

**REVISTA**

ISSN 2683-7145



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"**

**.nro 1**

Antonio Formaro – Edgar Isaac Gómez Álvarez – Jannu Montecristo  
Pérez – Laura Novoa – Marcelo Rebuffi – Graciela Beatriz Restelli –  
Luisa Vilar-Payá



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

**| REVISTA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
"CARLOS VEGA"**





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

---

■ **AÑO XXXIV**  
■ **2020**

**VOLUMEN 34 - N° 1**

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



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector.** Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano.** Lic. Ezequiel Pazos

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: José León Gallardo, *Fuga a 3 voces*. Manuscrito autógrafo obrante en el Fondo Documental "José León Gallardo" del Archivo de Música Devocional y Litúrgica del IIMCV (UCA).

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

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



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

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

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

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

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 34 N° 1.

11

### CONMEMORACIÓN

Yolanda Velo. *In memoriam*.

**Graciela Beatriz Restelli**

17

### SECCIÓN ARTÍCULOS

El arte de la excepción: Stock, Aitken y Waterman y la música pop de los años 80 en Gran Bretaña.

**Antonio Formaro**

23

Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una nación del futuro.

**Laura Novoa**

55

Dimitri Shostakovich: entre la passacaglia, el monomito y el patriarcado.

**Marcelo Rebuffi**

85

Ángela Peralta (1845-1883) como compositora. Historiografía y análisis de la canción *El deseo*.

**Luisa Vilar-Payá y Jannu Montecristo Pérez**

107

### SECCIÓN RESEÑAS

Leonora Saavedra (ed.): *Carlos Chávez y su mundo*.

**Edgar Isaac Gómez Álvarez**

129

### NOTICIAS DEL INSTITUTO

139

### CONVOCATORIA

143



## **PRÓLOGO**





## ■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 34 N° 1



La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Adaptándonos a las nuevas normas que deben reunir las publicaciones periódicas científicas para ser reconocidas internacionalmente, es que a partir del número 31 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS) desde donde se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos. Se puede acceder a la misma desde la siguiente dirección electrónica <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

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

Cabe destacar que esta revista está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publica-

ciones para editores de revistas científicas.<sup>1</sup> En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

En el presente volumen 34 N° 1 se publican los siguientes artículos:

- 12**
- Antonio Formaro (Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires): “El arte de la excepción: Sotck, Aitken y Waterman y la música pop de los años 80 en Gran Bretaña”.
  - Laura Novoa (Universidad de Buenos Aires): “Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una nación del futuro”.
  - Marcelo Rebuffi (University of North Dakota): “Dimitri Shostakovich: entre la passacaglia, el monomito y el patriarcado”.
  - Luisa Vilar-Payá (Universidad de las Américas – Puebla) y Jannu Montecristo Pérez: “Ángela Peralta (1845-1883) como compositora. Historiografía y análisis de la canción *El Deseo*”.

Se ofrece en este número, además, la reseña del libro de Leonora Saavedra (ed.) *Carlos Chávez y su mundo*, Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018 (Alejandro Pérez Sáez, trad.), realizada por el Lic. Edgar Isaac Gómez Álvarez.

En la sección Noticias del Instituto se presentan las nuevas publicaciones del IIMCV que vieron la luz en la última parte del año 2019 y comienzos del 2020.

Al final del volumen, en la sección Convocatoria, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista. La convocatoria para la presentación de artículos para el n° 1 del vol. 35 del año 2021, estará abierta hasta el 31 de enero. Asimismo, aceptaremos propuestas enviadas a lo largo del año, que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en el que fueron enviadas.

Finalmente, el presente número abre sus páginas con un sentido homenaje de la Lic. Graciela Beatriz Restelli a quien fuera una inolvidable colega, gran valor de nuestra musicología y exinvestigadora del Instituto, nuestra querida Lic. Yolanda Velo. La

---

<sup>1</sup> [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf)

noticia de su reciente fallecimiento nos ha llenado a todos de una honda tristeza. Quienes la conocimos y tuvimos el placer de trabajar junto a ella recordaremos por siempre la calidez de los momentos compartidos, su férreo y ejemplar profesionalismo; su incansable labor.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO  
*Editora*





**CONMEMORACIÓN**





## ■ YOLANDA VELO. *IN MEMORIAM*

GRACIELA BEATRIZ RESTELLI

Investigadora retirada del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"  
grlangreo@gmail.com

Es difícil ceñirse a lo estrictamente académico habiendo sido yo alumna, compañera y, fundamentalmente, amiga. No obstante, hacer un *racconto* de su labor es también un homenaje desde el cariño, y agradezco me hayan convocado para tal fin.

Varias páginas se ocuparían con la profusa actividad profesional que desarrolló esta musicóloga argentina, licenciada en Música con especialidad en Musicología y Crítica por la Universidad Católica Argentina en 1973.

En los comienzos de su carrera profesional, obtuvo una beca en la especialidad Expresiones folklóricas, otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, para realizar la segunda etapa de una investigación sobre la celebración del carnaval en el Valle de Santa María (Catamarca, Tucumán y Salta). A lo largo de su carrera realizaría otros trabajos de campo en Tucumán, Buenos Aires y localidades del litoral argentino.

En 1973, ingresó como auxiliar técnico de la División Científico-Técnica del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cargo que desempeñó hasta 1977.

Luego, y hasta 1986, realizó actividades en el museo de instrumentos musicales Dr. Emilio Azzarini, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, del cual fue su directora entre 1985 y 1986. Por entonces, organizó varias exposiciones de instru-

mentos pertenecientes a dicho museo en diferentes localidades de Buenos Aires e, inclusive, en Ushuaia.

18

Vincular la investigación con la educación fue para ella un objetivo central en su labor. Así fue como entre 1986 y 1989, y desde el Centro de Divulgación Musical —dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires— Yolanda Velo proyectó, puso en marcha y coordinó el plan *La música va a la escuela*. Con él se llevó a las aulas los resultados de investigaciones musicológicas realizadas en diferentes regiones de la Argentina, con el fin de que los alumnos entraran en contacto con expresiones sonoras e instrumentos musicales de esas zonas del país.

Paralelamente a esa tarea, en 1987 integró el equipo del Instituto Nacional de Musicología que realizó el *Relevamiento de instrumentos musicales tradicionales existentes en repositorios oficiales de Argentina, Paraguay y Uruguay*, perteneciente al proyecto de la O.E.A. "Análisis cualitativo y cuantitativo de la cultura del Área Austral".

Ingresó al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET) en 1989 como Profesional Principal de la Carrera del Personal de Apoyo. El Instituto Nacional de Musicología fue nuevamente su sede de trabajo, donde se desempeñó principalmente como curadora del Museo de Instrumentos. Organizó allí exposiciones que estuvieron abiertas al público, con gran afluencia de escolares y docentes.

A partir de 1994, Yolanda organizó un taller de acondicionamiento de los instrumentos musicales del Instituto Nacional de Musicología, en el cual participaron, como voluntarios, alumnos avanzados de la carrera de Etnomusicología del Conservatorio "Manuel de Falla", donde era profesora titular de Organología.

Quedó así organizado el depósito de instrumentos musicales del instituto, que es modélico en su género. En el taller se acondicionaron los instrumentos bajo estrictas normas de preservación, impartidas por especialistas del Center for Museum Studies, Smithsonian Institution, en el *Seminario de Capacitación en Conservación preventiva y Exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas*, el cual Velo había cursado en Buenos Aires gracias a una beca de la Fundación Antorchas.

A partir de 2002 su lugar de trabajo pasó a ser el Museo Etnográfico "Juan Ambrosetti", del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Publicaciones y participaciones en congresos nacionales e internacionales de su especialidad, que excederían el límite de este escrito, completan su tarea. Consideraba a las Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología y la Asociación Argentina de Musicología —de la que llegó a ser Presidente—

como su “retiro musicológico”, en las que participaba activamente como expositora, moderadora y oyente.

Incansable, creativa, con gran capacidad para la organización. Generadora de inquietudes en el alumnado que tuvo a su cargo. Promotora del debate científico. Así era Yolanda Velo: la Maestra, la Investigadora, querida y respetada por su entrega total. Y no menos en la relación humana, como amiga entrañable que se eterniza en los recuerdos más profundos.





## ARTÍCULOS







# ■ EL ARTE DE LA EXCEPCIÓN: STOCK, AITKEN Y WATERMAN Y LA MÚSICA POP DE LOS AÑOS 80 EN GRAN BRETAÑA

ANTONIO FORMARO

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"  
antonioformaro@hotmail.com

## RESUMEN

La música pop británica de la década del 80 puede ser tomada como un indicativo de procesos de cambio en lo social y lo económico, a la vez que una vía de expresión e identificación de grupos sociales minoritarios que tuvieron un fuerte rol en la delimitación estilística de la misma. El *team* de producción conformado por Stock, Aiken y Waterman supo, utilizando una serie de constantes sonoras, llevar un sonido surgido del circuito *under* a dominar el mercado discográfico hacia finales de la década.


**Palabras clave:** pop británico, neoliberalismo, Stock, Aitken, Waterman, Kylie Minogue, Rick Astley.

## STOCK, AITKEN AND WATERMAN AND THE BRITISH POP OF THE 80'S DECADE.

### ABSTRACT

24 British pop music of the 1980s can be taken as sign of the social and economic changes that were happening, as well as a form of expression and identification for social minority groups that played a very important role in its stylistic delineation. The production team Stock, Aitken and Waterman, using a series of constant musical sounds, knew how to bring the sounds from the underground circuit and use it to dominate the music market by the end of the decade.

**Keywords:** British pop music, Neoliberalism, Stock, Aitken, Waterman, Kylie Minogue, Rick Astley.



### Introducción

El trío conformado por Mike Stock, Matt Aitken y Pete Waterman configuró un grupo de productores importantes de la música pop de mediados de los años 80 hasta los años 90.

Aparecieron en 1984 y produjeron una serie de canciones *singles* (sencillos)<sup>1</sup> que tuvieron un repentino y enorme éxito en las listas de ventas del Reino Unido en particular y de allí se expandió a todo el mundo, llegando a producir una cantidad de *hits* que se calcula en más de cien, e ingresando en los Records Guinness en producción de canciones pop compuestas por los mismos autores y producidas por los mismos productores (que eran ellos mismos), pero para una serie de artistas cuya lista incluye nombres que han sido de los más vendedores de los años 80 con proyección posterior.

Los artistas más destacados, como Kylie Minogue, Rick Astley, las bandas Bananarama y Dead or Alive, Hazell Dean, Jason Donovan, etc. han tenido una relación muy directa con los productores y compositores; algunos de los casos fueron creados

---

<sup>1</sup> Cuando se publicaban en un disco de 45 rpm que traía una sola canción.

por ellos —Kylie Minogue, Rick Astley— y otros, que venían ya actuando, lograron hacer famoso su producto a partir de la producción de estos productores. Además, a medida que la fama de ellos crecía, artistas consagrados como Donna Summer, Blondie (mas bien su famosa vocalista, Debbie Harry) y Cliff Richard, que pertenecían ya a una bien asentada cultura de la música popular en el campo internacional, contrataron el servicio de estos productores para renovar el éxito de sus carreras y modernizar su estilo a fines de los años 80.

Por último, resulta también destacable el que los productores armaron su propia compañía, llamada Pete Waterman Limited (PWL) y abandonaron durante cierto período el estilo de músicaailable co-produciendo una serie de éxitos de otros artistas de la época que buscaban modernizar su sonido; este proceso, llamado *remix* fue otra de las especialidades de la productora que remezcló temas para artistas consagrados como Pet Shop Boys, Depeche Mode, New Order, Erasure y otros artistas de culto de la escena del pop de los años 80. En estos casos las composiciones no eran de los Stock, Aitken and Waterman pero sí a ellos se les entregaba el material para un filtrado del sonido y una construcción de un estiloailable que pudiera triunfar en las discotecas a ambos lados del Atlántico —Estados Unidos e Inglaterra— y de allí proyectarse a una mayor aceptación. Esto los colocó durante los años 1987 y 88 como un caso prácticamente hegemónico dentro de las productoras de músicaailable en la historia.

En este escrito trataremos de, por un lado, determinar los factores socioculturales y el entorno en el cual se desarrolló este trabajo de producción, que sólo se ha comparado a la Motown de los comienzos de los años 70 en New York; y por el otro, entender cómo pudo funcionar el sistema de composición de una serie de rasgos muy reconocibles en el estilo, pero con leves diferencias. El hecho de que en muchos momentos de su carrera a este ensamble de productores se lo denominó “The factory” (la fábrica), por su funcionamiento similar al de un establecimiento fabril o factoría de canciones, unido a la permanente aceptación de los *charts* internacionales de *hits* y la continuidad de este estilo —si se tiene en cuenta la volatilidad del mercado pop— hace sospechar que la complejidad de la manera de trabajo debió ser mayor que la aparente facilidad con la cual se componían estas canciones y se lanzaban, teniendo en cuenta que lograron copar las listas de éxitos de todo el mundo anotando más de cincuenta *top 20* (cifra que se toma para considerar un éxito masivo de una canción) y más de cien *top 100* (cuando ya la canción es un éxito a nivel internacional)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> BBC Website; UK *charts*.

## 1. Contexto histórico: situación sociopolítica de Inglaterra en la década del 80

Seguiremos los conceptos de Eric Hobsbawm, que en el libro *La Historia del Siglo XX* señala: “La historia de los veinte años que siguieron a 1973 es la historia de un mundo que perdió su rumbo y se dirigió hacia la inestabilidad y la crisis” (Hobsbawm, 2008: 404). Y más adelante apunta:

26

“[...] Esta década de crisis que siguió a 1973 no fue una gran depresión a la manera de 1930. La economía global no se quebró ni siquiera momentáneamente, aunque la edad de oro finalizase en 1975 con algo muy parecido a la clásica depresión cíclica que redujo un diez por ciento de la producción industrial de las economías desarrolladas de mercado y el comercio internacional en un trece por ciento (Según Abson y Guilm, 1991, pág. 225). [...] En el mundo capitalista avanzado continuó el desarrollo económico mucho más lento que en la edad de oro, a excepción de algunos países de industrialización reciente, fundamentalmente asiáticos, cuya revolución industrial había empezado en la década del 60. El crecimiento del producto interno colectivo de las economías avanzadas apenas fue interrumpido por cortos períodos de estancamiento, particularmente el que va entre 1981 y 1984. El comercio internacional de productos manufacturados incluso se aceleró a fines de la década del 80”. (Hobsbawm, 2008: 405).

Sin embargo, Hobsbawm apunta también cómo mientras la economía mundial prosperaba, lo hacía con los grandes problemas que habían aparecido a partir de la unificación de la guerra del petróleo y luego el aumento del precio del barril en 1973 y el nuevo aumento impuesto por los países árabes en 1975.

Hobsbawm observa además cómo en los años 70 el desempleo había crecido un 4,2% y a fines de los 80 un 9,2 % y el hecho de que la mitad de los desempleados en 1986-87 hacía más de un año que estaban sin trabajo. Señala

“[...] Dado que la población trabajadora potencial no aumentaba con la afluencia de hijos de la posguerra y la gente joven solía tener un mayor índice de desempleo que los trabajadores de más edad, se podía haber esperado que el desempleo permanente disminuyese pero, por lo que refiere a pobreza y miseria, los años 80 incluso los países más ricos tuvieron que acostumbrarse a una visión cotidiana de mendigos sin hogar (*homeless*), un espectáculo de personas sin techo refugiándose en los portales al abrigo de cajas de cartón, cuando los policías no se ocupaban de sacarlos de la vista del público. Pero la aparición de pobres sin hogar formaba parte del gran crecimiento de desigualdades sociales y económicas de la nueva era.” (Hobsbawm, 2008).

El crecimiento de la desigualdad fue inexorable en los países de economía desarrollada de mercado y en especial desde el momento en que el aumento casi automático de

los ingresos reales al que estaban acostumbradas las clases trabajadoras de la época keynesiana llegó a su fin. Aumentaron los extremos de pobreza y riqueza al igual que lo hizo el margen de distribución de rentas en la zona intermedia.

La alternativa que se ofreció para superarla vino de una minoría de economistas ultra liberales. Incluso antes de la crisis, esta mirada de minoría de creyentes en el libre mercado sin restricciones había empezado a actuar contra la hegemonía de los keynesianos y otros paladines de la economía mixta y el pleno empleo. Los neoliberales aducían que la política y la economía de la edad de oro manejada por criterios keynesianos dificultaban el control de la inflación y el recorte de costos que habían de hacer posible el aumento de los beneficios, que era el auténtico motor de crecimiento de una economía capitalista. En cualquier caso, sostenían que la “mano oculta” del libre mercado de Adam Smith produciría con certeza un mayor crecimiento de la riqueza de las naciones y una mejor distribución posible de las riquezas y las rentas, afirmación que los keynesianos habían negado rotundamente y que había mostrado eficacia entre 1930 y 1970. En ambos casos, la economía racionalizaba un compromiso ideológico, una visión *a priori* de la sociedad humana.

Por ejemplo, los neoliberales veían con desagrado a la Suecia social demócrata, espectacular éxito económico del siglo XX, no porque fuese a tener problemas en la década de crisis, sino porque se basaba en el famoso modelo económico sueco con sus valores colectivistas de igualdad y solidaridad<sup>3</sup>. Por el contrario, el gobierno de Thatcher en el Reino Unido fue impopular, incluso en los años de su éxito económico, porque se basaba en el absoluto egoísmo asocial e incluso anti social. Este gobierno, que llegó al poder en el momento más crítico de la economía del Reino Unido dejaba poco margen para la discusión.

Apodada “la Dama de Hierro” por su firme oposición a todo movimiento socialista y en particular su odio a la Unión Soviética, desde que llegó a ser Primer Ministro del Reino Unido en 1979 y hasta 1990 implementó una serie de medidas conservadoras en lo político que llegaron a ser conocidas como “thatcherismo”. Su filosofía económica hizo hincapié en la desregularización, especialmente en el sector financiero y la flexibilización absoluta del mercado laboral, la privatización de empresas públicas y la reducción del poder de los sindicatos. Esto generó un alto grado de recesión y desempleo y llevó mucho tiempo hasta que la regularización económica — y, sobre todo, la guerra de Malvinas— le brindara un aumento de su popularidad, que se tradujo en una reelección. En política exterior, se caracterizó por su oposición absoluta a la Unión Europea y el alineamiento en política exterior con el Estados Unidos de Ronald Reagan.

---

<sup>3</sup> *Financial Times*, 11 de noviembre de 1990.

Aunque Thatcher fuera reelecta y el impuesto *poll tax*, conocido como “impuesto a la comunidad” fuera tremendamente impopular, varios miembros de su gabinete no compartían sus puntos de vista sobre la cuestión de la Comunidad Europea.

La influencia de movimientos monetaristas y económicos surgidos de las ideas de Milton Friedman se tradujeron en recortes al presupuesto de educación superior y el aumento de tasas de interés para disminuir el crecimiento de la oferta monetaria y disminuir la inflación. Introdujo límites efectivos en todos los sectores del gasto público y redujo todos los gastos en servicios sociales, sobre todo en educación, salud y vivienda.

La sociedad inglesa vivió el momento de máximo desempleo de su historia, y si bien la inflación disminuyó se fue virando de la producción industrial en masa que había caracterizado al Reino Unido con las grandes infraestructuras de astilleros, carbón y petróleo hasta esa época, a hacerla caer un 30 % en 1978 y un 60 % para 1984. Esto fue generando un cambio de la industria pesada a la industria de servicios que costó, en Inglaterra, una generación<sup>4</sup>.

La privatización fue considerada un elemento crucial del thatcherismo. Este proceso fue preparación para las industrias para-estatales, el cual se asoció con una mejoría muy marcada en su desempeño en términos de productividad laboral pero no de empleo. Las industrias privatizadas, como el agua, el gas y la electricidad, eran monopolios naturales, donde poco hizo la privatización para incrementar la competitividad. Se demostró que las industrias privatizadas que tuvieron un mejoramiento lo hicieron mientras eran aún propiedad del estado del Reino Unido.

Si bien el acendrado nacionalismo, la negación de la posibilidad de independencia de Irlanda del Norte y la defensa del ferrocarril público, más la rehabilitación de la economía británica que empezó a dar sus frutos a comienzo de los años 90, cuando ya Thatcher había abandonado el poder, unido la represión de los sindicatos y el restablecimiento de la nación como una potencia mundial —hecho que había perdido después de la segunda Guerra— la hacen popular aún para un sector de la sociedad británica, el mandato de Thatcher estuvo marcado por altos niveles de desempleo y sobre todo de agitación social. Las áreas más afectadas por la escasa oferta de trabajo eran las que antiguamente habían sido las más pujantes de Inglaterra, como los sectores fabriles y astilleros de Liverpool, las fábricas de Birmingham y Manchester y toda la zona del norte de Inglaterra, como resultante de las políticas económicas monetaristas de las cuales algunos se recuperaron completamente y han traído problemas, donde aparecieron la devaluación, la separación familiar y la exclusión social.

---

<sup>4</sup> “Office for National Statistic 2005”, en *The Guardian*, Londres, 10 de abril de 2012.

En 1987 Margaret Thatcher fue clara en una entrevista realizada por Douglas Kay al expresar que

“ [...] hemos vivido en un período en que muchos niños han crecido con la idea ‘tengo un problema y es trabajo del gobierno lidiar con este problema’ o tengo un problema e iré y conseguiré una concesión del estado para aliviarlo’, o ‘no tengo casa, el gobierno debe darme una’, arrojando a la sociedad su problema. Pero, ¿quién es la sociedad? No existe tal cosa; hay hombres y mujeres independientes, hay familias, y ningún gobierno puede hacer algo excepto a través de la gente, y la gente primero tiene que luchar por sí misma. Es nuestro deber cuidar de nosotros y luego ayudar a nuestros vecinos. Y la ayuda es un negocio recíproco, donde la gente tiene sus derechos en mente, pero no sus obligaciones”.<sup>5</sup>

Esto generó una serie de descontentos, particularmente en la visión que tenían los jóvenes de sus propios padres que no tenían trabajo y habiendo perdido lo que consideraban un trabajo honorable que los llenaba de orgullo: el pertenecer a la potente industria británica del ferrocarril, del carbón, de los astilleros o de la industria pesada. Sumado al absolutismo moral ultra conservador, el nacionalismo y el enfoque inflexible para alcanzar sus objetivos se la apodó, como se ha dicho, “la Dama de Hierro”, denominación originada inicialmente por la prensa soviética.

Su postura ante a la inmigración fue percibida también en la esfera pública como racista, y según Martin Baker fue la creadora de un nuevo tipo de racismo que ha servido, muchas veces, para fines electorales (Chin, 2009).

Inmediatamente, en la cultura popular Thatcher fue inspiración de múltiples canciones de protesta, como marca Chris Geard:

“[...] por ejemplo, en la canción del grupo «The Jam´s» que fue N° 1 en febrero de 1982 en el *chart* británico, una elegía sobre la existencia monótona de la vida cotidiana y los sueños rotos que apenas disimulaban la furia sobre el estado de Gran Bretaña. Es una poderosa expresión de desencanto que parecería resumir la postura contra el gobierno en una serie de actos musicales, en los primeros años de Margaret Thatcher. La canción se llama «Malicia» y el texto dice: «es fácil hacerte dejar de creer cuando las lágrimas vienen tan rápidas y furiosas en este pueblo llamado Malicia».

Las cuestiones del alto desempleo, la guerra de Malvinas, las tensiones raciales y la huelga de los mineros proporcionaron la inspiración para una clase de artistas que por motivos políticos quisieron expresar su ira, sobre todo de gente muy joven. En este caso, es impresionante cómo se puede ver en la

---

<sup>5</sup> *Woman´s Own*, 23 de septiembre de 1987.



banda «Depeche Mode» en sus dos discos «A broken frame» y «Construction time again» de los años 82-83 en canciones acerca de los nuevos pactos sociales en la economía como «Everything counts», que alcanzó el *top10* británico en 1983, donde se hablaba de los requisitos para entrar a trabajar, que los jóvenes no podían cumplir debido a la brutal exigencia de la empresa privada, o «Bagpipe», donde se hace alusión a los mineros expulsados de sus trabajos. En Gran Bretaña todo se estaba convirtiendo de manera muy dramática desde el ascenso del liberalismo salvaje”.<sup>6</sup>

30

El especialista en pop Sean Smith revela en su biografía sobre Kylie Minogue

“Es conocido el hecho de que los momentos de tensión política y recesión económica en gran escala generan un tipo de arte, por un lado de protesta y por otro lado de evasión. La música pop resultaba un campo de aliciente a la situación de miles de jóvenes de familias que habían sido destruidas por las políticas thatcheristas. Se generó un estilo de vida dominado por el encuentro urbano que requería de una mínima inversión económica: la cultura del *pub* donde los jóvenes podían socializar y encontrar sus novias de referencia en figuras icónicas y una música que reflejaba su identidad”. (Smith, 2002: 83).

La cultura de Londres fue diferente para la nueva generación, que empezó a llenarse de bandas musicales de jóvenes que utilizaron la posibilidad del sintetizador —el nuevo instrumento que revolucionaría el sonido de la música pop y rock de los años 80 sin una inversión económica tan grande y proveía horas de esparcimiento y encuentro para toda esta nueva generación de adolescentes y jóvenes, suplantando a los rituales de los años 70 del mega concierto de rock. Esta música surgía desde las culturas *under* y no venía producida por las grandes compañías como la RCA o CBS.

“Si bien la música de protesta en este período representa una cultura anti thatcherista, también la música pop, con un criterio netamente de diversión y entretenimiento, empezó a crecer desde esos ambientes *under* de culturas claramente perseguidas por los medios oficiales no solamente desde lo económico sino desde el pensamiento ultra conservador de Thatcher, con ideas tales como la integración étnica o las pandillas de motocicletas: es decir, todo aquello que no representase la cultura conservadora que se difundía desde la televisión (series inglesas concebidas al estilo de las estadounidenses «Dallas» o «Dinastía»”. (Smith, 2002).

Todo esto configuraba una escena artística muy diferente a la de la liberación sexual que caracterizó a los años 60 ó 70 y se elogiaban los valores conservadores de la

---

<sup>6</sup> Reportaje “Rocking against Tatcher”. *BBC News*.

época victoriana, que enarbolara, por ejemplo, la Primer Ministro en su campaña política en el año 1979 como lo verdaderamente británico.

Así, las bandas musicales comprometidas —como Depeche Mode, The Jam y más adelante U2— o pasatistas —como Frankie Goes to Hollywood— representaban un tipo de reacción desde el lado de la libertad y la idea de pasatismo, pero que no estaba exenta de un grado de irreverencia ante la situación imperante. En este caso podemos mencionar —entrando ya en el tema de la producción de Stock, Aitken y Waterman— la canción “Respectable”<sup>7</sup> que alcanzó el primer lugar en 1986 cantada por las gemelas Mel y Kim Appleby (llamadas “Mel & Kim”) en la cual se burlaban de todo el aparato protocolar característico de la cultura de la educación británica en una forma divertida pero cínica, o la canción “I’d rather Jack”<sup>8</sup>, que alcanzó el *top 10* en 1988, cantada por las hermanas conocidas como The Reynolds Girls, que ostentaban la imagen de dos adolescentes que se escapan del colegio en la ciudad de Liverpool. Esta canción, que fue realmente escandalosa en su época por su burla hacia todo lo que representaba la generación previa, presenta un video donde las chicas pasean por la ciudad de Liverpool absolutamente desierta, su puerto totalmente despoblado y sus calles deshabitadas, burlándose de todo lo que había sido el pasado.

