su hija. Con su extremada operación identificatoria que lo ha convertido en un doble absoluto de su amo, Rigoletto pone a este completamente a salvo de la venganza y el

---

<sup>32</sup> Cfr. ORCEL, M., 1988:138.

castigo del *fatum*, y atrae inconsciente e involuntariamente hacia sí la catástrofe final. Si el malvado bufón ha querido suplantar al libertino en el acto de ofensa y ultraje, habrá de suplantarlo asimismo, aun no imaginándolo, en el de la expiación de sus culpas. Y he aquí por qué el mitema del enfrentamiento a la muerte no alcanza al Duca: no lo alcanza porque ante la muerte, a diferencia de Don Giovanni, que se enfrenta a ella por sí mismo, el libertino verdiano interpone la figura vicaria de su bufón y de lo que este más ama, su hija Gilda. La muerte merecida por el Duca es enfrentada y sufrida por la pareja Gilda-Rigoletto, la una en carne propia y por meditada decisión, el otro en alma y en dolor por el sacrificio de aquella. El juego de espejos es magistral: cuando Rigoletto cree vengarse del Duca, es Monterone quien se venga de Rigoletto; la muerte que el bufón le prepara a su amo, es en verdad la muerte simbólica que aquel padre ultrajado ha preparado para él. La función de doble del sirviente respecto del patrón ha llegado a su *non plus ultra*: ya no basta con suplantarle en el deseo reprimido de mandar, de seducir, de agradar; ya no basta con asumir su voz y su discurso, ya no basta con colaborar con él en sus andanzas de burlador, ni con enmascararse para raptar para él a la Contessa Ceprano; todo eso podía hacerlo también Leporello –recuérdese la invitación a la estatua y su disfrazarse con las ropas de Don Giovanni para seducir a Elvira–; ahora, el sirviente suplanta a su amo en el momento supremo de la némesis y del castigo, no lo “dobla” ya en la ejecución del primer mitema, en los aspectos “agradables” del donjuanismo, esto es, en el seducir, burlar y gozar, sino en los aspectos terribles y escatológicos, en el padecer castigo, muerte y perdición. La suplantación del Duca por Rigoletto en la escena del ultraje a Monterone, de esta manera, reorienta por completo la historia del donjuán, quien no resulta ya castigado, sino impune y rescatado doblemente: por su víctima enamorada, Gilda, que se ofrece para morir en su lugar ante el golpe que prepara, por orden de Rigoletto, el sicario Sparafucile, y por el mismo Rigoletto, que sin advertirlo ni desearlo lo ha salvado al suplantarlo y al hacer por tanto recaer sobre sí mismo la maldición de Monterone.

En la raíz de esta original solución dramática, de esta intensificación y plenificación del rol del doble hasta las consecuencias más extremas, se encuentra la fatal confusión de Rigoletto respecto de sus dos dimensiones funcionales, la de bufón y la de padre. Ambos roles marcan en el personaje una escisión no solo funcional, sino ante todo moral, tal como el propio Victor Hugo había señalado en el prefacio de *Le roi s'amuse*: “Ainsi Triboulet a deux élèves, le roi et sa fille, le roi qu’il dresse au vice, sa fille

qu'il fait croître pour la vertu. L'un perdra l'autre"<sup>33</sup>. En tanto bufón, Rigoletto es el maestro del Duca en el vicio; en cuanto padre, es el maestro de su hija Gilda en la virtud. Grave error, pues la función tradicional y ancestral del bufón no es servirse de la burla para secundar y aplaudir a sus amos, sino antes bien para reprenderlos y reconvenirlos en sus excesos y yerros. Rigoletto tiene una concepción equivocada de su oficio, por lo tanto, y de esa mala idea nace su desgracia, pues ante los delitos de su patrón no debió reír con complicidad y festejo, sino, conforme a la vieja misión de la sátira, *castigare ridendo mores*<sup>34</sup>. Es lo que hacía, pese a su rendida admiración hacia él, Leporello con Don Giovanni: hacerle notar lo malo de su conducta a través del humor, de la observación ácida, ingeniosa, maliciosa, y es lo que arquetípicamente ha sido prerrogativa del bufón o del gracioso de corte: la plena libertad para enrostrar al gran señor vicioso lo que nadie más puede reprocharle. Pues bien, veamos hasta qué punto Rigoletto confunde estos parámetros funcionales y morales de conducta.

En primer término, lo dicho, no usa de su burla para reprender y amonestar a su señor, sino para secundarlo y aplaudirlo. Pero hay algo más, consecuencia directa de esta falla básica. Cuando el drama ya ha sido desatado y su hija ha caído víctima de su otro "alumno", el libertino Duca, Rigoletto cambia diametralmente su relación funcional con este, y de cómico secundador muta en trágico castigador, mediante la planificación de su asesinato. En otras palabras, usurpa la función vengadora que correspondía en justicia a Monterone, y la usurpa a destiempo, ya que debió ejercerla en solidaria hermandad de víctima junto a este cuando, en cambio, prefirió solidarizarse con el depravado Duca y burlarse del viejo padre. Cuando debió enderezar su burla contra su amo, lo hizo contra Monterone; cuando debió censurar, aplaudió; cuando debió ser maestro de virtud tanto para el Duca cuanto para Gilda, solo que "cómicamente" con uno y "seriamente" con la otra, disoció su moral en dos pedagogías antitéticas y

---

<sup>33</sup> HUGO, V., s.d.: 15.

<sup>34</sup> Cuando advierta Rigoletto que la conducta de su amo exige castigo, y no complicidad, y se disponga a proporcionárselo, adjudicándose inclusive prosopopeicamente dicha misión –*Egli è Delitto, Punizion son io*, expresa en el último acto (PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 136)–, caerá en dos nuevos yerros: primero, ejecutar ese castigo no mediante la burla y la sátira, cómicamente, como impone su oficio, sino trágicamente mediante un fallido intento de asesinato; segundo, decidirse a hacerlo cuando ya es irremediabilmente tarde, y los mecanismos de la maldición de Monterone están prontos a alcanzarlo a él con *lo stral di mia giusta vendetta* (PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 160).

enfrentadas, de modo que, como señala Hugo, el alumno de la pedagogía viciosa termina destruyendo a la alumna de la pedagogía virtuosa. El entramado, como se ve, es hartamente complejo, pues la escisión de Rigoletto en su moral y en su conducta, en su comicidad y en su tragicidad, define para el personaje una condición de –si cabe el término algo equívoco– *doble-múltiple*, que va mucho más allá de la de Leporello. Es doble-múltiple de su señor no solo porque asume a la vez las dos esferas que en Da Ponte-Mozart estaban separadas, esto es, la del criado cómico y el padre ultrajado trágico, sino porque su modo de duplicar al libertino es más rica y tortuosa que la de Leporello; este, en efecto, se limitaba a representar los aspectos negados o temidos de Don Giovanni –la ley, la moral, el miedo a la muerte y al castigo–, y apenas si sugería veladamente los aspectos manifiestos de la personalidad de su amo como, a su vez, negados o reprimidos en el criado –el ansia de vida señorial, la libertad sin norma, la seducción de mujeres–; contrariamente, Rigoletto dobla no ya lo negado u oculto en el Duca, sino lo mismo que en este es ostensible: su cinismo, su inmoralidad, su criminalidad, su asocialidad; por eso lo suplanta con enorme y enfermiza fruición en la respuesta satírica ante Monterone, por eso rapta –o cree raptar– para él a la Contessa Ceprano, por eso llega inclusive a extremos de maldad que el mismo Duca juzga excesivos, como cuando le aconseja encarcelar, exiliar o mandar decapitar al Conte Ceprano para librarse de él<sup>35</sup>. Por eso, también, no pierde ocasión de paragonarse con su señor, sea suplantándolo mediante la burla en la escena de la fiesta, sea igualándose altivamente a él en dignidad cuando advierte a los cortesanos que, si llegara a venir el Duca, no le permitan la entrada, porque *io ci sono*<sup>36</sup>, sea saboreando la ilusoria reivindicación de su poder frente al poder finalmente abatido de su amo, cuando hacia el final de la ópera, después de proclamar *Oh, come invero qui grande mi sento*<sup>37</sup>, pone triunfalmente su pie sobre el cadáver de quien cree que es su señor, y exclama: “Ora mi guarda, o mondo.../ Quest’è un buffone, ed un potente è questo!.../ Ei sta sotto i miei piedi!... È desso! Oh gioia!”<sup>38</sup>. También es Rigoletto doble-múltiple porque no se limita a serlo de su amo, sino lo es también, como queda dicho, de su *alter ego* Monterone, y aun su propia identidad aparece escindida en dos morales, dos funcionalidades y dos *modus vivendi* antagónicos que lo convierten en una especie de Mr. Jeckyll and Mr. Hyde en perpetua tensión.

---

<sup>35</sup> PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 44-46.

<sup>36</sup> PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 112.

<sup>37</sup> PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 152.

<sup>38</sup> PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 156.

Sabido es que la estética romántica persiguió como una de sus metas la fusión de lo cómico y lo trágico en la fórmula integradora del *grotesco*; la figura de Rigoletto, tras la huella de su modelo victorhuguesco, Triboulet, alcanza ese objetivo con innegable solidez, porque no se limita meramente a *alternar* lo sublime y lo ridículo, sino los hace coexistir en asombrosa simultaneidad y recíproca potenciación, y los refuerza por añadidura mediante otra correlativa *coincidentia oppositorum*: la de la bondad y la maldad, la ternura y la crueldad, el sufrimiento injusto y la capacidad de hacer sufrir injustamente. La plenitud de lo humano en su mixtura de grandeza y miseria, en suma.

Frente a este múltiple juego de espejos, que duplican por igual a Rigoletto y al Duca con las distorsiones y las riquezas mencionadas, ¿qué decir del propio libertino en cuanto figura espejada o doblada? También él ofrece facetas y matices similares, e inclusive podría afirmarse que en la construcción de este personaje Verdi ha ido más lejos que Hugo y ha logrado conferirle una esfericidad de la que carece el Francisco I de la obra original. Sin la grandeza de Don Giovanni, sin la estatura que le confiere a este el enfrentamiento desigual con la estatua de piedra y con los abismos del infierno, Francisco parece no ir más allá de un simple Casanova, de un joven inmaduro, irresponsable, encantadoramente amoral, ególatra y hedonista. Tal es, en efecto, el rey que sencillamente “se divierte” en la obra de Hugo, pero el Duca de Verdi es otra cosa. Como su doble Rigoletto, también él aparece escindido, no solo porque en la celeberrima *La donna è mobile* realiza una perfecta operación de transferencia, “desdoblándose” y proyectando en las mujeres la volubilidad y la inconstancias que él mismo ejerce<sup>39</sup> –sutileza psicológica que ya se encuentra en Hugo, por lo demás<sup>40</sup>–, sino porque se trata de un amable canalla que conserva, con todo, cierta potencialidad para el verdadero amor, lo cual no ocurre con Francisco I. En *Le roi s’amuse* el rey literalmente *viola* a Blanche, la hija de Triboulet, acorralándola, encerrándola bajo llave y haciéndole ostensible fuerza, gesto que bastaría por sí solo para desclasificarlo como recto donjuán, toda vez que este burla o seduce, mas nunca viola; el rey sí lo hace con Blanche después de haberla seducido, en el acto precedente, bajo la mentida identidad de un estudiante, y sin que medie en el momento de abordarla sexualmente ningún consentimiento de parte de la joven. Verdi diseña en cambio otra escena más sabia. Suprime,

---

<sup>39</sup> PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 122-124.

<sup>40</sup> “Souvent femme varie,/ bien fol est qui s’y fie./ Une femme souvent/ n’est qu’une plume au vent” (HUGO, V., s.d.: 134).

con tacto dramático, la persecución y la encerrona bajo llave, y sustituye este cabal acto de violencia física y moral por una clásica aria tripartita que el Duca entona conforme a los cánones de la tradición, esto es, una sección introductoria de *recitativo*, una media de ritmo lento o *cavatina*, y una final de ritmo rápido o *cabaletta*. En esta aria –raro tributo a la tradición estructural del *melodramma ottocentesco*, en esta ópera tan innovadora en sus formas– el Duca manifiesta, ante la desaparición de Gilda –ignora aún que sus cortesanos la han raptado para llevársela a él– una sincera preocupación y un atisbo acaso de real amor por esa jovencita a quien se ha acercado para burlarla, y de quien ha quedado al parecer verdaderamente prendado: “Colei che prima poté in questo core/ destar la fiamma di costanti affetti?/ Colei sì pura, al cui modesto sguardo/ quasi spinto a virtù talor mi credo?”<sup>41</sup> Cuando poco después sus hombres le informan que la joven lo espera en su cámara, el Duca ingresa en ella dominado por estos sentimientos, sin llave para encerrarla y forzarla, sin persecuciones previas, sin violencia alguna: adentro no está ya la ultrajada muchacha que se resiste a su fuerza, sino la enamorada que cayó seducida ante su discurso amoroso en el acto anterior, y que –cabe conjeturar– se le entrega ahora sin resistencia. Esta diestra modificación verdiana no solo esferiza la figura del libertino, haciéndolo menos odioso y reconvirtiéndolo de cínico y malvado violador en apenas un joven inmaduro y narcisista de sentimientos confusos, sino que torna por añadidura más creíble y verosímil el sacrificio ulterior de Gilda, cuando ante la muerte que prepara Sparafucile para su seductor decide interponerse y ofrecer su vida para salvar la de él. Salvo que admitiéramos en Gilda o en su modelo literario Blanche –lo cual en absoluto viene autorizado por los respectivos textos– una condición patológica de compulsión autodestructiva, no se entendería por qué la joven está dispuesta a sacrificar su vida para salvar la de aquel que la ha violado aberrantemente, y protesta hasta el final que sigue amando a quien le ha hecho esa horrible fuerza; en cambio, sí podemos admitir que siga amando al encantador estudiante que la conquistó con bellas palabras aquella noche en su casa, y que después le hizo el amor con su consentimiento, y que no le importe demasiado que ahora el falso estudiante coquettee con Maddalena y se muestre dispuesto a nuevas aventuras eróticas: pese a su inconstancia e infidelidad, el Duca ha dejado en Gilda el recuerdo y el poder de una seducción grata y de una noche de consentidos placeres, y no el de una persecución, un acorralamiento, un encierro con llave y una

---

<sup>41</sup> PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 96.

violencia sexual. En cierto modo, y ya que de duplicaciones y paralelos venimos tratando, Gilda funciona aquí como equivalente de Donna Elvira en *Don Giovanni*, esto es, como una renovada encarnación de la seducida y abandonada que, con todo, sigue queriendo a su seductor, al punto de dar su vida por él. Al darla, Gilda salva al libertino de tener que enfrentarse a esa instancia escatológica que define en parte al mito donjuanesco, pero la instancia no queda abolida, sino transferida a la persona del doble, a Rigoletto, que al ver morir a su hija y al saber que muere por obra suya, pese a que armó al sicario Sparafucile pensando en otra víctima, recibe el peor castigo, peor aún que la muerte propia: el castigo de deber vivir en adelante con la culpa de la muerte de un hijo.

\* \* \*

#### **4. *Don Juan* (Leopoldo Marechal – Javier Collazo – Juan Carlos Zorzi, Buenos Aires, 1998)**

Pasaremos brevemente por sobre el libreto que Javier Collazo preparó para el compositor Juan Carlos Zorzi, siguiendo muy de cerca la pieza original de Leopoldo Marechal a punto tal de conservar extensos pasajes de esta, textualmente inalterados. Marechal escenifica en su *Don Juan* una doctrina personal –bien que de obvias raíces platónicas– que había ya expuesto y defendido en el ensayo estético-metafísico *Descenso y ascenso del alma por la belleza*; en este breve y luminoso tratado se describe el doble movimiento del alma, que en una primera instancia se ve atraída por el amor de las cosas bellas contingentes, y en un segundo momento se eleva a la Belleza Absoluta de la cual aquellas participan y a la cual remiten; según este modelo teórico, el protagonista de *Don Juan* logra superar su atracción por la terrenal belleza de las criaturas y, merced a la intercesión salvífica de una de estas, Inés, accede al conocimiento y al amor de la verdadera Belleza trascendente<sup>42</sup>. Inés, la primera y única de las mujeres de don Juan que consigue hacerle descubrir la divina y superior fuente de donde mana la belleza que lo seduce, opera de este modo como un verdadero *punte* entre lo terreno y lo celeste, entre lo transitorio y lo perenne; no es a este respecto fortuito el hecho de que el nombre de la heroína remita directamente al modelo de la Inés del *Tenorio* de Zorrilla, ya

---

<sup>42</sup> Cfr. COULSON, G., 1977: 63-68; GONZÁLEZ, J. R., 2006: 103-120; MATURO, G., 1999: 184-185; 1984: 106-107; RUBIONE, A., 1984: 28-30.

que esta juega un papel análogo de intercesión salvífica que convierte al drama en una especie de milagro medieval, muy alejado del planteo deconstructivo e inmanentista propio de los donjuanes contemporáneos, donde suelen estar del todo ausentes tanto el enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica cuanto la vigencia misma de cualquier dimensión religiosa.

Ateniéndonos a nuestro eje interpretativo, que es la figura del doble, debemos comenzar diciendo que el *Don Juan* de Marechal-Zorzi –que se ubica en un ambiente de campo argentino, presumiblemente el litoral santafesino, entrerriano o correntino, en época imprecisa– no incluye entre sus personajes un criado o servidor del seductor que pueda duplicar a este mediante una discursividad y una gestualidad cómicas o risibles, ni tampoco una estatua o convidado de piedra que encarne trágicamente dicha duplicación; el padre de Inés, don Luis, muerto a manos del seductor como el Comendador de las versiones clásicas del mito, no llega a erigirse en su doble, no solo porque su asesinato ocurre de manera involuntaria, sino ante todo porque el rol vengador o reparador del padre ultrajado se debilita enormemente en un contexto dramático en el que es la propia Inés quien asume en persona su propia reivindicación, y lo hace por añadidura no tanto en reclamo de su honor sexual, sino en clave religiosa, metafísica y espiritual de más largos alcances. No es por lo tanto en el doble-sombra o en el doble-espejo donde hemos de buscar la duplicación de este Don Juan criollo, sino –como ya veíamos seminalmente en la figura del Duca verdiano– en la escisión interna del propio seductor, que aparece en sí mismo como “doble” en razón de su partición moral y espiritual en dos vocaciones antagónicas: la que lo empuja al goce inconducente y múltiple de los deleites terrenos, y la que le sugiere la insalvable insatisfacción que dichos deleites proporcionan y le hace desear un deleite mayor y absoluto que no parece tener sede en esta tierra. Es el de Marechal-Zorzi el único donjuán de nuestra tríada capaz de introspección y de autocrítica, pues él mismo advierte el choque de sus dos personalidades, y permite que la segunda censure y reconvenga a la primera<sup>43</sup>; su problema es volitivo, no

---

<sup>43</sup> “Inés, lo malo no está/ en dormir toda una noche,/ ni aun la noche de San Juan,/ junto al tronco de la higuera./ Ahora yo voy sabiendo/ cómo es la felicidad;/ es reposar junto al árbol/ de las flores que dan paz. [...] Lo malo es dejar la higuera/ y locamente volar,/ dejar que todos los vientos/ nublen el pensamiento/ y buscar en las criaturas,/ en todas ellas buscar,/ lo que ninguna posee/ para al fin uno quedarse/ con una sed sin saciar/ y el corazón bien reseco” (COLLAZO, J. – ZORZI, J. C., 1998: 49).

intelectivo: ve el bien, lo reconoce y advierte dónde está, pero no tiene fuerzas para seguirlo y ejecutarlo, y se abandona al mal por hábito, debilidad o inconsecuencia. Conforme a este planteo dicotómico, y muy en línea con el dualismo moral de cierto Romanticismo tardío que Marechal retoma y explota con su acostumbrado esquematismo algo mecánico, las dos mitades antagónicas de la personalidad de Don Juan encuentran espejo exterior en dos mujeres que lo reclaman desde las orillas opuestas de su propia escisión interna: Aymé, o la mujer-demonio, e Inés, o la mujer-ángel. Si la primera intenta perderlo y llevarlo a los infiernos, la segunda se propone –y logra finalmente– redimirlo y conducirlo al cielo. Pese a la puerilidad del planteo, fuerza es reconocer una cuota de originalidad en él: por primera vez en nuestros textos los dobles del donjuán no son ni padres ultrajados ni servidores envidiosos, sino las mismas mujeres seducidas, que, por añadidura, pasan de seducidas a seductoras, pues en la escena final de la Salamanca son ellas las que contienden por el alma del libertino, “conquistándola” con sus malas o buenas artes, con fines de perdición o salvación eternas. El clima de milagro medieval se ratifica a cada paso en esta extraña obra de fines del siglo XX, que más parece del siglo XII, muchísimo más conservadora y tradicional en su diseño, inclusive, que la obra barroca y contrarreformista de Tirso de Molina que da nacimiento al mito. La ideología católica y nacionalista tanto de Marechal como de Zorzi explican en parte esta fórmula tan poco inquietante de la leyenda, pero en modo alguno exculpan a la obra de su palmaria chatura conceptual y del virtual empobrecimiento al que someten a la figura del donjuán, cuyo carácter carece aquí de matices y de toda complejidad, enteramente explicado como se lo presenta a partir de una escisión de identidad que se resuelve no en términos psicológicos, sino meramente morales y –tal vez– metafísicos.

Clausuramos pues nuestro recorrido por las realizaciones operísticas del mito de Don Juan con esta obra extraña y anacrónica, que recoge y reedita en plena posmodernidad tanto el carácter apologético-cristiano y antiheroico de los orígenes barrocos de la leyenda cuanto el titánico y heroico temple de sus reformulaciones románticas, no animándose en cambio a un abordaje más acorde con las características de los donjuanes contemporáneos. En muchos aspectos, resultan más audaces y “modernos” el Don Giovanni de Mozart y el Duca de Verdi que este Don Juan argentino y sus esquemáticas mujeres, aunque quizás radique precisamente en esta debilidad del personaje, en esta evanescencia y difuminación suyas, un

cierto modo de ser cabalmente inasible, impreciso, fragmentario y opaco que define muy bien, al cabo, la condición posmoderna.

\* \* \*

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Roberto  
1997 "Rigoletto, la primera culminación", *Teatro Colón Revista*, 45, pp. 14-17.
- AZORÍN  
1922 *Don Juan*. Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.
- BAUDELAIRE, Charles  
1974 "Don Juan aux enfers", *Poesía completa*. 7ª ed. Edición bilingüe francés-español. Barcelona: Río Nuevo, pp. 60-63.
- BAUZÁ, Hugo Francisco  
1998 *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica.
- BECCACECE, Hugo  
1993 "Don Juan, eterna seducción", *Teatro Colón Revista*, Buenos Aires, 9, pp. 52-56.
- BRUNEL, Pierre  
1999 *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont (Col. Bouquins).
- BYRON, Lord  
1994 *Don Juan*. Edición bilingüe inglés-español de Juan Vicente Martínez Luciano, María José Coperías Aguilar y Miguel Teruel Pozas; traducción de Pedro Ugalde. Madrid: Cátedra.

- CARRIÈRE, Jean Claude  
2002 “Juventud de los mitos”, Bernadette Bricout (comp.) *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, pp. 25-45.
- COLLAZO, Javier; ZORZI, Juan Carlos  
1998 *Don Juan, Teatro Colón Revista*, 50, pp. 44-56.
- COULSON, Graciela  
1977 “*Don Juan*, drama metafísico de Leopoldo Marechal”, *Megafón*, 6, pp. 63-68.
- DA PONTE, Lorenzo; MOZART, Wolfgang Amadeus  
1982 *Don Giovanni*. Libreto original en italiano y traducción castellana con estudio y comentarios de Xavier Pujol. Barcelona: Daimon.
- ELIADE, Mircea  
1973 *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- ESPRONCEDA, José de  
1992 “El estudiante de Salamanca”, *Obras poéticas*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Planeta, pp. 103-153.
- FRISCH, Max  
1964 *La muralla china. Don Juan o el amor a la geometría*. Traducción de Alfredo Cahn. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIULIANI, Elisabeth  
1988 “À travers la correspondance: un genèse mouvementée”, *L’Avant Scène Opéra*, 112-113, pp. 8-16.
- GOLDIN FOLENA, Daniela  
1996 “L’art du librettiste. Da Ponte et la tradition italienne”, *L’Avant Scène Opéra*, 172, pp. 141-149.

- GONZÁLEZ, Javier Roberto  
2004 “Arquetipo donjuanesco y arquetipo heroico”, *Actas de las Primeras Jornadas “Literatura, crítica y medios: Perspectivas 2003”*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 386-395. (Edición en CD-Rom).
- GONZÁLEZ, Javier Roberto  
2006 “El ave en busca del canto: *Don Juan* de Leopoldo Marechal”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXI, 283-284, pp. 103-120.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto  
2008 “En torno al «Don Juan» de Ramón de Campoamor: escándalo teológico y anomalía literaria”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXIII, 295-296, pp. 83-109.
- HUGO, Victor  
s.d. *Le roi s’amuse. Lucrèce Borgia*. Paris: Nelson Éditeurs.
- MAEZTU, Ramiro de  
1972 *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. 11ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- MARAÑÓN, Gregorio  
1940 *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MARAÑÓN, Gregorio  
s.d. “Don Juan. Notas para su biología”, AA.VV. *Cinco ensayos sobre Don Juan*. Valencia: Editorial Esperia, pp. 189-222.
- MARECHAL, Leopoldo  
1998 *Descenso y ascenso del alma por la belleza, Obras Completas*. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Buenos Aires: Perfil Libros, vol. II, pp. 327-366.

- MARECHAL, Leopoldo  
1984 *Don Juan*. Introducción y notas de Alfredo Rubione.  
Buenos Aires: Colihue.
- MATURO, Graciela  
1999 *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- MATURO, Graciela  
1984 “El tema del mal en el *Don Juan* de Leopoldo Marechal”, *Megafón*, 14, pp. 91-110.
- MÉRIMÉE, Prosper  
1913 *Colomba. La Vénus d’Ille . Les âmes du Purgatoire*.  
Paris: Calmann-Lévy Éditeurs.
- MESLIN, Michel  
1984 “El mito y lo sagrado”, LAURET, Bernard; REFOULÉ,  
François. *Iniciación a la práctica de la Teología*.  
Madrid: Cristiandad, vol. I, pp. 70-91.
- MILA, Massimo  
1992 *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza.
- NOIRAY, Michel  
1996 “L a construction de *Don Giovanni*”, *L’Avant Scène  
Opéra*, 172, pp. 126-133.
- ORCEL, Michel  
1988 “La royauté du fou”, *L’Avant Scène Opéra*, 112-113,  
pp. 134-138.
- ORTEGA Y GASSET, José  
1976 *El tema de nuestro tiempo*. 18ª ed. Madrid: Revista de  
Occidente.
- PIAVE, Francesco Maria; VERDI, Giuseppe  
1985 *Rigoletto*. New York: London-Poly Gram Records.

- RAGLAN, Lord  
1965 "The hero of tradition", DUNDES, Alan. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 142-157.
- RANK, Otto  
1932 *Don Juan. Une étude sur le double*. Paris: Denoël et Steele.
- RUBIONE, Alfredo  
1984 "Introducción" a MARECHAL, Leopoldo. *Don Juan*. Buenos Aires: Colihue, 1984, pp. 23-35.
- SALINAS, Pedro  
1958 "El nacimiento de Don Juan", *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, pp. 158-167.
- SAPETI, Adrián  
1997 "Ensayo sobre el Don Juan", *Revista de psiquiatría forense, sexología y praxis.*, VI, 4, 2, pp. 185-189.
- SOLLERS, Philippe  
2002 "Del mito a la realidad: Don Juan y Casanova", BRICOUT, Bernadette (comp.) *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, pp. 219-237.
- STAROBINSKI, Jean  
1996 "Quali excessi", *L'Avant Scène Opéra*, 172, pp. 134-140.
- TIRSO DE MOLINA (atribuido a)  
1997 *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo  
1993 *Don Juan*. Barcelona: RBA Editores.
- UNAMUNO, Miguel de  
1975 *El otro. El hermano Juan*. 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

VILLAESPESA, Francisco  
s.d. *El burlador de Sevilla*. Buenos Aires: Castilla Molinero.

ZORRILA, José  
1997 *Don Juan Tenorio*. Buenos Aires-Barcelona: Losada-Océano.

\* \* \*

**Javier Roberto González.** Es Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Director del Departamento de Letras y de la Carrera del Doctorado en Letras de la Universidad Católica Argentina, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto Ordinario de Historia de la Lengua Española, Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”, y Secretario de Redacción de la revista *Letras*. En 2013 ha sido nombrado Decano de dicha Facultad (UCA). Se ha desempeñado asimismo como docente en la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la Universidad de Morón (Argentina), y como profesor invitado en las Universidades Nacionales de Cuyo y del Nordeste (Argentina), en la Universidad Católica “Sedes Sapientiae” de Lima (Perú), en la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), en la Universidade de São Paulo (Brasil), y en la Universidad de Zaragoza (España). Ha publicado libros de su especialidad en la Argentina y en España, entre ellos *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000), la edición de este mismo libro de caballerías (2004), *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2012, en prensa). Es autor de un centenar de trabajos de investigación publicados en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.

\* \* \*

***SECCIÓN***  
***ESCRITOS DEL PASADO***

---

## LA MÚSICA EN EL CÓDICE DEL OBISPO BALTASAR JAIME MARTÍNEZ COMPAÑÓN<sup>1</sup>

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

---

### 1- Introducción

La primera colección de música popular peruana conocida en Occidente figura en la obra del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda<sup>2</sup>. La misma consta de varias láminas ilustradas elocuentemente en donde podemos observar bailarines y músicos. Las cuidadosas imágenes reproducen en detalle las actividades musicales, los instrumentos, las posiciones de los danzantes y el contexto en el cual la música era ejecutada.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha basado en los escritos del musicólogo argentino Carlos Vega, obrantes en el Archivo fundacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA. El mismo ha sido publicado en Arellano, Ignacio-Mata Indurain, Carlos (Editores), *El Obispo Martínez Compañón. Vida y obra de un navarro ilustrado en América*. Personajes Navarros. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Editorial del Gobierno de Navarra, ISBN 978-84-235-3305-3, 2012, pp 303-376.

<sup>2</sup> Véase Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”. *En Revista N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA*, 1979, p. 18. Estos apuntes corresponden a un boceto de libro inédito que Vega donó al Instituto a su muerte. Parte de estos escritos fueron publicados en los Nos 1 y 2 de la revista del Instituto. No obstante la publicación descartó interesantes materiales de estos apuntes originales. A mediados de 1959 Carlos Vega consideró terminado su trabajo de investigación sobre el Códice. El 12 de junio de 1958 le adelanta al musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán: “[...] He casi terminado mi libro *Música popular peruana del siglo XVIII*, 20 tonadas, cachuas, tristes, estilos, etc. Que recogió un obispo y que fotocopie y reescribí (salvo varias que son ilegibles). Estaban en Madrid.” Y, el 23 de junio de 1959, le confirma: “[...] Ya entregué a la editorial Nova y está en galeras, mi libro *La ciencia del folklore [...] tengo listo para entregar Música popular [peruana] del siglo XVIII*.” Asimismo la autora ha tomado como fuente primaria de estudio a los facsimilares de la obra del Obispo Martínez Compañón.

Asimismo, el obispo completa esta maravillosa aproximación a la música con la pautaación de varias partituras. Esta documentación de valiosas características tiene la importancia de ser un documento exacto del cual podemos dar referencias gracias a los escritos de Martínez Compañón.

El 13 de febrero de 1790, el Obispo envía una carta a Madrid dirigida al Secretario de Estado Don Antonio Porlier<sup>3</sup>. En ella detalla el celo y cuidado con el que vigiló la exactitud de las reproducciones gráficas. También da cuenta de las personas o instituciones que han revisado su obra y detalla que entre ellos puede destacarse a las siguientes personalidades: el Intendente de Trujillo y su asesor, los cabildos eclesiástico y secular, los principales ministros de la Real Hacienda de Trujillo y al mismo Virrey don Francisco Gil de Taboada.

“Y todos, y especialmente dicho Virrey, la han apoyado con elogios muy singulares en todas sus partes manifestándome los más vivos deseos de que quanto antes acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de de algunas de las estampas y que extendidas, las dirija sin demora a las Reales manos de S.M. por considerar que su Real ánimo quede muy complacido al ver una tal obra” (sic)<sup>4</sup>.

Asimismo, el obispo manifiesta que quienes vieron la obra le expresaron sus deseos de que “[...] acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas”.

Carlos Vega supone que la intención del obispo era formar una historia general del obispado pero que no la completa por motivos de salud. No obstante, en su artículo “La obra del Obispo Martínez Compañón”<sup>5</sup>, Vega nos adelanta que José Ignacio Lecuanda<sup>6</sup>, sobrino del prelado, podría haberlo acompañado en estos viajes y destaca la versión personal que este testigo brinda en el *Mercurio Peruano*. Estos textos, publicados en el *Mercurio Peruano*, corresponden a descripciones del viaje y de las láminas,

---

<sup>3</sup> Esta carta es enviada desde Cartagena, Colombia.

<sup>4</sup> Fragmento de la carta de Martínez Compañón del 13 de febrero de 1790.

<sup>5</sup> Publicado en la Revista N° 2 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 1978, pp 7 a 17. Este artículo y su continuación (publicado en la Revista N° 3) corresponde a una obra inédita que el musicólogo tituló *Música Popular Peruana del Siglo XVIII. La Colección del Obispo Martínez Compañón*.

<sup>6</sup> Contador real en Trujillo entre 1782 y 1790. En 1791 se inscribe su nombre en la primera lista de suscriptores del *Mercurio Peruano* y, al poco tiempo se inician sus colaboraciones en esta publicación limeña.

y son publicados en idéntico orden al de las visitas pastorales. Según Luis Ulloa<sup>7</sup>, Ignacio Lecuanda fue acusado de plagiar las descripciones del obispo a lo cual contestó admitiendo que los informes vertidos procedían de los escritos de su tío.

Los tomos llegan a España provenientes de Cartagena, donde el obispo despacha seis cajones de materiales. En la segunda mitad del siglo XIX los escritos son revisados por el americanista español Marcos Jiménez de la Espada; este estudioso había realizado un viaje por la zona andina y recogido en Quito veinte melodías que mandó pautar. Con este relevamiento formó una colección y, para completarla, quiso agregar las veinte páginas musicales del Códice de Compañón. Finalmente, por diversos inconvenientes, agregó sólo cuatro: la **tonada El Diamante** (Nº 13), la **tonada El Huicho** (Nº 15), la **tonada o baile** del Chimo (Nº 6) y las Lanchas (Nº 12). En 1881, Jiménez de la Espada presenta estas obras dentro del marco del Congreso Internacional de Americanistas en Madrid<sup>8</sup>. El músico asesor de dicha colección de Espada publicó a su vez varias páginas sobre la colección de don Marcos y la del Obispo<sup>9</sup>.

En sus apuntes Vega comenta este escrito:

“El autor del estudio es un músico –español, al parecer- que firma J.Y. [...] Tenemos que rechazar de entrada la sentencia epigráfica de sus páginas: “Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia.” Y alcance le mismo rechazo a las glosas de esta sentencia que circulan por el texto. Por lo demás conviene notar que el comentarista confunde a cada paso los colectores, las colecciones y las épocas de ambas. Incluso cuenta mal las melodías del obispo que no son diecinueve sino veinte. En una página de generalidades confiesa que carece de datos para penetraren las estructuras de las melodías: necesita –muy de acuerdo con las ideas del comentario epígrafe- conocer antes todas las razas y pueblos de América y aún sus orígenes...Ya en materia, empieza por decirnos que al encargarse de la publicación considera un “deber de conciencia presentarlos tal como fueron recogidos por el Sr. Espada, sin modificarlos; lo cual es obvio. Pero que él no está de acuerdo con eso, porque habría sido más conveniente presentarlos sin armonización.

---

<sup>7</sup> Luis Ulloa, “Nota en que rectifica a Ballesteros Gabrois”, en la sección “Mélanges et Nouvelles Américanistes”. *Journal de la Société des Américanistes*, n.s, t XXVIII, fasc 1, p. 255, 1936, p. 225.

<sup>8</sup> Jiménez de la Espada, “Colección de yaravíes quiteños”. En. *Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid, 1883, p.162-163.

<sup>9</sup> J.Y. Prólogo sin título a la colección de yaravíes quiteños, p. III-VIII.

Aclaremos: Jiménez de la Espada no recogió sino que hizo recoger solamente las veinticuatro páginas ecuatorianas; las peruanas las recogió el Obispo. Con las melodías que trajo Jiménez de la Espada nos llegaron interesantes muestras de las armonizaciones populares criollas; las armonizaciones de las otras están en el antiguo documento del obispo, de modo que habría sido una grave falta presentarlas sin armonización, es decir mutiladas. Por lo demás, se ofrece el todo, quien quiera tome la parte. Nosotros publicamos los facsímiles”<sup>10</sup>.

Por tratarse del primer comentario que se registra sobre la música del Códice y, en función de poder seguir los comentarios de Carlos Vega sobre esta participación, reproducimos a continuación los párrafos más sustanciales del estudio:

“La colección del Sr. Espada se halla dividida en dos secciones. La primera que es a nuestro juicio la más curiosa contiene veinte yaravíes y cuatro bailes que le mismo recogió en tan apartadas regiones. La segunda consta de doce tonadas, dos bailes, cinco cachuas y lanchas para bailar, tomadas de la Historia inédita del obispado de Trujillo, que a fines del siglo pasado ordenaba el obispo de aquella diócesis D. Baltasar Jaime Martínez Compañón. Estos cantos y bailes se hallan presentados en muy diferentes formas. [...] de las doce tonadas que forman parte de la segunda sección tan sólo conservan algún carácter indio las que tienen por nombre *El Diamante*, *El Huicho*, y *El Chimo*. De estas, las dos primeras, originarias de Cachapoyas están escritas para una sola voz con acompañamiento de violín y bajo y la tercera para dos voces con bajo y tamboril. *La Donosa*, *La Lata* y *El Conejo* son tonadas cantables y bailables que suponemos de procedencia moderna, pues en ellas se advierte cierta reminiscencia de la jota, como asimismo *La Celosa* y *El Palomo* que recuerdan aunque vagamente el popular baile de las Sevillanas. Las demás carecen de importancia. Las cachuas son unas canciones que se cantan y bailan en coro. De las cinco que insertamos, dos de ellas son una especie de villancicos y su letra versa sobre el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, en otra se ensalzan las virtudes de la Virgen y las dos restantes pertenecen al género profano o amatorio. Casi todas están anotadas para una o dos voces y coro con acompañamiento de violín y bajo. Su música no tiene valor alguno. Nada hallamos tampoco de particular en los bailes denominados *El Chimo*, *Los Danzantes* y *La Lanchas*, si bien en la estructura rítmica de este último nótase también algún pequeño rasgo de lo que constituye el carácter

---

<sup>10</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”. En *Revista N° 3 del IIMCV, UCA*, 1979, p. 18.

especial de los bailes de los ya referidos guajiros. Las letras de todas estas canciones están generalmente en mal castellano alternando con algunas palabras quichuas, excepto en la tonada del Chimo que está toda en dicha lengua. De este sucinto examen de la colección del Sr. Espada se desprende, que si bien en su segunda sección nótese algunos cantos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no descubrimos en ellos ningún rasgo de especial mención, no puede negarse el interés y gran curiosidad que despiertan muchos de los contenidos en la primera y cuyo origen no creemos aventurado asegurar que reconozcan una antigüedad remota<sup>11</sup>.

Este estudio despierta especialmente el interés de Carlos Vega, quien se detiene en las afirmaciones brindadas por el prologuista y las refuta:

“Y ahora comentemos nosotros las palabras del músico español. No se equivoca al suponer “Algún carácter indio” en las tonadas *El Diamante* (N° 13) y *El Huicho* (N° 15) pues la primera es criolla con influencia aborigen y la segunda es rítmicamente incaica, pero no tiene carácter indio la tercera, El Chimo, que él incluye en este grupo, pues su estilo es europeo antiguo. Dice enseguida que *La Donosa* (N° 8), *La Lata* (N° 7), *El Conejo* (N° 9), *La Celosa* (N° 10) y *El Palomo* (N° 11) son tonadas “que suponemos de procedencia moderna” porque recuerdan vagamente a la jota o a las sevillanas. El crítico español padece confusión sin duda; escribe en 1833, tiene en la mano música anotada cien años antes y la atribuye a “Procedencia moderna”. Y el error es doble por lo menos en cuanto a las tres melodías que recordarían a la jota, porque la jota existía desde dos siglos antes de la fecha en la que escribía el comentarista. El parecido con la jota pues, no era prueba de modernidad. Y en cuanto a la semejanza en sí, la niega en absoluto. Añade el autor: “Las demás carecen de importancia”. Con respecto a las cinco cachuas “que insertamos” afirma “su música no tiene valor alguno”. Y a propósito de los bailes denominados *El Chimo* (N° 4), *Los Danzantes* (N° 5) y *Las Lanchas* (N° 12) dice “nada hallamos tampoco en particular. Esta última melodía –según el crítico– tiene algo de los guajiros cubanos. Para finalizar insiste en que entre los del obispo “nótese algunos cantos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no descubrirse en ellos ningún rasgo característico digno de especial mención.” Ya hemos dicho que nuestro buen crítico olvida que esos cantos no podían ser de “procedencia moderna” simplemente porque se anotaron un siglo antes. El lector habrá observado que el músico español se ha referido a las melodías del obispo como si en las Actas del Congreso se hubieran publicado todas y hasta habla de las “cinco cachuas que

---

<sup>11</sup> J.Y. “Prólogo sin título a la colección de yaravies quiteños”, p. III-VIII

insertamos"... La verdad es que se pensó en publicar con las veinticuatro ecuatorianas de Jiménez de la Espada las veinte peruanas del prelado Martínez Compañón pero algo pasó, porque al presentar la primera melodía del obispo en la página LXI una llamada pie nos informa que "deseando no diferir por más tiempo la publicación de este tomo, desistimos de insertar íntegros, según nos habíamos propuesto, todos los cantos y bailes" del obispo. Añade que se limitarán a reproducir los cuatro que yo he mencionado antes porque en opinión del músico español son los más interesantes. Es un crítico negativo"<sup>12</sup>.