31

Sean Smith se refiere al momento en el cual Pete Waterman decidió asociarse con sus colegas Aitken y Stock con una frase clave que él dice: “encontré la fórmula, encontré un hueco por el cual entrar al mercado”. Con esas palabras dichas en 1983 desde la ciudad de Nueva York donde vivía desempeñándose como disc jockey, Waterman se refería a los cambios fundamentales del público de música pop y rock experimentados a partir de la nueva situación política y económica de Inglaterra —y en parte también de Estados Unidos— y a la creación de un nuevo tipo de música bailable que suplantara a la tradicional música disco que imperaba en la época y se hiciera eco de esas nuevas construcciones que surgían desde el *under* juvenil británico y también neoyorkino.

Éste es el contexto histórico en el que surge el equipo de productores que acompañó todo el proceso de apogeo y caída del thatcherismo en el Reino Unido de una forma que entendemos no es casual en cuanto a la coincidencia temporal con el dominio en las listas de ventas de los productos surgidos de la compañía PWL.

---

<sup>7</sup> En: <http://www.youtube.com/watch?v=ykDsmAqExH8>

<sup>8</sup> En: <http://www.youtube.com/watch?v=8Hg7M8qI5m8>

## 2. La formación y desarrollo del estilo

Un ejemplo de la música producto del contexto que se ha descrito puede ser la canción “You Make Me Feel”, producida a comienzos de los 80 por Silvester James. En la revista musical británica *Record Mirror*, desde 1983 se comenzó a publicar una lista de éxitos de la *high energy* y así de a poco entró en las listas de éxitos llamada ‘*mainstream*’ con canciones que empezaron a tomar el estilo particular de esta música con melodías provenientes del pop y en este ámbito surgió el primer *hit* de Stock, Aitken & Waterman llamado “Whatever I Do, Wherever I Go” cantado por Hazell Dean, una cantante de poderosa voz y bien establecida en el *under* lésbico de Londres, que llegó al Nº 4 del *chart*, sorprendiendo a los medios de comunicación de música, debido a que en general los *charts* oficiales de la BBC de Londres estaban dominados por discos surgidos de las grandes compañías discográficas dotadas de un enorme aparato de divulgación: la RCA, la CBS o EMI Records. Surgido de un medio independiente, abrió un sorprendente ámbito de mezcla entre la cultura *under* y la cultura de la música de radio, el pop para bailar con una melodía reconocible y pegadiza, que fue una de las claves del estilo Stock, Aitken & Waterman. Poco después, la arremolinada versión de “Venus” para Bananarama siguiendo estos mismos patrones los consagró en EE.UU. unos meses más tarde al alcanzar el primer lugar.

El vertiginoso mundo del sonido *high energy* se caracterizaba por el aumento de velocidad con respecto al tempo de la música disco, facilitado por el uso de sintetizadores. Hay que agregar como rasgo de estilo la falta de sincopación entre el cuarto pulso y el primero de la estructura rítmica de compases, que daba un corte violento, un golpe percusivo claro en el pulso final de cada compas.

La influencia del llamado *synth pop*, también conocido como ‘tecnopop’ o ‘electropop’, relaciona a Stock, Aitken & Waterman con la estética de la *new wave* (nueva ola) surgida para varios estilos de fines de los 70 y mediados de los 80, que era una derivación de la estética del *punk* de los años 70. Este tipo de música se mantuvo análogo a un público que pertenecía a un sector diferente al del rock tradicional de los años 70 y a la música disco, y se basaba en la producción de grupos de jóvenes que ostentaban una fuerte influencia del *punk* y del uso de sintetizadores combinados. Bandas como Blondie con su éxito “Heart of Glass”, constituyen un ejemplo de esta estética. Dean sostiene que optar por la etiqueta *new wave* era obtener un status diferente y tener más posibilidades de destacarse.

La aplicación de la tecnología a un instrumento, el sintetizador, permitía a muchos jóvenes la posibilidad de hacer música mediante una nueva relación del plano con respecto a la estética visual unida a la robótica y a la tecnología con el *glamour* característico del post *punk* y el pop. La idea era acompañar a la música con un concepto visual de fácil identificación con lo moderno y lo tecnológico.

Dentro de la *new wave* el *synth* pop es el que se desarrolló más como absolutamente dependiente de los sintetizadores sin ninguna aplicación de instrumentos tradicionales del rock como la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico.

Los grupos fundamentales de esta revolución fueron el llamado Human League y la OMD, y productores como Trevor Horn y Tony Mansfield.

Debido a que el uso de sintetizadores era poco convencional y especialmente por lo fuerte que era el *punk* en ese momento, estos artistas pasaron inadvertidos hasta su declive en los años 80 pero dejaron la impronta de una influencia poderosísima en la segunda ola del tecno pop, con el perfeccionamiento de los sintetizadores y la consagración de bandas de jóvenes como Depeche Mode, Frankie Goes to Hollywood, Pet Shop Boys o Erasure. En este panorama, los productores Horn o Mansfield, casi de forma absoluta por el dominio de Stock, Aitken & Waterman.

La siguiente influencia en lo rítmico fue el llamado 'íalo-disco' de los disc-jockeys italianos que aportaron una cierta flexibilidad de uso de ritmos marcados y repetitivos pero combinando instrumentos de origen africano (sonidos de *wood blocks* o bongós) a la percusión netamente minimalista del *synth* pop. La música de íalo-disco tiene, según Sean Smith, un estilo distintivo futurista en el cual los sintetizadores y cajas de ritmo se combinaron por capas con una serie de ritmos de origen noraficano que se puede ver en ejemplos de productores importantes como Fancy o Spagna entre otros.

Este estilo se hizo enormemente popular en Europa continental en canciones como "Call Me" de Spagna (1986), y esta gran popularidad se logró acomodar una línea cantable derivada de canciones de festivales populares del llamado 'género melódico' (como Eurovisión o San Remo) con una base musical rítmica fundamentada en el acople armónico de notas musicales tradicionales por medio de sintetizadores, tomando como base el manejo de ritmos clásicos de 4/4 reinterpretado por el rock como 8/8 con una cantidad de ritmos sincopados aportados por los instrumentos de percusión de origen africano a los que se hizo referencia. La velocidad generalmente era algo más lenta que la de los *high energy*, en una pulsación de 120 *beats* por minuto.

El íalo-disco, según apunta Smith, se caracterizó por la mezcla de la tecnología alemana con la construcción rítmica debida a productores italianos y el aporte de las melodías vocales fácilmente reconocibles de una curva melódica con estribillo que recordaban a la tradición de la melodía popular italiana de los años 60 y 70. Generalmente se tomaban voces masculinas para su interpretación, aunque después también se utilizó la voz femenina. Los artistas de esta tendencia también comenzaron a utilizar una percusión más potente y así se transformó en los años 90 en una rama de la música bailable electrónica.

En 1986, la producción de Stock, Aitken & Waterman incorporó a sus recursos elementos derivados del *blues* en la parte rítmica, lo cual aportó una mayor diversidad de percusionistas experimentados, y también ritmos derivados de la música negra caracterizados por la presencia de juegos de síncopas y aumentos de la tensión rítmica mucho más elaborados. En este sentido, la colaboración con el artista Phil Pharaon o las producciones para Princess o las hermanas Mel y Kim Appleby, resultaron enriquecedoras porque se produjo un crisol entre el mundo de la música disco europea y la afroamericana. Estos elementos del *soul* o del *blues* que se incorporaron al estilo de Stock, Aitken & Waterman llevaron a un armado de la estructura de producción rítmica reforzada por la utilización de grabaciones estereofónicas donde utilizaron tecnologías de punto y los ritmos fueron marcados para ser escuchados por, por lo menos, dos fuentes de emisión, generando un efecto envolvente en el público de la discoteca y también en el de la radio, favorecida por la popularización de la frecuencia modulada.

A partir de 1987 las producciones calculan metódicamente este tipo de entramado rítmico y en conjunción con una evidente fertilidad melódica se llega a producciones clásicas como el álbum *Won!* de Bananarama (1987) y los dos álbums para Rick Astley (1987-88). El emblemático *single* de 1987 “Never Gonna Give You Up” de Astley, fue Nº 1 en por lo menos veinticinco países, liderando los *charts* norteamericanos y británicos, desde una compañía independiente como era la del trío de productores que integraban PWL. Este tipo de utilización del ritmo se hizo tan característica que, hasta al menos 1990, dominó e influyó a muchos otros productos musicales llegando a Pet Shop Boys o los remixes de Madonna, como ha demostrado Sean Smith en su libro *Historia del pop de los años 80*.

Como última fase, entre la segunda mitad de 1989 y 1992 favorecieron la utilización de elementos provenientes del *house* y el *euro-beat*. El *house* es una variante de música electrónica que se originó en Chicago (EEUU) y que se hizo popular a fines de los 80 como música destinada al público afroamericano, extendiéndose más tarde a Nueva York y Detroit. Curiosamente, había sido influenciado por los bajos sintetizados, baterías electrónicas y *samplers* del *punk* y pop producido desde Europa, potenciado por filtros de *reverb* o *delay*; la percusión en esta tipo de música se polarizaba entre un poderoso bajo y líneas de ritmos de golpes de platillo y sonidos agudos de sintetizadores que por procesos electrónicos se percutían a enorme velocidad.

En los últimos éxitos de Stock, Aitken & Waterman se percibe una paulatina acumulación de estos elementos que le dieron un aspecto más electrónico y moderno a las producciones hechas en los discos de Kylie Minogue en particular. El patrón rítmico del *house* se completa siempre con *hi-hat* en la tercera parte de cada tiempo, y un golpe de caja en la división fuerte del segundo o cuarto tiempo que complementa las síncopas de las divisiones débiles. Este patrón se utiliza con gran variedad y genera un aspecto más vertiginoso, casi vanguardista, audible en *bits* netamente discotequeros

como “What Do I Have to Do” de Kylie Minogue en 1991 o la versión de “Baker Street” de Undercover (coproducido con Peter Mac en 1992).

La asociación del *house* al tecno característico de Stock, Aitken & Waterman dieron una nueva modernidad al sonido por la utilización de sintetizadores cada vez más modernos y sutiles en la utilización de sonidos producidos por ondas simples y combinados. Canciones como “Step Back in Time” (1990) de Kylie Minogue o “Happenin All over Again” de Lonnie Gordon (1990) combinan el tecno que, si bien evita la sonoridad de música en vivo o el sonido explícitamente ‘*funkey*’ y ‘*house*’, lo sugieren por la emisión de patrones de este tipo de influencia con sonidos de tipo más sintético.

En el aspecto melódico su música se apoya en el reconocimiento de ciertos patrones, aunque nunca caen en una imitación obvia o simple de ellos. Es posible distinguir la repetición de cierto patrón de bordadura sobre el segundo grado melódico de la escala que se encuentra repetidamente en muchas de las canciones de Stock, Aitken & Waterman, así como la utilización del descenso melódico luego de un ascenso en todos los estribillos, con lo cual se crea una sensación de emotividad particular que recuerda a las viejas melodías pop de comienzos de la era de la música de rock de los años 60 en Gran Bretaña. Es notable la manera en que se presenta una división de la melodía en tres sectores muy respetados: copla, puente y estribillo, que paulatinamente ascienden en registro y que, por una serie de clichés como los mencionados, dan una pertenencia estilística característica, que es fácil de reconocer al comparar en grandes hits como “Love in the First Degree”<sup>9</sup> de Bananarama (1987), “Too Many Broken Hearts”<sup>10</sup> de Jason Donovan (1988), “You’ll Never Stop Me Loving You” de Sonia Evans (1989) o “This Time I Know It’s for Real” de Donna Summer (1989), entre muchos otros. En cuanto a la melódica del bajo, se encuentran claramente diferenciados un motivo de bajo *punk* con componente melódico y un tipo de bajo secuenciado de nota repetida más parecido al de *synth* pop y en ocasiones cercano al tecno.

### 3. El proceso de producción

La forma de trabajo de Stock, Aitken & Waterman, fue definida como *hit factory*, y fue una forma de elaboración calculada, metódica, pasando de la primera fase de composición de canciones que recaía principalmente en Mike Stock en lo musical, a la de arreglos, letras y acompañamientos tanto musicales como corales, tareas asociadas a Matt Aitken, y finalmente llegando a una fase de producción, mezcla y estilo adecua-

<sup>9</sup> En: <http://www.youtube.com/watch?v=liy5HO4VKEA>

<sup>10</sup> En: <http://www.youtube.com/watch?v=CR3pQpgeqSc>

dos a cada *hit* de lanzamiento que realizaba Pete Waterman. Esto estaba unido también a una fase de marketing y producción llevada a cabo por la asociación de los productores con la revista más vendida del pop británico y europeo *Smash Hits* (por ejemplo, 700.000 copias en 1987) oponiéndose a la tradicional *Melody Makers*, considerada más seria.

Los coros eran realizados siempre por el mismo grupo de cantantes: Mike Stock, Miriam Stockley y Mae McKenna junto con Lan Erdington. Este cuarteto vocal acompaña a todos los artistas y destaca un mismo tipo de coro para cualquiera de los productos de Stock, Aitken & Waterman. Es cierto que los responsables de mezcla y editado de sonido, Ian Curnow y Pete Hammond, aportaron su experiencia tecnológica y se trabajó durante ocho años de una verdadera forma metódica en la cual a último momento se generaban los cambios al estilo sobre una base general que readaptaba el estilo frecuente en las producciones anteriores: una forma de reconocimiento del trabajo anterior que redundaba en un trabajo posterior apenas diferente pero lo suficientemente personal como para asegurar un nuevo éxito. De ahí que se haya dicho que los Stock, Aitken & Waterman tuvieron un solo *hit* ciento un veces en el mercado británico y no que tuvieron ciento un éxitos.

La manera de producción lo revela como un proceso que también se ha dado en música clásica, como la producción de *bel canto* italiano de la ópera del siglo XIX, y por otra parte, pone en evidencia una forma moderna de producción de canciones donde la individualidad viene en último plano, sobre una base de patrones reconocibles que, desde el punto de vista del análisis musemático<sup>11</sup> o de los fonemas, atraían a un mismo tipo de público de una manera que ha sido caracterizada como prácticamente hipnótica.

Podemos decir, como afirma Chanan, que el sistema de multitrack de grabación ha sido uno de los factores más importantes para la aparición del estilo de Stock, Aitken & Waterman. Así, el cantante se reunía con los productores sólo unas horas durante el proceso de producción artística. Incluso la composición se realizaba fuera del estudio de grabación. Kylie Minogue en su autobiografía se refiere que “te daban las líneas para cantar y te decían: «ésta es tu estrofa» y después «andá a tu casa y nos vemos cuando esté toda la canción terminada», y uno no escuchaba su canción hasta el último minuto”.

En ese sentido, el sistema de grabación con diferentes tracks conformaba una producción que en Stock, Aitken & Waterman resultó fructífera; el equipo se mostró sólido y unido durante todos esos años, con la asistencia de los mencionados inge-

---

<sup>11</sup> Término adoptado por Philip Tagg a partir de Charles Seeger, que se basa en unidades mínimas de significado musical llamados “musemas” a través de los cuales es posible establecer lazos entre la música como estructura y sus “significados”, es decir, entre una estructura musical y su recepción.

nieros de sonido Hammond, Harding y Curnow que desarrollaron una sofisticada y meticulosa tarea de mezcla y de filtro de sonido y una elección cuidadosa en la parte final de la remezcla donde se agregaban agentes sonoros que conformaban las excepciones o las personalidades particulares de los diferentes artistas producidos, manteniendo el estilo general de la línea de producción de la PWL y configurando una de las más exitosas compañías de composición de la historia de la música pop. Durante los años 1987 a 1989 la canción más vendida del *chart* británico correspondió a una composición del trío de productores: “Never Gonna Give You Up” de Rick Astley en el 87, “I Should Be So Lucky” de Kylie Minogue en el 88 y “Too Many Broken Hearts” de Jason Donovan en el 89.

Cabe aclarar que, a la serie de éxitos que ocuparon los primeros puestos del *chart* británico hay que agregar una serie de temas producidos por Stock, Aitken & Waterman para otros países y mercados, como la canción “Turn It Into Love” para Kylie Minogue, que fue N° 1 durante once semanas consecutivas en Japón y “The Locomotion” para la misma artista que fue diecisiete semanas N° 1 en el *chart* australiano, o “It Would Take a Strong Man”, para Rick Astley, para el mercado norteamericano, que alcanzó también el primer lugar, producciones que contribuyeron a dar un énfasis internacional a las canciones que primero salían de Inglaterra y que luego copaban el mercado internacional; en los casos mencionados, el producto fue directamente confeccionado según los gustos musicales de los mercados aludidos.

#### 4. Análisis de la música

En líneas generales podemos decir que, tomando los sistemas de análisis propuestos por Tagg y Hawkins y algunos criterios de Chanan, encontramos que la música de Stock, Aitken & Waterman es fiel representante de la cultura de los 80, con un grupo o varios grupos de receptores característicos que sostuvieron una producción que se extendió en cuanto a su popularidad en una cantidad de tiempo extraordinaria para las pocas variables que ha presentado en su estilo general durante el período 1984-1991.

Teniendo en cuenta el procedimiento de recepción aplicado por Tagg en sus métodos analíticos podemos decir que los Stock, Aitken & Waterman de alguna manera habían aplicado este sistema empíricamente al producir un tema tras otro con características de repetición de patrones que sometían a la experimentación en el propio mercado. En la entrevista concedida por Pete Waterman a la revista *Rock and Pop* argentina de 1989 lo admitió al decir que la canción de Rick Astley “Never Gonna Give You Up” de 1987, ya estaba compuesta y producida a fines del 86, pero que habían tenido que esperar a que el mercado estuviera preparado para poder recibirla y así asegurar que alcanzara los primeros lugares. En una palabra, decidieron generar canciones simi-



lares, previas a que “Never Gonna Give You Up” con la voz de Rick Astley y su marcada personalidad saliera al mercado. La idea de preparación del mercado podría de este modo estar asociada —si observamos la cronología de composición— a un marco de repetición previo que los productores utilizaron en el mercado angloamericano: canciones como “In Love With Love” para la consagrada Blondie —que alcanzó el Nº 1 en el *chart*ailable norteamericano a comienzos de 1987—, “Respectable” de Mel & Kim, en el primer lugar a ambos lados del Atlántico en marzo de 1987, “I Heard a Rumour”, con la cual las ya famosas chicas de Bananarama renovaron su permanente éxito en el Nº 4 en USA y Nº 14 del *chart* británico en julio del mismo año y “Nothing's Gonna Stop Me Now”, un *top 10* para la exuberante Samantha Fox en Inglaterra y Europa en la misma época, preceden a la canción más exitosa del trío (“Never Gonna Give You Up”) y presentan patrones armónicos, rítmicos y de esquemas notablemente similares entre sí.

Es curioso que el segundo *hit* de Rick Astley, “Whenever You Need Somebody” ya había sido producido para la cantante afro italiana Occhi Brown un año antes de que este la reversionara y, mientras la primera versión pasó desapercibida por los *charts*, una versión ligeramente más rápida y con la voz e imagen de Astley la transformó en un éxito mundial.

Podemos advertir cómo una insistencia inusitada de creación y una presencia en las discotecas muy importante, permitió el testeo de la relación receptor-emisor que fue realizado por los productores *in situ* durante la composición y producción de las canciones, llegando a testear al público particularmente británico, que siempre había tenido fama de ser uno de los más volátiles y cambiantes del mercado de la música internacional.

Es interesante observar cómo una cierta cantidad de eventos sonoros pudieron ser reconocidos por un público y aceptados durante todo el tiempo de producción y composición, cuando la presencia de estos productores fue hegemónica en el *chart* británico, irritando más de una vez a la prensa especializada como de revistas como *Musical Mirror* o *Melody Maker*. Al mismo tiempo, se nota en estas fuentes gráficas y otras la sorpresa ante la frescura, elegancia de producción y enganche inmediato de las mejores producciones del trío.

Es posible seguir, durante toda la trayectoria de canciones de Stock, Aitken & Waterman determinados elementos musemáticos y proponer una serie de unidades de sonido mínimas que se repiten con cierta periodicidad. En los elementos de fusión que hemos observado en las influencias para la formación del estilo de Stock, Aitken & Waterman paulatinamente para 1987 fueron quedando elementos apelativos a estos estilos, identificables, y que se repetían en una tras otra canción, particularmente en el aspecto rítmico y tímbrico.

También es posible encontrar marcadores episódicos que generan en el estilo una dicotomía interesante. En algún punto estos marcadores tienen elementos de similitud, en especial en la aparición de fonemas rítmicos a una cierta distancia unos de otros, pero que tienen coincidencia en todas las canciones, como por ejemplo, las líneas de figuras de cuerdas sintetizadas o la utilización de células rítmicas que aparecen con cierta periodicidad relacionadas al mundo del *synth* pop o de la música *house*. Es claro que, dependiendo del artista —entre Kylie Minogue y Sonia o entre Jason Donovan y Rick Astley— cambian algunos focos de emisión sonora, caracterizando leve pero fácilmente un artista del otro y con esas pequeñas marcaciones se podía distinguir el grupo de pertenencia a la cual iba mayormente dirigida la música de uno u otro artista.

Es posible encontrar en la música de Stock, Aitken & Waterman una cantidad de ejemplos de *cinchords*, elementos pertenecientes a un género musical absolutamente distanciado del género en el cual estaban escribiendo. En el caso de Kylie Minogue se dan en el clásico “Never Too Late” de 1989, una serie de elementos que enriquecen al género tecno pop pero provienen de la música disco como, por ejemplo, la utilización de un piano a la manera de la música de ABBA durante toda la canción o la utilización de armonías derivadas francamente del jazz, los cuales básicamente eran más comunes en la música disco que en el tecno pop. Lo mismo sucede en el *single* “Step Back Time” (1990), de la misma artista, en donde se apela a ritmos del sector del *hi hat* y la percusión aguda de mediados de los 70 y se alude al estilo de canto en los coros que hacía James Brown.

Es decir: en todos los artistas podemos encontrar *riffs* pertenecientes al rock, en canciones para Debbie Harry (Blondie), Sigue Sigue Sputnik, Carol Hitchkok o la Jason Donovan, o cierta tendencia a ritmos *country* en la música para Rick Astley, para quien también incorporaron una cantidad de elementos armónicos del *blues* dentro de una base rítmica poderosamente electro pop. La habilidad con la cual utilizaban el *multi tracking* para tal fin es considerada de las más elegantes de la época. Esta habilidad de mezcla, acompañada por una utilización de la sonoridad estereofónica y un efecto de *reverb* realmente impresionante, generaron un tipo de sonido de ‘cámara’ que hacía que el *multi tracking* resultara convincente además de elegante.

Entre los marcadores indicados por Hawkins que nos permiten identificar códigos musicales, figura en un lugar destacado el concepto de identidad. En este sentido, la música de Stock, Aitken & Waterman presenta una serie de constantes en cuanto al uso de ciertos esquemas musicales que le confieren una alta dosis de identidad al producto que le dan esa característica de producción en serie a las canciones del trío. Incluso han reversionado canciones de la década del 50 o del 60 en versiones *cover* que luego resultaron clásicas, como la canción “Little Eva” de Locomotion que, en la versión de Kylie Minogue resultó más vendida que la original (que es del 64 y la de Kylie Minogue se produjo entre 1987 y 88, desde el mercado Australiano y luego

internacional, alcanzando el primer lugar en las listas de casi todo el mundo); esto ocurrió también con otros *singles* reversionados como “Venus” para Bananarama, “I Only Wanna Be with You” para Samantha Fox y “Sealed with a Kiss” para Jason Donovan, versiones que eclipsaron u opacaron a las originales, suplantándolas.

Se tratará de identificar estos gestos de identidad en las canciones que se describen más adelante.

40 Otro de los aspectos importantes que marca Hawkins es el sentido de ironía. Este elemento se presenta en las producciones de Stock, Aitken & Waterman en la utilización de fragmentos musicales que no pertenecen al género del pop y pueden estar incorporados en la canción pop. En esta idea se presentan discursos irónicos porque se asocian a la música de los 80 gestos pertenecientes a otras décadas —incluso contrarios al criterio de diversión y entretenimiento que tenía que tener según los preceptos del pop, diferentes a los del rock del 70—, con lo cual los textos, a veces altamente románticos, son contrarios a una músicaailable o lo contrario: canciones muy irónicas proceden de una manera divertida.

Por último, el intertexto pop redondea estas dos ideas y en Stock, Aitken & Waterman es lo que se presenta y lo que permite la diferenciación de los artistas que ellos produjeron, en un rango mínimo pero existente. Dentro de los rasgos comunes, los intertextos posibles diferencian el género masculino del femenino, el producto dedicado a un público *under* del destinado a un público *mainstream*, así como los diferentes cambios de registros vocales, que pueden ir desde lo operístico hasta lo típico del pop destinado a los *teenagers*.

#### 4.1. “You Spin Me Round (Like a Record)”

Año: 1985

Artista: Dead or Alive

Hemos elegido esta canción por ser el primer N° 1 que compusieron y produjeron Stock, Aitken & Waterman.

Fue creada en el contexto del auge del ítalo disco en el momento en que en la música de baile se iba suplantando progresivamente la música disco tocada por personas que ejecutaban instrumentos por el sonido hecho con sintetizadores. En este sentido, las tendencias de los comienzos de los 80 lentamente alcanzaron éxito en las listas de popularidad: se mantenían como éxitos de discoteca o de bares, no vendiendo demasiado pero sí lentamente abarcando un sector de la música pop.

Con las influencias marcadas anteriormente, los productores se lanzaron en 1984 a producir tres artistas: Hazell Dean, una cantante de culto del mundolésbico británico, el cantante transexual Divine y el grupo gay Dead or Alive.

La utilización de bandas que pertenecían a un segmento segregado de la cultura pero altamente atrayente para lo que significaba la rebeldía propia de los primeros tiempos de Thatcher en el poder, fue probablemente una estrategia de inserción en el *under* y en la cultura juvenil más rebelde de la Londres de los inicios de los 80.

La simbiosis estilística que se realizó para estos artistas priorizó la alta velocidad del ítalo disco mezclado con el electro disco y se le añadió una dosis de *high energy*, de tal forma que la velocidad fuera superior a la habitual en la música de los años 70 y genera una sensación de vértigo y energía mucho mayor y un sonido más electrónico, dado que supera la pulsación de 126 o 130 pulsaciones por minuto, lo cual constituía una novedad dentro de las discotecas.