Cuarenta años después de la comunicación de Espada, los esposos Raoul d'Harcourt y Margueritte Béclard tomaron la melodía *El Diamante* (Nº 13) -publicada en las mencionadas Actas del Congreso- y la incluyeron en su gran libro *La musique des Incas et ses survivences*, París, 1925.<sup>13</sup>

En 1935, el profesor de la *Universidad de Madrid* Manuel Ballesteros Gaibrois, publicó en el *Journal de la Société de Américanistes*<sup>14</sup> un estudio sobre los tomos del Obispo, ordenando sus contenidos por materias. Al llegar a la sección "Música", Ballesteros reproduce, además del título de la composición musical, el texto correspondiente. En 1940, en *Los cuadernos de Cocodrilo*<sup>15</sup>, en una nota titulada "Coreografía colonial/ Acuarelas mandadas a hacer por D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda/ Siglo XVIII", se reproducen ocho láminas de bailes registrados por el Obispo. Al final de la nota, el folklorista peruano Arturo Jiménez Borja documenta la supervivencia de las danzas que están registradas en el Códice.

"Muchas de estas danzas perduran, habiendo salvado sus nombres propios y movimientos más importantes, otras aparecen sumamente deterioradas e irreconocibles y por último las hay que han desaparecido"<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Carlos Vega. "Colección de música popular peruana". En *Revista Nº 3 del IIMCV*, UCA, 1979, p. 18.

<sup>13</sup> Raoul d'Harcourt y Margueritte Béclard. *La musique des Incas et ses survivences*, París, 1925, p. 465, Ej Nº 155.

<sup>14</sup> *Journal de la Société de Américanistes*. N.s, t XXVII, París, 1935.

<sup>15</sup> *Revista 3*, Nº 5, junio de 1940, Suplemento de 16 páginas.

<sup>16</sup> Jiménez Borja, *Los cuadernos de Cocodrilo*, 1940.

Carlos Vega señala que, en 1947, el folklorista peruano publicó un folleto titulado *Máscaras de Baile*, en donde describe las ilustraciones de Trujillo.

Con posterioridad, en 1949, Jiménez Borja publicó un extenso trabajo titulado “Coreografía Colonial” en los números 7 y 8 de la Revista *Mar del Sur*. En este escrito vuelve a relacionar las danzas folklóricas del momento con las imágenes de Martínez Compañón. Nuevamente, en 1951, en su libro *Instrumentos musicales del Perú*, Borja reprodujo dos acuarelas del obispo. Finalmente, en 1955, Jiménez Borja insistió en su teoría de la supervivencia de las danzas en la *Revista del Museo Nacional*<sup>17</sup> de Lima y en un artículo titulado “Taqui, pequeña historia de la danza popular peruana”, publicado en *Cultura peruana* N° 90, reafirma que las danzas con máscaras de animales superviven hasta hoy.

En 1957, Carlos Vega trabajó durante siete meses en Europa<sup>18</sup> y dedicó dos de ellos al estudio de las bibliotecas de Madrid. Allí es donde toma contacto con los tomos del obispo y comienza el trabajo que hemos citado.

---

<sup>17</sup> Tomo XXIV.

<sup>18</sup> Viaje a Europa auspiciado por la UNESCO. Asimismo consulta los 12 volúmenes del *Mercurio Peruano*, “De historia y literatura y noticias públicas” que da a luz la Sociedad Académica de amantes de Lima y en su nombre D Calero y Moreira, T 1-XII, 1791-1795, Lima, Imprenta Real de los Niños Huérfanos, asentando en sus apuntes que lo consulta en el Salón Apartados, 818-A, ficha de Biblioteca 15.019. De esta consulta toma nota de los siguientes pasajes referidos al Códice: “[...] renovamos la preciosa memoria de un Personaje ilustre que vivió entre nosotros por tantos años, siempre con aquel ayre de suavidad y dulzura que le hicieron tan amable a todo este Pueblo, a quien edificaba su arreglada conducta y admiraba su selecta erudición”, (t.XI, pág 2, pie de pág.); “Esta grande extensión de tierras despobladas y desiertas, rodeadas de cordilleras y de enmarañados montes, es el quadro mas hermoso en donde la naturaleza ostenta sus primores multiplicando los contrastes. Aquí el tigre audaz hace resonar las selvas con sus bramidos, destroza los ganados e insulta al bravo león y al oso furibundo; allí la Guangana presa de cietopies y de las volantes víboras que acaban con sus vidas y las de los racionales que transitan: allá aparecen las marimondas y los monos negros y blancos [...]” (sic). (Tomo V, pág 221); “pero aun dexando atrás estas circunstancias, puedo aumentar más el mérito de la verdad de estos prodigiosos sucesos con otra autoridad más respetable, y es, que el sabio especulativo Illmo Señor Obispo que fue de esta Diócesis, Doctor Don Baltazar Jayme Martínez Compañón, que actualmente es Arzobispo de Santa Fe, en su proliza vista trató mucho y dio más extensa idea de este animal [...]” (sic)”. (Tomo VIII, pág 58).

Este estudio de Carlos Vega tiene el mérito de ser el primero que asume el corpus total de la música de Martínez Compañón.

\* \* \*

## 2- El estudio de Carlos Vega sobre la música del Códice<sup>19</sup>

A continuación reproducimos la segunda sección del trabajo de Carlos Vega sobre la música del Códice Compañón.

“Las melodías del obispo Martínez Compañón se publican ahora todas - dieciséis de ellas por primera vez- y se valoran aquí a la luz de informaciones de que se carecía en 1833. Vamos a examinarlas y comentarlas.

“La colección de música que en su obra nos ofrece el Obispo Martínez Compañón consta de veinte melodías populares y las presenta con armonización europea.

“Para tener conciencia cabal de lo mucho que significan estos documentos, baste saber que sólo dos viajeros europeos se acordaron de la existencia de la música popular sudamericana antes del Obispo: Jean de Léry<sup>20</sup>, que nos dejó una melodía dudosa en 1592 y Jacques Amedée Frezier<sup>21</sup> que anotó entre 1713 y 1716 un canto araucano, una canción religiosa de Lima y una danza de Perú y de Chile. Y no sé con certeza si alguien más que Sagard anotó música en el resto de América con

---

<sup>19</sup> La segunda sección reproduce textualmente el texto original de Carlos Vega que fue publicado de manera parcial en el artículo “Colección de música popular peruana”. En: Revista N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, 1979, pp. 17-46.

<sup>20</sup> Jean de Léry estuvo en Brasil en 1557 y publicó el relato de su viaje en 1578 (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*). El año 1592 que habitualmente se mencionan como fecha de edición, corresponde a una traducción latina publicada por Theodor de Bry integrando la tercera parte de los *Grandes Viajes*: Lerio Burgundo, Johanne, “*Navigatio in Brasiliam Americae*”. En Bry, Theodor de *Collectiones Peregrinationum in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem*, Francforti ad Moenum, 1590-1634, Vol I, Tertia para [1592], pp. 135-284.

<sup>21</sup> Jacques Amedée Frezier . *Relation du voyage de la Mer du Sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les annés 1712, 1713 & 1714*, París, 1716, pp. 60, 217 y 233.

anterioridad a la colección del prelado<sup>22</sup>. Es más, la colección siguiente, la de Spix y Martius<sup>23</sup>, no se reproduce hasta 1824 (fecha de su publicación) y hay que llegar a 1883 para encontrar las colecciones más nutridas: la de Jiménez de la Espada en Quito y la de Ventura Lynch en Buenos Aires<sup>24</sup>. Naturalmente no cuento las pocas páginas en estilo europeo que habrían hecho los indios de las misiones de Moxos en 1790<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Fr. Gabriel Sagard Theodart, *Le grand voyage du Pays des Hurons, situé en l’Amérique vers la Mer douce*, Paris, 1632. El padre Sagard fue enviado a Canadá como misionero para evangelizar a los indios Hurones, radicados cincuenta leguas al oeste de Quebec. Partió de Dieppe en marzo de 1624, llegando a Quebec luego de un viaje de tres meses y seis días e inmediatamente se trasladó a la sede de la misión, pero su salud se resintió y pocos meses después regresó a su convento de París (SABIN, 1962, Vol. XVII, pp. 235-236).

<sup>23</sup> John Baptist von Spix y C.F. Phil von Martius, *Travels in Brazil, in the years 1817-1820*, London, 1824. 2 vols.

<sup>24</sup> Ventura R. Lynch. *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, Buenos Aires, 1883.

<sup>25</sup> (Nota de la autora). Los antecedentes de transcripción previos a un enfoque científico nos remiten a las experiencias realizadas por músicos viajeros con propósitos de fomento y comunicación transcultural. Entre ellos, podemos citar al japonés Kukai, en China, o al tibetano Rin Chen Bzang Po, en India. También como antecedentes pueden considerarse: el sistema comparativo de Martin Mersenne (1588-1648), aplicado a las canciones de los indios canadienses y brasileños; las transcripciones de Jacques Rousseau (1712-1778) de canciones de China, Persia, Norteamérica, India y Suiza; las de Joseph Amiot (1718-1793) sobre ejecuciones de instrumentos chinos, y las de William Jones (1746-1794), quien comparó rasgos de la música de India, Grecia y Persia. En 1952, Carlos Vega destaca esta complejidad en la perfección del registro escrito de un hecho musical: “La música es arte oral; y en eso consiste su grandeza y su desgracia. [...] Otras artes se manifiestan en términos gráficos –son grafías– como el dibujo, o en objetos visibles, como esos que acumulan milenios en las vitrinas de los museos. La música no; la música es tiempo que suena. Entre ella y su grafía se interpone una técnica completa y laboriosa. El incesante esfuerzo de la inteligencia ha logrado trasladar al papel, no la música misma, sino su vida potencial, su espera múltiple, el descanso de la sonoridad...” (Carlos Vega. Conferencia inédita. “Fondo documental Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina). La preocupación por esta relación estrecha entre la representación gráfica y el hecho musical tiene su raigambre en la historia de la graficación de los primeros recolectores. También, en la concepción eurocéntrica de sobrevaloración de la importancia de la notación - como representación final del hecho musical- en función de su estudio. (Cfr. Fernández Calvo, Diana. “La representación gráfica de la música de tradición oral.

“Los lugares y fechas de colección son los de la obra entera, esto es, 1779-1790, pero dentro de esos términos podemos indicar los años 1782-1785 para las melodías que recogió fuera de la sede episcopal. Las piezas números 1 a 9 no tienen indicación de lugar. Para mí es casi seguro que fueron tomadas en la propia ciudad de Trujillo, en que el Obispo tenía su asiento; y es porque la habitualidad del lugar torna obvio el dato. Lo mismo podría decir de *las lanchas* que distingo con el número 12. Las demás son: las números 10 y 11, de Lambayeque (hoy provincia del departamento homónimo), localidad que el obispo visitó en 1784; las números 13 y 15, de Chachapoyas (hoy provincia del departamento de Amazonas), acaso tomadas por el obispo en 1782 cuando fue a dicho lugar, los números 14 y 18 de Cajamarca que el prelado conoció en 1784, tal vez de paso cuando hizo el viaje a Lambayeque; los números 16 y 17 de Huamachuco, que el obispo visitó en 1785, la número 19 de Otuzco, pueblo no muy distante de la sede episcopal, tomada a ocho “pallas” que fueron a Trujillo; en fin, la número 20 una “Cachuita de montaña”, acaso de las sierras inmediatas a Trujillo, tal vez las de Huamachuco. Añadamos aquí que dos de estas obritas (las números 5 y 18) fueron omitidas en el índice que puso el obispo al final del tomo.

Las especies que están representadas en la colección y las melodías de cada una son:

Cáchuas	3
Cáchua serranita	1
Cachuita de la montaña	1
Tonada	11
Tonadilla	1
Baile	2
Lancha	1
Total de obras	20

“Estos son los nombres que las especies recogidas recibían en Trujillo a fines del siglo XVIII, o al menos, es esto lo que entendió el obispo. Nosotros debemos ser prudentes en cuanto a la exactitud de tales rótulos, en todo caso, varias de esas voces no significan hoy lo que antaño.

“*Cachua*<sup>26</sup> significa danza, es decir música para bailar y puede ser cantada. Es voz masculina pero admitimos la tradición que ha cambiado su

---

Enfoques y problemas”. En: *Revista del IIMCV, UCA*, N° 21, Buenos Aires, EDUCA, 2007, p. 174.

<sup>26</sup> La palabra *cachua* suele encontrarse en otras publicaciones con distintas grafías.

género. De ningún modo es propia una *Cachua* para el nacimiento de Cristo, salvo que se trate de un homenaje coreográfico. *Tonada* es canción lírica. Por lo que vemos ahora, este es el antiguo nombre que recibió en el Perú la especie o las variantes que luego se llamaron triste en medio continente y estilo en la Argentina. Chile conservó el primitivo nombre de *Tonada* y por su influencia quedó también en nuestra zona con alguna penetración hacia el norte. Parece que en tiempos del obispo servía también para la danza. *Tonadilla* tiene aquí un sentido general. No conozco esa voz como nombre de una especie americana. La melodía n° 11, nombrada así, es una simple canción. *Baile* indica en estos casos “música para bailar” y los bailes del *Chimo* y de *Danzantes* a que se aplica son coreográficamente danzas de evoluciones. En fin, *lanchas* es el nombre de una vieja y conocida especie peruana.

“Siempre hemos considerado necesario examinar independientemente todos los elementos – esenciales o accesorios- que se asocian en una canción: el nombre, la función, el texto, la música; y aún, dentro de la música misma, la tonalidad, la rítmica, la armonización o acompañamiento, etc. La canción N° 6, por ejemplo, se nos presenta como una *tonada*. La *tonada* sudamericana tradicional -especialmente la de Chile y Argentina- es un canto generalmente amoroso cuya música responde a la estilística criolla. Aquí la melodía N° 6 se llama *Tonada de Chimo*, es decir que parecería relacionarse con el imperio preincaico; pero su texto viene de la lengua mochica.<sup>27</sup> Y nombra a Jesús, hijo del dios de quienes los conquistaron a todos. La música no es ni la criolla de las tonadas, ni la chimú, ni la incaica, ni la española folklórica; es una especie de música semejante a la de las canciones “espirituales” y piadosas del Renacimiento... europea, sin duda.

“Quiere decir que la voz de orden es no simplificar. Es imposible calificar una canción en conjunto, porque muchísimas veces, concurren en las canciones o las danzas varios elementos de diferente naturaleza y origen -como vemos-. Y he dicho todo lo precedente para evitar equívocos: aquí

---

<sup>27</sup> En la publicación de 1883, J.Y, señala que la tonada del Chimo está en lengua quichua. Ballesteros Gaibrois, en 1935, observa que “el idioma no es quichua [...] sino mochica” (“Un manuscrito colonial del siglo XVIII” *Journal de la société des américanistes* n.s., t. XXVII, fasc. 1 p.162, nota 1, 1935). La lengua mochica, a veces denominada indistintamente yunga por algunos estudiosos, es considerada la lengua indígena del obispado de Trujillo (Cfr. Radamés A. Altieri, *Introducción al Arte de la lengua Yunga (1644)* de Fernando de la Carrera, Tucumán, 1939, p. VII, nota 1)

nos vamos a ocupar de la música; y aquí diremos que tal o cual canción pertenece a alguna familia musical sudamericana o europea, cualquiera sea su texto, cualquiera su función, cualquiera el nombre con que nos llega. Esto no quiere decir que haya que desentenderse del nombre, del texto y de la función; quiere decir que hablaremos de la música y que cuando digamos algo de ella nadie debe referirlo a la coreografía, al nombre, etc. que corre con la música.

“Nuestra decisión de clasificar la música no significa que la música sea fácil de clasificar en todos los casos. Cuando las páginas provienen de regiones en que se han superpuesto dos o más patrimonios fuertes, los espíritus vacilan, o se afirman en la socialización de fórmulas híbridas. La canción N° 13, por ejemplo, es pentatónica (excepto la sensible) y, además, tiene una forma (dipodia binaria por compás) que puede ser incaica, como su escala y fórmulas de pies también aborígenes; y sin embargo, es un *triste* criollo. Nosotros no vamos a detenernos en inacabables análisis, sino en lo que nos parece adecuado en este trabajo: discriminar en cuanto a música y valorar el porte histórico del obispo Compañón. Nuestras consideraciones sobre los textos, los nombres, la armonía, etc., son complementarias.

“Estas canciones peruanas del siglo XVIII se pueden ordenar en grupos estilísticos:

### 1. Canciones europeas

- a- Melodía espiritual europea renacentista N° 6 (*Tonada del Chimo*)
- b- Melodías europeas de salón del siglo XVIII (N° 10 y N° 14)
- c- Melodías europeas para canto o danza N° 5 (*Baile de Danzantes*) y N° 4 (*Baile del Chimo*)<sup>28</sup>.

### 2. Canciones rítmicamente incaicas

- a- Melodías cuyas fórmulas de pies y formas de cláusula son las más comunes de los Incas (sin que falten en Europa) N° 1, 2 y 15.

### 3. Cancioncillas de moda

Melodías que no definen ninguno de los grandes estilos tradicionales cultos o folklóricos N° 3, 11 y 12. Mesomúsica<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> (Nota de CV). Si se confirmara mi antigua tesis de que la escala de “Do mayor” fue conocida en América preincaica estas canciones podrían ser supervivencias más o menos impuras. (Cfr. Vega. “Escala con semitonos en la música de los antiguos peruanos”. En: *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas*, Buenos Aires, t I, pp 377-379).

<sup>29</sup> (Nota de la autora). Para ilustrar el concepto de “mesomúsica” de Carlos Vega citaremos un párrafo de Coriún Aharonian, *Carlos Vega y la teoría de la música popular*. “Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero” publicado en la *Revista Musical Chilena*. (v.51 n.188 Santiago jul. 1997. “La definición de “música popular” se hacía muy difícil cuando se echó a andar en 1991 la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (Encyclopedia of Popular Music of the World, EPMOW), bajo la dirección ejecutiva del Dr. Philip D. Tagg, llegado a la Universidad de Liverpool desde la Universidad de Gotemburgo. Una vez establecido el consejo editorial, con representantes de las universidades de Exeter, Ottawa, Oxford y la propia Liverpool, se logró llegar a un acuerdo: “El concepto de ‘música popular’ de la EPMOW es similar al de ‘mesomúsica’ de Vega”. [...] En abril de 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, el musicólogo argentino Carlos Vega presentó su ponencia acerca de “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. Se trataba de un estudio acerca de la música popular o de las músicas populares, el primero producido sobre este campo tomado como un todo, y suponemos que Vega lo disparó con cierta reticencia, puesto que conocía muy bien el pensamiento conservador de la mayor parte de sus colegas musicólogos. Por lo tanto, la ponencia acerca de la “mesomúsica” fue presentada como “complemento” de una conferencia principal titulada “Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica”. Vega murió muy poco después, en febrero de 1966 y la versión original castellana de su ponencia fue recién publicada en 1979. [...] A pesar del noble esfuerzo de Chase y Chappell para la traducción al inglés, y de la publicación de la síntesis de Vega en castellano, casi nadie le había dado importancia a la ponencia de Bloomington. Es muy curioso, por supuesto, porque el texto de Vega es sin duda muy importante. Montones de tiempo se habían perdido buscando cosas ya estudiadas (y a menudo muy inteligente resueltas) allí. Pero, también por supuesto, Vega no era ni inglés ni estadounidense, y ni siquiera alemán o francés, sino un simple, pequeño y desconocido latinoamericano que insistía en vivir y trabajar en su propio país en vez de hacer sociabilidad en los países metropolitanos, y que era -¡hasta eso!- incapaz de escribir un ensayo en inglés o de hacer un viaje cada seis meses a Europa. Y bien, se lo tenía bien merecido: fue ignorado.[...] “La mesomúsica”, dice Vega, “es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas”. “Tal como la música superior [...], la mesomúsica se manifiesta en especies. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía- música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular característico de su floración o, mejor, se llaman simplemente ‘canción’ y los interesados se entienden. En muchos

#### 4- Canciones criollas<sup>30</sup>

Melodías cuyos estilos se reconocen hoy en diversas canciones y danzas folklóricas sudamericanas.