Inmediatamente los sectores más segregados lo tomaron como un símbolo de rebeldía, lo cual muy probablemente fue aprovechado por los productores.

La versión tomada es la publicada como *single*.<sup>12</sup>

Letra:

Yeah I, I got to know your name  
Well and I, could trace your private number baby  
All I know is that to me  
You look like you're lots of fun  
Open up your lovin' arms  
I want some  
Well I...I set my sights on you  
(and no one else will do)  
And I, I've got to have my way now, baby  
(and no one else will do)  
And I, I've got to have my way now, baby  
All I know is that to me  
You look like you're havin' fun  
Open up your lovin' arms  
Watch out, here I come

---

<sup>12</sup> La mecánica del mercado era publicar la canción en un disco de 45 o 33 revoluciones que contenía la edición para la radio (abreviada a 3'20" con coplas-puente-estribillo repetido dos veces con diferente letra, una sección instrumental, y la repetición de solamente el puente y el estribillo. La canción que se ha tomado venía en el lado A; en el lado B generalmente venía con la canción extendida a 8' preparada para ser utilizada en discotecas). En la versión extendida puede escucharse con mayor claridad que en la versión para radio o para álbumes la utilización del *multi tracking*. Se tomó para el análisis la versión extendida.

\*You spin me right round, baby  
right round like a record, baby  
Right round round round  
You spin me right round, baby  
Right round like a record, baby  
Right round round round

I, I got be your friend now, baby  
And I would like to move in  
Just a little bit closer  
(little bit closer)

\*\*All I know is that to me  
You look like you're lots of fun  
Open up your lovin' arms  
Watch out, here I come  
[\*Repeat]

I want your love  
I want your love

[\*\*Repeat]

Una alta dosis de ironía en la letra, por ejemplo en cuanto a interferir y conseguir a toda costa el teléfono de alguien, gestos arrebatados de pulsión sexual o amorosa obsesiva, se representa con la alta velocidad de la canción aumentada por el sonido sintetizado que le da una sensación de electricidad, de pertenencia a un mundo urbano iluminado con luces de neón.

En la versión extendida, el primer sonido que se escucha es un gran vidrio que se rompe, que obviamente alude a una violencia juvenil, a una situación de quiebre, de agresión. Aquí podríamos, tomando la idea de Tagg, considerar este sonido como un marcador episódico.

Inmediatamente aparece la repetición permanente en semicorcheas sometidas a sínkopas a toda velocidad de un sonido de pulsación en latas vacías sintetizadas o sobre un elemento metálico de evoca algún desecho que pueda haber en la ciudad y que refiere a un paisaje urbano lleno de basura, a un sector peligroso de la misma.

Estos dos sonidos pueden ser considerados un musema que, en la mínima expresión, aluden como fonema a lo que es la sensación de vértigo de la noche.

Este sonido de repetición en el minuto 0.16 se combina con un *slapp* de guitarra eléctrica sintetizado característico del tipo de bajo de ítalo disco<sup>13</sup>. El bajo armónico de descenso, en modo menor, enfatiza la atmósfera oscura, casi sacra, proveyendo información musical proveniente de diferentes mundos, uniéndose así a la idea de la ironía marcada por Hawkins entre los elementos musicales utilizados.

---

<sup>13</sup> Bajo que enfatiza el salto de octava; mucho más simple que el de la música disco porque se realiza directamente con el sintetizador y el salto de octava permite una fuerte marcación del bombo que también está hecho con síntesis y marca permanentemente la rítmica de negra a la velocidad de 132 y permite el movimiento más rápido que en el disco tradicional.

En el minuto 0.28 aparece un sonido de aplausos sintetizados que es otro marcador episódico de la canción junto al sonido típico de máquina de escribir que marca, también en semicorcheas, acompañando el sonido de latas dando otro grupo sonoro perteneciente a la ciudad, lo urbano, lo moderno, que se completa con una especie de sonido de *hi hat*<sup>14</sup> en el minuto 0.37, que aparece cíclicamente en forma rapidísima, al doble de velocidad y, en la combinación del multi tracking, se van repartiendo la densidad de pulsación.

En el minuto 0.48 y 0.50 aparecen marcadores estilísticos que completan la sensación de identidad de la época: un sonido que podría denominarse ‘sonido de las esferas’, que es muy común en películas de guerras espaciales que se relaciona con una idea ultramoderna, o las cuerdas sintetizadas como guitarra rítmica a partir del minuto 0.50. Incluso en 0.55 aparece una sonoridad que podría relacionarse con personajes como Darth Vader<sup>15</sup>, marcando algo más oscuro, un sonido de una caverna o de un viento galáctico, que marca un nuevo sector formal.

Desde el minuto 1, la batería electrónica aparece utilizada con marcadores rítmicos de aceleración que emulan al instrumentista tradicional pero están hechos de manera sintetizada. Se perciben aquí dos grupos: uno realizado con una batería electrónica y otro basado en una mezcla de un *sampler* de la voz del cantante con el ritmo de *hi hat* y teclados a lo lejos. Al entrar las voces del coro y luego la voz del cantante se nota una mezcla de elementos de la tradición clásica de la música: la voz operística que plantea Peter Burns, a la manera de un gran barítono de ópera, contrasta con lo visual que presenta el video<sup>16</sup>: un ser andrógino de un porte físico muy viril pero una ropa femenina y un cabello rizado con una gran permanente a la manera de las señoras de los años 80 y un ojo vendado al estilo de un pirata. Esta mezcla bizarra es característica del pop pero en *Dead and Alive* adquiere la sensación de una fiesta de disfraces realmente amenazadora.

La canción en sí se plantea como monotonal. No tiene modulaciones; se mantiene durante todo el tiempo en Mi bemol menor; solamente el puente plantea un movimiento de bajos que ronda la relativa, que es característico de la modalidad, aunque hay que aclarar que la melodía de bajos es mucho más continua que la quebrada melodía de la copla y el puente, que parecen como órdenes hechas de frases muy

---

<sup>14</sup> El *hi hat*, uno de los instrumentos más agudos de la batería clásica, al ser hecho por sintetizador permitía una velocidad inaudita, muy difícil de ser tocada en vivo, enfatizando así tanto el sector agudo como el grave.

<sup>15</sup> De *La Guerra de las Galaxias* de George Lucas (1977).

<sup>16</sup> En <https://www.youtube.com/watch?v=PGNiXGX2nLU>

cortas, que acompaña la letra<sup>17</sup>. El bajo, que tiene una línea larga, y el estribillo son muy similares.

Luego hay una variación, que es una vocalización operística. Sin duda este es un juego que ya había iniciado Queen, un producto de los años 70, pero dentro de un ambiente más cercano al rock sinfónico. Acá también hay un juego de identidades entre el mundo del rock, que permitía este tipo de cosas, y el pop que las ironizaba. El grupo de referencia de jóvenes londinenses muy modernos o pertenecientes al colectivo homosexual de Inglaterra, en lo fáctico se sintió absolutamente identificado.

Esta canción fue imitada por otras tales como “A quién le importa”, en España, de Alaska y Dinarama, o más sutilmente en “Master and Servant” de Depeche Mode, por el sentido de tonalidad menor, sonoridad de *high energy* a alta velocidad e instrumentación llena de musemas similares pertenecientes al mundo de lo juvenil y lo rebelde, gran cantidad de elementos percusivos agudos y una relativa escasez de línea y de sonidos suaves. No obstante, el énfasis puesto en la satisfacción que brinda el estribillo, que está diferido y otorga plenitud a la canción y cierta relajación.

El enorme éxito de esta canción puede deberse tanto al acercamiento a la estructura tradicional de canción con estribillo, como al hecho de que ya desde el comienzo plantea una sonoridad que en ese momento era la más moderna del mercado del pop por síntesis: el *high energy*, unido a una paleta instrumental de multi tracking muy dirigida al público juvenil y ya perteneciente a determinado segmento de la sociedad. También contribuyó el hecho de que el video que apareció con la canción también exhibía un toque de humor tanto en la relación entre el protagonista y la letra como con sus compañeros de banda, que aparecen atados a una gran cinta de grabación y parecen como atrapados en los pensamientos del cantante. Ese cierto humor que tiene la canción además de su tremenda violencia resultó tan atractivo para el público a quien era dirigida como para el gran público, transformándose en el primer N°1 que lograron colocar en el *chart* británico, siendo también un enorme éxito en el *chart* norteamericano. Puede observarse en canciones como ésta el surgimiento de un estilo de música e imagen desde un ambiente realmente *under* y controversial de la sociedad.

#### 4.2. “Together Forever”

Año: 1987

Artista: Rick Astley

---

<sup>17</sup> La letra alude a un amante que busca desesperadamente al objeto de su amor como una presa intentando atraparlo a toda costa; quiere conseguir su teléfono y prácticamente invadirlo de una manera obsesiva.

Letra:

If there's anything you need  
All you have to do is say  
You know you satisfy everything in me  
We shouldn't waste a single day

So don't stop me falling  
It's destiny calling  
A power I just can't deny  
It's never changing  
Can't you hear me, I'm saying  
I want you for the rest of my life

Together forever and never to part  
Together forever we two  
And don't you know  
I would move Heaven and earth  
To be together forever with you

If they ever get you down  
There's always something I can do  
Because I wouldn't ever wanna see you frown  
I'll always do what's best for you

There ain't no mistaking  
It's true love we're making  
Something to last for all time  
It's never changing  
Can't you hear me, I'm saying  
I want you for the rest of my life

Together forever and never to part  
Together forever we two  
And don't you know  
I would move Heaven and earth  
To be together forever with you

So don't stop me falling  
It's destiny calling  
A power I just can't deny  
It's never changing  
Can't you hear me, I'm saying  
I want you for the rest of my life

Together forever and never to part  
Together forever we two  
And don't you know  
I would move Heaven and earth  
To be together forever with you  
Together forever and never to part

Together forever.

45

Fue lanzada como *single* del entonces muy joven y talentoso vocalista Rick Astley. Formó parte de su álbum debut *Whenever You Need Somebody* que salió al mercado a fines de 1987. "Together Forever" el tercer *single* del mismo y se lanzó para su venta en formato de versión extendida y edición para radio e instrumental en marzo de 1988. La canción fue un éxito rotundo, alcanzando el primer lugar en los EEUU, el segundo en el Reino Unido y también el segundo lugar en el *chart* australiano; fue N° 1 en casi todos los *charts* latinoamericanos y europeos, constituyéndose en una canción que inclusive fue *demo* en el teclado Roland 80.<sup>18</sup>

Durante los años 1986-87 el estilo de los Stock, Aitken & Waterman, como se ha visto, se había enriquecido con aportes de la música afroamericana y afro europea,

---

<sup>18</sup> Probablemente éste haya sido el sintetizador utilizado por el trío para sus producciones.



pero sobre todo con elementos provenientes del mundo del *soul* y particularmente de la música del R&B.<sup>19</sup>

La voz de Rick Astley, que era un atractivo joven inglés como cualquier otro —hecho muy importante en cuanto al producto que se quería lanzar— pero con una voz fuera de lo común, con una cierta similitud con artistas consagrados de otros géneros más adultos, notablemente Frank Sinatra, con quien se lo llegó a comparar, constituyó una de las voces más características de la década del 80, convirtiéndose en un verdadero ícono. De hecho, en 2009 la cadena de videos MTV lo ha elegido como el suceso más grande de su historia por su canción “Never Gonna Give You Up” (Nº 1 en todos los charts mundiales en 1987), anterior en unos seis meses a “Together Forever” pero perteneciente al mismo álbum.

Los elementos nuevos en esta canción se sincretizan con los básicos del estilo *high energy* e ítalo disco o *synth pop*.

Siguiendo a Tagg y a Hawkins y teniendo en cuenta la idea del *multi tracking*, se puede observar cómo la canción fue construida —como todo este álbum— con estas influencias, pero también revela estar dirigida a un público más amplio, y de hecho, los dos álbumes para Rick Astley marcan el momento clásico de la producción de Stock, Aitken & Waterman y el sonido por el cual la energía que se manifestó en sus primeras producciones se unió a un criterio de elegancia tímbrica proveniente del mismo pop o de otros géneros musicales.

Aquí podemos detectar musemas muy característicos.

Para el análisis se utilizará la edición completa de 7’30” compuesta para discotecas y para poder ser mezclada con otra, en la cual puede escucharse el *multi tracking*. No obstante, hay que aclarar que la versión para radio, la utilizada en el video y la que apareció en el disco de 3’30”, se inicia con un redoblante en una especie de fanfarria militar característico de una marcha —hecho por los metales y el redoblante en un primer plano— haciendo alusión tanto a la figura del joven enérgico y modélico para los jóvenes británicos así como también al chico clásico perteneciente a un mundo que transiciona desde el final de la secundaria al comienzo de la universidad o liceo militar. También hay que destacar que el reverso del disco decía: “el sonido de una brillante juventud británica”, señalando una segmentación del grupo al cual se dirigían los primeros discos, que era el público de la discoteca, asociándolo a un campo mucho mayor que abarcaba un grupo de jóvenes identificados con un sistema de vida más tradicional pero a la vez moderno.

---

<sup>19</sup> R&B= *Rhythm and Blues*, género surgido como variante rítmica del blues negro a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta

Por otra parte, el aspecto de Rick Astley<sup>20</sup> y el mensaje de sus canciones, letras y videos es claramente heterosexual, dirigida a chicas jóvenes llenas de ilusiones tanto románticas como de futuro de vida y terminó siendo un ídolo para muchas chicas y también para muchachos que se veían identificados con él. De ahí que el espectro de éxito fue mayor y se mantuvo más tiempo que el de Dead and Alive.

Tomando para el análisis, como se ha dicho, la versión completa, encontramos que en el minuto 1 aparece nuevamente la división breve que deriva de la *high energy* del comienzo del trabajo de los productores - que evidentemente se había transformado en un cliché de los mismos, nunca quebrado, que asegura la pertenencia a la discoteca. Esta figura de semicorcheas está realizada aquí en un motivo de síntesis que más bien parece una cuerda de guitarra hecha por sintetizador batida a toda velocidad y mezclada con un sonido de teclado de sintetizador, pero hecha tan rápido que adquiere un carácter percusivo y eléctrico: es decir, es mucho menos violenta que la sonoridad que se utilizó para “You Spin Me Round” pero no menos rápida y moderna, ni menos enérgica.

En 0.3 aparece como sonido musemático el taquígrafo que aparecía en “You Spin Me Round”, pero de manera más clara, aludiendo a la misma velocidad de semicorcheas pero de forma espástica, por segmentos, unido al redoblante militar, que se asocia probablemente a la idea de energía y masculinidad. La batería está mucho más presente. Aparenta haber dos tópicos de batería electrónica: uno que realiza el bombo característico y el *hi hat*, y una batería, que siendo electrónica, se acerca mucho más al sonido de los parches del rock.

También hace su aparición el aplauso, en 0.16, escuchado de una manera muy clara, que va marcando el contratiempo. Este aplauso sintetizado es una imagen de diversión y alegría mucho más clara que la energía arrebatadora del producto anterior.

A partir del minuto 0.20 escuchamos la aparición de sonidos de *wood-block* y de sincopaciones pertenecientes a otro agente rítmico que llamaremos “segunda batería” que muestran cómo para esta época la inclusión de elementos latinos o afroamericanos dentro de un producto británico señalaban una inclusión dentro de la *high energy*. También la velocidad de la canción es menor a la de “You Spin Me Round” —entre 116 y 120. El concepto de *swing* está muy enfatizado en la mezcla de estos elementos y se asocia nuevamente a música proveniente del R&B.

---

<sup>20</sup> Rick Astly fue un descubrimiento de Pete Waterman. Cantaba en el colegio, con una banda juvenil y más adelante trabajó de cadete en la compañía de discos. Su relación con ésta se remonta a fines de 1986 y culmina en 1989; en ese lapso se produjeron dos álbumes completos y nueve *singles*, todos con un éxito extraordinario, que le permitieron luego realizar una carrera por su lado hasta su retiro voluntario en 1992. Por esos discos se transformó en una gran leyenda del pop de los 80, manteniéndose hoy como un clásico de la época.

Lo mismo puede decirse del momento marcado por el minuto 0.27 cuando se plantea la base armónica del estribillo, basado en una tradición típica del rock y del pop de utilizar la rueda de acordes IV-V-VI-III-VI. Esta rueda, que Stock, Aitken & Waterman utilizaran como clichés en varias canciones, en la estructura de la canción se vuelve mucho más compleja. Esta rueda de acordes, que es la acompañante del estribillo de la canción, se oye con un sonido de sintetizador —como un colchón de cuerdas sintetizadas— que le da a la tradicional secuencia armónica un sonido que surge del banco sonoro del sintetizador Roland de la época.

En el minuto 0.45 volvemos a tener un elemento característico del R&B que tiene que ver con el bajo móvil tocado en vez de sintetizado, tomado de la música negra en cuanto a la movilidad mucho más rápida que el bajo rítmico macado por el bombo. Tanto la trompeta como en el 0.51 el *slapp* de guitarra y los metales indican una tendencia al sonido de las *big bands* del jazz, mientras que también las cuerdas en 0.55 indican una cierta sofisticación, una relación con un sonido más placentero, una mayor pertenencia a la tradición, asociada a un cambio de las posibilidades de trabajo orientado más a las empresas privadas que a la Inglaterra industrial de los 60 o 70. De hecho, Rick Astley aparece en el video<sup>21</sup> vestido de traje o con saco y *jeans*, en una mezcla de lo juvenil y lo adulto, convirtiéndose en un auténtico modelo para los jóvenes de la época.

Luego se presenta la canción, como estructura musical en sí, la cual tiene una secuencia armónica mucho más compleja no sólo que la canción anteriormente analizada, sino también que muchas canciones de la época. De hecho, la primera estrofa se presenta en modo menor y el estribillo es altamente modulante con sofisticados acordes de oncenaria y cromatismo. Incluso el estribillo, la segunda vez que se repite, modula al cuarto grado, en un final sorprendente y abierto que da pie a la sección instrumental, y la vuelta al puente se produce por otra modulación, con lo cual, tonalmente la canción explota la capacidad y versatilidad vocal del cantante y un camino tonal mucho más audaz pero también más elegante y cercano a las viejas canciones del jazz. Esta relación de un electro pop unido a un sistema tonal más complejo pero a la vez más cercano a las tradiciones clásicas, puede tener alguna conexión con la comparación que se hizo en la prensa<sup>22</sup> entre Rick Astley y Frank Sinatra, comparación que también puede leerse en la contratapa del disco.

En el minuto 3.55, con la canción en cuanto a estructura melódica terminada, el *multi tracking* saca una serie de elementos —los coros, la voz de Astley y algunos ritmos— y escuchamos lo que hemos denominado “segunda batería” como una serie de campanas de madera realizadas a gran velocidad en una relación de la velocidad que tiene el andamiento de semicorcheas más la relajación que presenta el sonido de madera en

---

<sup>21</sup> En: <http://www.youtube.com/watch?v=yPYZpwSpKmA>

<sup>22</sup> Ver revista *Smash Hits*, Nº 22, 1987.

lugar del punzante sonido inicial y los *samplers* que hay en la voz de Astley recuerdan también el mundo robótico de la época como un musema de tecnología, dentro de un marco melódicamente más tradicional.

Lo antedicho se vuelve también muy evidente cuando se escucha el *track* de los acordes envolventes de cuerdas en el minuto 4.46, realizados con un teclado, con un sonido de emisión lenta, con gran cámara, con un sonido semejante al utilizado en el jazz más moderno de los años 60 y en el rock. Tal vez sea ésta una evocación de la atmósfera del *night club* o de *pub* más que solamente de un medio *under* o peligroso.

El producto para Rick Astley tiene una connotación que sigue muy relacionada y es perteneciente al género del electro pop por su realización, por su rítmica, por su mezcla, por su velocidad y por sus *feelings* rítmicos, pero la presencia de síncopas presentan guiños sonoros que incluyen lo afro americano, los R&B, incluyen por la melodía y estructuras armónicas la canción clásica del *blues* o jazz, y un elemento más que observamos en la línea de cuerdas que aparece como flotante en los sectores agudos y contrapunteada entre la voz del cantante y los bajos.

Esta sensación tridimensional y el uso del sonido estéreo que enfatiza tanto en lo rítmico como en las cuerdas la multidireccionalidad de las líneas, genera una elegancia sonora que tiene su origen probablemente en la música disco, pero está utilizada dentro de un marco plenamente electro pop.

#### 4.3. “Better The Devil You Know”

Año: 1990

Artista: Kylie Minogue

Letra:

Better the devil you know  
Better the devil you know  
Woh  
Better the devil you know  
Better the devil you know  
Woh woh woh

Say you won't leave me no more  
I'll take you back again  
No more excuses no, no  
'Cos I've heard them all before  
A hundred times or more

I'll forgive and forget  
If you say you'll never go  
'Cos its true what they say  
It's better the devil you know

Woh woh woh  
Our love wasn't perfect I know  
I think I know the score  
If you say you love me, oh boy  
I can't ask for more  
I'll come if you should call

I'll be here every day  
Waiting for your love to show  
Yes it's true what they say  
It's better the devil you know

Woh woh woh  
I'll take you back  
I'll take you back again  
I'll take you back  
I'll take you back again.

Oriunda de Australia, Kylie Minogue fue también un descubrimiento de Stock, Aitken & Waterman; trabajó con ellos desde 1987 hasta 1992, produciendo ya para 1991 un récord de ventas del *chart* británico.<sup>23</sup> “Better The Devil You Know” es la décima canción lanzada como *single* dentro de las producciones del trío para la cantante y pertenece al tercer álbum de ésta: “Rhythm of Love” (1990). Este álbum puede ser visto como el que concluye, de alguna manera, el período del apogeo y evolución de los productores. Chris True en la revista *All Music Guide* sentencia “Rhythm of Love es la obra maestra de toda la era Stock Aitken & Waterman”. Los cuatro *singles* de este disco fueron clásicos de la músicaailable a comienzos del 90. Para la carrera de Minogue representó un momento de quiebre y de transformación de un producto juvenil en un producto considerado como el inicio de una carrea madura dentro de lo que es el pop y que perdura hasta hoy con fuerte presencia en los medios en al menos tres generaciones, particularmente en Europa, Japón y naturalmente Australia.

“Better The Devil You Know” fue un éxito contundente. Alcanzó el Nº 2 en el *chart* británico, número 1 en varios países europeos y asiáticos, y *top 5* en Australia. Pero lo más importante fue el recibimiento crítico de la prensa internacional, en general favorable, y el reconocimiento del mundo musical pop, lo que asentó desde entonces la frágil figura de Kylie en el camino a convertirse en ícono pop.

En el análisis de la estructura de esta canción hay que decir primeramente que mantiene varios de los elementos que hemos descrito, tales como la continuidad rítmica, la utilización del *multi tracking* con múltiples baterías y una alta velocidad de ritmoailable, pero podemos definir a esta canción como una mezcla de elementos del período de la primera canción que describimos —por ejemplo la utilización de un

---

<sup>23</sup> En 1991, Kylie Minogue entró al libro Guinness por ser la primer artista del *chart* que había colocado sus primeros trece *singles* consecutivamente en el *top 10* británico, récord aún no superado en cuanto a popularidad. Después de su período con Stock, Aitken & Waterman se transformó en un ícono internacional. Vive en Australia y continúa en actividad. Entre el 200 y el 2005, bajo la firma PolyGram el disco multi-venta *Fever*, se consagró el más vendido de la década 2000-2010.

tempo algo más rápido y la presencia de un espectro agudo en la rítmica percusiva mucho más incisiva que en “Together Forever”, pero también una estructura de canción mucho más sofisticada armónicamente, con una forma definida tonalmente por sectores distintos, a la manera de un tema de jazz o una canción clásica como la de Rick Astley.

De hecho, la canción, en cuanto a estribillo, puente y coplas, se divide ya no solamente en cambios de modo, sino también en cambios tonales muy acusados. Empieza en Si bemol menor en la introducción e inmediatamente pasa a Si bemol mayor y el puente, modulante por ascensos cromáticos, lleva al estribillo en Re bemol mayor, en relación de tercera, lo cual produce un espectacular ascenso de la tensión, efecto que los Stock, Aitken & Waterman habían experimentado en otras canciones, como la anteriormente descrita, pero nunca en una forma tan sofisticada como en esta canción. En ese sentido, ha quedado como un ejemplo único del estilo del trío, y por otro lado, ha quedado como muy aplicado al estilo de Kylie Minogue, que posee una voz muy aguda, en la tradición de Olivia Newton Jones o Judy Garland. Este rango vocal agudo fue extendido hacia el grave en su segundo disco y un poco más al agudo en éste, según las tonalidades, lo cual recuerda el sistema de la música operística donde, según el cantante, se iban adaptando las tonalidades del aria.

En la versión extendida que utilizamos para analizar vemos que el patrón de velocidad está hecho con sonido de pandereta, lo cual acerca a una sonoridad tan frenética como la de “You Spin Me Round” pero con un sonido más vivaz, pero a la vez está repartida la figura de semicorcheas en varias zonas del espectro de sintetizadores: es decir, se reparte estereofónicamente en forma espástica por diversos agentes de producción que se alternan de una manera que presentan un ritmo ternario sobre el binario general de la canción, en forma de hemiolas que colorean a este ritmo perpetuo hecho en panderetas.

Tiene dos bajos fundamentales. El bajo rítmico-melódico, de notas fundamentales y el bombo, puede ser caracterizado como con menos cámara, lo cual da la sensación de un sonido mucho más electrónico y sofisticado que se asocia a la música *house* de la época y dispara la imagen inmediata de una nueva juventud inglesa, una nueva época en la cual ya había una presencia de componentes socioculturales y étnicos diversificados, con gente de las colonias africanas que habían generado la música *house*. No obstante, también la armonía está enfatizada por este bajo móvil que, como en la canción anterior, tira la información jazzera.

Como elemento de marcación, el más interesante es el que da el piano, tan relacionado con el *house* como con la música disco y la música pop tradicional europea que se había popularizado con canciones como “Dancing Queen” de ABBA en los años 70. Por otra parte, la línea de violines que en la canción de Rick Astley era pura, acá está reforzada por el sonido del *full orchestra*, un sonido que traían los teclados Roland en

1989 y que como imagen musical puede ser musemática de lo que es un enorme espectáculo para una figura brillante o hollywoodense.

Los elementos producen un intertexto pop tan fuerte y diversificado como lo fue la camaleónica figura de Kylie Minogue en su carrera que abarcó desde el musical hasta la música electrónica.

52

En el minuto 3.48 la percusión africana, con gran presencia de campanas de madera, *wood-blocks*, xilófonos y sincopaciones que van del registro medio al grave y con un bombo desafinado que se percibe con toda claridad, es reforzada por el video<sup>24</sup> que tiene toda una historia en la cual ella es novia de un hombre de color y los bailes que acompañan esta historia están llenos de movimientos de danzas sudafricanas que hacen que se haga una conexión inmediata con lo tribal. Es decir, la identidad y la ironía de esta canción son muy altas porque se mezclan una serie de géneros realmente difíciles de unir.

El piano al que referíamos aparece como un isótopo que escuchamos en el minuto 4.26 a la manera de ABBA y en el 4.33 a la manera de repeticiones rítmicas sincopadas del *house*.

Los *feelings* rítmicos muestran en el minuto 4.37 una sincopación de baterías en estilo de rulo del rock y podemos allí distinguir hasta tres grupos de baterías; el sonido estereofónico está maximizado y creemos distinguir que las sincopas largas evocan la música disco, mientras los rulos cortos, el rock.

Ni bien empieza la canción, aparece como marcador sistemático un grupo de voces que evoca también el canto tribal y contrasta absolutamente con la característica de la canción, que es muy melódica y ha tenido hasta versiones lentas.

En el minuto 4.48 tenemos el patrón de sintetizador utilizado como colchón rítmico pero entrecortado, que se asocia al ritmo del cascabel pero a destiempo, y la rueda del ritmo del sintetizador con el ritmo de la sección aguda de la percusión (cascabel, pandereta, platillo), genera una enorme velocidad y vértigo, pero la melodía se mantiene mucho más estable y, sobre todo la línea de violines, cuando es pura, es como un colchón sonoro a la manera de los musemas planteados en la canción “Together Forever” más clásica. Esto se aprecia con claridad en el minuto 6.34 en donde tenemos sectores de sintetizadores en gran polirritmia y, cuando van saliendo los *multi tracking* vemos cómo los diversos sonidos de batería se pueden distinguir — particularmente en el minuto 6.57, donde se imbrica la sensación de timbres del electro pop más sofisticado del *house* con la percusión de origen afro que domina la obra que, como estructura melódica, es una de las canciones de línea más larga que com-

---

<sup>24</sup> En: <https://www.youtube.com/watch?v=OgvhvaSQZcE>

pusieron y, por lo tanto, más relacionada con la canción tradicional popular del siglo XX de música tanto de jazz como de comedias musicales.

### Conclusión

A través de estos tres ejemplos hemos creído comprobar el condicionamiento que el entorno sociocultural ejerce sobre el producto que se quiere lanzar al mercado y la importancia de considerar el momento histórico en el que se desarrolla una producción musical en relación directa con las influencias que, sobre determinado género, ejercen otros géneros que le son contemporáneos.

Por otra parte, hemos constatado que el estilo de Stock, Aitken & Waterman se basó en dos premisas fundamentales: por un lado, el mantener ciertos rasgos estilísticos perfectamente identificables que le eran característicos; y por el otro, lograr para cada artista elementos identitarios por medio de la incorporación de pequeñas diferencias.

Aplicando el análisis musemático es así posible afirmar que el público al cual fueron dirigidas sus producciones captó y se sintió identificado con los guiños que, desde lo musical, enviaban el mensaje esperado; indudablemente, ésta fue la fórmula de su éxito comercial.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHANAN, Michael. 1995. *Repeated Takes*. London-New York: Verso.
- HAWKINS, Stan. 2002. *Settling in Pop Score. Pop texts and identity politics*. USA: Ashgate.
- HOBBSAWM, Eric. 2008. *La Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- MINOGUE, Kylie. 2004. *La, la, la*. London.
- SMITH, Sean. 2002. *Kylie*. Londres: Simon & Schuster.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Historia del pop de los años 80*. Londres: Simon & Schuster.
- TAGG, Philip y CLARIDA, Bob. 2003. *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- CHIN, Rita. 2009. *After the Nazi Racial State: Difference and Democracy in Germany and Europe*. Ann Arbor.





## ANOTNIO FORMARO

54

Doctor en música, especialidad musicología e interpretación por la Universidad Católica Argentina. Graduado como Profesor Superior de Piano del Conservatorio Nacional “López Buchardo” y Licenciado en Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Se desempeña como docente y ejerce la dirección del departamento de Licenciatura en Piano en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Brinda Seminarios de Maestría en la Universidad Nacional de Rosario, Universidad de Talca (Chile) y varias instituciones educativas de Europa, Estados Unidos y Canadá. Su tesis doctoral, sobre la obra para piano de Mendelssohn, le valió el reconocimiento de la Mendelssohn-Gesellschaft de Berlín, de la cual fue nombrado miembro en 2017. Recibió el Diploma al Mérito Premio Konex 2009-2019 “Mejor pianista”.

# ■ ENCUENTRO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA EXPERIMENTACIÓN: LEDA VALLADARES Y EL DISEÑO SONORO PARA UNA NACIÓN DEL FUTURO

LAURA NOVOA

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes  
lauritatis@yahoo.com

## RESUMEN

En 1960 bajo el lema “Argentina en el mundo y en el espacio” el país se preparaba para celebrar los 150 años de la Revolución de Mayo durante la presidencia de Arturo Frondizi. El Gobierno, junto a las élites modernizadoras, decidió realizar una gran exposición en la ciudad de Buenos Aires (siguiendo el modelo de las grandes Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XIX) con el fin de la “celebración de vida moderna” en la refundación del país. En un pabellón especialmente diseñado para la exposición, bajo los auspicios de la empresa de petróleo Shell, se presentó el poema audiovisual “El camino” encargado a Leda Valladares. Fue el evento sonoro más relevante de la celebración y se trató, probablemente, del primer espectáculo multimedia destinado al público general que se hizo en el continente. Valladares diseñó una expresión sonora para la nación pujante y tecnológicamente avanzada que se pretendía proyectar en ese momento. Resulta interesante que, a pesar de haber convocado a esta artista e investigadora del folklor argentino, la expresión sonora elegida para representar un acontecimiento simbólico como la refundación de la patria -en el contexto de modernización- está alejada de cualquier representación musical tradicional. Por el contrario, el material está compuesto de sonidos mediados tecnológicamente, producto de un viraje de los conceptos tradicionales de lo que se entendía como música. El sonido, emancipado de estructuras musicales, fue uno de los elementos que ayudaron a procesar los

cambios y transformaciones vertiginosas de la modernización: arte, ciencia, industria y tecnología se convocaron en diversos proyectos con el propósito de fundar una nueva matriz cultural.

**Palabras clave:** Argentina 1960, exhibición aniversario Revolución Mayo, Leda Valladares, emancipación sonido, Modernidad.

## ENCOUNTER BETWEEN TRADITION AND EXPERIMENTATION: LEDA VALLADARES AND SOUND DESIGN FOR A NATION OF THE FUTURE.

### ABSTRACT

In 1960 under the motto “Argentina in the world and in space” the country was preparing to celebrate 150 years of the May Revolution during the presidency of Arturo Frondizi. The Government, together with the modernizing elites, decided to hold a large exhibition in the city of Buenos Aires (following the model of the great Universal Exhibitions of the second half of the 19th century) with the aim of the “celebration of modern life” in the re-founding the country. In a pavilion specially designed for the exhibition, under the auspices of the Shell oil company, the audiovisual poem “El camino” commissioned from Leda Valladares was presented. It was the most relevant sound event of the celebration and it was probably the first multimedia show for the general public that was made on the continent. Valladares designed a sound expression for the thriving and technologically advanced nation that was intended to be projected at that time. It is interesting that, despite having summoned this artist and researcher of Argentine folklore, the sound expression chosen to represent a symbolic event such as the re-founding of the homeland -in the context of modernization- is far from any traditional musical representation. On the contrary, the material is composed of technologically mediated sounds, the product of a shift from the traditional concepts of what was understood as music. Sound, emancipated from musical structures, was one of the elements that helped process the dizzying changes and transformations of modernization: art, science, industry and technology were convened in various projects with the purpose of founding a new cultural matrix.

**Keywords:** Argentina 1960, May Revolution anniversary exhibition, Leda Valladares, Sound emancipation, Modernity.



En 1960 bajo el lema “Argentina en el mundo y en el espacio” el país se preparaba para celebrar los 150 años de la Revolución de Mayo durante la presidencia de Arturo Frondizi. En las altas esferas del Gobierno se decidió realizar una gran exposición en la ciudad de Buenos Aires, siguiendo el modelo de las grandes Exposiciones Universales. La Feria-Exposición, que se habían convertido en el acontecimiento recreativo moderno por excelencia desde las Grandes Exposiciones de la segunda mitad del siglo XIX, fue el modelo que las élites modernizadoras argentinas adoptaron y propusieron a las masas para familiarizarlas con la “celebración de *vida moderna*” en la refundación del país.

En un pabellón especialmente diseñado, bajo los auspicios de la empresa de petróleo Shell, se presentó el poema audiovisual *El camino*. Fue el evento sonoro más relevante de la celebración. Se trató, probablemente, del primer espectáculo multimedia destinado al público general que se hizo en el continente.

Leda Valladares diseñó, con texto de Roberto Villanueva, una expresión sonora para la nación pujante y tecnológicamente avanzada que se pretendía proyectar en ese momento.

No fue la primera ni la última experiencia que, bajo el auspicio del Estado y empresas privadas, se montaron en espacios públicos con la modalidad de espectáculos multisensoriales e interdisciplinarios, donde se pusieron en práctica procesos de creación y realización sonora en estructuras de materiales, formas y colores diversos (Nova, 2019). La disposición experimental de la época en las diversas disciplinas artísticas logró proyectarse en la esfera de lo cotidiano y llegó a un público más amplio.

Me interesa resaltar que, a pesar de la convocatoria a Leda Valladares (la convocatoria para este evento se inició antes de 1960, cuando había comenzado a publicar sus discos documentales de recopilación de música folklórica), la expresión sonora elegida para representar un acontecimiento simbólico como la refundación de la patria —en el contexto de modernización, escenario de transformaciones económicas, sociales, y de todas las áreas en general— está alejada de cualquier representación musical tradicional. Por el contrario, el material está compuesto de sonidos mediados tecnológicamente, producto de un viraje de los conceptos tradicionales de lo que se entendía como música.

A fines de la década del 50 comienza a registrarse ese giro que irá afianzándose a lo largo de los años sesenta. El sonido, emancipado de estructuras musicales, fue uno de los elementos que ayudaron a procesar los cambios y transformaciones vertiginosas de la modernización: arte, ciencia, industria y tecnología se convocaron en diversos proyectos con el propósito de fundar una nueva matriz cultural.

La contemplación de los nuevos objetos industriales que cambiaban la vida cotidiana, fueron estatizados y transformados en parte del espectáculo multimedia. La dinámica activa que proponían estas ferias o exposiciones desafió el *sensorium* a los “visitantes”, como vamos a ver a continuación.

No hay que perder de vista los signos evidentes de una intensificación de lo sonoro —como material— que se profundizó durante la década del sesenta, acompañados de un descentramiento de las prácticas musicales y sonoras que marcaron la modernidad (Ochoa Gautier, 2007). Los nuevos enfoques y planteos estéticos exigieron un reordenamiento simbólico que creó un espacio para la experimentación, en confrontación con la estética e instituciones hegemónicas, y con sus modos cristalizados de producción, circulación y categorización

En ese sentido, encontramos varios ejemplos elocuentes, el Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires se fundó en 1958, con el inicio de la era desarrollista del gobierno de Frondizi. También el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (1962-1971), donde las experiencias con la experimentación sonora fue uno de los principales articuladores de su proyecto de renovación estética, tal como lo he venido trabajando en los últimos años (Novoa, 2007; 2008; 2010; 2011; 2011b; 2014; 2014b).

Entonces, ¿podría sostenerse que hubo una sonoridad representativa de este proceso de modernización? ¿Cuáles fueron los sonidos que mejor representaron los lineamientos ideológicos que se proyectaron durante el gobierno de Arturo Frondizi?

En tiempos del postperonismo, la instalación intensiva de una nación moderna y pujante que estaba cambiando de manera vertiginosa, se verifica en los debates teóricos, en la vida institucional, en las decisiones políticas y también aparece tematizada en la vida social y, desde ya, artística.

En el campo musical, el sonido electrónico fue uno de los instrumentos clave en el proceso de un proyecto ideológico que buscó conectar la industria, la ciencia y la tecnología, dejar atrás las tendencias nativistas del gobierno de Perón (aunque en los últimos años de su presidencia habían perdido centralidad), y apuntar a crear un cosmopolitismo modernizador. El rol del sonido electrónico en la experiencia del Sesquicentenario, resulta ejemplificador como canalizador de los procesos de cambio o

transformación social, en particular porque convergía con un imaginario consensuado que apuntaba a la idea de un progreso social unido a la ciencia y tecnología.

En la era posterior a la Segunda Guerra Mundial, como señala Timoty Taylor (2001), todo tipo de tecnologías (televisores, equipos de alta fidelidad, aparatos de cocina y mucho más) se infiltraron rápidamente en la mayoría de los aspectos de la vida cotidiana como nunca antes; un “terremoto tecnológico”, como lo bautizó Eric Hobsbawn. El poder ideológico que el imaginario tecnocientífico otorgó a la ciencia y la tecnología se proyectó inexorablemente en el campo artístico.

59

En este punto de la exposición, es oportuno preguntarnos cómo llega la figura de la reconocida intérprete y recopiladora de coplas, Leda Valladares, a insertarse en este proyecto.

Luego de la experiencia denominada “Revolución Libertadora”, el antiperonismo que en un principio aglutinó a un grupo de intelectuales, músicos y escritores, terminó por reorientarse en los 60, con el intento de repensar la manera en que el peronismo había atraído a las masas y cómo podrían reincorporarse (Karush, 2017).

Algunos de esos intelectuales se sumaron, entre 1957 y 1958, a un grupo de jóvenes de izquierda para apoyar la campaña presidencial de Arturo Frondizi, centrada en el imperativo de modernización, el antiimperialismo y una democracia inclusiva y anti oligárquica. Finalmente, después de los ecos de la Revolución cubana, el apoyo se diluyó rápidamente.

Desde otra posición, la joven Leda Valladares se sumó a ese apoyo atraída por el proyecto de Frondizi para la reinención de una nación moderna, de proyección universalista.

Valladares y María Elena Walsh habían vuelto de París en 1956, ambas consideraban, según mencionaron en un entrevista otorgada a *La Gaceta*, que “se daban las condiciones propicias” para reinstalarse y regresar, y participar de lo que en ese momento se asociaba a la posibilidad de un “renacimiento cultural” (Orquera, 2015).

Luego, en 1958, ambas participaron activamente, contratadas, a instancias de Francisco Kröpfl (coordinador de un proyecto de difusión de músicas populares en la ciudad), para difundir música folclórica en bibliotecas populares. El proyecto duró apenas un año.

Poco después, comenzó a tomar forma el proyecto de Valladares de construir un mapa musical de Argentina, inspirado en las grabaciones de la UNESCO y la colección de Lomax. En 1960, la cantautora obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes, compró un grabador y comenzó el proceso de recopilación sonora.

El imaginario sonoro de Valladares se nutrió de distintas fuentes. Leda y su hermano Rolando se sintieron deslumbrados por el jazz, como lo consigna Orquera (2015); con el pseudónimo de Ann Kay, integró un grupo compuesto por jóvenes de varias provincias que se encontraban a veces en Tucumán y otras en Buenos Aires. Fue parte del grupo F.I.J.O.S. (Folklóricos, Intuitivos, Jazzísticos, Originales y Surrealistas), integrado por Enrique “Mono” Villegas, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Adolfo Ábalos, Manuel Gómez Carrillo y Lois Blue, una cantante de jazz que luego emigró a Estados Unidos.

Luego, el encuentro del canto con caja significó, en palabras de Valladares, una “seducción de la barbarie”, ya que se sintió subyugada por el carácter “salvaje” que percibía en ese tipo de música (Valladares, 1992).

Valladares nunca dejó de explorar diversos mundos sonoros y su incansable búsqueda la llevó a acercarse al CICMAT<sup>1</sup> en los 70 para experimentar con la música electrónica. Compuso *Variaciones paleolíticas* y, según Valladares, basado en una “estética del vacío”, hizo *Precanto a orillas del llanto*, que concibe la existencia de, en palabras de la cantautora, “marañas prenatales, ancestrales sonoridades psíquicas”.

No es extraño, entonces, que Valladares —cuya obra todavía aguarda un estudio musicológico exhaustivo— haya experimentado con el grabador que había adquirido en 1960 para sus trabajos de recopilación, para preparar el material del proyecto sonoro de la Feria del Sesquicentenario.

Valladares se auto percibía, como señala Orquera (2015), en ese paisaje límite entre lo “legendario” y lo “actual”, donde se expresa la tensión entre tradición y vanguardia:

“Tucumán es punzante y cargado, intenso y meditativo [...] Sus canciones y sus cantores de corte salvaje o romántico lo marcan como un territorio delirante [...] En sus patios canta la voz más recóndita y lastimera de la zamba

---

<sup>1</sup> El Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires (CICMAT) fue un centro de investigaciones, funcionó en el 5to piso del Centro Cultural San Martín entre noviembre de 1972 y marzo de 1976. “Entre sus objetivos, intentó continuar con el trabajo multidisciplinario que gran parte de sus actores habían realizado en Instituto Torcuato Di Tella hasta su clausura. Sus equipos de investigación se organizaron en departamentos: Estudios Superiores e Investigación en Música Contemporánea, Investigación en Tecnología, Topología y Dinámica de las Formas Visuales, Comunicación Masiva y Comunicación por Medios Audiovisuales. El área de música, cuyos principales investigadores fueron Francisco Kröpl, Gerardo Gandini, Gabriel Brncic y José Maranzano, proponía “contribuir no sólo a la investigación musical de alto nivel y a la formación de compositores jóvenes, sino también promover la participación del compositor en la aplicación de la música y el sonido en otras disciplinas a través de una capacitación especial”. El área de tecnología, dirigida por Fernando von Reichenbach, fue la encargada del mantenimiento del Laboratorio de Música Electrónica que funcionó en el Instituto Torcuato Di Tella hasta 1971”. Cf. <https://archivofvr.unq.edu.ar/index.php/cicmat-3> (Miguel Garuti, 2009)

tucumana, extracto de tiempo y de provincia. Y en sus valles el alarido de la baguala tucumana, calchaquí como ninguna, llena de estertor metafísico. De esos extremos pueden surgir esencias para defender un Tucumán legendario y actual que no debe morir sino cultivarse, defenderse, perpetuarse por sobre el fragor de los motores [...] Y mientras rugen los monstruos mecánicos el Aconquija nos vigila y nos exige custodiar y regar esa alma de follaje y presagio [...]” (Orquera, 2017).

### ***El camino*: un poema audiovisual para una nación moderna.<sup>2</sup>**

El poema audiovisual *El camino*, obra colectiva con composición sonora de Val-ladares, pudo estrenarse cuando la Feria del Sesquicentenario estuvo lista, después de muchos contratiempos, en 1961.

Fue el evento sonoro más relevante de la celebración y, según se anunciaba en un folleto oficial, en su modalidad, fue el primero que se hizo en el continente. En el mismo folleto se advertía al público que presenciara algo inédito, por su carácter multimedia y multidisciplinario: en un solo espectáculo se conectaría “arquitectura, escultura, poesía, música, sonido, estereofonía, luz y color”, mediante un dispositivo técnico fabricado especialmente para la ocasión.<sup>3</sup> El dispositivo, fabricado y diseñado por Fernando von Reichenbach, era un sistema de automatización y sincronización de 26 canales.<sup>4</sup>

El Pabellón Philips en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 fue una fuente de inspiración y se cita como antecedente en el folleto explicativo del proyecto local.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> El texto completo del poema se transcribe al final de este artículo. Staff espectáculo audiovisual: Onda arquitectura (Miguel Asencio, Jorge Garat, Lorenzo Gigli (h), Rafael E.J. Iglesia); Dirección coro: Jorge Petraglia; Voces solistas: María Principito, Teresa Gómez, Roberto Aulés, Miguel Ángel Castro; Coro: Iris Bagnasco, Thelma Casellas, Ethel Zitara, Imanol Gamboa, Ernesto Lía, Ricardo Petraglia; Cámara: Enrique Romero. Proyecto, ejecución e instalación del sistema de proyección, sonido y comando eléctrico de los efectos especiales: MICRO record-Omnigam SRL: Ing. Alberto Raúl Insúa, Fernando von Reichenbach, Carlos Alberto Navarro, Alberto Fidel Navarro.

<sup>3</sup> Informe Shell, compañía Argentina de Petróleo S.A., en la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Buenos Aires, 1961. Archivo FvR.

<sup>4</sup> Algunos de los equipos del Stand Shell pasaron a formar parte de la Sala Audiovisual del Museo Nacional de Bellas Artes en 1963, momento en que Kröpl estaba a cargo de la coordinación musical.

<sup>5</sup> La arquitectura del Pabellón Philips estuvo a cargo de Le Corbusier junto con Iannis Xenakis. Según palabras de Le Corbusier, lo imaginaron como “un estómago que asimilara a 500 oyentes espectadores, y que se evacuaran de forma automática al final del espectáculo...” (Le Corbusier, 1960; Richard Jarvis, 2002). Edgar Varèse estrenó su *Poème électronique* que fue reproducido por más de 300 parlantes, acompañado por la proyección de imágenes.



Bajo los auspicios de la compañía local de petróleo Shell, el poema audiovisual de 25 minutos de duración se presentó en uno de los pabellones construido especialmente para la feria artístico-industrial que el gobierno de Frondizi encargó especialmente para la celebración. La exposición-feria se coordinó con la acción de varios organismos oficiales<sup>6</sup> y entre los propósitos figuraba “despertar la conciencia del hombre de la calle en las necesidades y metas previstas [por el Estado]” (Jannello, 1962). Además de inculcar un optimismo renovado, producto del breve ciclo de expansión económica, se destacó especialmente entre los objetivos la voluntad de mostrar la nueva dirección política y económica como pujantes, bajo un perfil más industrial y menos agroexportador, y presentar a la Argentina ante el mundo como un país moderno y tecnológicamente avanzado, con posibilidades de insertarse en el futuro.

Una Exposición Mundial o Continental, con sus lineamientos precisos y estándares internacionales —que necesitaba un plazo mínimo promedio de realización de tres años— no fue posible de concretar. Se optó, en cambio, por un formato de Feria Nacional, aunque abierta a la concurrencia de otros países del mundo.

El principio general de las exposiciones Mundiales, dedicadas a las nuevas tecnologías, el diseño, y sobre todo la arquitectura, son significativas en tanto precursoras de un género artístico poco explorado.

César Jannello, referente de la arquitectura moderna (a cargo de la planificación de la Torre de América para la Feria industrial de Mendoza en 1954), fue convocado para dirigir el proyecto emplazado en el barrio de la Recoleta.<sup>7</sup> Según Jannello, una exposición de este tipo era “el acontecimiento recreativo por excelencia, en el sentido más noble del término: llevar a las masas a re/crear la imagen del mundo” (Jannello, 1962).

El “pabellón-símbolo” se definía —explica el arquitecto Iglesia, también involucrado en el proyecto—, como la expresión concreta de este símbolo total de la realidad argentina. “El objetivo era formar una imagen de la Argentina en el tiempo y en el

---

<sup>6</sup> Comisión Nacional Ejecutiva, Ministerio de Obras Públicas, Ministerio del Interior, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Vialidad Nacional y la Dirección de Parques y Jardines de la Municipalidad. (Iglesia, 1962).

<sup>7</sup> César Jannello (1918-1985). Director de Planeamiento de una feria industrial en Mendoza, la Feria de América (1953- 1954), donde se construyó bajo su coordinación una gran Torre Alegórica que contó con un sistema de sincronización de luces y de música compuesta por Mauricio Kagel. Aunque el proyecto quedó invisibilizado, fue ese antecedente probablemente por el que fue convocado para trabajar en la feria del Sesquicentenario. Arquitecto, diseñador, docente y teórico del diseño. Fue profesor en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Cuyo y en la Universidad de Buenos Aires, donde creó la Cátedra de Semiología Arquitectónica. Co-autor junto a Silvio Grichener del Puente de la Av. Figueroa Alcorta en Buenos Aires, proyecto que fue parte de la obra urbanística encargada a Jannello para la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo en 1960. Autor del reconocido internacionalmente *Diccionario de la Forma* y creador de uno de los íconos del diseño argentino, las sillas K, Piola y W. La silla W.

mundo, imagen que tenía que «llegar a las masas» (Iglesia, 1962). La comunicación de masas era un asunto que, además de sociólogos y psicólogos, preocupaba también a los artistas contemporáneos.

Algunas de las ideas ejes en la celebración de la patria tuvo que ver con “refutar la idea de que Buenos Aires es la República, trasmutar la imagen de la historia escolar llena de frases huecas y héroes impecables y buenos mozos en una idea de comunidad de seres vivientes, grávidos y sufridos” (Iglesia, 1962). Según el arquitecto Iglesia, gravitó fuertemente la influencia Bauhaus, liberada de toda carga sentimental.

Y esa carga sentimental también se eludió en el tratamiento sonoro y en la temática del poema *El camino*, alejadas de cualquier evocación al campo como reserva espiritual y natural de la nación.

El poema de Roberto Villanueva —una de las figuras fundamentales de la vanguardia artística argentina de su época y poco después director el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella— es una clara metáfora del progreso.

“En la industria el hombre se perfecciona y crea nueva vida”, explica su autor en el folleto de la exposición, y agrega: “Las máquinas son las prisiones del fuego, con ellas el hombre crea el camino”. Jorge Petraglia, vinculado también con la vanguardia teatral<sup>8</sup> fue el director del coro de recitantes y solistas, cuatro hombres y cuatro mujeres, que grabaron el texto bajo las directivas de Valladares.

“Antes del camino —se explicó al público previo a la function— estaba la creación, la naturaleza espléndida y soberana. Y el hombre para hacer el camino abre surcos en ella, impulsado por la energía espiritual, cuyo símbolo es el viento”.

La industria representa, en el texto del poema, una especie de estadio superior en el que el “el hombre que ha domado el fuego; ha creado un nuevo paisaje para su vida; nuevos pueblos y ciudades nacen al conjuro del camino realizado”.<sup>9</sup>

Una suerte de epílogo parece conectar el texto con el espíritu de la época: “Y finalmente el amor... que todo lo perfecciona y exalta... es el camino terminado... que construimos con amor... éste es nuestro trabajo... este camino para los hombres”.<sup>10</sup>

Valladares sonorizó el “mito de origen”<sup>11</sup> con un repertorio de sonidos a los que aplicó procedimientos de la música concreta, como vamos a analizar a continuación.

---

<sup>8</sup> Junto con Villanueva estrenaron *Esperando a Godot* en Buenos Aires, 1956.

<sup>9</sup> Folleto Shell. Archivo FvR.

<sup>10</sup> *Ídem*.

### Invencción sonora y procedimientos para el poema *El camino*

El poema abre con el enunciado “Contemplo el canto”, y el descentramiento sensorial que propone el proyecto se plantea desde el inicio. Valladares registró el poema con voces masculinas y femeninas (un grupo de seis integrante y cuatro solistas), distribuidas a través seis parlantes con sus alternancias, unísonos y yuxtaposiciones.