##### a- Tristes

Con influencia aborigen: N° 13, 16 y 18

Criollos: N° 8, 9 y 20

##### b- Milongas

N° 17 y 19

No neta N° 7

Las veinte melodías originales son acompañadas con voces, con instrumentos o con unas y otros.

- a- Para violín y bajo: N° 4, 5 y 12
- b- Para voz y bajo: N° 2, 3, 7, 8, 9, 10 y 11
- c- Para violín, voz y bajo: N° 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20
- d- Para dos voces, bajo y tamboril: N° 6
- e- Para dos y cuatro voces con dos violines y bajo: N° 1
- f- Para “dos” voces (unísono) y coro (unísono); N° 19

“Dicho está que, por lo menos en el caso de las melodías peruanas, el complemento armónico es inadecuado y sacrifica el carácter. Casi siempre hicieron esto los colectores. Sin embargo, he aquí que el Obispo nos

---

casos reciben denominación propia [...]. Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes -a menudo son la continuación de otras o su modificación-, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión” (Cfr. Carlos Vega. “*Mesomúsica UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS*”. En: *Revista Musical Chilena* v.51 n.188 Santiago jul. 1997).

<sup>30</sup> (Nota de CV). A propósito de este grupo, aclaremos desde ya que los nombres *triste* y *milonga* se difunden en el siglo XIX. Los utilizo porque ambos designan hoy especies de todos conocidas. El triste es continental. El nombre de milonga se aplica en la Argentina a una especie que recibió muchos nombres (ondú, son, tamborito, etc.) en América.

sorprende con la indicación de “tamboril”, lo cual significa que presentía un problema. Diremos más al examinar cada una de las melodías.

“El Obispo emplea la corchea y la negra como unidades rítmicas y las combina en dos únicas fórmulas de compás: con la corchea hace sólo el 3/8 y, por otra parte, el 2/4 y el compasillo. Estos dos últimos son también equivalentes, porque los de 2/4 son, en realidad, compases de cuatro corcheas, o sea 4/8. En fin, el notador sólo vio dos fórmulas: la de un pie ternario por compás y la de dos pies binarios por compás. En realidad, la música que oyó y anotó le exigía lo siguiente: el 2/8 o 2/4, el 3/8 o 3/4, el 4/8 o 4/4 y el 6/8. Al tratar cada canción diremos sobre este punto lo que convenga.

“Las unidades que emplea el Obispo (corcheas y negra) no se relacionan con la velocidad de las melodías. Emplea la corchea (3/8) para un *andantino* (Nº 11) y la negra (3/4) para un *allegro* (Nº 8) por ejemplo.

“Y esto no es cosa del prelado español sino habitual práctica europea de su tiempo. El examen de los cantos y la cuenta debida da los siguientes resultados:

3/8: Nº 3, 7, 9, 10 y 19  
3/4: Nº 8 y 12  
2/4: Nº 1, 2, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20  
C: Nº 4 y 6

*Adagio*: Nº 18  
*Maestoso*: Nº 4 y 17  
*Andantino*: Nº 10, 11 y 13  
*Andante*: Nº 6 y 20  
*Allegro*: Nº 1, 2, 3, 7, 8, 9, 14, 15 y 16  
*Presto*: Nº 5  
Sin indicación: Nº 12 y 19

“No tengo la menor duda de que el Obispo Compañón fue un músico discreto, en general. En Lima fue Chantre de la Iglesia Metropolitana y habrá estado a su cargo la supervisión del coro. Imagino que la Iglesia no otorgará la chantría a sacerdotes desconocedores de la música. El Obispo habrá sido un correcto solista y lector, bien que no haya profundizado en la

ciencia de Bach. Pero una cosa es leer y otra cosa escribir música -propia o ajena, es lo mismo-<sup>31</sup>.

“La mano que anota las veinte obras de la colección es una y la misma, y es uno quien le pone armonía a lo que sean. Y como no me parece fácil que hubiera tantos músicos en las provincias de la diócesis; como las melodías proceden, casi todas de lugares que visitó él mismo, es claro que el notador de la colección fue el mismo Compañón.

“Lo único verdaderamente lamentable en esta magnífica y temprana colección es la incompetencia del notador. En general esta falla es capaz de inutilizar los más brillantes esfuerzos, y es suerte que en el caso presente se haya salvado tan buena parte.

“Nadie cree que la escritura musical es cosa simple. Los teóricos no han dado hasta hoy un método lógico y coherente para la notación y así se explica que, desde hace más de un siglo, los musicólogos hayan revelado parte de los innumerables errores que han padecido los músicos más afamados. Por mi parte, difundí en mi *Fraseología*<sup>32</sup> un buen número de fallas de los compositores y hasta de los musicólogos. La insuficiencia de la notación tradicional que se usa hasta hoy es penosa<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> (Nota de la autora). El Obispo Martínez Compañón viaja a Lima por designación de Carlos III (1767) viajó a Lima, para trabajar como Chantre de la Catedral. Esto nos indica su excelencia en la formación musical reconocida en el momento para el cargo que debía cumplir. Fue también rector del Seminario de Santo Toribio entre 1770 y 1779 lo cual lo hace un profundo conocedor de las exigencias formativas de los Seminarios conciliares del momento que tenían a la música como disciplina central en la vida litúrgica interna. Dentro de las reglas de la vida de piedad de la práctica diaria, la música cumplía un rol principal. La actividad de los seminaristas era verdaderamente peculiar y única en hispanoamérica, explicando además la abundancia de recursos y la dimensión de las agrupaciones musicales de la Catedral.

<sup>32</sup> Carlos Vega. *La música popular argentina. Fraseología*. Bs. As., 1941, 2 vol.

<sup>33</sup> (Nota de la autora). Históricamente, el problema de la representación de la música como objeto de discurso científico ha tenido -desde la óptica musicológica- diferentes soluciones. Tal como indica Gilbert Rouget, en la representación musical se encuentran muy bien delimitados tres campos que poseen problemáticas distintas. Por un lado, el de la música académica occidental de tradición escrita, que remite a la partitura; por otro, el que refiere a la transcripción de la música culta oriental, que no está más que parcialmente escrita y cuya lectura notacional exige un referente constante de la tradición oral. Por último, el de aquellas músicas de tradición puramente oral. En este último caso el problema de la representación musical consiste, entonces, en transformarla en otro tipo de representación que

“Si a esto se añade el hecho de que el obispo tuvo que afrontar la escritura de varias melodías estilísticamente extrañas a su formación artística europea, comprenderemos cómo no acertó a escoger los medios gráficos adecuados y cómo su escritura no siempre contiene la versión oral que le fue transmitida. Queda dicho que el conocimiento de las formas en general y el de las formas sudamericanas históricas y folklóricas en particular, constituye el principal instrumento crítico que nos permite reconocer los defectos de la escritura y, en muchos casos, descubrir la verdadera melodía y rehacer la notación.

“Veamos, ante todo, cuáles son los aciertos del Obispo, para celebrarlos, y cuáles los errores para deplorarlos.

Melodías correctamente escritas: N° 1, 2, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 16, 17 y 18

Melodías mal escritas pero inteligibles y reparables: N° 8, 9, 10, 19 y 20

Melodías mal escritas, hipótesis: N° 7 y 11

Melodías mal escritas, perdidas: N° 3 y 12

“Las melodías reparables pueden tener pasajes oscuros y las perdidas algunos trazos inteligibles.

“Como se ve, la mitad mas uno de las melodías peruanas fueron escritas por el Obispo de manera que no ofrece dudas, cinco son inteligibles y sus formas se pueden recuperar, en fin, dos sugieren hipótesis –que hago de muy mala gana- y dos no permiten reconocer la versión que oyó el notador.

“La operación de inteligir la primitiva versión oral **a través de la escritura** que nos llega es fácil o difícil según la experiencia del musicólogo en cuanto a las formas en general y a las de nuestras especies en particular, como hemos dicho. Favorecen la empresa, además, diversos criterios que pueden concurrir en su totalidad si los concita cada problema.

“La restauración se funda esencialmente en las limitaciones de **forma** que las posibilidades del espíritu creador y los controles del grupo social imponen a la obra artística. Nuestra *Fraseología* prueba que las composiciones están sometidas a estrechas normas de creación –como se ve

---

pueda resultar más objetiva en función de un mejor acercamiento científico. Las dificultades en la transcripción del Códice que Vega detalla son comunes en la época en que Compañón enfrenta el desafío. Hoy se acuerda que para representar plenamente una música de tradición oral no basta con tener su figuración gráfica o su transcripción –por más detallada que ésta sea- sino que esta información debe ser completada por la descripción del sistema al cual obedece y por su imagen sensible a través de la audición.

en la poesía- y que las formas sociales usuales son muy pocas y sumamente durables. Por ejemplo la *vidala*, una especie argentina tiene sólo dos formas principales de frase, y estas frases se construyen con sólo dos o tres fórmulas distintas de pies. Si nos diesen una *vidala* escrita con notas que indicaran únicamente las alturas (y no las duraciones), cualquier musicólogo de nuestra escuela podría reponer esas duraciones ausentes y articular la forma con muy pocas probabilidades de diferencia con las originales. Si además nos ofrecieran después muchas, pero cagas, indicaciones sobre esas duraciones que faltaban, es claro que nuestra restauración alejaría posibles diferencias. Al hablar de diferencias me refiero a detalles mínimos, porque en todos los casos -cualquiera se la época y la índole de la música notada- nuestro método no puede incurrir en una diferencia de estructura que afecte la idea prístina de la canción suficientemente notada.

“En cuanto a las melodías dudosas que nos legó el Obispo, tenemos en la notación original casi todas las alturas exactas y, además, muchas duraciones inexactas por error de la adopción del compás. Las indicaciones de duración no son todas inexactas pues hay entre ellas no pocas justas y cabales, de manera que con el auxilio de éstas y el conocimiento de la *forma* tradicional y de las formas más usuales de los pies, no es difícil una reconstrucción cierta o casi absolutamente cierta. Cualquier diferencia mínima que padeciéramos pudo haberse dado como versión o variantes entre los propios cantores antiguos que usaron la canción. Y hay más todavía: los errores de notación se deben principalmente a la adopción de un compás indebido y así no es difícil ver cómo y dónde el notador ha tenido que alargar o acortar los valores por exigencias de la medida adoptada. En fin, nosotros conocemos la *forma* y las *fórmulas* de cada especie porque nos han llegado centenares o miles por tradición oral. Entre ellas podemos hallar –y hemos hallado- algunas frases iguales o semejantes a las que se nos presentan –volviendo al caso- escritas por el Obispo, siempre que se trate de especies nuestras. Por otra parte, el mismo prelado escribe correctamente otras muestras de la misma especie y así, al lado de su propio acierto, queda en evidencia su propio error. De todo lo cual se infiere que la reescritura de melodías tradicionales mal escritas no es otra cosa que el enderazamiento de ovejas descarriadas.

“No podemos pormenorizar ideas y técnicas que hemos desarrollado en centenares de páginas de otros libros. A su contenido remitimos al lector<sup>34</sup>. Pero aún convendría resumir lo dicho en un solo ejemplo sumariamente tratado.

“En el manuscrito del Obispo hay varias canciones de las que llamamos *tristes* o *estilos*. Se trata de una especie que los documentos mencionan hacia 1800 en Perú y que la tradición conserva hasta hoy en buena parte de América.

“Al cabo de las lecturas necesarias reconocemos en las páginas mal escritas por el obispo el carácter de estos *tristes* antiguos y sobrevivientes. Si no frases enteras, varios giros subsistentes nos orientan en seguida. El cuadro que sigue pone en relación la fórmula tipo tradicional de estas especies con notaciones -una mala y otra buena- del Obispo.

**Tradición oral**



**Nº 9: mal**



**Nº 16: bien**



---

<sup>34</sup> (Nota de la autora). Carlos Vega. *La música popular argentina. Fraseología*. Buenos Aires, 1941, 2 vol. Carlos Vega. *Lectura y notación de la música*, Buenos Aires, 1965. Cfr. Diana Fernández Calvo. “Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol.1). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes biblio-hemerográficas”. En: *Revista Nº 20 del IIMCV, UCA*. Buenos Aires, EDUCA, 2006, p. 129.

“La fórmula de la forma-tipo del *triste* o del *estilo* criollos que aparece en primer término es una de las más comunes, simplemente porque se usa con octosílabos y debe tener ocho notas, pero como forma, por sobre la diferencia de los valores internos, es idéntica a la que reproducimos aquí con el número 16 y a otras como las de los números 13, 17 y 18. Todas reclaman el compás de 2/4, que nuestro método cifra 4/8 (detalle que no hace al fondo). Si esta forma es escrita por alguien en 3/8 pierde el valor de una corchea por compás, una corchea que faltará en alguna parte y deformará la versión que se quiso escribir.

“La vuelta de oveja descarriada no consiste, pues, en un terremoto, sino en devolver al a frase el modesto valor de una corchea que perdió al meterse en un compás más estrecho.

Observe el lector:

Nº 9: mal



Versión  
restaurada



“Es claro que habría que convertir en corchea a la semicorchea inicial a expensas del silencio y así quedaría idéntica a la fórmula tradicional, pero como esto no depende del compás y el Obispo insiste mucho en esa fórmula con silencio es juicioso dejarla como estaba. Podría ser una particularidad de Trujillo en aquella época, bien que me parezca una preferencia del notador. El valor de una corchea perdida en cada compás de 3/8 nos permite doblar el valor de las dos corcheas finales del Obispo y convertirlas en dos negras para el 4/8. Esto y nada más es lo que hemos hecho. En rigor, la diferencia de valores es insignificante, pero el cambio de significación es muy importante: el inadecuado compás de 3/8 trastrueca todos los acentos, de manera que una lectura “literal” de la versión original

produce un resultado sonoro que no tiene nada que ver con la especie que se quiso escribir.

“Nos falta decir algo sobre el fundamental y decisivo concurso de las tradiciones orales. Vamos a presentar sólo el caso del triste o estilo N° 13, que fue bien escrito. Pondremos en un cuadro la frase inicial del *triste* que oyó el Obispo tal como lo anotó, después una versión que grabamos en las pampas de Buenos Aires en 1946 y, en tercer lugar, una variante que recogió Narciso Garay<sup>35</sup> que es pentatónica también, como la del Obispo.

peruana



bonaerense



panameña

Lento



“Es innecesario decir que el musicólogo especializado tiene en el fichero y en la mente docenas de versiones análogas, testimonios orales de las aventuras que corren las ideas musicales. En el caso presente, el Obispo escribió bien la canción que oyó en Trujillo; pero si la hubiera escrito mal, y la hubiera presentado con una pequeña diferencia de valores en mal

---

<sup>35</sup> Narciso Garay. *Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico.* s/l, 1930, pp. 163-164.

compás, es claro que, en nombre de todas la versiones tradicionales de la misma familia se habría podido hacer una restauración de alturas, porque las combinaciones de las alturas son numerosísimas; lo contrario de las fórmulas de las duraciones, que son muy pocas. Con esto volvemos a nuestras palabras iniciales. La operación de reescribir una melodía histórica se funda en la imitación de las posibilidades de forma”.

A continuación, Carlos Vega analiza y reconstruye las veinte melodías de Trujillo. En este artículo hemos decidido volcar los facsimilares y el análisis completo de las siguientes partituras:

(CV 1) Cachua a dúo y a cuatro con violines y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 176

(CV 8) Tonada la Donosa a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 182

(CV 9) Tonada el Conejo a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 183

(CV 10) Andantino. Tonada para cantar llamada. La Celosa del pueblo de Lambayeque: fol. 184

(CV 15) Allegro. Tonada el Huicho de Chachapoyas: fol. 189

(CV 17) Majestuoso. Cachua La despedida de Huamachuco: fol. 191 (a)

El resto de las canciones escritas por el Obispo en su Códice serán expuestas brindando un incipit facsimilar y el análisis teórico que Carlos Vega realizara en su estudio. Remitimos al lector -que le interese especialmente el tema- al artículo de Vega que hemos citado más arriba. Asimismo detallamos la totalidad de los facsimilares correspondientes a coreografías de las danzas ya que muchas de ellas corresponden a las danzas pautadas en este Códice por el Obispo. Remitimos al lector -que le interese ampliar el detalle- a los estudios de “Coreografía colonial” citados en el punto 1 del presente artículo.

\* \* \*

**3- Facsimilares de las danzas y de la música. Transcripciones y análisis.**

**3.1 El listado de láminas que reproducen las coreografías de las Danzas en el Códice es el siguiente:**

3.1.1–Danza de Bailanegritos:  
fol. 140



3.1.2–Danza de Negros:  
fol. 141



3.1.3– Negros tocando marimba y bailando: fol. 142



3.3.4– Danza de los Parlampanes: fol. 143



3.1.5– Danza de los doce pares de Francia: fol. 144



3.1.6– Danza de los Diabólicos: fol. 145



3.1.7- Danza de Carnestolendas:  
fol. 146



3.1.8-Danza del Chimo:  
fol. 147



3.1.9-Danza de otra especie:  
fol. 148



3.1.10-Danza de pallas:  
fol. 149



3.1.11-Danza de hombres vestidos de mujer: fol. 150



3.1.12-Danza del Chimo: fol. 151



3.1.13-Danza otra de Pallas: fol. 152



3.1.14-Danza de Huacos: fol. 153



3.1.15-Danza de Purap:  
fol. 154



3.1.16-Danza del Cavallito:  
fol. 155



3.1.17-Danza otra de Espadas:  
fol. 157



3.1.18-Danza del Poncho:  
fol. 158



3.1.19-Danza del Chusco:  
fol. 159



3.1.20-Danza de la Ungarina:  
fol. 160



3.1.21-Danza del Doctorado:  
fol. 161



3.1.22-Danza de los Pájaros:  
fol. 162



3.1.23-Danza de Huacamaios:  
fol. 163



3.1.24-Danza de Monos:  
fol. 164



3.1.25- Danza de Conejos:  
fol. 165



3.1.26-Danza de carneros:  
fol. 166



3.1.27-Danza de Cóndores:  
fol. 167



3.1.28-Danza de Osos:  
fol. 168



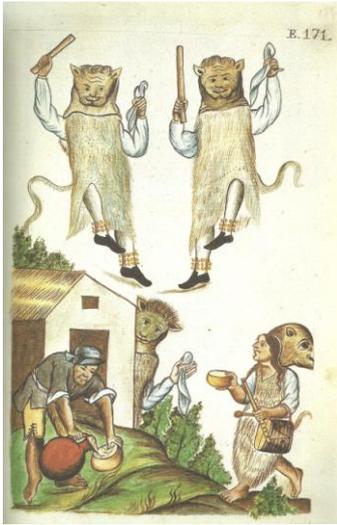
3.1.29-Danza de Gallinazos:  
fol. 169



3.1.30-Danza de Venados:  
fol. 170



3.1.31-Danza de Leones:  
fol. 171



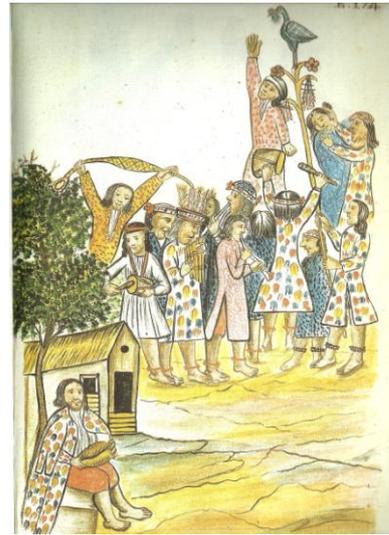
3.1.32-Danza de la Degollación:  
fol. 172



3.1.33-Danza otra de la misma  
Degollación: fol. 173



3.1.34-Danza de Indios de  
montaña: fol. 174



3.1.35-Danza de los mismos Indios: fol. 175



Carlos Vega comenta:

“Las ilustraciones carecen de leyendas, el número de folio remite al índice y el índice cumple parcamente. [...] es claro que no bastaba con esto. Por eso dice el Obispo que los que vieron la obra le expresaron sus deseos de que ‘acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas’ ”.<sup>36</sup>

Citamos en el punto 1 de este artículo la publicación que José Ignacio Lecuanda, sobrino del obispo, realiza para el *Mercurio Peruano* utilizando las notas del obispo sobre las láminas del códice. Carlos Vega amplía el dato:

“Otro familiar del obispo, don Fausto Sodupe, dice que Compañón le encomendó la redacción definitiva de la obra, pero que carecía de medios materiales para hacerlo. En conclusión, salimos en busca de un posible corpus y ahora resulta que hay dos. Los apuntes que no pudo redactar el pariente han desaparecido. Los otros apuntes, probablemente los primeros borradores que conservó Lecuanda en su poder cuando pasó a Lima,

---

<sup>36</sup> Notas manuscritas de Carlos Vega, Fondo documental del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

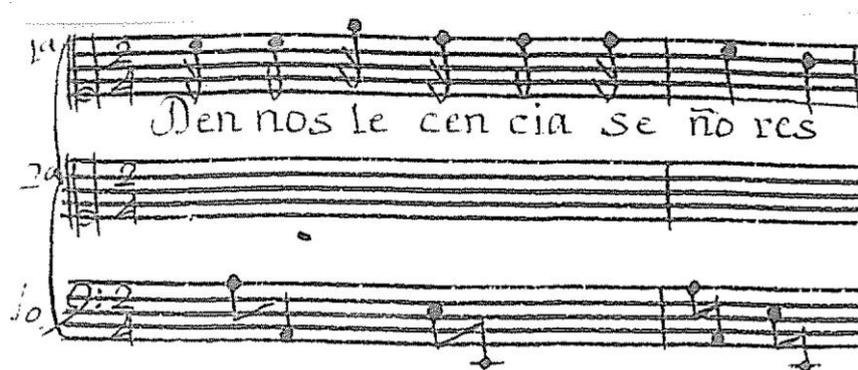
merecieron competente elaboración, buena copia de antecedentes y redacción fluida. Lo raro es que el Obispo y el otro pariente hayan ignorado voluntariamente la “historia” que publicó Lecuanda en el *Mercurio Peruano*.[...] En fin, la historia natural y moral de Trujillo tuvo su texto. Parte quedó en borradores y parte fue oficiosamente publicada entre 1792 y 1794. En rigor, basta con los capítulos conocidos y con las ilustraciones conservadas para reconocer el notable volumen de esta esforzada empresa intelectual.”