64

El texto fue grabado con distintos registros de lectura (del susurro al grito), grados de intensidad, velocidad, registro, etc.; además de variaciones de inflexiones en la voz que aportan variedad a los modos de expresión del texto. También se aplicaron algunos de los procedimientos de las técnicas de la música concreta.

El repertorio de sonidos —articulados e inarticulados— incluye efectos de cuerda percutida, *clusters* y cuerdas resonantes. Todo el material sonoro parece extraído por medio de técnicas de manipulación en el interior del piano, y podrían asimilarse con algunas de las piezas de Henry Cowell, *The Banshee* concretamente. La tensión entre tradición y modernidad implícita en el texto está presente también en los elementos del imaginario sonoro tradicional y de la vanguardia.

Los sonidos y sus modos de reproducción representaron otro recurso para contactar a un público amplio con ese mundo más “sugestivo y dinámico” que adoptó las utopías sonoras y visuales de las vanguardias de la época.

Aquí la materialidad sonora parece operar —como lo sostiene Labelle— como “micro-epistemologías”, con el eco, la vibración, el ritmo, se abren maneras específicas de conocer el mundo (Labelle, 2010).

Es importante destacar la singularidad de la experiencia en cuanto una narrativa ficcional de la escucha con las voces amplificadas y espacializadas. La voz dramaturgica, tal como ocurre en la poesía recitada, transforma el evento de la palabra es una ocasión de importancia que se eleva por encima de lo cotidiano, como señala Don Idhe en su trabajo sobre la fenomenología de la voz, que, a su vez, renueva y da vida a lo cotidiano. En la voz dramaturgica se unen en el mismo momento, la plenitud del sonido y la importancia como paradigma de la palabra encarnada. La voz dramaturgica amplifica el “efecto” musical del habla (Idhe, 2007).

Los tiempos premodernos evocados en el poema en secciones específicas del relato, están acompañados por un ritmo pulsado (tal vez de algún instrumento tradicional, una caja o bombo) o la entonación de una breve melodía modal reverberada que parece remitir a lo ancestral.

---

<sup>11</sup> Denominación escrita en la cinta original: “Shell lado 2: Descripción: relato sonorizado de mito de origen”.

La voz cantada funciona como metáfora de la energía espiritual referida en el poema, cuyo símbolo es el viento: “El que rige la vida y conduce la muerte. No sabemos de dónde viene ni a dónde va”. Se trata de una melodía sencilla (intervalos de  $2m/M$ , 4tas descendentes, una melodía que no es ninguna en particular, pero puede cargar con un sentido universal de lo ancestral), que puede transcribirse. Sin embargo, lo que no puede transcribirse, y constituye una experiencia estrictamente de la materialidad sonora, es la distancia en tiempo y espacio que le otorga el efecto de reverberación y que connota lo “ancestral”. El sentido espacial en la voz, conecta al público con lo inmenso, lo entreabierto, lo profundo, lo hondo, lo desconocido. En ese sentido, en la voz que entona la melodía, el texto está ausente, como una metáfora de lo indecible en lo atávico.

La concepción de lo ancestral que surge en el texto de Villanueva está en consonancia con la de la autora y se manifiesta como “la idea de un ámbito primigenio y seminal que precede al desarrollo histórico. Esa concepción pre-ontológica del mundo toma forma sobre todo a partir del encuentro con el canto con caja en los valles calchaquís, al norte de Argentina, alrededor de 1942, y con los tambores de la macumba en San Salvador de Bahía, al regresar del primer viaje que hizo a Europa en 1948 (Valladares, 1992; citado en Orquera, 2017).

### **Un dispositivo arquitectónico para una experiencia audiovisual inmersiva**

El público que asistió a la experiencia del poema audiovisual *El Camino* ingresó a un dodecaedro de 14 metros que parecía suspendido sobre un espejo de agua montado sobre cinco pilotes, al que se accedía mediante una rampa. Adentro se podía circular en una plataforma aparentemente suspendida, con capacidad aproximada para 30 personas que presenciaban de pie el espectáculo audiovisual que se desarrollaba a su alrededor. El espacio estaba equipado con dos proyectores, seis parlantes y luces, más un equipo acústico de tres amplificadores. El sonido, explica el folleto, “está grabado en cinta magnética estereofónica que funciona en sincronismo con los dos proyectores”.<sup>12</sup> Mediante un original dispositivo electrónico diseñado por Reichenbach se sincronizaban todos los elementos del espectáculo. Por un lado, un “equipo comando”, donde estaban registradas en una cinta magnética de doble canal, las órdenes de las luces y el sonido, además de la señal que sincroniza ambos proyectores y grabador. A través de luz y el desarrollo de foto-resistores como sensores —clave en muchos de los inventos de Reichenbach, mecanismos frecuentes en la escena del arte interactivo actual— se hacía funcionar el dispositivo.

---

<sup>12</sup> Folleto Shell. Archivo FvR.

Por otro lado, había un “canal de efectos” que comandaba seis parlantes, catorce luces y reflectores, que podían conectarse en cualquier combinación posibles, y enviaba sonidos a cualquier parlante. Los proyectores se accionaban vía remota desde una cabina ubicada debajo de la plataforma destinada al público (ver Imagen 5).<sup>13</sup>

“Difícilmente exista un dispositivo similar al que ustedes están escuchando... con detalles absolutamente originales”, anunciaba una voz en *off*, antes de comenzar.

66

“Con él vamos a comandar —se explicaba— la emisión de sonido por seis canales distintos, accionar efectos luminosos, poner en marcha dos proyectores cinematográficos simultáneos y hacer funcionar en forma coordinada los proyectores de diapositivas. Es muy grande la variedad de cosas que podemos hacer con este artefacto, y las hacemos: grabando en una cinta magnética una serie de órdenes acústicas, que ponen en funcionamiento en forma automática el aparato que deseamos accionar, sin intervención humana”.<sup>14</sup>

A continuación, se invitó al público a escuchar las “órdenes acústicas”, que luego se volverían inaudibles.<sup>15</sup>

## Conclusiones

Las elites modernizadoras intentaron familiarizar a las masas con los vertiginosos cambios, como los “cerebros electrónicos” que inauguraban la era de la información, y que fueran absorbidos de manera positiva.<sup>16</sup> Las tecnologías de lo sonoro fueron igualmente capaces de permear múltiples esferas de lo cotidiano de manera cada vez más creciente.

Las “exposiciones” plantearon una situación límite: la función primordial de transmitir un mensaje fue desbordada en estos proyectos. En el audiovisual, medio de comunicación preferido, se integraron las poéticas vanguardistas de diferentes disciplinas. Se desafió el *sensorium* con experiencias que apelaron a más de un sentido y se puso en contacto a un público amplio con nuevas culturas sonoras y auditivas que podrían considerarse como antecedentes de la instalación, ambientación sonora y

---

<sup>13</sup> *Ídem*.

<sup>14</sup> Audio cinta digitalizada “Pabellón Shell”, Archivo LIPM, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

<sup>15</sup> Aquí se anticipa esa barrera borrosa entre sonido e información que se potenciará radicalmente en la era digital a finales del siglo XX cuando el sonido, a su vez, pasará a leerse como información.

<sup>16</sup> En la feria del Sesquicentenario se presentó en el pabellón de la empresa IBM una computadora IBM 305 RAMAC que contestaba preguntas sobre la Revolución de Mayo.

diseño sonoro. El posicionamiento cultural que tuvo el sonido en la época merece estudiarse en profundidad. A su vez, estas experiencias empujaron la fantasía de los compositores hacia nuevos territorios (explorados después del 66 en el Instituto Di Tella), permitieron nuevas conexiones con otras disciplinas artísticas, y establecieron entre el arte y lo público conexiones y alianzas inéditas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARUTTI, Miguel. 2017. “«Every Argentine man should know what his mission is and fulfill it». Notes on electronic vanguards during the Peronist administration. CICMAT. (Buenos Aires, 1973-1976)”. *Sonologia 2016, Proceedings of the International Conference on Sound Studies*. São Paulo, November 22-25. [http://www2.eca.usp.br/sonologia/wp-content/uploads/2017/09/Sonologia2016\\_OutofPhase.pdf](http://www2.eca.usp.br/sonologia/wp-content/uploads/2017/09/Sonologia2016_OutofPhase.pdf)
- IDHE, Don. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. University of New York Press.
- IGLESIA, Rafael. 1962. “Símbolo y alegoría”. *Revista de Arquitectura*, enero, N° 379-380, Montevideo-Buenos Aires.
- JANNELLO, César. 1962. “Informe referente a la labor desarrollada al frente de la oficina de arquitectura y planeamiento de la exposición feria”. *Revista de Arquitectura*, enero, N° 379-380, Montevideo-Buenos Aires.
- JARVIS, Richard. 2002. *Music to my Eyes: The design of the Philips Pavilion by Iannis Xenakis*. Boston: Boston Architectural Center.
- KARUSH, Matthew B. 2019. “Música y nación en la Argentina posperonista”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, enero-junio, N° 50.
- LABELLE, Brandon. 2010. *Acoustic territories/ Sound Culture and everyday life*. Continuum Publishing Corporation.
- LE CORBUSIER. 1960. *Creation is a Patient Search*. Nueva York: Frederick A. Praeger Inc.
- NOVOA, Laura. 2019. “Espectáculos multisensoriales y prácticas interdisciplinarias en espacios públicos”. En *Argentina durante los años '60. X Congreso Interna-*

*cional de Teoría e Historia de las Artes. XVIII Jornadas del CAILA*, Buenos Aires. (Inédito).

OCHOA GAUTIER, Ana María. 2007. “El sonido y el largo siglo XX”. *Revista Número*. [https://archive.org/stream/orejaincultu-antropologia-sonora/El\\_sonido\\_y\\_el\\_largo\\_siglo\\_XX\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/orejaincultu-antropologia-sonora/El_sonido_y_el_largo_siglo_XX_djvu.txt)

68

ORQUERA, Fabiola. 2015. “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad”. *Corpus*, julio/diciembre, vol. 5, Nº 2.

\_\_\_\_\_. 2017. “Leda Valladares, poeta: misticismo existencial en un campo literario de provincia”. *Acta Poética*, julio-diciembre, vol. 38, Nº 2.

TAYLOR, Timothy. 2001. *Strange Sounds. Music, Technology, and Culture*. New York: Routledge.

VALLADARES, Leda. 1992. “Oír la vida”. En Brizuela, L. (ed.), *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Gerónima Sequeida*. Buenos Aires: El Ateneo.

### **Material gráfico y sonoro**

Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes.

Archivo Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), Centro Cultural Recoleta dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Folleto Pabellón Shell (Compañía Argentina de Petróleo) de la Exposición *Feria del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo*.

## Anexo 1. Imágenes

Procedencia: *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962 y Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes.

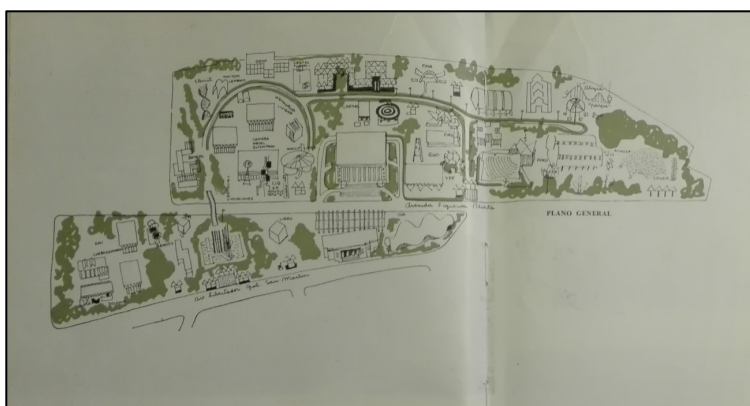
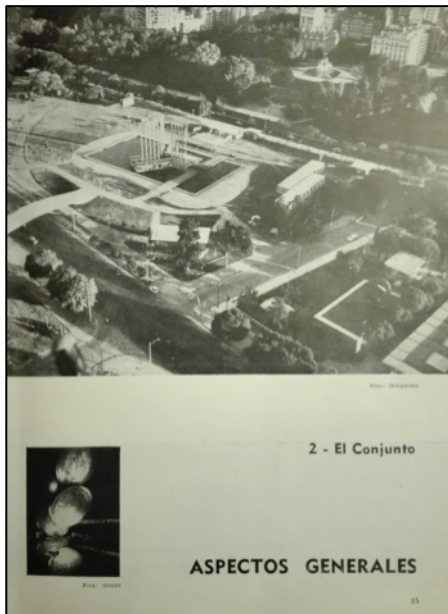


Imagen 1. *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962



LAURA NOVOA

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

70

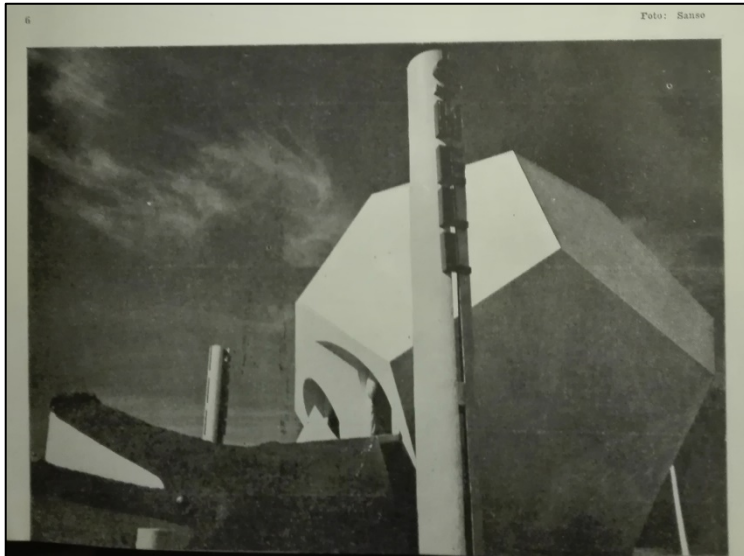


Imagen 2. *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962

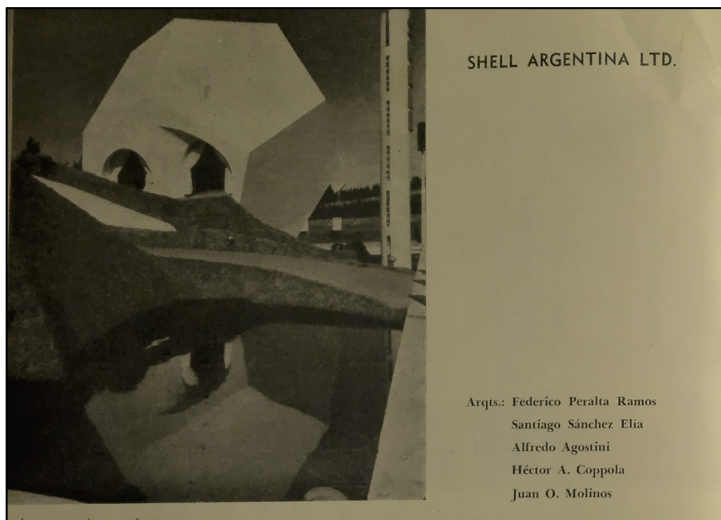


Imagen 3. *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962



Imagen 4. Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes

Laura Novoa

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

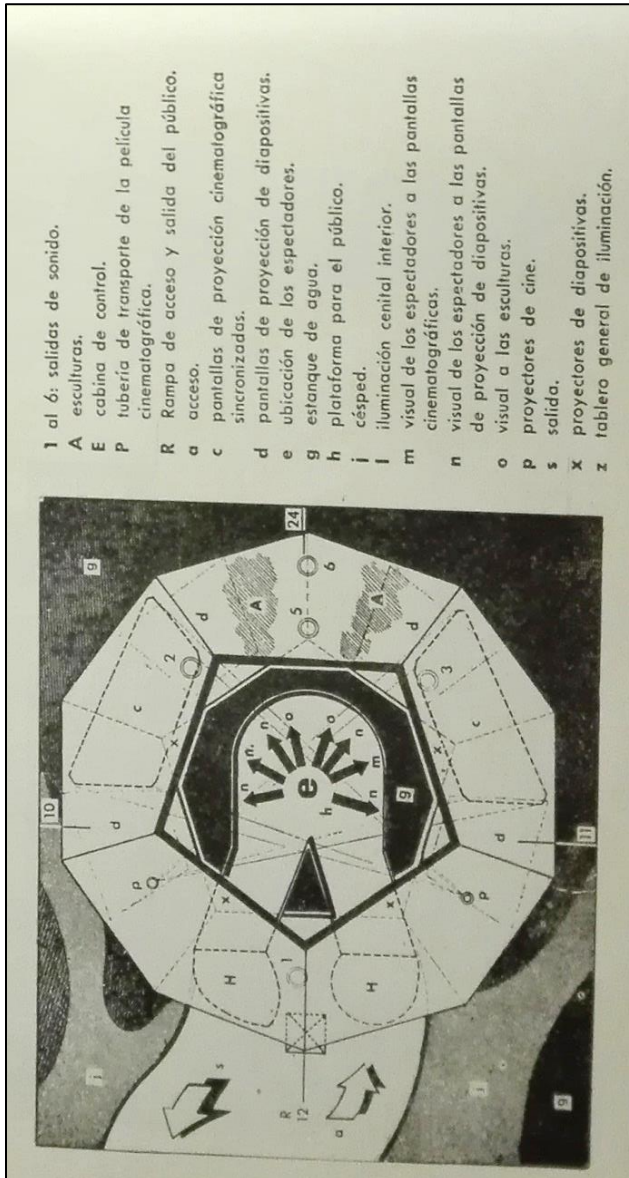


Imagen 5. Vista del pabellón. Archivo Fernando von Reinchenbach, Universidad Nacional de Quilmes

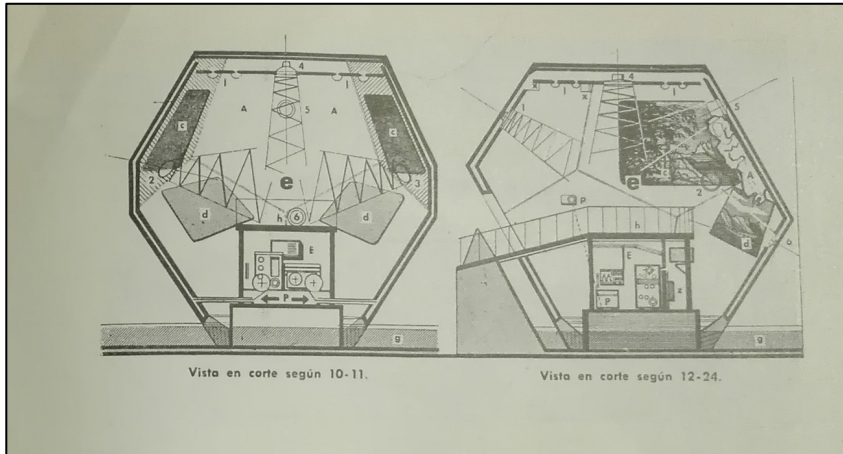


Imagen 6. Otra vista del pabellón. Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes

## Anexo 2. Transcripción del poema *En el camino*<sup>17</sup>

Contemplo el canto  
contemplando los frutos del camino  
Toda esta vida, toda esta vida celebrando,  
haciendo esta cosecha  
Contemplando

Toda esta vida, esta salud mirando, cosechando esta vida  
Fructificando, sacrificando  
¡Los hombres!  
Los hombres constructores  
las mujeres de los hombres<sup>18</sup>  
celebramos el festejo al terminar el camino<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Transcripción del audio de la cinta "Pabellón Shell" que se encuentra en el Archivo Fernando von Reichenbach (Universidad Nacional de Quilmes). Hasta el momento, no se encontraron registros explicativos por parte de Leda Valladares o Roberto Villanueva (autor del texto) referidos a los procedimientos aplicados en esta producción. De manera que se infiere el origen de algunas sonoridades y efectos.

<sup>18</sup> Hasta aquí, alternancia entre voces femeninas y masculinas.

Para recordar nacimientos y trabajos que del no, pueden sacar el sí  
Del no, el sí  
Transformar el no, en sí  
Lo que es no, en sí  
En sí<sup>20</sup>

Escucha, me pareció oír un canto<sup>21</sup>  
Es un pájaro blanco. Algo está por nacer.  
Es el viento sobre nuestras cabezas  
Es el pájaro blanco del viento. Escucha  
Siempre canta cuando algo está por nacer  
Un niño está por nacer.

También. Y nosotros naceremos con él  
Siempre volemós a nacer  
Siempre. Toda obra que creamos es un niño. Y nosotros nacemos al hacer  
Y nosotros nos hacemos al hacer  
Toda obra es un camino de un hombre hacia los hombres  
¿A dónde va? Escucha. Es el viento que canta<sup>22</sup>

Cuéntame la historia del camino  
Yo soy el constructor del camino.  
Escucha, esta es la leyenda del camino.  
Cuando llegamos el paisaje indomable, impenetrable, estaba allí.  
Poco a poco, lo fuimos descubriendo<sup>23</sup>

Espléndidas espuelas del potro de la noche,  
llegamos las estrellas, después de aquella espera paciente de las plantas.  
Antes de aquel espléndido estruendo con estrellas, hacíamos las plantas.  
Las lentas pálidas.  
Recién aparecías con virgen majestad de vegetales.

Después de aquel estruendo, con vuelos emplumados,  
los pájaros recién establecidos como parejas pálidas del aire,

---

<sup>19</sup> Voces masculinas y femeninas juntas.

<sup>20</sup> Voz solista femenina susurrante.

<sup>21</sup> Voz solista femenina. Luego de la palabra “canto” suena melodía modal, sin texto, y con efecto reverberante entonada por voz solista femenina.

<sup>22</sup> Luego de la palabra “canta” reaparece melodía modal.

<sup>23</sup> Alternancia voz solista femenina y masculina. Al final de esta estrofa, suena percusión (tal vez una caja) con pulso regular; se suman acordes disonantes, sonidos percusivos, resonantes y raspados aparentemente producidos con las cuerdas de un piano. Todo se funde con la percusión. Acumulación de sonido por resonancia de las cuerdas.

parecíamos espléndidas estelas de la tarde.  
Después de las estrellas y las plantas,  
antes de aquellos pájaros del aire,  
acudimos con líquidos tejidos de lágrimas vestidas,  
las preciosas criaturas de las aguas.<sup>24</sup>

Las presentidas gloriosas, recién aparecidas criaturas del agua y de los aires,  
[preanunciaban la espléndida presencia de las bestias.  
Diminutos sin número de insectos y animales que corren y que vuelan  
Los que son de la tierra, a orillas de los mares, en las costas del aire.  
Las que llegamos después de las estrellas y los peces, las retrasadas, de pájaros y  
[plantas.<sup>25</sup>

Después de aquellos días  
de aquel majestuoso...  
Ese nacer...  
El bullicioso bosque de la noche...  
Desencontrarse...  
Nos callamos...<sup>26</sup>

[inaudible] ya silentes, reconocimos los llamados del viento y los relinchos del mar<sup>27</sup>  
[inaudible] Y es que antes de [inaudible] estuvo el mar<sup>28</sup>  
Antes que llegáramos nosotros estaba el mar  
el viento sobre el mar <sup>29</sup>  
Escucha. Siempre canta cuando algo está por nacer  
En el centro del paisaje apareció un potro nuevo  
Escucha  
Las criaturas del paisaje lo observan  
En el silencio <sup>30</sup>

¿Quién podrá ser el potro nuevo? (el silencio) <sup>31</sup>  
contemplamos todo ese dolor (el silencio)

---

<sup>24</sup> Dos estrofas recitadas por grupo voces de mujeres.

<sup>25</sup> Voz solista femenina. En la estrofa siguiente se superpone recitado de una voz femenina susurrante y suave con sonidos de percusión, piano, cuerdas resonantes (misma sonoridad que se escuchó antes).

<sup>26</sup> Voces de mujeres grupal.

<sup>27</sup> Sonido resonante cuerdas del piano.

<sup>28</sup> Voces superpuestas: una recita en primer plano y la otra susurra un texto diferente.

<sup>29</sup> Nuevamente se escucha melodía modal, esta vez un poco más extensa y con una variación hacia el final. El recitado de la estrofa siguiente entra con canto de fondo.

<sup>30</sup> Termina el recitado y comienza sonoridad resonante grave que contrasta con cuerda percutida o pellizcada aguda y reverberante sobre el continuo grave.

<sup>31</sup> Cambio de registro: voz solista más grave que la anterior, alterna con voz femenina susurrada en otro plano, superpuesto.

Ese clamor fructificando<sup>32</sup>  
y rodeando el silencioso aire que cubría el grito (en el silencio)  
Regidos por sigilo,  
moviéndonos apenas en medios de extendidos silencios reverentes,  
contemplábamos todos los seres del paisaje,  
el esplendor aquel, del nuevo nacimiento del potro de la vida  
De repente, escuchamos el relincho del viento<sup>33</sup>

76

“Es que es el viento”, le dijimos al potro.  
El que rige la vida y conduce la muerte.  
Y en el silencio roto condujimos al potro al centro del paisaje.  
El rojo traje de llamas, fuego  
arrastrando se movía siguiendo los rastros de su paso, encierro  
Fue el viento, el viento el que me trajo,  
soy la muerte y la vida.<sup>34</sup>

Es que es el viento (el viento) el que conduce al fuego (el viento)  
quien lo aviva, (el viento) quien lo paga (cuando quieres)  
soy la muerte y la vida (el círculo de [inaudible]),  
el hombre es indomable (¡el viento, el viento!)  
sopla por donde quiere.  
¡Es que es el viento!, le dijimos al potro<sup>35</sup>  
No sabemos de dónde viene ni a dónde va<sup>36</sup>

En el silencio, todo ese dolor, ese clamor fructificando.  
A esa hora sobre el anochecer, llegábamos los hombres  
En el silencio y bordeando los aires silenciosos, pañales de los gritos  
Se oyeron nuestras voces.<sup>37</sup>

El viento relinchaba sobre nuestras cabezas<sup>38</sup>  
Aprendimos del viento a dominar el fuego  
Fuimos con los cuerpos desnudos relucientes<sup>39</sup>  
en un estruendo de antorchas y herramientas,

---

<sup>32</sup> Audio de fondo: notas agudas pellizcadas, probablemente cuerdas del piano.

<sup>33</sup> Voces femeninas juntas. Luego, efecto del sonido del viento.

<sup>34</sup> Voces femeninas: dos planos, uno adelante otro atrás susurrante.

<sup>35</sup> *Ídem.*

<sup>36</sup> Susurro de voz femenina, desaceleración y disminuye la dinámica.

<sup>37</sup> Voz contrastante con la anterior, más aguda y juvenil. Alternancia voz solista femenina y masculina. Cierra voz solista masculina susurrando.

<sup>38</sup> Otra voz solista masculina, enfática y fuerte, alterna con grupo voces masculinas.

<sup>39</sup> Voz femenina solista junto con sonidos percusivos (cuerdas del piano), ritmo pulsado (instrumento de percusión, tal vez una caja). Alternancia con grupo voces femeninas.

se acercaron los hombres conduciendo las prisiones del fuego  
El espléndido paisaje como un potro con las crines al viento  
con relincho circundó  
Como un tropel de potros rojos por crines  
Llamas

El fuego resistirá las jaulas de los hombres.  
Del centro de la noche los caballos (los caballos)  
A los negros caballos salvajes de la noche  
¡Daban gritos!  
¡Se reían! Vociferaban entre ellos.  
Circundaban con gestos del llameante tropel de potros.  
De llameantes potros del fuego.  
¡Por crines!  
Rojas llamas

Por crines.  
Viento salvaje que [inaudible] parecían tener feroces patas.  
Los caballos del viento.  
A los bravíos caballos de la noche<sup>40</sup>

Feroces llamas ardientes bramidos proferían  
¡Los rojos potros!<sup>41</sup>  
Abiertas fauces  
Los cuellos estirados [inaudible]<sup>42</sup>  
Los hombres bramaban  
Los hombres conquistaban [inaudible]<sup>43</sup>

Las almas negras [inaudible] se resistían.<sup>44</sup>  
Apretaban nuestras piernas los salvajes flancos  
bramidos repetían los ecos de la noche.  
Los salvaje bramidos de lentos caballos  
contestados por el bramido largo del altísimo  
potro de los vientos

Reverenciaban los hombres a su altivo cautivo.

---

<sup>40</sup> Sonido percusivo imita galope.

<sup>41</sup> Aumenta intensidad y velocidad sonidos percusivos de fondo.

<sup>42</sup> Cuerdas rasgadas del piano; resonancia de las cuerdas.

<sup>43</sup> Alternancia voz femenina y masculina, solista y grupal.

<sup>44</sup> Intensificación velocidad del ritmo y resonancia de las cuerdas del piano, incrementa dinámica. Se superpone con las voces. Podría señalarse este punto como el clímax del poema sonoro.



El orgulloso potro rojo del fuego en prisión.  
Y al fuego negativo, libraron positivo.<sup>45</sup>

A los negros caballos de la noche,  
que domamos sin vencer su espléndida altivez.  
Aquellos lejanos caballos en la bruma.  
Y el viento aquel<sup>46</sup>  
Relinchando sobre las cabezas<sup>47</sup>

78

Escucha.  
Es el viento que canta  
Siempre canta al empezar un camino  
Cuéntame  
En el paisaje comenzamos a abrir el surco del camino  
En el paisaje<sup>48</sup>

En él. Con las extrañas máquinas, las presiones del fuego en él.  
Era un sangriento surco en el paisaje y con la vida en él  
Toda vida es de sangre en él.  
Y al comenzar en él,  
en una choza dejada a su costado,  
nació un niño  
En él  
La primera noche del camino.<sup>49</sup>

Un muchachito nació junto a nosotros  
Como el camino<sup>50</sup>  
Niño, niño  
Recién puesto a la luz.  
Descansa niño. Duerme.  
Respira el corazón de la noche. Por ti puesta la luz

Alrededor del fuego en la primera noche<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Nuevamente, ritmo pulsado, acciones dentro de la caja de resonancia del piano, pizzicato en las cuerdas punteando con la uña, la yema del dedo o una púa; Cierra la narración en este punto con *glissandos* (deslizando los dedos a través de varias cuerdas o a lo largo de una o varias de ellas) y golpes cuerdas piano. La siguiente estrofa comienza con clima contrastante, voz masculina solista y sin acompañamiento instrumental.

<sup>46</sup> Grupo voces masculinas, *rallentando* y susurrando.

<sup>47</sup> Efecto sonido viento y la melodía modal con voz solista femenina.

<sup>48</sup> Alternancia voz femenina y masculina solistas.

<sup>49</sup> Ídem.

<sup>50</sup> Inicia con otra voz solista masculina, alterna con voz solista femenina.

circulábamos todo ese espléndido nacer  
un niño recién puesto a la luz  
Como o aquella otra noche (Te observan las estrellas) que domamos caballos (las  
[titilantes estrellas anhelantes)  
en el relincho largo (temblorosas te observan), el viento en la cabeza (las estrellas  
dichosas)  
miramos nacer (las estrellas ojos) un potro (de los animalitos. Niño, niño. Recién  
[puesto a la luz) alrededor del fuego (descansa niño)  
y rodeados del viento (que te miran las aves) al centro de la noche (y los bichos de  
[luz) y conversando apenas (líquenes y lianas) era como si veláramos (los helados  
[helechos) al potro del camino (suaves mariposas) en trance de nacer

Descansa niño. Duerme.  
Recién puesto a la luz.  
Respira niño, niño.  
El centro de la noche por ti puesta la luz.  
El viento vela sobre tu cabeza<sup>52</sup>

El camino es un potro que comienza a nacer  
Como un potro, el camino que empieza en nuestras manos<sup>53</sup>  
En el silencio vimos nacer el potro nuevo<sup>54</sup>  
En el silencio contemplamos todo ese dolor  
Ese clamor fructificando  
En el silencio

Los hombres avanzamos entre el viento y a la tierra,<sup>55</sup>  
poseyendo el paisaje.  
Ávidos. Poseyendo los vastos nacimientos de días y noches.  
Y los renacimientos de días y días

Y rodeando al silencioso aire que envolvía al grito.  
El potro nuevo recién dándose a la luz  
[inaudible] las titilantes, temblorosas estrellas anhelantes,  
con reflejos de estrellas en estelas de agua.  
Con las estrellas bichos  
Y las estrellas ojos.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Voz masculina solista vuelve a alternar con voz femenina solista.

<sup>52</sup> Voz solista femenina. Vuelve melodía modal entonada por voz solista femenina.

<sup>53</sup> Antífona grupo vocal femenino y masculino.

<sup>54</sup> Voz solista femenina, alterna grupo vocal femenino.

<sup>55</sup> Desde aquí, voz masculina solista hasta anteúltima estrofa. Luego, grupo de voces masculinas.

<sup>56</sup> Toda la estrofa recitada por voz solista femenina.

Vimos parir al mar  
Y a un potro dado a luz una vez y otra vez  
Y al viento eternamente  
girando sobre nuestras cabezas  
y así los hombres  
Los hombres avanzamos naciendo y renaciendo en caminos de viento<sup>57</sup>  
(en el silencio)<sup>58</sup>

80

Los titilantes ojos de selvas temblorosas.  
Los ojos de las aguas  
Los ojos de la noche.  
Mirábamos al potro recién dado a la vida  
Somos aquellos hombres que, a pesar del fuego, domaron los caballos  
y cuidaron del [inaudible].<sup>59</sup>  
Los que vivieron en casa de sus humanos y eligieron altísimos dólmenes y menhires  
(en el silencio)<sup>60</sup>

Recién puesto a la luz, contemplamos al potro, las algas y las ostras.  
Delicadas especies, de animales sin hueso.  
Carne de terciopelos. Vegetales sutiles.  
Seres de las regiones de la sal y la arena.  
De recamados cuerpos de espejeantes escamas.  
Defines y mariscos y ballenas.<sup>61</sup>

Y así los hombres  
Los hombres avanzamos naciendo y renaciendo en caminos de viento  
Somos los herederos de la estirpe de aquellos  
que pulieron cristales para mirar el cielo y observar las pequeñas estructuras del  
[cuerpo  
los que pusieron nombres a las constelaciones y desentrañaron el canto de la célula<sup>62</sup>  
(silencio)<sup>63</sup>

Con ojos temblorosos y respirando apenas, mirábamos el potro recién puesto a la vida. Los líquenes y lianas, los helados hehechos,

---

<sup>57</sup> En toda la estrofa hay alternancia solista y grupo voces masculinas.

<sup>58</sup> Grupo voces femeninas se superpone sobre "caminos de viento". Siguiente estrofa, comienza con voz solista femenina.

<sup>59</sup> Grupo voces masculinas alterna con voz solista.

<sup>60</sup> Grupo voces femeninas se superpone sobre "dólmenes y menhires". Siguiente estrofa, voces enfáticas de los hombres contrastan y alternan con tono susurrante de la voz solista femenina.

<sup>61</sup> Estrofa completa con voz solista femenina.

<sup>62</sup> Alternancia solista y coro masculino.

<sup>63</sup> Grupo voces femeninas se superpone sobre "dólmenes y menhires".

las líquidas entrañas de las pequeñas selvas.  
Gacelas y panteras.  
Y extrañas alimañas, y conejos<sup>64</sup>

Somos los herederos  
de aquellos constructores de bajeles del agua y nave de los vientos (de aquellos)  
que ordenaron palabras y colores,  
probando descifrar la música del viento<sup>65</sup>  
(silencio)<sup>66</sup>

81

Escudriñando lentos, reverentes.  
La puesta en luz del nuevo potro de la vida  
poblados pastizales y hervideros de hiervas.  
Serpientes silbadoras y alargados lagartos.  
Pájaros graznadores y grandes mariposas y avestruces.<sup>67</sup>

Somos los herederos de miles de caminos  
Bajo el viento redondo  
en el mismo que soplaba sobre aquellos trabajos que los hombres  
(los hombres)  
reconstruían naciendo de nuevo en cada uno<sup>68</sup>

Regidos por sigilo.  
Moviéndonos apenas en medio de extendidos silencios reverentes  
Contemplábamos todos los seres el paisaje  
el esplendor aquel del nuevo nacimiento  
del potro de la vida.<sup>69</sup>  
(silencio)

Y así avanzamos, herederos de aquellos,  
construyendo el camino.  
Naciendo en el trabajo.  
(Los hombres con los hombres).  
En Maquinas hirviéndonos,  
(Con máquinas y cantos prevaleciéndonos hombres)  
Con hombres renaciendo en parejos trabajos en caminos abiertos

---

<sup>64</sup> Estrofa completa voz solista femenina.

<sup>65</sup> Alternancia voz solista y grupo masculino.

<sup>66</sup> Grupo voces femeninas susurrantes se superpone sobre "música del viento".

<sup>67</sup> Estrofa entera recitada por voz solista femenina.

<sup>68</sup> Alternancia solista y grupo masculino.

<sup>69</sup> Voz solista femenina toda la estrofa. Voz solista femenina susurra "Silencio" sobre final de la estrofa.

(De hombres a los hombres)  
utilizando herencias y fabricando máquinas y prisiones de fuego, y con el viento.  
Siempre con aquel alto viento, girando y resoplando sobre nuestras cabezas.<sup>70</sup>

Es que es el hombre (el hombre) el que nace en sus obras  
El que se encuentra en sus obras las señales del viento.  
El que nace en el viento.<sup>71</sup>

82

Y este es el camino terminado  
Todo lo que construimos con amor, lo construimos por amor  
Escucha  
Tenemos una unidad en nuestras vidas  
y esa unidad es el amor  
En el trabajo del amor, el trabajo es amor  
Escucha  
Las obras del amor son el amor  
Escucha  
Este es nuestro trabajo  
El camino niño. Potro. Amor  
Escucha  
Nuestro trabajo es este camino para los hombres.<sup>72</sup>

Escucha  
Es el canto del viento<sup>73</sup>  
Festejo al terminar el camino<sup>74</sup>  
Para recordar nacimientos y trabajos<sup>75</sup>  
que del no, puede sacar el sí<sup>76</sup>  
El no, el sí  
Tornar el no en sí  
En sí. En sí.

---

<sup>70</sup> Alternancia solista y grupo masculino.

<sup>71</sup> Alternancia dos voces solistas femeninas, una susurrante y la otra recitado regular.

<sup>72</sup> Recitado íntegramente por voz solista masculina.

<sup>73</sup> Voz solista femenina. Reaparece melodía modal cantada por voz femenina, versión más larga, con fondo de efecto del viento.

<sup>74</sup> Grupo mixto. A partir de acá, el recitado se va ralentizando cada vez más hasta terminar en un susurro.

<sup>75</sup> Grupo de mujeres.

<sup>76</sup> Alternancia y superposición grupo de voces masculinas y femeninas.



## LAURA NOVOA

Musicóloga licenciada en Artes orientación Música por la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires (UBA). En la actualidad realiza su tesis de doctorado en la misma universidad. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Profesora de la Cátedra Estética de la Música de la licenciatura en Artes orientación Música (UBA). Profesora en Universidad Nacional de las Artes (UNA) en los Departamentos Artes Sonoras y Artes Visuales. También se desempeña como Crítica musical. Su área de investigación: artes sonoras, música contemporánea en Argentina.



# ■ DIMITRI SHOSTAKOVICH: ENTRE LA PASSACAGLIA, EL MONOMITO Y EL PATRIARCADO

MARCELO REBUFFI

University of North Dakota  
marcelorebuffi@gmail.com

## RESUMEN

El propósito de este artículo es demostrar que las estructuras subyacentes de la mitología indoeuropea están también presentes en el funcionamiento del sistema tonal, el cual opera como un dispositivo cultural colectivamente configurado con el propósito de ofrecer estrategias para integrar ciertos elementos que la ideología patriarcal ha reprimido y silenciado durante los últimos milenios. A los fines de elaborar una exégesis hermenéutica académicamente sólida, se recurrirá en todo momento a las herramientas provistas por el estructuralismo, las mismas que permitieron a la mitología comparada desentrañar ciertos aspectos medulares de los procesos mentales que configuraron la cultura indoeuropea. La obra elegida a tal efecto es la passacaglia del *Concierto para violín n° 1 en la menor, op. 77* de Dimitri Shostakovich.

**Palabras clave:** passacaglia, monomito, Shostakovich, hermenéutica, estructuralismo.



## DIMITRI SHOSTAKOVICH: PASSACAGLIA, THE MONOMYTH AND THE PATRIARCHY.

### ABSTRACT

86

The purpose of this article is to demonstrate how the underlying structures of Indo-European mythology are also present in the functioning of the tonal system, which operates as a collectively configured cultural device, whose purpose is to offer strategies to integrate certain elements that patriarchal ideology has repressed and silenced during the last millennia. In order to develop an academically rigorous hermeneutic exegesis, the tools provided by structuralism will be used at all times, since they allowed comparative mythology to unravel certain core aspects of the mental processes that shaped Indo-European culture. The work chosen for this purpose is the *passacaglia* of the *Violin Concerto No. 1 in A minor, op. 77* by Dimitri Shostakovich.

**Keywords:** passacaglia, monomyth, Shostakovich, Structuralism, Hermeneutics.



En el artículo *Hermenéutica en Música* (Rebuffi, 2017) he explicado cómo la forma sonata reproduce, a su manera, cierta lógica subyacente de los mitos y cuentos populares indoeuropeos. De hecho, los patrones estructurales de dicha mitología han sido estudiados exhaustivamente por académicos como Vladimir Propp, Algirdas Greimas, Joseph Campbell, Georges Dumézil y Claude Lévi-Strauss, entre muchos otros.

La estructura básica del relato indoeuropeo típico, conocido como monomito, es bien conocida: el mundo ha caído en desgracia puesto que se ha roto o perdido un cierto equilibrio original. Esto generalmente se expresa por medio de una ausencia y/o una carencia que deberá ser reparada a los fines de poder concluir la historia de manera satisfactoria. Es un hecho demostrado por la mitología comparada que los cuentos de hadas y los mitos suelen comenzar con ausencias y prohibiciones (Propp, 1969: 26). Esto motiva al héroe del relato a realizar una serie de acciones cuyo fin es adquirir las herramientas para resolver la carencia. No obstante, las historias generalmente muestran cómo fracasan los primeros intentos, debido a que el héroe elude el viaje necesario a lugares como el inframundo, el bosque salvaje, el fondo del mar, etc. En resumen, el héroe debe viajar más allá de los confines del (empobrecido pero conocido) mundo ordinario, e ingresar en otro mundo regido por leyes tan diferentes que

comúnmente son percibidas como invertidas en comparación con el primero. Por eso, en tantos relatos se nos habla de un mundo extraño, definido incluso como un “mundo al revés”. En este mundo aparentemente caótico, el héroe debe realizar una serie de tareas, obtener un determinado objeto mágico o una habilidad extraordinaria, y luego regresar al mundo ordinario para compartir los beneficios de su hazaña con la esperanza de reparar la falta con la que se inicia la historia.

En el ensayo *La sonata cíclica romántica como una contracultura oculta* (Rebuffi, 2018) he señalado que, en una sonata normativa, el elemento que está sistemáticamente ausente durante la exposición es el descenso tonal. Es decir, una exposición típica representa un ascenso tonal inicial por medio de la primera modulación, ya sea hacia la tonalidad de la dominante (en el caso de las sonatas en modo mayor) o hacia la mediente (en el modo menor). En cualquier caso, la norma es el desplazamiento hacia arriba, a través del círculo de quintas (de la tónica a la dominante) o de la escala (desde el primer grado hacia el tercero). En el caso del modo menor, la modulación hacia el tercer grado refuerza la idea del ascenso por medio del cambio de modo.<sup>1</sup>

En este sentido, y tal como explicaron Hepokoski y Darcy es evidente que la forma sonata ha desarrollado a través de la praxis colectiva una serie de premisas, de opciones por defecto (Hepokoski y Darcy, 2011: 9). En mi opinión, los gestos esenciales que yacen detrás de esas opciones por defecto concuerdan, en términos estructurales, con el diseño de los mitos que han vertebrado el pensamiento indoeuropeo. Por lo tanto, la exposición normativa de la sonata prohíbe el descenso tonal y esto motiva a la segunda gran sección de la sonata (el desarrollo) a desplazarse hacia el único lugar que puede otorgar las herramientas para resolver la carencia: las áreas descendentes del círculo de quintas. De este modo, la prohibición de la exposición retrasa la realización de cierta totalidad que será consumada por la presencia de unos determinados materiales musicales estructurales, los cuales, además, requieren de un ordenamiento específico. Es decir, esta totalidad ordenada será normalmente expresada mediante la inclusión de la cadencia compuesta en la tonalidad principal hacia el final de la pieza. Pero ese procedimiento cadencial que enuncia las tres funciones estructurales de la armonía en un orden predeterminado no es posible en la exposición. Esto sucede justamente por medio de la “prohibición” de que la función estructural (subdominante), la cual representa la dirección hacia las zonas descendentes del círculo de quintas, se manifieste cabalmente en la primera mitad de la pieza, siendo que la música tiende a dirigirse tonalmente hacia “arriba”.

---

<sup>1</sup> Una larga tradición de dualismo armónico que va (al menos) desde Gioseffo Zarlino hasta Hugo Riemann explica los acordes menores, la función subdominante y las tonalidades menores en general como producto de una inversión hipotética de la serie armónica “natural”.

Cualquier estudio estadístico demuestra la obvia escasez de subdominantes en comparación con la sobreabundancia de tónicas y dominantes durante una exposición de sonata. Pero dicha tendencia es compensada a partir del desarrollo. Y en este sentido, es importante señalar que los desarrollos invierten lo que sucede en las exposiciones de múltiples maneras. Así, donde en la exposición había certeza armónica, el desarrollo lo deconstruye para mostrar la incertidumbre. Donde había claridad, el desarrollo privilegia la ambigüedad. De esa manera, el concepto de inversión es la clave para comprender en términos estructurales, el funcionamiento de la segunda sección de la sonata. Por otro lado, para el sistema hermenéutico-estructuralista que propongo explicar, la idea de la retrogradación es fundamental para analizar la tercera gran sección de la sonata, la recapitulación.

Para entender la íntima relación entre el monomito y las formas musicales derivadas del sistema tonal, es crucial considerar el círculo de quintas como un espacio simbólico que ha de ser recorrido a los fines de emular los periplos de los relatos míticos. Y en este sentido, es fundamental recordar que, desde la época de Rameau, las modulaciones ascendentes han sido definidas, tanto por compositores como teóricos, con adjetivos masculinos, mientras que las modulaciones hacia las zonas subdominantes fueron descritas como femeninas (Steblin, 2002: 97). De hecho, la asociación entre lo “femenino” y la función subdominante (como representante icónica de las áreas inferiores del círculo de quintas) ha sido una constante durante el período de la práctica común. En efecto, las sonatas recibieron como legado una serie de premisas compositivas que reflejaban la idiosincrasia de una tradición iniciada en tiempos impregnados por ideologías patriarcales y teocéntricas. Por ejemplo, la omnipresente y a la vez conflictiva relación entre la tónica y la dominante ha prevalecido en la música occidental desde el *organum* hasta los comienzos del siglo XX. De ese modo, cuando se consolidó el sistema tonal, las formas musicales continuaron manifestando la primacía de la relación tónica-dominante durante las exposiciones de las composiciones. Para verificar cuán privilegiado estaba ese recurso compositivo basta con observar cualquier fuga, movimiento de la suite, etc. Prácticamente todas las piezas escritas en dichos formatos comienzan exponiendo una situación inicial que denota una sobreabundancia de dos funciones estructurales (tónica y dominante), y una sorprendente ausencia de una tercera. Así, esa tercera función, la subdominante, que ha representado históricamente un papel femenino dentro del sistema, ha sido desplazada colectiva e inconscientemente hacia afuera de las exposiciones.

El análisis schenkeriano ha considerado la ausencia (o la marcada escasez) de subdominantes como un argumento suficiente para demostrar una especie de “natural” primacía de tónicas y dominantes, debido a su sobreabundancia dentro del sistema tonal. Sin embargo, Schenker no notó que el desplazamiento cuidadoso y sistemático del elemento ausente (la subdominante) es el verdadero propósito estructural de la pieza. En lo que respecta a un cuento de hadas, ningún lector (y mucho menos un erudito) se atrevería a socavar la importancia de la función del personaje de la prince-

sa secuestrada, o de la bruja de turno, simplemente porque ellas se hallan fuera del mundo ordinario. La escasez de la presencia de las princesas en la primera parte de un cuento de hadas no desvaloriza su importancia en el relato. Por el contrario, todos sabemos que son elementos cruciales de la trama precisamente porque son el catalizador del viaje del héroe. Por lo tanto, no hay historia sin ausencia, dado que esa ausencia es una presencia potencial clave que ha sido pospuesta, diferida a los efectos de la construcción de la trama. De la misma manera, la subdominante es una función crucial, que cuando es desplazada fuera de los límites de la exposición, genera la necesidad de un viaje que la redescubra y rescate (durante el desarrollo o las secciones de desarrollo) y la reincorpore (durante las recapitulaciones y desarrollos secundarios).

89

Es importante señalar que la función subdominante opera como una dominante inferior dentro del sistema tonal, situada una quinta por debajo de la tónica, en oposición a la función dominante (que rige por sobre el sistema entero, y de allí su nombre). Así, las tres funciones integran un esquema trinitario que representa tres niveles, los cuales en el marco de la teología cristiana han sido descritos respectivamente como el cielo, la tierra y el infierno. Desde al menos el Neolítico, pasando por *La Divina Comedia*<sup>2</sup> y llegando a la actualidad, el infierno fue descrito como un lugar lleno de connotaciones femeninas, mientras que el cielo ha sido el reservorio por excelencia de los valores masculinos. En medio, en la tierra, los héroes buscan una manera de acceder al cielo. Estos intentos, como he señalado, al principio de los relatos evitan sistemáticamente la posibilidad del descenso, y esta situación es representada en las exposiciones de las formas tonales por medio de las modulaciones ascendentes. Pero en un momento determinado, se vuelve imperativo cruzar el umbral (el cual en música es a menudo representado como una doble barra ubicada al final de la exposición) para ingresar al inframundo. En los relatos indoeuropeos, sólo es posible acceder a ese otro mundo a través de un doloroso descenso. Ese descenso se expresará musicalmente por medio de la inclusión de tonalidades ubicadas en la sección inferior del círculo de quintas, y esto constituye la esencia, la norma estructural de los desarrollos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Dante Alighieri (escrita entre 1304-1321).

<sup>3</sup> Esto, por supuesto, no significa que todos los desarrollos de las sonatas del período tonal hayan incluido un abordaje de la subdominante o de otras tonalidades representativas de dicho sector del círculo de quintas. De la misma manera en que exposiciones no normativas han sido en ocasiones escritas por compositores de dicho período, también podemos encontrar desarrollos no normativos, por así decirlo. En todo caso, lo que estoy afirmando es que la estadística nos muestra que ha habido una tendencia inequívoca que manifiesta una equivalencia con las estructuras normativas de los relatos indoeuropeos. Es más, en general, y al contrario de lo que a priori pueda pensarse, las llamadas “obras maestras” (así calificadas por la tradición) son las que más cabalmente han seguido la estructura del monomito.

El posterior ascenso hacia la recapitulación permite a los compositores enunciar la cadencia compuesta cerca del final de la obra. De esta manera, es triunfalmente alcanzada la última dominante, pero ahora erigida sobre las firmes bases establecidas por la subdominante. De este modo, la tónica representa el punto medio del sistema tonal, neutralizando las dos fuerzas básicas (opuestas y complementarias) del mismo: la ascendente y activa de la dominante, y la descendente y pasiva de la subdominante.

90

En este sentido, y con particular claridad y contundencia Robert Hatten advierte que “Una de las oposiciones más básicas en la música es entre arriba y abajo” (Hatten, 1994: 56).

Si nos enfocamos en el aspecto estructuralista del asunto, se puede asumir que la norma de los relatos y la tendencia del sistema tonal (como representación musical del monomito) es privilegiar el ascenso en la primera parte, reivindicar el descenso en la segunda y alcanzar un punto neutral y equilibrado en la tercera. Teleológicamente hablando, una pieza tonal, particularmente una sonata, funciona como un dispositivo cultural que busca un cierto equilibrio. Desde una perspectiva hermenéutico-estructuralista, es decir, desde una mirada que incorpore la historia, debido a la asociación de la función dominante con el dios-padre y de la subdominante con la diosa-demonio-madre, los cuentos populares y las sonatas han tratado de desafiar y deconstruir la violenta ideología patriarcal que ha reinado durante varios milenios.

En definitiva, el monomito propone que la única manera de alcanzar el cielo prometido es a través de un doloroso descenso. La razón es que dicho descenso obliga a la audiencia a abordar aquellos elementos de la cultura que han sido relegados, pospuestos, reprimidos e infravalorados. Y en el contexto de una ideología patriarcal, no es una coincidencia que estas características hayan sido asociadas indeleblemente con el género femenino. Por lo tanto, de manera paradójica, el monomito, ya sea en forma de un cuento o de una sonata normativa, opera no solo como una apología del patriarcado, sino también como un dispositivo contracultural que propone un cierto tipo de reivindicación.

La contribución académica de Georges Dumézil es especialmente significativa para comprender la ideología indoeuropea. Según Dumézil, los panteones indoeuropeos se caracterizan por un tipo de organización estructural que asigna a los dioses ciertas jerarquías y funciones específicas (Dumézil, 1999). De hecho, estas categorías también se denominan funciones y son (no casualmente) tres, como en la música tonal. La más importante de todas, la función soberana, fue representada por jueces y sacerdotes. Es seguida en el ranking por la función guerrera, vinculada a la fuerza y lo militar. La tercera función, nutricia-fecundante o productiva, estaba relacionada con la fertilidad, el trabajo y sus frutos, la riqueza, pero también se asociaba con la sensualidad, la sexualidad, la belleza, entre otras muchas ideas. Es decir, todos elementos considerados como típicamente femeninos. Por lo tanto, esta función representa el

nivel más bajo de la jerarquía trifuncional. Las religiones indoeuropeas, entre ellas la teología cristiana, fueron a su manera estructuradas en torno a esa misma ideología; y la música tonal, nacida en el seno mismo de estos conceptos, simplemente reprodujo dicho orden.