### 3.2 El listado de las partituras obrantes en el Códice es el siguiente<sup>37</sup>:

**(CV 1) Cachua a dúo y a cuatro con violines y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 176** (análisis completo en la siguiente sección)

**(CV 2) Cachua a voz y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor: fol. 177**

**Incipit del facsimilar**



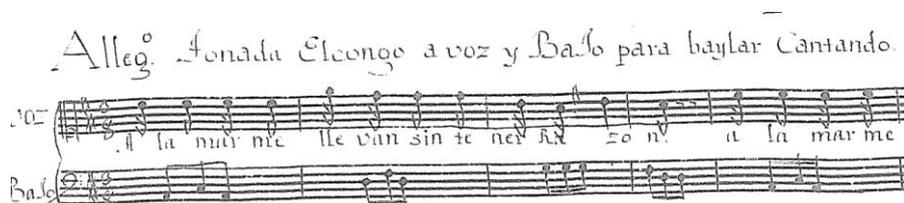
Carlos Vega en su análisis indica:

<sup>37</sup> Hemos consignado entre paréntesis la numeración que Carlos Vega le da a cada una de las piezas con la sigla: CV y el número a continuación. Indicamos también el incipit del facsimilar en el caso de aquellas partituras que no analizaremos en este artículo.

“Esta melodía ha sido anotada con exactitud. Dos pies binarios en el tramo de movimiento y otros dos en el de reposo, van justamente en el compás 2/4 (que nosotros ciframos 4/()). Una voz suelta la copla y otra -tal vez un coro- se añade a la primera en el estribillo; todo, sobre un bajo de fórmula casi invariable. El Obispo la llama cachua tal vez instruido por los cantores. Sea lo que fuere, el texto parece anunciar las coplas del Nacimiento y promete canto y baile “al uso de nuestra tierra”, Según esto son los indios o criollos los visitantes. Sin embargo, aún cuando la melodía utiliza las fórmulas más típicas del pie binario andino y hasta enlaza un giro pentatónico en la tercera frase o cláusula, no se nos ofrece nada típico de la tierra. El planteamiento se hace sobre el modo mayor europeo –que el obispo procura enriquecer con flexione al menor relativo- y el clarísimo discurso fraseológico, con su imperturbable simetría, carece casi por completo de sustancia artística”<sup>38</sup>.

**(CV 3) Allegro. Tonada llamada el Congo a voz y bajo para bailar cantando: fol. 178**

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

“Son tan inadecuados los recursos de notación que ha escogido el Obispo para fijar esta canción y tan ilógica la manera de emplearlos, que no nos quedan esperanzas de llegar a entrever una versión juiciosa de esta melodía. Nos limitaremos a reproducir en clave de sol la notación original con separación de frases o cláusulas según los versos. A juzgar por los giros que se perciben se trata de una canción española de las que murieron

---

<sup>38</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 24.

sin descendencia. No hay color americano, excepto el negro de “el congo” que aparece en el estribillo. No creo que estas canciones hayan sido populares”<sup>39</sup>.

**(CV 4) Majestuoso. Baile del Chimo a violín y bajo: fol. 179 (a)**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Un correcto baile. Ahora el Obispo dobla los valores y adopta el compás de compasillo. La melodía del texto le presenta entonces el mismo dilema que expusimos al examinar la melodía 1<sup>40</sup> y lo resuelve como la vez anterior, dejando afuera al comienzo una ancha anacrusis. Pero esta vez no se justifica el procedimiento, porque la primera nota, ella sola, es la verdadera anacrusa, Debió haber puesto la línea divisoria inmediatamente después de esa nota, era preferible, desde el punto de vista tradicional. De todos modos no hay ninguna dificultad para la lectura. Respetamos los valores del manuscrito, pero les aplicamos la cifra 4/8 que esta forma recibe en nuestro sistema. Las fórmulas rítmicas de esta melodía son por igual usuales en Europa y en el Perú incaico, pero la tonalidad es europea pura. Estas son las cosas que los religiosos de las órdenes catequistas enseñaban a los aborígenes”<sup>41</sup>.

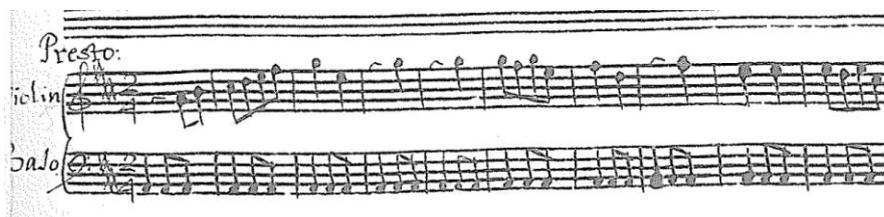
<sup>39</sup> Carlos Vega “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 25.

<sup>40</sup> Cfr. El análisis completo de la melodía CV 1 en este artículo.

<sup>41</sup> Carlos Vega “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 25.

**(CV 5) Presto. Baile de danzantes con pífano y tamboril. Se bailará entre cuatro a ocho o más con espada en mano o pañuelo, en forma de contradanza: fol. 179 (b)**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“En principio esta melodía tiene la misma forma que la anterior, no obstante el Obispo le atribuye aquí el compás de 2/4. Ahora da con la solución exacta. La lectura no ofrece inconvenientes y nosotros nos limitamos a poner en la pauta la cifra de nuestro sistema: hay cuatro corcheas (o sus contracciones) por compás, luego, 4/8. Es una melodía de tipo europeo antiguo como formulario rítmico y como tonalidad. Sin duda el esquema del tamboril puede ser europeo, pero no tengo dudas de que es precolombino, a juzgar por sus actuales circunstancias de supervivencia. Y en cuanto a la rítmica de la melodía, no es, por cierto extraña a la incaica. Es una página sin encanto, pero tiene su color”<sup>42</sup>.

**(CV 6) Andante. Tonada del Chimo. A dos voces bajo y tamboril, para bailar cantando: fol. 180**

**Incipit del facsimilar**

---

<sup>42</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 25.



Carlos Vega en su análisis indica:

“La melodía que nos ocupa viene correctamente escrita y no hay problema de lectura, se trata de la tonalidad de si menor y el compás de compasillo coloca muy bien cada frase o cláusula en dos compases. Es un canto rudimentario. Aún cuando se nos presenta en quince cláusulas, sólo hay dos reales: una invariable, se reproduce seis veces, la otra, que aparece en los compases tercero y cuarto, retorna ocho veces en dos maneras de variantes. [...] La melodía pasa de una llamada “voz 1<sup>a</sup>” a otra que aparece colocada en un segundo pentagrama y se denomina “voz 2<sup>a</sup>”. [...] Aunque parezca extraño, esta tonada del gran imperio preincaico tiene letra mochica en que se nombra a Jesucristo y es, como estilo, una canción piadosa de las que cultivó Europa occidental antes del descubrimiento de América”<sup>43</sup>.

**(CV 7) Allegro. Tonada la Lata, a voz y bajo para bailar cantando: fol. 181**

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

<sup>43</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 26.

“Esta es una canción que el pontífice llama *tonada*. Sin duda alguna, la colección es heterogénea. Hay melodías que pueden figurar al lado de las folklóricas actuales, otras, como esta, habrán pertenecido al repertorio de músicos profesionales o de aficionados distinguidos del centro poblado. Trujillo sin duda en el caso presente-. Hay que destacar que estas canciones de cinco o seis partes son extrañas a las preferencias generales de los ambientes medios y llanos. Las melodías folklóricas comunes indias y criollas tienen una o dos partes, rara vez más. Se trata de una canción en que predominan los elementos hispánicos y parece cuartelera. El texto es local. La “paiteña” a que alude es naturalmente de Paitam puerto del mar Pacífico al norte de Trujillo. Los “oficiales de marina” no están mal en su texto “paiteño”, la “mulata” recordada es muy americana y la “zamba” muy peruana”<sup>44</sup>.

**(CV 8) Tonada la Donosa a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 182 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 9) Tonada el Conejo a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 183 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 10) Andantino. Tonada para cantar llamada. La Celosa del pueblo de Lambayeque: fol. 184 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 11) Andantino, Tonadilla. Llámase “El Palomo”, del pueblo de Lambayeque, para cantar y bailar: fol. 185<sup>45</sup>**

#### Incipit del facsimilar



<sup>44</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 26.

<sup>45</sup> En los apuntes de Carlos Vega no hay un análisis de esta partitura.

**(CV 12) Tonada las Lanchas para bailar: fol. 186**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Esta página del Obispo no es ni puede ser especie alguna de canción o danza sudamericana. Cómo se nos presenta con el nombre de un viejo baile peruano es cosa que ignoramos. Así, con la estructura que se entrevé, con sus modulaciones, su extensión y su desusada articulación rítmica, no es materia para ensayar una versión crítica de *lancha* o de algo conocido. Dejando a un lado tal o cual punto de analogía con música no folklórica, preferimos no abrir juicio sobre esta página y para comodidad del lector reproducimos los compases iniciales”<sup>46</sup>.

**(CV 13) Andantino. Tonada el Diamante para bailar cantando, de Chachapoyas: fol. 187**

**Incipit del facsimilar**



<sup>46</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 33-36

Carlos Vega en su análisis indica:

“He aquí correctamente escrito un hermoso triste peruano. Se nos presenta con el nombre de tonada y no está mal nombrado. Estilo, décima, triste y tonada son rótulos usuales de estas especies, bien que se puedan señalar muchas veces caracteres que suelen acompañar a cada nombre. En el triste es común la expresión dramática intensa, el texto sobre la base de quejas de amor y la aparición de versos de pie quebrado o voces breves que rompen la simetría. La canción del obispo es la más antigua muestra americana de la especie, e ilumina ampliamente el panorama histórico de la lírica folklórica. La página que comentamos es una de las cuatro que, por intermedio de un músico, escogió e hizo publicar don Marcos Jiménez de la Espada en *Actas del IV Congreso Internacional de Americanistas*.<sup>47</sup> De allí la tomaron Raoul y Marguerite d’Hacourt y la reprodujeron en su libro *La musique des Incas*. Originalmente este género es mestizo y heptacordal, pero en centros aborígenes su escala suele reducirse a las cinco notas del incario. La del Obispo es pentatónica. Excepto la sensible final. Así corre por todo el continente produciendo variantes. Ya mostramos la que recogió Narciso Garay<sup>48</sup> y la que grabé yo en las pampas de Buenos Aires”<sup>49</sup>.

**(CV 14) Allegro/Grave. Tonada el Tupamaro de Cajamarca: fol 188**

**Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

---

<sup>47</sup> Véase la sección 1 de este artículo.

<sup>48</sup> Véase la sección 2 del presente artículo.

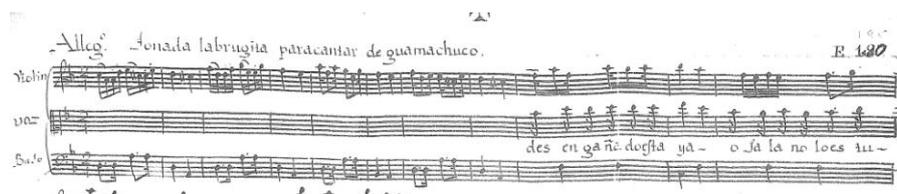
<sup>49</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 36

“La notación de esta melodía es clara. Era preferible el compás menor, el de 2/8 porque cuando se utiliza indebidamente el de doble medida sobra al final un tiempo como hemos dicho y se ve en el original de esta canción. Pero hubiera sido mejor todavía haberla escrito como ternaria en 3/8. Cuando el tresillo se nos presenta en todos los pies como aquí su episodio rítmico pierde especificidad; simplemente se trata de pies ternarios. Cualquiera podría suponer que la canción grave que los nativos de Cajamarca dedican a la memoria del caudillo irredento es una desesperada elegía andina, pero, desgraciadamente, la realidad nos enfrenta con esta rudimentaria especie de vals muy del gusto europeo a mediados del siglo XVIII. Hay canciones francesas que corren en los *recueils* parisienses del siglo XVIII cuyo desplazamiento rítmico es casi absolutamente idéntico al de la melodía peruana, y su estilo, en general, es el mismo. EL texto español es algo parecido a la solución de un problema metafísico. Imagino que los indios o los criollos habrán tenido poco que ver con todo esto; quiero decir que, sin duda, es una canción de personas de la ciudad, bien impregnadas del hacer europeo”<sup>50</sup>.

**(CV 15) Allegro. Tonada el Huicho de Chachapoyas: fol. 189 (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 16) Allegro. Tonada la Brugita para cantar de Huamachuco: fol. 190**

#### **Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

---

<sup>50</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 37-38

“Aquí tenemos otra canción bien escrita y la reproducimos como viene. Además el prelado ha oído bien las armonías populares (re menor/ Fa Mayor) .En todos los casos el instrumento crítico tiene mucho en qué emplearse Cuando se trata de melodías indígenas puras solo tenemos que precavernos contra el colector, pero si –como en este caso- la canción pertenece al antiguo ciclo criollo y nos llega entonada por indios (casi seguro por mestizos) y recogida por españoles, el filtro crítico debe doblarse. La fórmula del primer pie es una de las preferidas del indio, probablemente reemplaza ahí un esquema con el fa anacrúsico y un puntillo en el la. La fórmula del segundo pie debió integrarse en su ambiente primitivo, con una corchea y dos semicorcheas. Eso es todo lo que se presente. Tenemos especiales motivos para alegrarnos de que hay conservado este magnífico documento antiguo de una especie criolla que ha perdurado hasta hoy. Pertenece a la familia de los *tristes*, los *estilos* o las *tonadas* andinas y pampeanas y ratifica musicalmente nuestras ya viejas afirmaciones sobre la base de documentos orales. Más adelante volveremos sobre este interesante punto”<sup>51</sup>.

**(CV 17) Majestuoso. Cachua La despedida de Huamachuco: fol. 191 (a) (análisis completo en la siguiente sección)**

**(CV 18) Adagio. Tonada El tupamaro de Cajamarca: fol. 191 (b)**

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

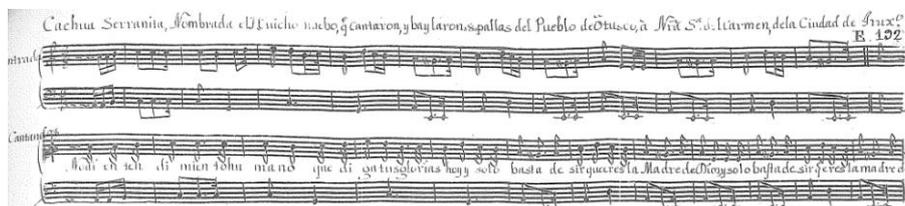
---

<sup>51</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 38.

“Otra vez aquí acierta el Obispo. Su buena versión elimina posibles dudas. Y es suerte, porque de nuevo tenemos una canción criolla, un agradable triste peruano, el más antiguo –al lado de los de esta colección-. Si observamos bien, se trata de una melodía pentatónica casi pura y eso acredita su filiación americana y la notable parte que corresponde al aborigen en el proceso de su creación. En su modo el B (menor)<sup>52</sup> pero hay que hacer abstracción de las dos apoyaturas (compases segundo y sexto) y de la sensible. Este semitono revela el acompañamiento criollo. Tales detalles son los puntos en que el orden tonal indígena siente la concepción híbrida perceptible en toda canción, sin olvidar el texto español. Las armonías del obispo (mi menor/Sol Mayor) son también las del pueblo, pero no en esas fórmulas del bajo episcopal. De todos modos, esta melodía es un gran documento”<sup>53</sup>.

**(CV 19) Cachua serranita el Huicho nuevo, que cantaron y bailaron ocho pallas del pueblo de Otuzco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Trujillo: fol. 192**

#### **Incipit del facsimilar**



Carlos Vega en su análisis indica:

“Una canción notoriamente binaria en todo sentido ha sido escrita por el Obispo en el compás de 3/8. [...] Pero es fácil la restauración porque se trata de una antigua especie europea y americana cuyas melodías viven hasta hoy con diversos nombres en muchas partes del Continente., sobre todo en la costa del Atlántico. Todas responden a una fórmula de

<sup>52</sup> Acerca de los modos pentatónicos véase: Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944, p. 123-133.

<sup>53</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 39.

acompañamiento como la de la habanera o sus derivadas. La habanera misma pertenece a esta gran familia. En nuestro libro citado hemos estudiado esta especie<sup>54</sup>. La restauración se limita a desahogar los finales de frases y a reajustar el segundo pie de cada una. [...] Lo extraño es que esta canción –una verdadera milonga- haya recibido un texto piadoso, como en el siglo XIII, ya había abandonado ese oficio y se dedicaba a ser danza y/o canción profana<sup>55</sup>.

### (CV 20) Cachuita de la montaña llamada El buen querer: 193

#### Incipit del facsimilar



Carlos Vega en su análisis indica:

“[...] esta melodía pertenece a una especie semejante al triste peruano. [...] la estructura de esta canción es irregular y engañosa su constelación inicial. Las ideas son realmente ambiguas por momentos. [...] el texto mismo es ambiguo. Según parece el verso regular de ocho sílabas requiere la cláusula musical de ocho notas, característica de estas especies pero el pie quebrado (“naciste”, “de balde”, etc.) pide un breve diseño musical que, en este caso, se nos presenta como una segunda terminación de la cláusula regular. Este hecho no es extraño. En mi libro *Fraseología* hay un capítulo titulado “Doble final” en el que se estudian estos casos. [...] De todos modos, aún cuando hay muchos tristes de versos iguales es buena característica de ellos esta fórmula del “ovillejo”. Ambos, el Obispo y Alexander Caldeleugh, viajero inglés, recuerdan el ovillejo de Ventura de

---

<sup>54</sup> Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944.

<sup>55</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 39-40.



Carlos Vega en su análisis indica:

“La canción del texto se nos presenta en pies binarios de corcheas y el Obispo acierta, en principio, al atribuirle un compás binario, el de 2/4.<sup>57</sup> Esta es la solución que los compositores dan con más frecuencia al problema y no es mala dentro de la teoría tradicional porque permite una buena lectura. En cuanto a la cachua del Obispo hay un pequeño error en los valores, abajo, sobre la palabra “padre” de la primera voz: se han escrito dos semicorcheas en lugar de dos corcheas”<sup>58</sup>. El pasaje es correcto en las otras tres voces. Esta llamada Cachua es un villancico de Navidad perteneciente por su forma, texto y carácter a una antigua familia europea muy difundida y aceptada en América.

#### **TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR<sup>59</sup>:**

---

<sup>57</sup> Carlos Vega, en su análisis, le atribuye un compas de 2/8 porque según su aproximación a la notación sistemática: “Se obtiene así una escritura que previene posibles errores ya que las melodías que entran cabalmente en un pie binario para el movimiento y otro para el reposo (por ejemplo dos corcheas, una negra o sus equivalentes). Si el colector quiere escribirlas en 2/4 se ve colocado ante un pequeño dilema: o deja el primer pie afuera, al comienzo como anacrusa, o lo coloca dentro del compás en el primer tiempo. Si forma anacrusa le queda un tiempo en blanco y, por lo tanto, la última frase resulta asimétrica o tiene que poner un silencio de negra si coloca el primer pie dentro del compás inicial, entonces el fuerte golpe de la nota final (la del punto masculino) cae en el llamado tiempo débil. Ante la cachua del texto el Obispo adoptó el primer procedimiento: dejó el primer pie como anacrusa y puso un silencio de negra al final para cubrir el tiempo que le sobró.” (Colección de música popular peruana, Revista N° 3 IIMCV, p. 24).

<sup>58</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 24.

<sup>59</sup> Agradecemos al Lic. Julián Mosca, Miembro investigador del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA, el pasaje a Finale de las transcripciones del presente artículo.

**Cachua a Duo y a quatro con Vs. y Bajo  
Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor**

Transcripción Diana Fernández Calvo

Códice Martínez Compañón

Violin 1  
Violin 2  
Voz 1a  
Voz 2a  
Alto  
Tenor  
Bajo

- 1) N.T. En el original clave de Do en primera.
- 2) N.T. En el original clave de Do en tercera.
- 3) N.T. N.T. En el original clave de Do en cuarta

Cachua a Duo y a quatro con vs. y Bajo 2-4

Vn. 1  
Vn. 2  
V. 1a  
V. 2a  
A.  
Te.  
B.

- 4) N.T. La posición de esta barra de repetición ha sido corregida con respecto al original, adelantándola un tiempo.

Cachua a Duo y a quatro con vs. y Bajo 3-4

ff

Va. 1

Va. 2

V. 1a  
por lo ma - cho que que - tu mas a mo - tes let tra - do

V. 2a  
por lo ma - cho que que - tu mas a mo - tes let tra - do

A

Tc

B

Cachua a Duo y a quatro con vs. y Bajo 4-4

ff

Va. 1

Va. 2

V. 1a  
ay - ji - sos que In - do mi - do lo es - ta ay - ji - sos mi Es - de mi Dios a - cha - lo

V. 2a  
ay - ji - sos que In - do mi - do lo es - ta ay - ji - sos mi Es - de mi Dios a - cha - lo

A  
ay - ji - sos que In - do mi - do lo es - ta ay - ji - sos mi Es - de mi Dios a - cha - lo

Tc  
ay - ji - sos que In - do mi - do lo es - ta ay - ji - sos mi Es - de mi Dios a - cha - lo

B

5) N.T.: Pasaje reconstruido.

3.2.1.2 (CV 8) Tonada la Donosa a voz y bajo, para bailar cantando:  
fol. 182

Facsimilar:



Carlos Vega en su análisis indica:

“Esta *tonada* del pontífice pertenece, en efecto a la especie antecesora de las *tonadas* chilenas, de los *tristes* sudamericanos y de los *estilos* o *décimas* argentinos. Su primera parte es una *kimba* casi típica de las especies nombradas. Como se recordará, la *kimba* es el conjunto de frases repetidas que se presentan entre el tema inicial y su repetición al final. En esta misma colección hay otras tres melodías de la misma especie: las números 7, 9 y 19. La segunda parte y la tercera son variantes “artísticas” de la primera y en esto la composición se aleja de los modelos populares. El *allegro* de las *tonadas* chilenas parecería emparentado con esta segunda parte, pero es posible que el texto obedezca a propósitos personales del Obispo. Por momentos se llega a pensar que en algunos casos el colector glosaba el tema popular en alardes de rudimentaria técnica. Lo que fuere, aquí se siente con toda claridad una subespecie de nuestros *tristes*, *tonadas* o *estilos* folklóricos”<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 30.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando 2-3

V.  
no se u-ses el mon-dar-me que le pre-sen-ta ser-ve

B.

V.  
a Dios cha-ri-ta a Dios ser-uo-ra

B.

V.  
a Dios cha-ri-ta a Dios ser-uo-ra

B.

V.  
a Dios in-di-to a Dios do-ia-ra

B.

V.  
a Dios in-di-to a Dios do-ia-ra

B.

Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando 3-3

V.  
a-ran-de a-ran-de chi-mi-ta a-ran-de a-ran-de Sa-ño-es

B.

V.  
a-ran-de que en el cam-po flo-ra a-ran-de la Rey-ra mo-ra

B.

V.  
a-ran-de que en el cam-po flo-ra a-ran-de la Rey-ra mo-ra

B.

\*\*). N.T. Compás reconstruido por la transcritora.

### 3.2.1.3 (CV 9) Tonada el Conejo a voz y bajo, para bailar cantando: fol. 183

Facsimilar:



Carlos Vega en su análisis indica:

“Aquí tenemos que enfrentar de nuevo las fórmulas binarias típicas de nuestro estilo, tonada o décima escritas por el Obispo mediante pies ternarios.<sup>61</sup>[...] Esta melodía es una *tonada* o estilo. En la Argentina se recogen hasta hoy<sup>62</sup> por centenares. Consisten en un tema que se mueve en dos, tres o cuatro cláusulas y en una *kimba*, que generalmente se presenta en dos cláusulas muy repetidas. La melodía del Obispo nos muestra el remoto antepasado del estilo en sus dos elementos: el tema, en las cuatro

<sup>61</sup> Vega señala la notación como errónea diciendo: “¡Tan sencillo que nos parece y el sagaz prelado insistiendo en el error de ahogar las anchas y expresivas frases de esta especie en el inadecuado molde de 3/8. Es muy poco lo que se modifica en mi versión crítica: casi se reduce a doblar el valor de las terminaciones. Creo además que la segunda cláusula es anacrúsica y que el prieto diseño mi-re-do-re cabe entonces todo en el mismo compás.” (“Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, pp. 30-31). Brinda a continuación las dos versiones comparadas.

<sup>62</sup> 1959.

primeras frases<sup>63</sup> y la *kimba* en las seis siguientes. Las dos últimas son un pasaje por completo extraño a las tradiciones del género. Parece que el pontífice añadía estos complementos<sup>64</sup>.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

**Tonada el conejo a voz y Bajo  
para bailar cantando**

Transcripción: Diana Fernández Calvo                      Códice Martínez Compañón

\*) Alleg.º

Voz

Bajo

5

V.

B.

9

Voz

B.

12

V.

B.

\*) N.T.: En el original clave de Do en primera  
\*\*) N.T.: En el original corchea con puntillo.

<sup>63</sup> Entendiendo por frase a la división en dos compases que realizaba Vega en su fraseología.

<sup>64</sup> Carlos Vega. "Colección de música popular peruana", *Revista N° 3 IIMCV*, p. 31.

*La música en el Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón*

Tonada del conejo a voz y Bajo para bailar cantando 3-4

15  
 V. que se los lle - ven vo - lan - do ti - ra - na na  
 B.

16  
 V. na na na na ti - ri - ni na na na na na  
 B.

17  
 V. ti - ra - na na na na na na ti - ra - na na  
 B.

18  
 V. na na na na gna ti na ge - co - no - jo mi - o  
 B.

19  
 V. gna ti na je - c - cha - me cu tu ti - do gna ti na je - co -  
 B.

\*\*\*) N.T. En el original cochica con puntillo

Tonada del conejo a voz y Bajo para bailar cantando 3-4

20  
 V. no - jo cha - me gna ti na je - ve - ni - ve - ve - me - se  
 B.

21  
 V. gna ti na je - co - no - jo mi - o gna ti na je  
 B.

22  
 V. de mi co - ra - non gna ti na je ta - no has de - do sin - ton  
 B.

23  
 V. gna ti na je de la ve - lla - na - oxi gna ti na je que to  
 B.

24  
 V. ta ca tom pu gna ti na je que mi a - nos me lla - ma  
 B.

Tonada del cenajo a voz y Bajo para bailar cantando 4-4

V.  
45 gnai ti na jc y he go res-pun de gnai ti na jc que es-kin  
46  
47  
B.  
48  
49 cu la ca - ma gnai ti na jc gna ti na jc  
50

\*\*\*) N.T. - En el original, Re en lugar de La

### 3.2.1.4 (CV 10) Andantino. Tonada para cantar llamada. La Celosa del pueblo de Lambayeque: fol. 184

Facsimilar:

1802  
Bajo  
Alla voi a  
ver si puedo de cir lo que el ma cien te de cir lo que el ma cien te.  
lo de mas to de lo al tiempo pa rael que fue re pru den te lo de mas to.  
de lo al tiempo pa rael que fue re pru den te ti ra na na ti ra na na  
ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na  
ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na ti ra na na



Tonada para cantar llamada la Selesá 2-3

Sheet music for a vocal duet in 2/3 time. The score consists of five systems, each with a vocal line (V) and a bass line (B). The lyrics are:   
V: Al-ter-ces - te Al - ter - ces - te Al - ter - ces - te  
B:   
V: Lo - de - mos - lo Al - ter - ces - te - po -  
B:   
V: ra el que fue te - da - te Lo - de - mos - lo  
B:   
V: Al - ter - ces - te - po - ra el que fue  
B:   
V: te - pro - du - ce ti - ra - na ti - ra - na  
B:   
The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with rests in the vocal line during the instrumental parts of the bass line.

Tonada para cantar llamada la Selesá 3-3

Sheet music for a vocal duet in 3/3 time. The score consists of five systems, each with a vocal line (V) and a bass line (B). The lyrics are:   
V: ti - ra - na ti - ra - na ti -  
B:   
V: ra - na ti - ra - na ti - ra - na  
B:   
V: ti - ra - na ti - ra - na ti - ra - na  
B:   
V: ti - ra - na ti - ra - na ti - ra - na  
B:   
V: ti - ra - na ti - ra - na ti - ra - na  
B:   
The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with rests in the vocal line during the instrumental parts of the bass line.

### 3.2.1.5 (CV 14) Tonada el Huicho de Chapapoyas (folio E 189)

Facsimilar:



Carlos Vega en su análisis indica:

“Sea lo que fuere la notación de esta llamada *tonada* es clara. Acaso no sea acéfala sino anacrúsica; tal vez los adornos quieran representar fórmulas como las de la melodía 17; quizás el descenso al si en el décimo compás (de los reproducidos) que podría implicar una mediación haya sido un error (si en vez de la). Todo eso es posible, pero carecemos de elementos suficientes para corregir al Obispo. Al fin de cuentas muy bien puede ser que la melodía sea exactamente lo que escribió el colector. La copiamos aquí de acuerdo con el original”<sup>66</sup>.

#### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

<sup>66</sup> Vega la transcribe en su sistema fraseológico y en 4/8. Nosotros la transcribimos siguiendo el original.

Tonada el huicho de chapapoyas

Transcripción: Diana Fernández Calvo

Código: Martínez Compañón

Alleg.<sup>o</sup>

\*) X T - En el original clave de Do en primera

Tonada el huicho de chapapoyas 2-7

Y ma pa crac hui pa so te co no ci i

y ma pa crac hui pa so te co no ci i

Can bac hui pa nai pac dec - te - te de ma

Tonada el huicho de chapapoyas 3-3 3

Two systems of musical notation. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs) with lyrics: 'y ma pa caac har pa yo to co no - ci - i'. The second system also has three staves with lyrics: 'can bac hua ga nai jac due - le - te de mi.' The music is in 3/3 time and features a mix of eighth and quarter notes.

**3.2.1.6 (CV 17) Majestuoso. Cachua La despedida de Huamachuco: fol. 191 (a)**

**Facsimilar:**

A facsimile of a musical score with five staves. The top staff is labeled 'Violin' and the second 'Voz'. The third staff is labeled 'Canto'. The lyrics are: 'De bronse de vo de ser de dia man te gode re bi ca mi me te mi la muerte o noay muerte para mi o yody muerte pa ya mi'. The score is written in a historical style with various musical ornaments and clefs.

Carlos Vega en su análisis indica:

“[...] Una vez escogida la primera constelación rítmica el trámite se de la continuidad se reduce a meras repeticiones. El prelado la escribió correctamente No tiene un carácter determinado. La forma (dos pies de movimiento y dos de reposo) es una de las dos más usadas en Occidente. La fórmula de los pies activos es también común, bien que sea preferida entre las clases llanas del Perú. Pero las altitudes no traducen nada regional. Lástima. Un mundo, allí, de música interesante y el buen obispo entusiasmado con estas manifestaciones de pereza, En cambio me placen los versos. Y me habría gustado saber cómo siguen”<sup>67</sup>.

### TRANSCRIPCIÓN DEL FACSIMILAR:

**Cachua la despedida de guamachuco**

Transcripción: Diana Fernández Calvo      Códice Martínez Compañón

Mag.<sup>68</sup>

Violin I: *Mag.*

Violin II

Viola

Bass: De tres - se - des - ce - de - set

\*N.T.: En el original clave de Do en primera.

---

<sup>67</sup> Carlos Vega. “Colección de música popular peruana”, *Revista N° 3 IIMCV*, p. 39.

Cachua la despedida de guarachuco 2-2

Vn  
V  
B

Vn  
V  
B

\* \* \*

#### 4.1 Fuentes primarias

- Apuntes manuscritos de Carlos Vega obrantes en el Instituto de Investigación Musicológica de la UCA
- Versión Facsimilar del Manuscrito de la Biblioteca de Palacio de Madrid -al cuidado de Ediciones de Cultura Hispánica- del Códice del Obispo Martínez Compañón. Editado en vísperas del CDL aniversario de la fundación de la ciudad de Trujillo del Perú, 17 de enero de 1985.

#### 4.2 Referencias hemerográficas

- *Mercurio peruano*. De historia, literatura y noticias públicas. Lima, t. XI, p.2, 1794

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIAN, Coriún

1997

“Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, en *Revista Musical Chilena*, v.51 n.188, Santiago.

- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel  
1935 “Un manuscrito colonial del siglo XVIII. Su interés etnográfico” *Journal de la société des américanistes* n.s.,t. XXVII, facs. 1 p.162, nota 1.
- CALDOLEUGH, Alexander  
1825 *Travels in South America during the years 1819-1821*. Londres.
- D’HARCOUT , Raoul y Margueritte BECLARD  
1925 *La musique des Incas et ses survivences*, París.
- DOMINGUEZ BORDONA, José  
1936 *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII . Dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*. Madrid.
- DOMINGUEZ BORDONA, José  
1935 “Manuscritos de América”. En: *Catálogo de la Biblioteca de Palacio*, T IX, Madrid.
- DOMINGUEZ BORDONA, José  
1936 Documentos relativos al Obispo de Trujillo (Perú) Don Baltasar Jaime Martínez Compañón. En: *Tierra Firme*, Año II, números 3-4, Madrid.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana  
2006 “Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol.1). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes bibliohemerográficas”. En: *Revista N° 20 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”* de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, EDUCA.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana  
2007 “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de*

*Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, N° 21, Buenos Aires, EDUCA, p. 174.*

- FREZIER, Jacques Amedée  
1716 *Relation du voyage de la Mer du Sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les annés 1712, 1713 & 1714.*
- GARAY, Narciso  
1930 *Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico.*  
s/l.
- GROOT, José Manuel  
1953 *Historia eclesiástica y civil del Nuev o Reino de Granada, Bogotá, 3ª. Edición, t. II.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1940 “Cuadernos de Cocodrilo. Coreografía colonial. Acuarelas mandadas a hacer por D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda/ Siglo XVIII”. En: *Suplemento de la Revista 3, N° 5, junio de 1940, Lima.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1947 *Máscaras de Baile.* Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1949 “Coreografía colonial”. En: *Revista Mar del Sur, Nos. 7 y 8, Lima.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1951 *Instrumentos musicales del Perú.* Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1955 “La danza en el antiguo Perú”. En: *Revista del Museo Nacional, tomo XXIV, Lima.*
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1955 “Taqui , Pequeña historia de la danza popular peruana”. En: *Revista Cultura Peruana, N° 90.*

- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos  
1883 “Colección de yaravíes quiteños”. En. *Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid.
- J.Y.  
1883 Prólogo sin título a la colección de yaravíes quiteños, p. III-VIII. En. *Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid.
- LYNCH, Ventura R.  
1883 *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, Buenos Aires.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde  
1936 *Trujillo del Perú en el Siglo XVIII*, Madrid, Colección Selecta, Patrimonio Nacional.
- NAVARRO, José Gabriel  
1930 “Aportación al estudio de la cultura española en las Indias”. En: *Exposición. Catálogo general ilustrado*, Sociedad española de Amigos del Arte, Madrid.
- SAGARD THEODART, Fr. Gabriel  
1632 *Le grand voyage du Pays des Horons, situé en l’Amerique vers la Mer douce*, Paris.
- SOBREVIELA, Miguel  
1936 *Voyages au Pérou faite les années 1791 a 1794 par les PP Manuel Sobreviela et Narciso Barceló*, Londres, 1805. (Cit. en : Dominguez Bordona, José. *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*, Madrid.
- TORRE REVELLO, José  
1942 *Biblioteca de Palacio en Madrid*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, N° LXXXIII, Buenos Aires.

- VARGAS UGARTE, Rubén  
1946 *Folklore musical del siglo XVIII*, Lima.
- VEGA, Carlos  
1978 “Música Popular Peruana del Siglo XVIII. La Colección del Obispo Martínez Compañón”. En: *Revista N° 2 del Instituto de investigación Musicológica Carlos Vega UCA*, Buenos Aires, pág. 7 a 17.
- VEGA, Carlos  
1979 “Colección de música popular peruana”. En: *Revista N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega UCA*, Buenos Aires, pág. 7 a 43.
- VEGA, Carlos.  
1941 *La música popular argentina. Fraseología*. Buenos Aires, 2 vol.
- VEGA, Carlos.  
1931 *La música de un Códice Colonial del siglo XVII*, Buenos Aires.
- VEGA, Carlos.  
1997 “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En: *Revista Musical Chilena* v.51 n.188 Santiago.
- VON SPIX, John Baptist y C.F. Phil VON MARTIUS  
1824 *Travel s in Brazil, in the years 1817-1820*, London, 2 vols.
- ULLOA, Luis  
1936 “Nota en que rectifica a Ballesteros Gabrois”, en la sección “*Mélanges et Nouvelles Américanistes*”. *Journal de la Societé des Américanistes*, n.s, t XXVIII, facs 1, p. 255.

\* \* \*

**Diana Fernández Calvo** ha sido galardonada con el *Premio Konex 2009 Música Clásica Argentina*. Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (UCA) y Doctora en Historia (UCA). Es Magister en Gestión (Universidad CAECE); Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI); Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Desde 2005 y hasta 2013 se desempeñó como Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). En 2013 fue designada Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Dirige equipos de investigación a nivel nacional e internacional. Desde 2009 es Coordinadora del *Doctorado en Música* por la Facultad antes mencionada (UCA). Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales como compositora y musicóloga. Es Miembro de Número de la Academia Argentina de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes.

\* \* \*

*SECCIÓN  
RESEÑAS*

---

**Martha Enna Rodríguez Melo, Sinfonía *Del Terruño* de  
Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos.  
Bogotá, Universidad de Los Andes, Facultad de  
Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO,  
Ediciones Uniandes, 2009.**

**VERENA ASTRID DIEDERLE**

---

La prosecución de una identidad nacional en aras del logro de una fusión de elementos europeos con aspectos del folklore hispanoamericano constituye uno de los temas favoritos de la musicología contemporánea. Tal búsqueda presupone una interrelación profunda de texto y contexto para desentrañar en qué medida los aportes de una cultura extranjera pueden ser asimilados y de este modo representar un vehículo válido para la expresión auténtica de otra.

La obra, fruto de un trabajo de grado para la Maestría en Historia, trata de, según las palabras de la autora, "reconciliar la tradición de abordar las composiciones como entidades exclusivamente musicales con su condicionamiento por parte del contexto histórico social que las inscribe" llevando a cabo la propuesta a través de la Sinfonía *Del Terruño* de Guillermo Uribe Holguín.

En la introducción, luego de un breve recorrido dedicado a describir las diversas maneras de abordar la historia de la música, se detiene específicamente en Colombia, considerando su situación a partir del siglo XIX. De lo antedicho deriva la necesidad de considerar la partitura como "representación de una entidad musical con sus propios valores reconociendo que está diseñada, condicionada e influenciada por el contexto personal, social y cultural del autor". Con el fin de probar su hipótesis, la autora elige la obra citada de Uribe Holguín por considerar que en ella se resuelven las tensiones en las que éste se desenvolviera como gestor, planteando su propuesta de una música nacional artística la cual, como tal, resultara asimismo universal y sacralizada. La introducción

concluye con una explicación acerca de la metodología empleada y su fundamentación bibliográfica.

El corpus del libro está organizado en tres capítulos.

En el primero (“París ida y regreso, el viaje de estudios”), luego de una caracterización biográfica, se realiza una exhaustiva descripción de los estudios realizados por el compositor Uribe Holguín (1880-1971), señalándose expresamente la necesidad de todo músico colombiano de viajar para completar su formación musical debido a la imposibilidad de adquirir tales conocimientos en la Colombia de entonces. Se describe así en forma minuciosa y detallada el impacto causado por sus estudios en París en donde recibiera de manos de Vincent D’Indy una completa formación que incluyó el aprendizaje de la forma cíclica, de repercusión en su producción posterior, y la manera en la cual a su regreso a Colombia, en 1910, se hizo cargo en medio de una considerable oposición, de la Dirección de la Academia Nacional de Música, transformándola, en Conservatorio Nacional.