Es importante señalar que la trifuncionalidad indoeuropea es un sistema jerárquico que está atravesado por la idea occidental de la “metafísica de la presencia”. De esta manera, un término, el superior, el “dominante” subyuga violentamente a otro(s), obligándolo(s) a mantenerse en un estado inferior. Así como el lenguaje ha tendido a privilegiar el género masculino sobre el femenino, al reproducir y retroalimentar un esquema de fuerzas que ha estructurado el mismísimo orden social, la música ha tendido a hacer lo mismo con sus diferentes parámetros. En su libro *Musical meaning in Beethoven*, Robert Hatten ha desarrollado un sistema de análisis para el cual la idea de la interacción de ciertas oposiciones binarias asimétricas es crucial a los fines de comprender el funcionamiento del lenguaje beethoveniano. En mi opinión, la teoría lingüística de los términos marcados y no marcados (desarrollada por Roman Jakobson, pero aplicada en música por Hatten), es fundamental para explicar la dinámica subyacente entre las fuerzas dominante y subdominante. Es decir, resulta capital comprender que en un par de términos complementarios la relación suele no ser equitativa, dado que un término reprime violentamente a otro. Observando el esquema de fuerzas del sistema tonal, es claro que la dominante es la que domina y reprime, mientras que su opuesto, la subdominante es la dominada y reprimida. Y esto explica de manera general pero contundente la situación recurrente con la que se inician los cuentos y las sonatas. El siguiente texto es particularmente claro a los fines de explicar no sólo cómo operan estas cuestiones, sino el rol crucial de la deconstrucción propuesta por Derrida.

“Otro rasgo que surge del modelo estructuralista es la desigualdad de los términos que componen pares binarios opuestos como «joven/viejo», «hombre/mujer». Esta desigualdad se da entre un término *marcado* y un término *no marcado*. La mitad marcada del par aporta más información al habla que la mitad no marcada. [...] Es el término no marcado el que se abre con mayor facilidad al orden superior de la síntesis, una condición que resulta evidente si examinamos el binario «hombre/mujer», en el que «hombre» es la mitad no marcada del par (como sucede en inglés con «mankind», «chairman», «spokesman», etcétera). El hecho de que el término no marcado supere a su pareja y ocupe la posición de mayor generalidad otorga a ese término un poder implícito, instituyendo de ese modo una jerarquía dentro de la aparentemente neutra estructura del emparejamiento binario. Derrida decidió no seguir dejando que esta desigualdad pasara inadvertida, sino señalarla, «marcar» el término no marcado [...] Derrida llamó «deconstrucción» a este marcar lo no marcado, un dar la vuelta que sólo cobra sentido dentro del mismo marco estructuralista que desea poner en el centro de su actividad enmarcando ese marco”. (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006: 45)

La dominante sería, en el contexto de la música tonal, el término no marcado y por ello privilegiado dentro del sistema, mientras que la subdominante sería el marcado, y por lo tanto inferior. A la luz del texto anterior queda claro que el desarrollo de una sonata representa una especie de deconstrucción de los valores establecidos en la exposición.

Volviendo a las fuerzas básicas del sistema tonal, es sabido que la dominante está relacionada con la serie ascendente de los armónicos (siendo un producto “natural” de la misma) y, por lo tanto, con el modo mayor. No es casual que, de las tres funciones estructurales de la armonía, la función dominante sea la única que se presenta siempre en modo mayor. Pero también, y como consecuencia del principio del ascenso, la dominante como concepto se vincula con las líneas melódicas ascendentes, el registro agudo de las texturas y los instrumentos de viento de metal (Rebuffi, 2019). Por otro lado, la subdominante está relacionada con la serie invertida de armónicos explorados por Zarlino y Riemann, el modo menor, los registros graves, las líneas descendentes y los instrumentos de viento de madera. En el centro del sistema, la función tónica y los instrumentos de cuerda (de registro medio y agudo) operan como mediadores entre la acción de las fuerzas dominantes y subdominantes.

Tal como he explicado, en ciertas formas como la sonata o los movimientos de una suite, el círculo de quintas ha sido la herramienta fundamental para expresar los diferentes niveles, jerarquías y funciones de la trifuncionalidad indoeuropea. Sin embargo, uno de los interrogantes que concierne a este escrito es si otro tipo de formas o procesos compositivos han sido también utilizados para representar el monomito en música. Particularmente interesantes son aquellas formas en las que la modulación no es un recurso “por defecto” para el compositor. Es decir, ¿es posible un monomito sin modulaciones? ¿Es posible que un tema con variaciones (o algunas de sus variantes, como la passacaglia o la chacona), estructure el discurso musical siguiendo los requisitos de monomito? En ese caso, ¿puede establecerse un criterio que valide las comparaciones entre las estrategias compositivas de las sonatas y las de las variaciones “monomíticas”? ¿Responden todas esas múltiples estrategias a un mismo gesto subyacente?

Este artículo se propone demostrar que el monomito, en ciertos casos, también ha permeado la forma de los temas con variaciones. Como es sabido, en general, al escribir variaciones, los compositores tienden a evitar las modulaciones (mucho más habituales son los cambios de modo). En este sentido, los desplazamientos a través del círculo de quintas son, o bien descartados, o al menos limitados en tanto herramienta para representar el viaje a través de las diferentes regiones o niveles trifuncionales. Por lo tanto, el viaje debería estar simbolizado por otros parámetros, fundamentalmente: direccionamiento (ascendente o descendente) de las líneas melódicas, y registro donde son ubicados los temas o motivos. Por registro, me refiero tanto a la consideración del registro particular del instrumento al que el tema o motivo ha sido

asignado, así como también a la posición relativa dentro de la textura general. Es importante señalar que la asociación específica de ciertos de registros instrumentales y posiciones dentro de la textura orquestal con (por ejemplo) los distintos niveles de la teología cristiana no es una especulación nueva. William Kinderman (1985) analizó la asociación consistente del uso del registro agudo con la idea del cielo en la *Misa Solemnis* de Beethoven. Por otra parte, ese tipo de situaciones eran una práctica totalmente habitual en el Barroco.

En lo que concierne a los otros parámetros musicales, deberán tomarse muy en cuenta tanto los cambios dinámicos significativos, así como los recursos propios de la orquestación y el timbre.

“Como Roman Jakobson lo expresó, en el arte todo es pertinente. En la música, como en el arte, lo que es estructural es así debido a su significado expresivo, y lo que a su vez es expresivo depende de una estructuración que nos permite inferir (diferenciar, marcar por oposición, correlacionar e interpretar) su significado expresivo”. (Hatten, 1994: 278)

En el artículo *La sonata cíclica romántica como una contracultura oculta*, he explicado cómo, durante el desarrollo, la aparición de la función subdominante representa una especie de punto de inflexión después del cual el escenario cambia. De este modo, la irrupción de la subdominante es una bisagra que representa una cierta trascendencia, una vía de escape del ámbito sofocante generado por la relación dialéctica entre la tónica y la dominante (o cualquier otra tonalidad relacionada con un desplazamiento tonal ascendente). Dicha dialéctica es sacudida y resquebrajada después de la aparición de la subdominante y la consiguiente apertura hacia las regiones inferiores del círculo de quintas. Así, la inclusión de la función subdominante amplía y profundiza el campo de visión demostrando la posibilidad de un descenso más allá de la frontera de la tónica. De hecho, ese descenso es una condición *sine qua non* para permitir el ascenso triunfal del final. La aparición de la subdominante revela que la verdadera dialéctica del sistema tonal se da entre la ascensión y el descenso, o sea entre dominante y subdominante. Pero ese descenso es limitado durante la primera parte de la historia por medio de la prohibición del acceso a la subdominante. De hecho, cuando la exposición es repetida (en el caso de una doble barra), se desciende desde la dominante (arribada hacia el final de la exposición) hasta la tónica para luego repetir el ascenso hacia la dominante. En otras palabras, la música se atasca, y queda rebotando entre dos puntos de un segmento demasiado estrecho y limitado.

Pero la subdominante llama a buscar en otra parte, reclama la profundización en la dirección prohibida, atreviéndose a traspasar el límite inferior que establece la tónica. Es la tónica la que debe quebrar su resistencia al descenso. Y es por ello que, en los mitos y cuentos, la muerte simbólica o real del héroe (tónica) es una condición para el verdadero cambio. Así, la irrupción de la subdominante es un evento crucial que



normalmente viene acompañado de una serie de cambios estructurales que se manifiestan en el resto de los parámetros musicales. De hecho, a partir del desarrollo, ese tipo de “fenómenos estructurales” (Temko, 1994: 1) deben ser considerados seriamente en atención a su posible relación con la aparición de la función subdominante. Es decir, cuando aparece la subdominante, después de haber sido sistemática y cuidadosamente evitada (por ejemplo, mediante el uso de cadencias perfectas en lugar de cadencias compuestas), se rompe una especie de represa, permitiendo emerger de las profundidades una nueva energía. No por nada los cuentos y mitos aluden a transformaciones mágicas del mundo ordinario. De esta manera, es típico que, en el desarrollo, aparezcan nuevas posibilidades (ausentes en la exposición) producto de la inversión de los parámetros musicales. Si, por ejemplo, las dinámicas *p* o *pp* han sido evitadas en la exposición, tenderán a aparecer en torno a la irrupción de la función subdominante. Si en las escalas o diseños melódicos prevaleciera una dirección ascendente o descendente, la aparición de la subdominante tenderá a generar un cambio hacia su opuesto. Es por eso que los procesos de inversión del contrapunto son típicamente utilizados en el desarrollo. Pero esa inversión aparece de otras maneras, ciertamente menos obvias. Por ejemplo, si durante la exposición se ha priorizado el uso de una parte particular de un tema, o si se han enfatizado ciertas voces del complejo temático por sobre otras, el desarrollo tenderá a invertir dichas jerarquías y privilegiará lo que antes haya sido considerado como secundario.

En el caso del timbre y la orquestación, los vientos de madera tienden a adquirir una preponderancia especial, sobre todo si no han gozado de particular relevancia durante la exposición (como suele ser el caso). Existen razones acústicas y psicoacústicas muy específicas que explican por qué los vientos de madera han sido tradicionalmente asociados con ciertas imágenes o arquetipos femeninos (Rebuffi, 2019). Por eso, insisto, la deconstrucción de las jerarquías de la exposición es la norma para el desarrollo. El orden logocéntrico prevalece en la exposición, mientras que su reverso, su deconstrucción, opera en el desarrollo. Así, el desarrollo tiende a invertir las categorías de la exposición, y esto afecta directamente al conjunto de los parámetros musicales a través de la reivindicación de los elementos previamente silenciados.

En el caso de una serie de variaciones estructuradas bajo la influencia del monomito, debería prestarse especial atención a un eventual cambio de modo, o a un cambio radical en la textura. Un ejemplo típico de esto último sería, por ejemplo, en las pasacaglias, cuando el tema principal abandona el registro bajo y asciende a través de la textura. Un cambio de este tipo es especialmente significativo cuando se da luego de que el tema haya aparecido insistentemente asociado a un registro particular (normalmente el bajo, lo cual no es casual si se considera la asociación del registro grave con los niveles inferiores del esquema trifuncional indoeuropeo). Este tipo de trocado opera como una inversión. Es decir, la clásica imagen de los cuentos de hadas en la que la prueba principal consiste en desenterrar un tesoro, o rescatar una princesa del bosque o de un abismo, tiene un correlato con la idea de traer algo a la superficie,

algo que ha sido previamente enterrado y que, en consecuencia, permanece fuera del mundo ordinario. De este modo, ese gesto estructural de los relatos indoeuropeos halla su correlato en música con la aparición de la previamente sepultada subdominante, o mediante el ascenso de un tema antes confinado al registro grave. En este punto, es crucial entender que todas esas imágenes aparentemente distintas, son formas de representar un mismo gesto estructural. Es aquí donde la hermenéutica ayuda a reconocer la unidad del gesto a través de sus múltiples alegorías y metáforas.

Un cambio de modo es también una inversión, como ha postulado la teoría del dualismo armónico. Y resulta irrelevante sopesar la validez objetiva de los argumentos de Riemann. Lo que es verdaderamente importante es que el principio lógico y psicológico de oposición entre los modos mayor y menor, o la dialéctica dominante-subdominante ha estado presente en la mente de los compositores al momento de escribir su música. No sólo la acústica es relevante para la música. La psicología también cuenta, y esto es algo que muchos académicos parecieran esforzarse en relevar de sus agendas. En su libro *A History of key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rita Steblin ha demostrado cómo esa lógica ha estructurado un complejo sistema de significados que fueron asignados a cada una de las escalas del sistema tonal. De hecho, esas asociaciones han sido tan poderosas que generaron que los compositores objetivamente escribieran de manera diferente en cada una de las tonalidades. El célebre caso de do menor en Beethoven es solo uno entre otros muchos ejemplos.

Volviendo a los temas con variaciones, en lo que concierne al nivel tonal-armónico, la subdominante suele mantener su relevancia particular. Es decir, en torno a su aparición en la trama, tienden a producirse con mayor índice de probabilidad ciertos cambios significativos en los otros parámetros. Esto es producto de la importancia inercial que dicha función tiene en la forma sonata.

La passacaglia que Shostakovich escribe como tercer movimiento de su *Concierto para violín n° 1 en la menor, op. 77* es un buen ejemplo de cómo el monomito puede ser exitosamente realizado a través de una forma diferente a la sonata. Para demostrar esto, analizaré este movimiento siguiendo paso a paso la lógica estructural del monomito. A tal efecto, primero es necesario identificar las tres grandes secciones del mito, que a su vez coinciden con las de la forma sonata. Así, las nueve enunciaciones del tema principal de esta passacaglia podrían agruparse en tres grandes secciones: exposición (enunciaciones 1-4), desarrollo (enunciaciones 5-7) y recapitulación (enunciaciones 8-9). A continuación, describiré cada una de las enunciaciones del tema principal de esta passacaglia. Por razones de espacio, el análisis no entrará en detalles referidos a sonidos específicos (excepto cuando sea ello sea estrictamente necesario), sino que se enfocará en describir las estrategias compositivas utilizadas por el compositor. Cuando sea necesario, utilizaré los números de ensayo de la edición de la partitura publicada por Boosey & Hawkes en 1994.

## 1. Exposición

### 1.1. Primera enunciación

96

La primera aparición del tema muestra una situación atípica con respecto a lo que tradicionalmente se ha considerado la norma para una passacaglia. En lugar de la exposición usual donde el tema principal es presentado sin acompañamiento, aquí el compositor expone de manera superpuesta a dos elementos temáticos contrastantes. El tema principal, tocado por contrabajos y violonchelos, aparece en simultáneo junto con otro que a su vez es ejecutado por los cornos. Claramente, estos elementos se manifiestan como dos fuerzas opuestas. En el artículo *Hermenéutica estructuralista y orquestación*, he explicado cómo, en el período de la práctica común, los instrumentos de la orquesta sinfónica han tendido a representar el esquema trifuncional indoeuropeo. Así, el poderío de los metales ha sido símbolo de lo dominante y represivo. En contraste, las cuerdas graves enuncian una línea sombría y oscura. Esta escena parece replicar las tensiones psicológicas que Freud explicó bajo los nombres de Superyó y Ello. Una fuerza oscura que quiere ser desatada (el Ello) y otro elemento opuesto que la reprime (el Superyó). Vale la pena recordar que entre las funciones de la tripartición indoeuropea existe una relación jerárquica. Cuando se habla de jerarquías, es necesario entender que en un mundo patriarcal el dios-padre (primera función) se halla en el cielo, es decir, reinando por sobre toda la creación. En el sitio opuesto, por debajo de todo, en el infierno, se encuentra la mujer y lo femenino en general (tercera función).<sup>4</sup>

Entre estas dos fuerzas sobrehumanas (las celestiales e infernales) se encuentra la tierra. Pues bien, los héroes (segunda función) se hallan inicialmente en la tierra. El héroe es el guerrero por excelencia, que debe obedecer la voluntad del padre, la cual en última instancia apunta al rescate de la madre. En un concierto para violín y orquesta, es claro que el rol del héroe estará naturalmente representado por el violín solista. Por lo tanto, el tema que el solista expone inicialmente será a partir de ahora denominado como F2 (segunda función). De los dos elementos restantes, he explicado que hay un personaje que aparece como represor, y otro como reprimido. En este sentido, no es difícil asignar la primera función (F1) a la melodía de los metales, y la tercera (F3) al tema interpretado por las cuerdas graves. Es llamativo que estos dos temas, aunque desempeñan funciones opuestas, están constituidos por un patrón rítmico similar. Es decir, el esquema rítmico de F3 está formado por una blanca y tres negras, mientras que el de F1 insiste con fanfarrias conformadas por series de tresillos

---

<sup>4</sup> Aunque a veces no se mencione a la mujer directamente asociada a lo demoníaco, es importante señalar que la mitología indoeuropea ha tendido a considerar a la mujer, y lo femenino en general, como símbolos de debilidad (el “sexo débil”) e incluso de perdición (como ejemplo, basta con recordar los eventos que devinieron en la expulsión del paraíso narrada en el *Génesis* bíblico). La debilidad, la perdición, la tentación, la imperfección, etcétera, son todos conceptos con los que el patriarcado ha etiquetado a la mujer para vincularla a lo negativo, lo cual, en última instancia está ligado inextricablemente a lo demoníaco.

de corchea más una negra. Es decir, ambos temas están conectados por un mismo motivo rítmico, siendo F1 una disminución de F3 (o, si se quiere, F3 una aumentación de F1).

## 1.2. Segunda enunciación (número de ensayo 70)

La resolución de la tensión resultante del choque de fuerzas de la enunciación anterior es temporalmente pospuesta. La dinámica *p* de esta sección representa una especie de estado de latencia que impone un clima de tensa calma. La aparición del coral de las maderas enmascara, oculta al tema F3 (que se mantiene “cautivo” en el bajo). Esto bien puede entenderse como un alejamiento de F3. Es decir, como expliqué antes, los mitos y los cuentos de hadas comienzan con una ausencia. Y en música, esa ausencia o alejamiento debe entenderse de manera acústica. La forma de *passacaglia* genera dicho distanciamiento al agregar nuevos elementos en las voces superiores (que naturalmente se hallan más favorecidas desde lo acústico), mientras que el tema principal se mantiene en el registro inferior. En la primera enunciación, F3 es el primer elemento que aparece en la pieza, explícitamente expuesto en *ff*. Esta irrupción es inmediatamente reprimida por los cornos. Así, F3 es mantenido cautivo y oculto en el registro bajo, lejos de los registros medio y superior, donde el oído tiende a escuchar con mayor claridad (de hecho, esta es la razón por la que las melodías suelen ser expuestas en esas áreas). Habiéndose apaciguado F3 (aunque de manera transitoria) el superyó (F1) cesa su acción, y los cornos son consecuentemente silenciados. Este distanciamiento acústico de F1 está reforzado por el disminuyendo (el cual es continuado por los timbales).

Es importante recordar que este tipo de “anomia” al comienzo de una obra es usualmente representada en los mitos por medio de la idea de la ausencia de uno o ambos padres.<sup>5</sup> Otra variante del mismo concepto se muestra cuando los niños son expulsados de los palacios para evitar el cumplimiento de una profecía que anuncia que el rey será destronado a manos del recién nacido. Al respecto de esto último, Propp dice que el tema de la profecía es típico de las narraciones de las sociedades patriarcales (Echavarría, 2001: 129). En definitiva, detrás de todas estas situaciones aparentemente diferentes, rige la norma de la ausencia de algún elemento estructuralmente importante.

---

<sup>5</sup> Es más frecuente encontrar en las historias la ausencia de uno de los padres (generalmente la madre) que la de ambos.

### 1.3. Tercera enunciación (número de ensayo 71)

En esta sección entra en la escena el violín solista con el tema F2. Esta nueva melodía evita la imitación del patrón rítmico que vincula a F1 y F3. Es muy importante tener en cuenta que F2 aparece en el registro medio y agudo del violín. En mi ensayo sobre orquestación, expliqué cómo, dentro del sistema orquestal, los instrumentos de cuerda, especialmente aquellos que suenan en el registro medio y alto tienden a asociarse a la segunda función dentro del esquema trifuncional indoeuropeo. No parece casual que Shostakovich refuerce la entrada del violín (y consecuentemente la F2) con la entrada de las cuerdas en el acompañamiento, en reemplazo de las maderas. Es decir, el timbre general de la orquestación se basa exclusivamente en las cuerdas, las cuales remiten a la F2, según he explicado antes.

En los mitos y los cuentos de hadas, tras el alejamiento de los progenitores el joven héroe suele ser adoptado por una familia humilde. En estas historias se nos cuenta una y otra vez acerca de las aventuras del joven héroe para (consciente o inconscientemente) recuperar el perdido estatus social. En música tonal, estas acciones se corresponden con las primeras modulaciones ascendentes durante una exposición normativa de sonata. En esta passacaglia de Shostakovich, ya que técnicamente se evita la posibilidad de la modulación, esta situación estructural se representará mediante el uso de los diferentes registros del violín solista. Así, puede notarse cómo, desde la tercera enunciación hasta la octava, el registro superior del solista es sistemáticamente privilegiado. El sistema hermenéutico-estructuralista que propongo invita a observar todo aquello que sea sistemáticamente silenciado o evitado. En este caso, es evitado el registro grave del violín solista que, por lógica asociación representa el descenso. El héroe (representado por el violín) teme enfrentar un nuevo descenso (después de la expulsión del paraíso, el palacio, etc.). El uso casi exclusivo del registro agudo, además de la negativa a incorporar en su estructura melódica alusiones a F3, muestra un gesto inequívoco de eludir y negar el descenso en esta sección, tal como ocurre típicamente en el monomito durante estas instancias.

### 1.4. Cuarta enunciación (número de ensayo 72)

Esta enunciación prosigue con el esquema anterior en la medida en que el violín solista continúa desarrollando su línea en el registro superior. La novedad aquí, es que algunos instrumentos (dos fagots y un corno inglés) enuncian una versión del tema F2, pero (y esto es crucial) ellos se sitúan una octava por debajo del registro donde el violín lo hizo en la enunciación anterior. En mi ensayo sobre orquestación, he explicado cómo el fagot normalmente desempeña el rol de sabio consejero, una especie de escudero que guía al héroe cuando ingresa al inframundo (desarrollo). Un ejemplo

elocuente de esta idea es el personaje Virgilio<sup>6</sup> en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.<sup>7</sup> Así pues, en esta sección hay una clara metáfora musical: el fagot (Virgilio) presenta el tema F2 en un registro ubicado una octava más grave que donde el violín lo hizo anteriormente. Esto representa objetivamente un descenso de dicho tema en el marco de la textura general, siendo que ahora el F2 se acerca al registro grave donde mora F3. Así, a medida que nos acercamos a la segunda gran sección (desarrollo), las fuerzas de la inversión y el descenso comienzan a mostrar su influencia. Mientras tanto, el violín persiste en ignorar dicho descenso. Por lo tanto, se evidencia una suerte de disociación de F2, un desgarramiento producido por la tentación de realizar el descenso y la duda producida por el temor a lo incierto. Mientras el temor se impone, el relato presenta una situación típica que Campbell definió como un “rechazo al llamado a la aventura” (Campbell, 1959: 41).

## 2. Desarrollo (“Inversión”)

### 2.1. Quinta enunciación (número de ensayo 73)

La situación inicial del violín solista insistiendo en el registro agudo, a la vez que evitando toda enunciación (total o parcial) del tema F3 ha regido hasta este punto de la obra. De hecho, en lo que concierne al solista, el esquema permanecerá inalterado hasta la séptima enunciación. No obstante, en el entorno orquestal las cosas comienzan a cambiar ahora, porque el tema asociado inicialmente con nuestro héroe-violín (F2) desciende otro paso más en el registro, penetrando en las profundidades del abismo, y poseyendo a la voz inferior de la textura (que en cada uno de los enunciados previos expresaba una y otra vez a F3). En este sentido, F2 profundiza la tendencia hacia el descenso que ya comenzaba a ser manifestada en la enunciación anterior. Pero ahora el paradigma cambia cuando simultáneamente, el tema antes confinado al abismo (F3) asciende por primera vez al registro medio. Esta inversión de la textura simboliza un adentrarse al “mundo del revés” de los cuentos. Así, por medio de la transformación de la textura se activa plenamente el proceso deconstructivo del desarrollo. Es importante mencionar que, como es habitual, la inversión se expresa también en el nivel del timbre y la orquestación, ya que ahora el F3 suena específicamente por medio del corno, instrumento al que se le asignó el papel (opuesto) de F1 al comienzo de la pieza. Recordemos que F3 y F2 son las fuerzas contrapuestas originales, cada una de las cuales era encarnada por timbres específicos que reforzaban su pertenencia a una u otra función.

---

<sup>6</sup> Guía y consejero de Dante (protagonista del relato) a través del infierno.

<sup>7</sup> La muy recurrente utilización del fagot como instrumento relevante durante las transiciones al final de la exposición y el comienzo del desarrollo es un recurso típico de la orquestación en obras sinfónicas a partir de Haydn (y hasta el siglo XX).

## 2.2. Sexta enunciación (número de ensayo 74)

Si la enunciación anterior implicaba una revolución en la trama de la obra, esta sexta enunciación representa una reacción contrarrevolucionaria que profundiza la negativa al descenso, como un intento de volver a la situación conocida del mundo ordinario de la exposición (como suele suceder al comienzo de los desarrollos de cuentos de hadas y sonatas). Esto es producto de la inercia del rechazo al llamado. El incremento general de la tensión es evidente. Los tresillos ascendentes del violín representan la negación por partida doble: por un lado, esa figura rítmica (F1) se deriva de los tresillos que el corno expresó en la primera enunciación. Por otro lado, la dirección ascendente de la línea refuerza la idea de un alejamiento del registro grave.

## 2.3. Séptima enunciación (número de ensayo 75)

Esta enunciación representa el punto crucial de la inversión, y probablemente de todo el movimiento. El tema F3, originalmente condenado al registro inferior, al abismo, ahora alcanza el punto más alto de la textura general (retomando la dirección ascendente sugerida en la quinta enunciación). Esto simboliza al héroe (violín) apropiándose del elemento reprimido, lo que ha sido representado en cuentos y mitos como el encuentro con la diosa, la boda alquímica, etc. El hecho de que el F3 suene en octavas espeja la forma en que se presentó ese elemento anteriormente en los bajos (octavas entre contrabajos y violonchelos).