En el segundo (“Sinfonía del terruño: análisis del texto musical y las imágenes asociadas”) se toma la obra elegida, ganadora en el Concurso de la Junta de festejos Patrios del Premio a la Mejor Obra de Música Nacional de 1924, y se la analiza en profundidad; de este análisis se desprende la estructura cíclica de la obra, lógico resultado de su formación dentro de la escuela francesa, fusionada con la música tradicional colombiana de bambuco y torbellino. De este modo la autora señala cómo el compositor se propone demostrar que es posible tomar un modelo formal extranjero para la expresión de una cultura universal y moderna. Así, los cuatro movimientos, que responden argumentalmente a la continuidad de los eventos de una peregrinación a Chiquinquirá desde el inicio de la romería hasta el baile popular nocturno, son analizados detalladamente no sólo a través de la descripción de los mismos sino además por medio de cuadros sintetizadores y ejemplos musicales.

En el tercer capítulo (“Otros dominios de la Sinfonía del terruño”), complemento de los dos anteriores, se descubren otros tres contextos de filiación nacional asociados a la obra: el símbolo, que utiliza la imagen de la Virgen de Chiquinquirá como elemento unificador del contenido de los cuatro movimientos y actúa como referente de las ideas del compositor en relación al origen español de las tradiciones culturales colombianas,

narrando los inicios de la devoción, la coronación de la Virgen de Chiquinquirá como reina de Colombia y las romerías o peregrinaciones a su santuario; una descripción detallada de una serie de textos que pretendieron desautorizar a Uribe Holguín como creador de música nacional colombiana, y un tercer elemento de integración latinoamericana en donde se busca demostrar cómo con esta sinfonía el autor logra por un lado cautivar al público local al mismo tiempo que insertarse en un circuito más amplio de difusión que le permite llegar todo aquel que se acerque a ella, cualquiera sea su nacionalidad.

En las Conclusiones, se reitera la afirmación de los conceptos anteriormente vertidos.

La obra se cierra con una larga y completa bibliografía y dos anexos: Anexo 1 (“Relación de temas y motivos de cada movimiento”) y Anexo 2 (“Análisis de la unidad de temas y motivos de la sinfonía”).

En su exhaustivo análisis de cada uno de los puntos propuestos, el libro constituye un digno aporte para la historia de la música en Colombia en particular y de Latinoamérica en general.

\* \* \*

**Verena Astrid Diederle.** Bachiller Bilingüe. Diploma CAE (Certificate of Advanced English) de la Universidad de Cambridge. Actualmente estudia Diseño Gráfico (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA). Ha traducido artículos para diversas publicaciones. Es miembro invitado del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM-UCA).

\* \* \*

***Guastavino Sinfónico. CD de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario (Santa Fe, Argentina). Director: Nicolás Rauss. Rosario, Espacio Santafesino Ediciones y Gobierno de Santa Fe, 2012.***

**ANA MARÍA PORTILLO**

---

Este CD está dedicado a la producción sinfónica completa del pianista y compositor argentino Carlos Guastavino, nacido y fallecido en Santa Fe (1912-2000). Fue grabado en noviembre de 2009 y marzo de 2011 en el teatro El Círculo de Rosario y allí fue presentado en concierto el 3 de mayo de 2012, para rendirle homenaje en el centenario de su natalicio.

Para esta producción la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, conducida por su director titular Nicolás Rauss, contó con la participación del pianista santafesino de importante trayectoria Alexander Panizza, como solista en la única obra que escribió Guastavino para piano y orquesta, *Romance de Santa Fe*, como así también con la de la cantante rosarina María de los Ángeles Cámpora en una de las canciones de mayor popularidad de Guastavino: *Se equivocó la paloma*. Esta misma canción se presenta como bonus track en una versión totalmente diferente por la cantante Liliana Herrero, premiada con el Konex de platino 2009, y el grupo vocal femenino preparado por Irene Chaina.

Carlos Guastavino siguió su propio camino artístico dentro del nacionalismo musical, lejos de las vanguardias, en un lenguaje cercano al del siglo XIX, en el contexto de un siglo XX en el que confluyeron múltiples corrientes artísticas.

Esta producción discográfica comienza con los *Tres romances argentinos*, que son una transcripción orquestal del propio compositor de su obra homónima para dos pianos, escrita y estrenada en Londres en 1949 por la Orquesta Sinfónica de la BBC y estrenada en Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica del Estado al año siguiente. El primer número, *Las niñas*, fue dedicado a dos pianistas gemelas, Isabel y Amelia Cavallini. Alude a la delicadeza y el refinamiento de estas jovencitas, y en ellas a

tantas otras “niñas” argentinas, a través de arcos melódicos amplios, donde las cuerdas son protagónicas en el tema con intervenciones del arpa como acompañante o dialogando con aquéllas. A pesar del papel relevante de las cuerdas, no deja de conceder un lugar a aerófonos, especialmente a trompas, trombones y flautas en el clímax central, cuya sonoridad se diluye al final de la pieza. En el comienzo del segundo número, *Muchacho jujeño*, los solos de las maderas nos remiten a instrumentos icónicos noroésticos como la quena, como así también lo hacen algunos de sus giros melódicos. Este tema lento, alterna con otro rítmico y enérgico de sonoridad orquestal plena, que nos lleva a las danzas representativas del noroeste argentino, el bailecito y la huella. En el tercer y último número, *Baile de Cuyo*, utiliza recursos de intertextualidad, ya que elabora un tema de una tonada cuyana. Este tema en sus apariciones en tempo vivo alude ala rítmica cueca cuyana, aprovechando la agilidad de las maderas y el acompañamiento del arpa que nos recuerda los punteos virtuosos de la guitarra, característicos de este género. Ese tema, en tempo más lento con el predominio de las cuerdas y las trompas, nos remonta al género lírico cuyano por excelencia, la tonada, y alterna con el ritmo de cueca ya presentado.

*Tres cantilenas y final*, para orquesta de cuerdas, es una obra constituida por transcripciones de las piezas N°10 - *La casa* -, N°6 – *Juanita* - y N°4 - *El Ceibo* - , de su serie de diez *Cantilenas para piano*, y una obra final de creación original, llamada *Romance de Colastiné*, que Guastavino escribió para dar conclusión a esta suerte de suite. En las *Cantilenas*, como en otras de sus composiciones, utilizó Guastavino nombres referentes a personas, lugares, flores que guardan o no correspondencia con personas o ciudades reales, y a través de ellos evocó paisajes y características diversas de las personas e idiosincrasia argentinas. *La casa* combina la amplitud melódica con un rico contrapunto que nos traslada a momentos íntimos, con perfumes y nostalgias de patios floridos en su expresiva melancolía. En *Juanita*, una vez más, Guastavino nos describe a una mujer, con una romántica y arrobadora melodía, de variada gama dinámica e intensidad expresiva. En *El ceibo*, se destaca un violín solista, con profundo lirismo, que por el perfil melódico y los finales descendentes puede hacer alusión al estilo, género lírico muy difundido en nuestro país, como el ceibo, flor nacional argentina. El último número, el *Romance de Colastiné*, que en su título refiere a un río santafesino, nos traslada a través de sus características rítmicas y gracia a géneros folclóricos litoraleños.

La *Suite argentina*, compuesta en 1952 como música para ballet, está conformada por cuatro números para orquesta sinfónica titulados *Gato*, *Se equivocó la paloma*, *Zamba* y *Malambo*. En la danza inicial, *Gato*, las distintas figuras coreográficas son sometidas a ricas elaboraciones tímbricas aprovechando los distintos grupos orquestales: maderas cuerdas con timbales y el piano, dejando libre expresión al carácter picaresco del género. En *Se equivocó la paloma* Guastavino tomó el texto del poeta español Rafael Alberti, una manifestación de la admiración y recepción del arte español en su música. *Zamba* es transcripción instrumental de una canción escolar propia, *Arroyito serrano*. El cuarto número, *Malambo*, nos refiere a la danza individual, varonil, de vitalidad rítmica y de gran despliegue de destrezas, el malambo, al que tantos compositores argentinos acudieron para expresar ritmo enérgico, vigor viril y virtuosismo.

*Romance de Santa Fe*, compuesto en Buenos Aires y en Santa Fe en 1953, fue estrenado ese año por la Orquesta de cámara de LRA Radio del Estado, con Guastavino como solista. Es un único movimiento con secciones de gran amplitud melódica e intensidad expresiva, y otras alegres secciones de gran vitalidad rítmica. Toda la obra permite manifestar el virtuosismo del solista, no sólo en sus dificultades técnicas, sino en su versatilidad expresiva, con una variada gama dinámica y agógica y una rica y acertada orquestación; en síntesis, una perfecta conjunción para lograr una obra de consumado arte.

El bonus track *Se equivocó la paloma* interpretado por la cantante popular Liliana Herrero, de gran trayectoria y reconocimiento, no hace más que confirmar la múltiple y abarcadora recepción y trascendencia de la música del compositor en distintos ámbitos e intérpretes musicales. Esta interpretación más espontánea contrasta notablemente con la justa, cuidada y delicada ejecución de tan exquisita composición por María de los Ángeles Cámpora. Esta última es acorde con el estilo de interpretación del resto de las obras guastavinianas contenidas en el CD.

En cuanto al folleto, con comentario especializado, es autoría de la especialista en Carlos Guastavino más importante y reconocida de nuestro país, la Dra. Silvina Mansilla, que entrelaza la documentada información sobre las obras con aportes sobre la recepción de éstas. Una inestimable y óptima colaboración, que junto a la producción gráfica confirman la excelencia del producto presentado. Se destaca el austero y bello contorno

del rostro de Guastavino, expresión de la simple, elocuente y exquisita belleza de su obra, en la portada del folleto.

Este CD es un aporte muy valioso por su excelente y comprometida interpretación musical y porque permite conocer la producción sinfónica de Carlos Guastavino, que no contaba aún en grabaciones discográficas con la totalidad de sus composiciones sinfónicas. Por todo ello se eleva en un justo y sentido homenaje en el centenario del nacimiento de Carlos Guastavino, transmitiendo elogios a esta importante y meritoria iniciativa, que con satisfacción escucharía el compositor al ver por fin grabadas algunas de sus obras que no lo fueron durante su vida y manifiestan sus cualidades como orquestador, tan exquisito como toda su producción musical.

\* \* \*

**Ana María Portillo** es profesora de piano, egresada de la Universidad Nacional de San Juan. Ha interpretado conciertos en distintas salas del país. Es profesora de dicha universidad en las cátedras de Piano y Apreciación Musical. Es integrante de proyecto de investigación “Pampa ópera de Arturo Berutti” y tesista de la Maestría “Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX”.

\* \* \*

***Música e Investigación*, revista anual del Instituto  
Nacional de Musicología “Carlos Vega” N°20, Buenos  
Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la  
Nación, 2012.**

**NILDA G. VINEIS**

---

Ha llegado a nuestras manos un nuevo número de “Música e Investigación”, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En una cuidada presentación este número, el 20 (2012), se abre con una breve pero sustanciosa editorial en la cual su director-editor, el Lic. Héctor Luis Goyena, presenta los lineamientos generales que han caracterizado esta publicación desde sus comienzos en el año 1997, para luego sintetizar el contenido del mismo dedicando unas líneas a cada uno de los artículos.

Es importante destacar la organización temática de la publicación: los dos primeros artículos tienen como eje la *performance*; los dos que siguen abordan temas de organología; la etnomusicología ocupa el tercer lugar también con dos escritos y, para finalizar, una conferencia de Carlos Vega sobre la musicología como ciencia y un aporte a la musicología histórica.

Es indudable que la *performance* es considerada actualmente un elemento esencial al momento de medir la recepción de un evento musical. Ese es uno de los puntos fundamentales en los cuales se apoya el artículo de Omar García Brunelli “Orquesta Típica Fernández Fierro: Tango y *performance*”. Previo a encarar un profundo análisis de la diferente percepción que deriva de su particular estilo de *performance*, el autor realiza un exhaustivo paso por el origen de dicha agrupación y un análisis de los discos grabados por ella en estudio para luego referirse a las peculiaridades de sus presentaciones en vivo. Las reacciones a la actuación de la orquesta que siguen presentan breve pero claramente el enfrentamiento de la reacción positiva del público que los sigue y el negativismo o incompreensión que reciben por parte sobre todo de músicos y docentes. El concepto de conducta restaurada (Schechner) es utilizado por

el autor a continuación para analizar los efectos de la *performance* en el tango de la OTFF. Finalmente, y tras considerar la utilización del espacio en los shows de la agrupación, mediante el concepto de “script” (Nicholas Cook) analiza la distancia que existe entre las versiones grabadas y la presentación pública.

Nuevamente la incidencia del factor mencionado en la recepción de la música constituye el núcleo del siguiente artículo, “Los géneros musicales y la *performance* en la obra de *Ridiculum Vitae*”, pero esta vez con referencia a la relación música-humor. En el trabajo, escrito por Juliana Guerrero, se analizan las presentaciones de dicho conjunto utilizando criterios semejantes a los del artículo precedente. Se describen las características del grupo y sus puestas en escena en un interesante estudio de las transformaciones producidas en el pasaje del guión a la *performance*, teniendo como referencia la perspectiva histriónica.

El artículo “Reseña histórica del bandoneón: desde su creación hasta su adopción como instrumento característico del tango”, de Mercedes Victoria Krapovickas ofrece un exhaustivo panorama del derrotero histórico de dicho instrumento con especial énfasis en los cambios que se producen en la distribución de las notas en el teclado. El principal interés del trabajo radica en el aporte que realiza mediante la presentación crítica de los “mitos y verdades sobre la creación del bandoneón”, tema objeto de numerosas controversias. El papel del bandoneón en el tango, y la enseñanza del instrumento cierran el artículo.

Yukio Agerkop ofrece, bajo el título “La bandola de Venezuela: el lugar y la innovación musical”, un extenso estudio sobre ese instrumento en su país, mediante la descripción de sus diversas variantes y la relación del mismo con los diferentes lugares en los cuales se lo ejecuta, a su vez que describe las particularidades de la bandola en relación con la interpretación del joropo, danza nacional de Venezuela.

La contribución de Enrique Cámara de Landa, “Etnomusicología, didáctica y comunicación audiovisual: Experiencias recientes en la Universidad de Valladolid” propone, con la habitual claridad del autor, reflexiones metodológicas relacionadas con la edición de documentos audiovisuales de contenido etnomusicológico que estén dedicados principalmente a la docencia.

Norberto Pablo Cirio en “La presencia afro en la producción académica argentina sobre música tradicional. El caso del Cancionero de Santa Fe, de Agustín Zapata Gollán”, realiza un estudio del mencionado Cancionero con el objeto de descubrir cuáles son los documentos propios de la cultura afroargentina que se encuentran en él, tomando como base su interesante hipótesis de que tales materiales si bien se encuentran presentes, “por haber sido recabados desde otro marco de interés – la prosapia hispánica – no fueron presentados ni analizados considerándose su potencial capacidad documental”

“La musicología como ciencia” reproduce el texto de la conferencia ofrecida por Carlos Vega el 21 de octubre de 1965 en ocasión de ser nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.

También se incluye, continuando las publicaciones que se vienen realizando desde el número 10 de esta revista, “Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX: *The Britisk Packet and Argentine News – Año 1936*”, datos recopilados por Juan Pedro Franze y Olimpia Sorrentino, esta última también responsable de las traducciones, junto con Juan Ortiz de Zárate.

Como es costumbre, la revista se cierra con reseñas y noticias del INM.

\* \* \*

**Nilda G. Vineis.** Licenciada en Música (Especialidad Musicología y Crítica) y Profesora Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) en la cual ha dictado diversas cátedras y donde actualmente se desempeña como Directora del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”. También ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes (UNLAP), en los Conservatorios “Juan José Castro” de Buenos Aires y “Gilardo Gilardi” de La Plata y en la EMBA “Carlos Morel” de Quilmes (donde además tuvo a su cargo, por concurso de antecedentes y oposición, la conducción del Área Música). Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Humanidades (UNLa). Ha traducido libros, dictado conferencias y cursos, participado en congresos nacionales e internacionales, escrito artículos para publicaciones diversas y entradas léxicas para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.

\* \* \*

*SECCIÓN*  
*NOTICIAS DEL INSTITUTO*

---

## **NOTICIAS DEL IIMCV**

---

### **1-Actividades de la Dirección y miembros del IIMCV**

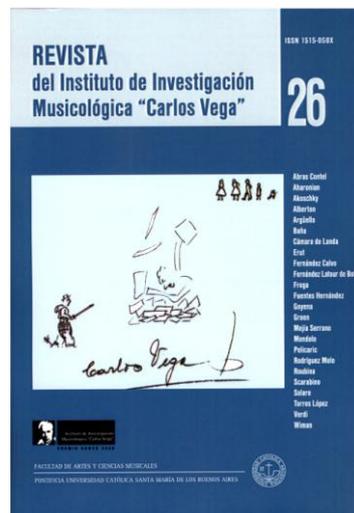
- Co-organización de Jornadas, Conferencias y Ateneos.
- Edición de las publicaciones del IIMCV.
- Recepción de donaciones y catalogación de materiales de archivo.
- Digitalización de materiales documentales del Instituto.
- Presentación del equipo de investigación en la convocatoria del FONCYT PICT 2012.
- Presentación en los subsidios RC del FONCYT para cambio de categoría de la Semana de la Música y la Musicología RC2012-0275.
- Atención de consultas de investigadores.
- Presentación en la Feria del Libro 2012 de las publicaciones del Instituto.
- Organización de la Novena Semana de la Música y la Musicología 2012 (9, 10 y 11 de octubre de 2012).
- Co- Organización (junto con el Arzobispado de Lima, Perú, la Universidad Peruana de Arte Orval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando España) del primer Congreso Festival Internacional “Música Barroca Iberoamericana” en homenaje a San Martín de Porres por el cincuentenario de su canonización (2,3 y 4 de noviembre de 2012).

## 2-Publicaciones 2012

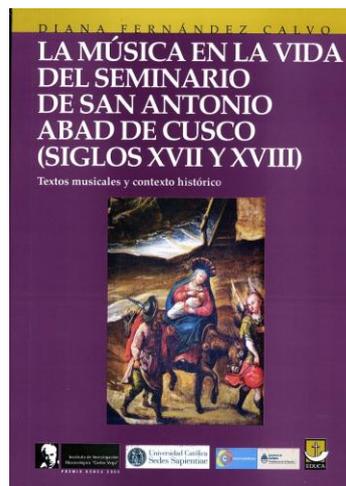
### 2.1- Guillermo Scarabino. Serie Temas V. *Temas de Dirección orquestal. Teoría-práctica*



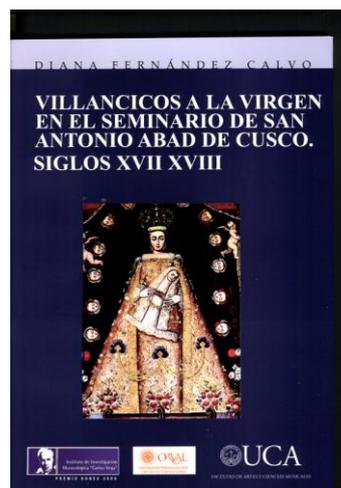
### 2.2 - Revista N° 26



**2.3 - Publicación internacional N° IV con la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima, Perú. Fernández Calvo, Diana. *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco Siglos XVII y XVIII. Textos musicales y contexto histórico* (EDUCA 2012).**



**2.4- Publicación internacional N° V con la Universidad peruana de Arte ORVAL Villancicos a la Virgen en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Siglos XVII y XVIII.**



**3-Reuniones científicas organizadas y co-organizadas por el IIMCV  
2012**

**3.1- LIMA, PERÚ – 2012**

**PRIMER CONGRESO-FESTIVAL INTERNACIONAL  
«MÚSICA BARROCA IBEROAMERICANA»**

En Honor a San Martín de Porres en el 50 aniversario de su  
canonización. Del 2 al 4 de noviembre de 2012

**ORGANIZADORES:**

Arzobispado de Lima. Representante: S.E.R. Monseñor Adriano Tomasi  
OFM; Dra. Diana Fernández Calvo: Instituto de Investigación  
Musicológica “Carlos Vega” (Pontificia Universidad Católica Argentina);  
Dr. Ismael Fernández de la Cuesta: Real Academia de Bellas Artes  
(España); Ingeniero Martial Borzee y Dra. Antonieta Torres Llosa  
(Universidad Peruana de Arte ORVAL)

**PROGRAMA**

**VIERNES 2 DE NOVIEMBRE**

AUDITORIO 2 de la ASAMBLEA NACIONAL DE RECTORES  
ALDABAS 337 (SANTIAGO DE SURCO)

10.00 hs. ACREDITACIÓN

11 hs. HOMENAJE A SAN MARTÍN DE PORRES

11.30 hs. PALABRAS DE APERTURA

S.E.R. Mons. Raúl Chau (Obispo Auxiliar de Lima), Dra. Diana  
Fernández Calvo (IIMCV – UCA- Argentina, Academia Nacional de Bellas  
Artes de Argentina, Academia Argentina de la Historia), Dr. Ismael  
Fernández de la Cuesta (Real Academia de las Bellas Artes de San  
Fernando España), Dra. Antonieta Torres Llosa (ORVAL, Perú).



**Panel de Inicio- De izquierda a derecha presentadora Lic Nilda Vineis (IIMCV\_ UCA, Argentina) Dra. Diana Fenrandez Calvo (IIMCV- UCA, Argentina), SER Monseñor Raúl Chau (Obispo auxiliar de Lima), Ingeniero Martial Borzeé (Universidad Peruana de Arte ORVAL), Dr Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España)**

12 hs. SESIÓN 1 –Conferencia inaugural

Dr. Armando Sanchez Málaga (PUCP, Lima, Perú). “La iconografía musical en el barroco americano”.

14.30 hs – SESIÓN 2- Conferencia

Leonardo Waisman (CONICET, Argentina). “La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas”.

15.50 hs. - SESIÓN 3- Ensayo. Eje: La música en la fiesta barroca

Javier Marín (Universidad de Jaén, España). “La pervivencia de Tomás Luis de Victoria en el Nuevo Mundo durante los siglos XVII y XVIII.

18 hs.- Concierto en la Iglesia de San Marcelo (Lima)

Sergio Pelacani (contra-tenor y continuista) y Daniel Ganum (tiorbista) (Argentina). Solistas integrantes del Ensamble vocal instrumental DE PROFUNDIS” (Uruguay). Puesta en escena de música y poesía de los “Villancicos a la Virgen del Seminario de San Antonio Abad de Cusco” (Siglos XVII y XVIII), transcritos por Diana Fernández Calvo Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la UCA (Argentina). Myrna Herzog (Israel). Viola da gamba solo. “Memoria de España” con

entabulaciones de transcripciones del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Diana Fernández Calvo)



**Sergio Pelacani (Argentina) y solistas del Ensamble De Profundis (Uruguay) tiorba (Daniel Ganum, Argentina) y viola da gamba (Dra. Myrna Herzog, Jerusalem). Villancicos a la Virgen (transcripciones IIMCV UCA).**

SÁBADO 3 DE NOVIEMBRE

AUDITORIO 2 de la ASAMBLEA NACIONAL DE RECTORES  
ALDABAS 337 (SANTIAGO DE SURCO)

10 hs - SESIÓN 4- Informe de investigación – Eje: La música en la fiesta barroca

Marisa Restiffo (Universidad Nacional de Córdoba), Leonardo Waismann (CONCIET), Clarisa Pedrotti (Universidad Nacional de

Córdoba) (Argentina). “Maestro Mayor vs. Maestro de Capilla: jurisdicción civil y jurisdicción eclesiástica en Lima a fines del siglo XVIII”.

10.40 hs. SESIÓN 5- Informe de investigación. Eje: La música en la fiesta barroca.

Rafael Díaz (Pontificia Universidad Católica de Chile). “Cofradías de indígenas en el Santiago colonial: estrategias de construcción de una identidad musical soterrada”.

11.30 hs. SESIÓN 6 – Relato de experiencia - Eje: La música en la fiesta barroca.

Hugo Quintana (Universidad Central de Venezuela). “El uso de la guitarra en el acompañamiento de los villancicos del siglo XVII. Teorización hecha a partir de la interpretación de los Maitines para la Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla”.

12.10 hs. SESIÓN 7 – Informe de investigación – Eje: La música en la fiesta barroca

Omar Morales Abril (CENIDIM-INBA, México)- "Fiesta y devoción en los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco de la catedral de Guatemala".

15 hs – SESIÓN 8 - Relato de experiencia - Eje: La música en la fiesta barroca

Juan Francisco Sans (Universidad Central de Venezuela). “Los Maitines para la Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla”

15.40 hs. SESIÓN 9 - Informe de investigación – Eje: La música en la fiesta barroca

Alexzhandra Franco (Universidad Central de Venezuela/Universidad de las Artes). “Edición crítica de una selección de obras del compositor venezolano José Ángel Lamas 1775-1815”.

18 hs- Concierto en el Centro de Innovación y Emprendimiento de los Olivos (Cielo). Av. Universitaria 2202- LOS OLIVOS

“Compagnia Scaramella” (Argentina) “Un puente de villancicos a través del Atlántico” Leonardo Waisman, guía musical. Marisa Restiffo y Teresa Ruiz, sopranos, Consuelo Beltrán, contralto, Miguel Posse, tenor/contratenor, Daniel Cofone y Rodrigo Balaguer, barítonos, Mimi Waisbord, bajoncillo; Eduardo Valdés, guitarra barroca; Alejandro Aizenberg, bajo.

“Conjunto de Música Antigua de la PUCP”. “La Forlana Perú”, “Música de España y de los virreinos latinoamericanos”. (Lima, Perú). Directora: Lydia Hung Wong.

“Ensamble vocal e instrumental DE PROFUNDIS” (Uruguay).  
Directora: Cristina García Banegas. Estreno de las Comedias de “Antíoco y Seleuco” y “San Eustachio” del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Siglo XVII) transcripciones Diana Fernández Calvo actuación Sergio Pelacani y cantantes del Ensamble De Profundis.

DOMINGO 4 DE NOVIEMBRE

AUDITORIO DE LA UNIVERSIDAD ORVAL. Av. PRIMAVERA  
207. CHACARILLA DEL ESTANQUE – SAN BORJA

10 hs- SESIÓN 10 – Informe de investigación – Eje: La música en la fiesta barroca

Guillermo René Alvarez (Universidad Nacional de Litoral) Argentina.  
“Dos Motetes barrocos para la celebración de la Inmaculada Concepción en la Catedral de Viseu. / Carlos Seixas. 1704-1742 Gloriosæ Virginis Mariæ y Conceptio Gloriosæ”.

10.40 hs. SESIÓN 11 – Ensayo - Eje: La música en la fiesta barroca

Janett Alvarado (Universidad Nacional de Cuenca, Ecuador).  
“Villancicos y Tonos del Niño en Cuenca, función cultural”.

11 hs – SESIÓN 12

PANEL DE CIERRE

Diana Fernández Calvo (IIMCV- UCA, Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, Academia Argentina de la Historia).  
“Esteban Ponce de León y la música para teatro en el Cusco del siglo XVIII. Reconstrucción, transcripción y estudio de las puestas de ‘Antíoco y Seleuco’ y ‘Rendise a la obligación’ ”

Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España). "Oficio Divino, Liturgia Profana, Opus Musicum"

13 hs. Entrega de certificados

18 hs. Concierto en Catedral de Lima. Centro histórico de Lima, lado este de la Plaza Mayor en la calle Gradadas de la Catedral.

“Música litúrgica del Seminario de San Antonio Abad de Cusco”  
(Transcripciones a cargo de Diana Fernández Calvo, Argentina).

Dr. Ismael Fernández de la Cuesta (España)

Sergio Pelacani (contratenor y continuista) y Daniel Ganum (tiorbista)

“Ensamble vocal e instrumental DE PROFUNDIS” (Uruguay)

Directora: Cristina García Banegas .

“Maitines para la Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla”. Grupo Vocal “Camino y voces” (Director Juan Francisco Sans) Venezuela

\* \* \*

**3.2- NOVENA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA  
JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN  
Subsidio FONCYT RC- 2012 - 0275**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS  
VEGA”  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - DEPARTAMENTO DE  
LETRAS UCA  
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS AUGUSTO RAUL  
CORTAZAR UCA  
MÚSICA Y PALABRA. Ópera- Canción de cámara- Canción  
folklórica y popular urbana  
9 10 y 11 de octubre de 2012  
“SALA GINASTERA”  
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 – EDIFICIO SAN ALBERTO  
MAGNO - SUBSUELO**

**Coordinación general: Dra. Diana Fernández Calvo  
Co-coordinación literaria: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda  
Comité científico: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta -  
Dra. Diana Fernández Calvo - Dr. Javier González - Dra. Olga Latour  
de Botas – Ma. Ana María Mondolo - Dr. Juan Ortiz de Zárate –Mag.  
Iván Marcos Pelicarić- Ma Guillermo Scarabino Dra. Pola Suarez  
Urtubey - Dra. Arancet Ruda- Lic. Nilda Vineis**

**Programa**

**Martes 9 de octubre**

9 hs Acreditación

9.30 hs Panel inaugural

Ma. Guillermo Scarabino (FACM UCA - Academia Nacional de Bellas Artes), Dra. Sofía M. Carrizo Rueda ((UCA-CONICET), Dra. Diana Fernández Calvo (Doctorado en Música - IIMCV UCA – Academia Nacional de Bellas Artes - Academia Argentina de la Historia) y Dra. Olga Fernández Latour de Botas (CEFARC UCA - Academia Nacional de Letras - Academia Nacional de Historia).



**De izquierda a derecha Dra. Olga Fernández Latour de Botas, Dra. Diana Fernández Calvo, Dra. Sofía M. Carrizo Rueda y Ma. Guillermo Scarabino**

10 hs. Sesión 1 – Conferencia inaugural

Dra. Pola Suarez Urtubey (Doctorado en Música UCA - Academia Nacional de Bellas Artes - Academia Argentina de la Historia). “La década de 1910 en la ópera: del sensualismo de Strauss a la ingeniería teatral de Prokofiev”.

11.15 Sesión 2- Comunicaciones

1- Da. (c) Patricia Díaz-Inostroza (Instituto de Estudios Avanzados-Universidad de Santiago de Chile, ASEMPCH Asociación Chilena de Estudios en Música Popular). “Cantares de resistencia en el Cono Sur”.

2 Lic. Alejandro Martínez (UNLP). “El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos”.

3- Dra. Tatiana Tchijova (Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Musica, Cali, Colombia). “A. M. Valencia. La canción de cámara”.

12.30 a 13.30 Receso

14 hs Sesión 3- Panel de folklore. Área Letras.

“Literatura y música tradicionales argentinas. Algunos paradigmas.”

Coordinación y exposición: Dra. Olga Fernández Latour de Botas (CEFARC- UCA Academia Nacional de Letras - Academia Nacional de Historia). "Aires criollos en la obra de Leopoldo Lugones". Panelista: Mag. Iván Marcos Pellicaric (CEFARC UCA - IIMCV UCA) “El Martín Fierro de José Hernández, ¿una payada autobiográfica?”

15.30 hs Sesión 4- Conferencia.

Dra. Adriana Cid (Letras UCA). "Plenitud de una forma; de la poesía alemana al *Lied*".

16.30 hs Sesión 5- Conferencia.

Lic Pablo L. Bardin. “Panorama histórico del Lied”.

17.30 hs. Sesión 6- Panel de folklore. Área Música.

“Tres manifestaciones religiosas populares de la Provincia de Jujuy”

Coordinación y exposición: Lic. Hector Goyena (INM). Panelistas: Prof. Graciela Restelli (INM), Lic. Martín Sessa (UNLP – Esc. Superior Provincial de Danzas “José Hernández” – Conservatorio Manuel de Falla).

18.30 hs. Sesión 7 -Concierto. <sup>1</sup>

**I- Duo AR. CO.**

Piano: Dora De Marinis

Violín: Tatiana Tchijova

---

<sup>1</sup> En DVD adjunto. Ver programa en el Sumario de esta publicación.



**Dora De Marinis y Tatiana Tchijova**

## **II- Música tradicional Ecuatoriana.**

Piano: Jannet Alvarado

Instrumentos étnicos: Carlos Freire.

Soprano: Vanessa Freire

### **Miércoles 10 de octubre**

10 hs Sesión 8- Comunicaciones

1 - María Alejandra Vega (IUNA - CAEA). “Una aproximación a la música de las bandas de sikus en Tilcara y Buenos Aires”

2- Dra. Martha Enna Rodríguez Melo (Coordinadora grupo de investigación. Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.) “Canción andina colombiana en duetos”

3- Mag. Nancy Marcela Sánchez (Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación"-investigadora - Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Cátedra de Folklore. IUNA). “Los carnavalitos

documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945. Consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las performances musicales en sus trabajos de campo”

4- Mag. Jannet Emperatriz Alvarado Delgado. (Universidad de Cuenca, Ecuador) “Ópera Ipiak y súa”

11.45 Sesión 9- Conferencia.

Dra. Sofia M. Carrizo Rueda (UCA-CONICET). “De los Cancioneros medievales a los “tablaos” del siglo XX. Una trayectoria de la canción española y sus repercusiones en la Argentina”

13 a 14 Receso

14 hs Sesión 10- Panel: Canciones escolares y canciones de cuna.

Panelistas: Mag. Claudia Dal Pino “El canto escolar en el contexto de la política educativa argentina (1870-1890)”, Lic. Alicia de Couve “El canto escolar en la Argentina entre 1900 y 1920: entre lo instituido y lo instituyente.”, Mag. Beatriz Mastrángelo, Marina di Marco, “El mundo del niño: elementos del *nonsense* y de las coplas tradicionales españolas en tres *Nanas para dormir muñecas*, de Julio Alfredo Egea.”

15.15 a 16.45 Sesión 11- Panel de Tango.

Coordinación y exposición: Dra. María Amelia Arancet Ruda (Letras UCA – CONICET) “*He nacido en Buenos Aires. Poemas de la ciudad*. El tango como elemento de cultura y de identidad en la antología realizada por Ángel Mazzei (1971)”. Panelistas: Dra. Marina Cañardo (UBA-EHESS) “Las representaciones del tango en la década de 1920: ¿“expresiónfiel del arte criollo” o moda “transitoria e insubstancial”?”. Lic. Dulce Dalbosco (UCA).

17 hs. Sesión 12- Panel de Rock.

“Letra y música en las escenas confluyentes del rock en la Argentina”.

Coordinación y exposición: Lic. Lisa Di Cione (UBA- INMCV), Prof. Alfredo De Jorge (UCA Letras). Panelistas: Prof. Diego Madoery (UNLP), Dr. Oscar Conde (UNIPE / Universidad Nacional de Lanús).

18.15 hs. : Sesión 13 - Concierto <sup>2</sup>

### **I - Tango**

Canto: Damián Fontenla.

Piano: Sergio Pelacani.

---

<sup>2</sup> En DVD adjunto. Ver programa en el Sumario de esta publicación.



**Damián Fontenla y Sergio Pelacani**

## **II- La palabra hecha música- II recitar cantando**

Arias y canciones

Contratenor y continuo: Sergio Pelacani

Soprano: Susana Sánchez Laganá

### **Jueves 11 de octubre**

9 hs. Sesión 14- Comunicaciones.

1- Prof. Martín Baña. (UBA-UNSAM-CONICET) “Introducir la verdad en el campo de lo pseudo. Evgeny Onegin y los alcances del realismo como estética operística y crítica social”.

Lic. Rodrigo Pincheira Albrecht. (Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile). “Los Otros de Congreso”.

2- Lic. María Claudia Albini (UBA- IUNA), Lic. Edgardo Cianciaroso (IUNA). “El uso de canciones populares en la enseñanza del idioma inglés como segunda lengua”.

3- Mag. Carlos Freire (Universidad de Cuenca, Ecuador) “El Haway: fiesta de la cosecha.”.

10. 30 hs. Sesión 15- Comunicaciones.

1- Doctoranda Inés Grünwaldt (Egresada UCA, Letras) - Lic. José Luis Contini (Egresado FACM, Dirección Orquestal) “Cassandra está y espera”.

2- Dra. Olga Fernández Latour de Botas (CEFARC UCA -Academia Nacional de Letras- Academia Nacional de Historia) y Prof. Teresa Beatriz Barreto (IUNA- Grupo de trabajo de Historia del Folklore). “Historia, danza y poesía en dos nuevos trabajos lexicográficos”.

3-Dra. Roxana Gardes de Fernández (Letras UCA). “Marinismo y Arcadia en el melodrama italiano. ‘Dido abandonada’ de Metastasio”.

12 a 13 hs Receso

13 hs Sesión 16- Conferencia.

Dr. Javier Gonzalez (UCA, Letras - CONICET). "Tres versiones líricas del mito donjuanesco: ‘Don Giovanni’ de Da Ponte-Mozart, ‘Rigoletto’ de Hugo-Verdi, ‘Don Juan’ de Marechal-Zorzi."

14.30 hs. Sesión 17- Panel.

“La música para escena y la ópera contemporánea argentina y latinoamericana”.

Coordinación y exposición: Dra. Diana Fernández Calvo (Doctorado en Música UCA – IIMCV- Academia Nacional de Bellas Artes - Academia Argentina de la Historia). Panelistas: Dr. Juan Ortiz de Zárate (Doctorado en Música UCA -INMCV), Lic. Marta Lambertini (Doctorado en Música UCA - Academia Nacional de Bellas Artes).

16 hs. Sesión 18- Comunicaciones.

1- Dr. Jorge Dubatti (UBA). “Apátrida de Rafael Spregelburd y Federico Zypce y la poética de la ‘ópera hablada’”.

2- Dr. Rondy Torres López (Universidad de los Andes, Bogotá – Colombia). “La ópera colombiana. Una investigación musicológica con miras a la restitución”.

3- Mag. Marita Fornaro Bordolli. (Escuela Universitaria de Música - Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas Universidad de la República, Uruguay). “Voz, música, performance: El caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya”.

4- PHD Dr. Jesús Emilio Gonzáles Espinosa (Universidad de Pamplona). “‘Los Hampones’. Medio siglo de una ópera colombiana moderna.”



**De izquierda a derecha: Mag. Marita Fornaro Bordolli, Dr. Rondy Torres  
López y PHD Dr. Jesús Emilio Gonzáles Espinosa**

18.45 Invitación al Acto Celebratorio de los 50 años del inicio del  
Concilio Vaticano II.

\* \* \*

*SECCIÓN*  
*CONVOCATORIA*

---

## **CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA N° 28 DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA” (UCA)**

---

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de la musicología, para ser publicados en el próximo número 28 de su Revista. Los trabajos, que se recibirán hasta el 10 de diciembre de 2013, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria. Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial para recibir sugerencias de los correctores de estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación. Los artículos que no sean aceptados quedarán en el Instituto a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen.

Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad. Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc). Se deberá adjuntar un resumen del trabajo de no más de 10 (diez) líneas, en castellano y en inglés, y cinco palabras clave, también en castellano y en inglés. Se adjuntará además un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

Los autores de los artículos que sean publicados en el número de la Revista 28 -en formato papel- 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 en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

**Normas de presentación:**

1- Los trabajos se entregarán en formato papel (Word), en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado. También se entregará una copia en soporte digital (CD). Se empleará sangría de 1 centímetro en el comienzo de cada párrafo.

2- Las 50 carillas máximas de los trabajos incluyen el texto, bibliografía, notas al pie, ejemplos musicales y figuras (fotos, diagramas, tablas, etc).

3- Las citas textuales de más de tres líneas se insertarán en un párrafo destacado, con doble sangría, con interlineado simple y encomilladas, en letra Times New Roman 10.

4- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

5- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

6- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.

7- Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- El título del artículo estará alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 14, negrita. Debajo figurará el nombre y apellido del autor del trabajo, alineado a la izquierda en mayúscula, en letra Times New Roman 12 negrita.

9- Los subtítulos irán alineados a la izquierda en minúscula, letra Times New Roman 12 negrita.

10- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo.

11- Las referencias bibliográficas de autor insertadas en el escrito no deben colocarse dentro del texto sino en cita al pie.

12.- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas.

13- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas además en formato de imagen, en otra carpeta del CD. Estarán escaneadas en formato TIFF con una resolución de 600 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original.

14- En caso de necesitarse ejemplos musicales, éstos deberán ser insertados dentro del cuerpo del artículo, escritos en programa Finale (versión 2004 en adelante). Además del texto en Word se adjuntarán en otra carpeta los ejemplo musicales (si los hubiere) en formato .mus (extensión de Finale) y .tiff (extensión de imagen desde Finale) y las imágenes (si fuera necesario) en formato TIFF o PDF con una resolución de 600 dpi. Los archivos adjuntos deberán llevar la numeración correspondiente a la insertada dentro del texto del artículo y ser nombrados de acuerdo con los epígrafes del texto original.

15- El envío puede ser realizado vía mail a:  
[nildavineis@yahoo.com.ar](mailto:nildavineis@yahoo.com.ar)

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,  
Edificio San Alberto Magno (subsuelo),  
Alicia Moreau de Justo 1500,  
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada. Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto. La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.