Justo antes de que comience la siguiente enunciación, Shostakovich incluye una cadencia plagal. Como he explicado anteriormente, en la forma sonata, el monomito expresa a través de la función subdominante aquellos elementos que la ideología patriarcal reprimió y enterró. El propósito del desarrollo es desenterrar la función subdominante (y/u otros elementos que cumplan dicha función en términos estructurales). Dado que esta séptima enunciación representa la ascensión de los elementos reprimidos y silenciados, no cabría nada más apropiado que concluir esta variación con una cadencia plagal, siendo que dicho procedimiento privilegia explícitamente a la función subdominante.

## 3. Recapitulación (“Retrogradación”)

### 3.1. Octava enunciación (número de ensayo 76)

Las recapitulaciones representan simbólicamente un regreso a un lugar ya conocido. El monomito requiere que el héroe regrese al mundo de la exposición, pero de una manera transformada. En el artículo *La sonata cíclica romántica como una contracultura*

*oculta*, expliqué cómo el mecanismo de inversión gobierna la lógica estructural de la sección de desarrollo, mientras que el concepto de recapitulación es regido por la idea/fuerza de la retrogradación. Precisamente, Shostakovich representa aquí la recapitulación de una manera sorprendente, por medio de una especie de retrogradación formal muy simbólica, realizando un viaje hacia los inicios que recorre las distintas enunciaciones y funciones. Para comprender esto mejor, repasemos brevemente lo sucedido hasta este punto: la exposición en el monomito se caracteriza por un frustrado intento de ascenso, seguido de un descenso al inframundo que luego finaliza con un ascenso triunfal. Hasta la séptima enunciación, la idea de la ascensión frustrada del violín ha sido la norma. Pero a partir de esa enunciación la inversión es cabalmente realizada (dado que por primera vez el violín-héroe expuso F3).

101

Llegado a este punto, para confirmar la hipótesis de que esta passacaglia se ha estructurado siguiendo el patrón del monomito, lo que debería esperarse a continuación es, por una parte, un cierto ascenso y, por otra, un retorno o regreso de las estructuras previamente establecidas. Con respecto al ascenso, he mencionado antes que las funciones de Dumézil están organizadas de una manera jerárquica, donde F3 se sitúa en la base de una pirámide cuya cumbre es F1. Si la séptima enunciación ha representado una reivindicación del descenso (o de lo que ha sido descendido) por medio de la elevación de F3, lo que debería seguir a continuación es una exposición de F2, conforme ascendemos al siguiente escalafón. Pues bien, Shostakovich expone ahora F2 en el violín solista. Es fundamental destacar que esta recapitulación de F2 se da en el registro grave del violín, que fue el que estaba anteriormente vedado, prohibido debido a su asociación con el descenso. Una vez consumado el descenso en la enunciación 7, la posibilidad de acceder a dicho registro inferior fue desbloqueada. En ese sentido, esta enunciación es una repetición de la tercera enunciación, mientras que el acompañamiento provisto por el coral de vientos de madera es una repetición de lo que ocurría en la segunda enunciación. Así, el compositor superpone los eventos de la segunda y tercera enunciaciones. Este tipo de síntesis es una característica estructural de las recapitulaciones, equivalente al *stretto* al final de fugas y fugados, los cuales condensan el material temático previamente expuesto y desarrollado.<sup>8</sup>

Asimismo, puede resultar revelador analizar las diferencias entre este coral de maderas y el de la segunda enunciación. En la presente, Shostakovich silencia dos fagots y el corno inglés. Ellos quedan omitidos del conjunto. Entre las razones inmediatas que podrían esgrimirse para explicar esta decisión compositiva se impone la necesidad acústica, que indica que el compositor buscaría de este modo reducir la textura del coral (que oficia ahora como acompañamiento) para permitir que el solista sea escuchado más claramente. Esto es verdad, pero en mi opinión hay mucho más

---

<sup>8</sup> Mozart, por ejemplo, lleva este tipo de superposición al extremo en la sección final del último movimiento de su *Sinfonía "Júpiter"*, donde combina simultáneamente los cinco elementos temáticos que durante el movimiento fueron tratados (en términos generales) de manera sucesiva.



detrás de esta decisión de Shostakovich. Es notable que los tres instrumentos silenciados son precisamente los encargados de haber encarnado a la F2 durante la cuarta enunciación. Es decir, en aquel momento esos instrumentos interpretaron a dicha función en un registro que invitaba al violín solista a un descenso por entonces peligroso. Siendo que ahora el solista ocupa ese lugar sin restricciones, aquellos instrumentos se tornan simbólicamente “prescindibles”, por cuanto su función ha sido asimilada por el violín. Por otro lado, los fagotes, como expliqué antes, escenifican en la trama orquestal el rol que el personaje Virgilio desempeña en *La Divina Comedia*. Como se sabe, Virgilio es el guía de Dante en su viaje hacia el inframundo y dentro del mismo, pero en tanto guía, no puede llegar al cielo. Esta es una situación que es típica de los mitos. Entonces, aquel grupo de instrumentos ahora silenciados siguen al pie de la letra el mandato del monomito, según el cual, una vez cumplida la función de inducir al héroe a realizar y conducir el descenso, se hacen a un lado de una u otra manera. En este sentido, la sorprendente decisión de Shostakovich permite por un lado alivianar la textura orquestal a la vez que cumple a rajatabla con los eventos estructurales del monomito. En una obra maestra, este tipo de coincidencia no es producto del azar sino de la correspondencia con las estructuras profundas de la mente.

### 3.2. Novena enunciación (número de ensayo 77)

He explicado que la lógica de la recapitulación se basa, al igual que en el monomito, en las ideas del retorno y la ascensión. Estas dos situaciones han sido activadas en la enunciación anterior, y se consuman ahora de manera definitiva. Con respecto al retorno, en la enunciación anterior Shostakovich expuso nuevamente el material de las enunciaciones 3 y 2, y ahora propone una recapitulación de la primera enunciación. La situación presente, considerando el esquema polifónico, es casi idéntica a la primera enunciación (F3 y F1 sonando simultáneamente). Sin embargo, la dinámica *piano* indica aquí que las tensiones han sido resueltas. Algo ha sido íntimamente transformado. Las dos fuerzas principales del comienzo se presentan nuevamente, con la diferencia de que ahora el violín encarna a la F1 por primera vez. Recordemos que la F1 representaba la fuerza represiva del padre. El cambio radical de carácter en esta enunciación se debe al hecho de que el violín, el héroe, ha internalizado esta fuerza (como lo requiere el monomito) y, por lo tanto, la misma deja de ser percibida como un agente represivo y abrumador (es decir, representado por esa “otredad” que encarnaba el corno cuando ejecutaba a la F1). Después del encuentro con la madre (séptima enunciación), el monomito exige este encuentro pacífico entre el héroe y el padre. Y Shostakovich lo representa cabalmente en esta última enunciación.

De esta manera es representado el retorno por medio de la recapitulación del esquema de la primera enunciación, pero a la vez, también se simboliza el ascenso final a la

F1 cuando su tema característico es apropiado e interpretado por el solista. Así, durante las últimas tres enunciaciones, el violín toca sucesivamente F3, F2 y F1, en el preciso orden que requiere el monomito. Esto suele representarse por medio de la inclusión de la cadencia compuesta de segundo aspecto en la tonalidad principal hacia el final de las piezas escritas en forma sonata. Es decir, dicha cadencia esta constituida por la sucesión de subdominante (que en el esquema trifuncional es la F3), tónica en segunda inversión (F2), y dominante (F1) antes de que finalmente se arrije a la tónica en posición fundamental. Lo que importa no es la cadencia compuesta en sí, sino lo que ella representa en el marco de la ideología trifuncional. Shostakovich representa la misma síntesis simbólica que implicaría el uso de una cadencia compuesta de segundo aspecto, mediante un similar ordenamiento de los elementos con los que el representó las funciones indoeuropeas. Una vez cumplida la tarea que implica reunir los elementos fundamentales y reordenarlos según la jerarquía trifuncional, los cuentos y mitos indoeuropeos concluyen, o generan las condiciones para un nuevo viaje. La passacaglia como tal finaliza en tanto queda liberada de la necesidad de la repetición de su melodía principal (F3).<sup>9</sup> En este sentido, esta passacaglia (entre muchas otras) ritualiza la necesidad de desenterrar un tema sepultado en el bajo, así como la sonata normativa simboliza la búsqueda de la subdominante, hundida en las zonas inferiores del círculo de quintas. En definitiva, dos maneras de simbolizar un mismo gesto estructural.

#### 4. Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que hay suficientes datos para corroborar la hipótesis de que esta passacaglia está estructurada por la lógica estructural del monomito. La evidencia muestra que, en la sección que he descrito como desarrollo, los procesos de inversión tienen un impacto significativo en los lugares normativamente esperables para un monomito. Por otro lado, la recapitulación muestra un viaje que representa un retorno al punto inicial de la pieza. A partir de la séptima enunciación en adelante, las funciones aparecen en el orden que prescribe el monomito, desde la F3 hasta la F1. Esto representa una ascensión simbólica (que es otro requisito del monomito), dado que las funciones son parte de una jerarquía, producto de un ordenamiento vertical específico de las mismas. Jean Joseph Goux demostró que los mitos indoeuropeos requieren que el héroe salga victorioso en tres tareas sucesivas, cada una de las cuales se refiere a una de las funciones de Dumézil, y estas pruebas siguen un ordenamiento que comienza con la tercera y termina con la primera (Goux, 1998). Así, el héroe puede finalmente ser coronado rey (instancia que en música tonal estaría relacionada con el arribo a la última tónica tras el enunciado

---

<sup>9</sup> Lo que sigue a continuación es una extensa cadenza que tiene como objetivo enlazar el final de esta passacaglia con el último movimiento del concierto.

de la cadencia compuesta). Entonces, lo que en la forma sonata se manifiesta normalmente por la conformación final de la cadencia compuesta en la tonalidad principal durante la sección final, en esta passacaglia es representado por un ordenamiento equivalente de las funciones encarnadas por temas específicos. Por lo tanto, la acción de las fuerzas de inversión y retrogradación son empíricamente detectables en esta pieza. Es importante tener en cuenta que estos mecanismos deben entenderse como expresiones de ciertas necesidades lógicas y psicológicas profundas de la mente humana. Aunque las retrogradaciones e inversiones se han considerado en general en sus manifestaciones más directamente observables (como producto de la manipulación contrapuntística de temas y motivos), son mucho más que solo eso. Al respecto, Hatten escribe “la manipulación del material musical no es un simple juego, sino que esta motivado por las interpretaciones que esas formas puedan sugerir en el devenir del discurso expresivo de la obra” (Hatten, 1994: 111).

Esas técnicas encarnan fuerzas poderosas de la mente, cuyo accionar ha sabido estructurar no solo las formas musicales durante el período de la práctica común, sino la cultura indoeuropea y su mitología misma.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPBELL, Joseph. 1959. *El Héroe de las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DUMÉZIL, Georges y COUTAU-BÉGARIE, Hervé. 1999. *Los Dioses Soberanos de los Indoeuropeos*, trad. David Chiner. Barcelona: Herder.
- ECHAVARRIA, Guillermo. 2001. *Una Vida de Héroe: Función y Significado del Mito*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FOSTER Hal, Krauss, Bois y Buchloh. 2006. *Arte Desde 1900*. Madrid: Akal.
- GOUX, Jean-Joseph. 1998. *Edipo Filósofo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph. 1982. *Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- HATTEN, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEPOKOSKI, James and Warren Darcy. 2011. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-eighteenth-century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.

KINDERMAN, William. 1985. "Beethoven's symbol for the deity in the Missa solennis and the Ninth Symphony". *19th-Century Music*, Vol. 9 no.2; 102-18.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2012. *Mito y Significado*. México: Alianza Editorial.

PROPP, Vladimir. 1969. *Morphology of the Folktale*. Austin, TX: University of Texas Press.

REBUFFI, Marcelo. 2017 "Hermenéutica en Música" *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, No 31: 169-211. Versión electrónica disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/revista-instituto-carlos-vega-31.pdf>

\_\_\_\_\_. 2018. "The Romantic Cyclic Sonata as a Hidden Counterculture". Versión electrónica disponible en:  
[https://es.scribd.com/document/396573211/The-Romantic-Cyclic-Sonata-as-a-Hidden-Counterculture?secret\\_password=LbM2UvaFs4q7j91u9hfQ](https://es.scribd.com/document/396573211/The-Romantic-Cyclic-Sonata-as-a-Hidden-Counterculture?secret_password=LbM2UvaFs4q7j91u9hfQ)

\_\_\_\_\_. 2019. "Structural Hermeneutics and Orchestration". Versión electrónica disponible en:  
<https://es.scribd.com/document/408298518/Structural-Hermeneutics-and-Orchestration>

SCHENKER, Heinrich. 1954. *Harmony*. Translated by Elisabeth Mann Borgese. United States of America: The University of Chicago Press.

SHOSTAKOVICH, Dmitri D. 1994. *Violin Concerto No. 1, Op. 77, Op. 99*. Erscheinungsort Nicht Ermittelt: Boosey & Hawkes.

SPENCER, Peter y TEMKO, Peter M. 1994. *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Prospect Heights, IL: Waveland Press.

STEBLIN, Rita. 2002. *A History of key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: The University of Rochester.

WILSON, Elizabeth. 2006. *Shostakovich: A Life Remembered*. London: Faber.

MARCELO REBUFFI

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article



## MARCELO REBUFFI

Marcelo Rebuffi nació en Buenos Aires. Actualmente se encuentra radicado en USA, becado por la University of North Dakota para realizar un posgrado en música. Es Licenciado en Artes Musicales egresado de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina (UNA) y Profesor Superior de Violín, título obtenido en el Conservatorio Juan José Castro, Buenos Aires, Argentina. Su investigación se orienta hacia los campos de la hermenéutica y el estructuralismo aplicados al lenguaje tonal, orientado al análisis. Ha dictado conferencias en universidades de Estados Unidos, México y Argentina.

# ■ ÁNGELA PERALTA (1845-1883) COMO COMPOSITORA. HISTORIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LA CANCIÓN *EL DESEO*

LUISA VILAR-PAYÁ

Universidad de las Américas - Puebla (México)

luisa.vilar@udlap.mx

JANNU MONTECRISTO PÉREZ

## RESUMEN

La música vocal de Ángela Peralta ha sido descrita en numerosas ocasiones como ‘sencilla’ y ‘de salón’ aunque sus actuales intérpretes la perciben como ‘canciones de concierto’ o ‘música de cámara’. La demarcación entre estos campos es compleja y las divisiones, que se hicieron más profundas en la historiografía del siglo XX, continúan hasta el día de hoy. El artículo analiza el papel que han tenido estas diferencias en la recepción de Peralta a la luz de algunas de las controversias que rodean la construcción de la cantante como personaje mítico, con enemigos y defensores que no siempre han partido del estudio de documentos o del análisis musical de sus obras. El artículo comienza con un recorrido historiográfico y concluye con el análisis de la canción *El Deseo* compuesta por Peralta y publicada en 1875.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Ángela Peralta, compositora, siglo XIX, música de salón, historiografía.

---

<sup>1</sup> El presente artículo, redactado en su totalidad por Luisa Vilar-Payá, comenzó con una dirección de tesina de la soprano Jannu Montecristo que incluyó: selección de repertorio basada en una estancia en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM, entrevistas a intérpretes y documentalistas y análisis de obras encaminados a la interpretación de música vocal en el contexto de un recital de conclusión de la Licenciatura en Música. En la elaboración del artículo Vilar-Payá añadió el recorrido historiográfico sobre el tema de Peralta como cantante y compositora y amplió el análisis de la canción *El Deseo* realizado por Montecristo.

## ÁNGELA PERALTA (1845-1883) AS COMPOSER. HISTORIOGRAPHY AND ANALYSIS OF THE SONG *EL DESEO*.

108

### ABSTRACT

Ángela Peralta's music is often considered 'simple' and described as 'salon music', although its current performers perceive it as 'concert songs' or 'chamber music'. The complex demarcation between these conceptions, which notably became deeper as result of twentieth-century historiographical practices, continue in today's scholarship. The article analyzes the role of these differences in the reception of Peralta's music, as well as some of the controversies surrounding the construction of the singer as a mythical persona, with enemies and defenders who have not always supported their arguments by means of documentation or the musical analysis of her works. The article compares different historiographical approaches to Peralta and concludes with an analysis of her song *El Deseo*, published in 1875.

**Keywords:** Ángela Peralta, female composer, 19th Century, salon music, Historiography.

### 1. Historiografía

Apenas estudiada como compositora, pero transformada en un mito como cantante, Ángela Peralta (1845-1883) sigue siendo un personaje tan fascinante como controversial. La más reciente aportación biográfica aparece en el libro *Con el Sol de México en la voz* (2017) en donde Enid Negrete investiga artistas de México que han participado en diferentes tipos de proyectos del *Gran Teatro del Liceo de Barcelona* (Negrete, 2017). El capítulo sobre Peralta abre el libro ya que, a la corta edad de veinticinco años fue la primera mexicana en actuar en este teatro que habría de convertirse en uno de los foros operísticos de más empuje a nivel internacional. Entre los que la siguieron se encuentran otros mexicanos que adquirieron singular fama: Fanny Anitúa, José Mojica, Carlo del Monte e Irma González, por mencionar algunos de los primeros en presentarse. Otros grandes embajadores de este país en el Liceo son Gilda Cruz-Romo, Guillermo Sarabia en los años setenta y Francisco Araiza y Fernando de la Mora antes y después del incendio del teatro (1994). Llama la atención que entre los artistas que han participado en este destacado foro en lo que va del siglo XXI, ya sea

como directores de orquesta, escenógrafos o cantantes, sólo se encuentre una mujer: Maria Katzarava, “mexicana con raíces georgianas”, como se describe a sí misma.<sup>2</sup> Este tipo de situaciones no sólo ponen en perspectiva el que entre 1861 y 1869 Peralta lograra ser escuchada en distintos tipos de funciones y escenarios internacionales en las ciudades de Alejandría, Barcelona, Bérgamo, Cádiz, La Habana, Madrid, Milán, Nueva York, París y Turín, sino que fundamenta y explica la necesidad de promover e investigar a aquellos artistas de diferentes géneros y procedencias que logran consolidar proyectos culturales de considerable carga simbólica. Como señala Negrete:

109

“En contra de todo lo que se puede pensar de un siglo en el que la mujer estaba relegada a un segundo plano, es precisamente una mujer de veinticinco años la primera artista mexicana en pisar el escenario del Gran Teatro del Liceo: Ángela Peralta. A sus quince años debuta como Leonora en *Il trovadore*, a los diecisiete cantó en *la Scala*; y al morir, antes de cumplir los cuarenta, ya era la diva representante de la ópera y el canto lírico de su país —donde inauguró una cantidad importante de teatros, recorrió en carreta los peores caminos y corrió peligros inimaginables con su compañía. Ángela Peralta fue la soprano más famosa de un México casi recién nacido, azotado por guerras e invasiones”. (Negrete, 2017: 19).

Peralta nació en la Ciudad de México el 6 de julio de 1845 y el destino hizo que la muerte temprana la sorprendiera a los 38 años de edad en este mismo país; falleció en Mazatlán, Sinaloa, el 30 de agosto de 1883 víctima de una epidemia de fiebre amarilla. Seis días antes había participado en el ensayo de *Aida* a presentarse en el Teatro Rubio. Como se reitera en los distintos trabajos sobre el tema “La función debió verificarse esa misma noche, pero fue pospuesta debido al gran número de artistas afectados por la enfermedad”, la cual “se propagó a tal grado entre los miembros de la compañía que de los 38 integrantes, 15 fueron víctimas mortales” (García Figueroa et al., 2017: 4). El teatro había sido inaugurado el 6 de febrero de 1881 y, después de un período de decadencia ahora lleva el nombre de la conocida cantante que no pudo debutar en él. La muerte trágica de Peralta, la fama que alcanzó y sus capacidades como empresaria la hicieron un personaje prácticamente mitológico que ha servido como punto de referencia en distintas revisiones de corte historiográfico. Algunos, como el compositor y crítico musical Gustavo E. Campa (1863-1934), repetidamente usaron su nombre para señalar lagunas o fallas en el campo de la cultura y de la historia musical del país. Así, en su prólogo de la sección de música del primer número de la revista *Gladios* (1 de enero de 1916), Carlos Chávez cuenta como Campa quiso que ese nuevo foro reimprimiera su ensayo "Ingratitud", dedicado a Ángela Peralta (Chávez, 1997: 8). Esta sería la tercera impresión ya que se escribió en 1901 para *La gaceta musical*, en medio de una controversia en torno a la elaboración de una estatua de la

<sup>2</sup> <http://www.mariakatzarava.com/indexEsp.html> [consultado el 17 de julio de 2019].



cantante, y también forma parte de una colección publicada en Europa en 1911. En este ensayo el crítico musical y compositor afirma:

“[...] la insigne Ángela Peralta, por quien siempre he experimentado la más profunda admiración, fue víctima resignada de nuestros defectos sociales, de nuestro antipatriótico desdén y de nuestras continuas veleidades; no conoció más goces que los del arte y los del triunfo, y aun este, que era tan legítimo, volvióle alguna vez las espaldas. No siempre fue justiciero el público con ella, y después ha sido ingrato”. (Campa, 1911: 153).

Ocho décadas más tarde Clara Meierovich se aproxima a la recepción de Peralta desde un ángulo prácticamente opuesto y acusa excesos en el campo de la historio-grafía:

“Es por todos conocido, que en la historia de las civilizaciones los fenómenos de mitologizar, o bien sacralizar por sus méritos o su forma de vivir a un determinado individuo, en cuyo entorno se trama un relato verdadero (puesto que es aceptado colectivamente como tal), suceden con la naturalidad con la que se repiten los días y las noches. Dentro de esta categoría encontramos a los cantantes, pertenezcan al ámbito de la música popular o de la ópera, no excluyéndose de este atributo a los directores de orquesta, artistas cinematográficos, etcétera, que se van agigantando hasta el desbordamiento en la imaginación colectiva”. (Meierovich, 1992: 297).

En efecto, el aprecio con el que muchos historiadores representaron a esta cantante a lo largo del siglo XX hizo que se reescribieran algunos pasajes de la historia de la música en México. Por ejemplo, refiriéndose al estreno de una ópera de Melesio Morales, Verónica Zárate destaca:

“Respecto a los intérpretes de aquella representación de *Ildegonda*, se ha repetido erróneamente que incluyeron a la joven, pero ya famosa soprano mexicana Ángela Peralta. El error proviene de una lectura equivocada de la información, ya que las notas de la prensa de tiempos del estreno mencionan que estuvo presente el «Rruiseñor Mexicano». Y aunque este hecho no está alejado de la verdad, su participación se limitó a subir al escenario durante el intermedio de la primera función para “coronar” al compositor. Desafortunadamente se ha esparcido la leyenda de que interpretó la ópera.

Las relaciones entre el «Maestro» y el «Rruiseñor» no siempre fueron cordiales, a pesar de que llegarían a compartir ciertos rasgos como haber traspasado los límites de México para triunfar en el extranjero. En su diario, conocido como *Mi libro verde*, Morales describió amargamente las actitudes y desplantes que Peralta había tenido hacia su persona. Sin embargo, por razones que no quedan demasiado claras, o tal vez como producto de una reconciliación necesaria y benéfica para ambas partes, en junio de 1877 cantaría finalmente,

con Enrico Tamberlick, en una ópera de Morales: *Gino Corsini*. (Zárate Toscano, 2008: 826-827).

La selección realizada por Aurea Maya de los escritos periodísticos del compositor revela que más allá del *libro verde* mencionado por Zárate, en un artículo de 1905 que forma parte de la controversia antes mencionada, Morales se pronuncia en contra de los más fervientes admiradores de Peralta:

111

“Se trata, pues, de glorificar la memoria de la señora Doña Ángela Peralta, levantándole una estatua en el gran teatro Nacional que se está construyendo. He dicho y lo repito; la idea se ha botado a los cuatro vientos, ya que los diarios la llevan iniciada en sus columnas; que es idea que todo mexicano acogerá de buena voluntad, por tratarse de una artista del país, que fue querida y aplaudida; pero que se sostendrá poco por insuficiencia de merecimientos en la cantante que ha inspirado. Ésta es la verdad, aunque cause disgusto y escándalo [...] La Peralta fue buena cantante y sus recursos vocales — puramente los vocales— fueron suficientes para haberle permitido abordar escenas de grandes teatros; pero, el hecho es, que esos escenarios no los escaló, ni mucho menos los dominó. La Peralta se concretó a recibir sobre su frente, coronas en familia, aplausos de sus amigos y contingente metálico de sus paisanos, frescos, cariñosos y voluntarios —en todo caso, siempre satisfactorios—, pero limitados a una órbita estrecha”. (Melesio Morales, 1994: 140-141).

Al final la recepción de Peralta ha quedado ligada a la de aquellos compositores mexicanos que interpretó y a la manera como la ópera habría de protagonizar la vida musical del siglo XIX y convertirse, en muchos sentidos, en un vehículo de cambios sociales y políticos. A fines del siglo XX Yolanda Moreno Rivas escribe:

“[...] el surgimiento de un numeroso público de paga, ansioso de participar en los intercambios del arte, estimuló un mayor profesionalismo que se manifestó en la composición y puesta en escena de un buen número de óperas mexicanas. La práctica asidua y la importancia que se dio al cultivo de la ópera propiciaron la carrera de una cantante de primera fila como Ángela Peralta (1845-1883) y la vida de profesional de un autor operístico tan exitoso como Melesio Morales (1838-1908)”. (Moreno Rivas, 1994: 18).

Sin duda Peralta sigue siendo motivo de encuentros y desencuentros entre musicólogos, como se observa en la reseña de 2014 escrita por Ricardo Miranda sobre el libro *Los papeles para Euterpe*, una investigación coordinada por Laura Suárez de la Torre en donde se plantean nuevas perspectivas sobre la vida musical en la Ciudad de México del siglo XIX (Suárez de la Torre, 2014). Miranda aprovecha la ocasión para examinar otros autores no incluidos en el libro y formular una posición antagónica

que cuestiona el éxito de la Peralta sugiriendo que habrán de prevalecer las posiciones menos favorables, como aquellas citadas por Ingrid S. Bivián en el libro de Suárez de la Torre.<sup>3</sup> La posición contrasta el capítulo de 2017 citado al comienzo del artículo, en donde Negrete sostiene una evaluación positiva de Peralta basada en críticas que aparecieron en Barcelona, algunas de ellas bastante detalladas respecto a la técnica vocal y ejecución de la cantate (Negrete, 2017: 27-31). Significativamente Miranda reconoce el valor de sus obras para piano, aunque cuestiona su autoría:

112

“Hay además una segunda posibilidad para decir algo nuevo sobre la Peralta: sus partituras. Esa Fantasía para piano intitulada *Nostalgia, un recuerdo a mi patria* es una de las más singulares piezas no sólo entre las escritas por la cantante, sino del repertorio mexicano de entonces. Se trata de una increíble y larga receta: un poco de romanticismo, evidente en el género y su tratamiento formal, un mucho de *bel canto* y sus *melodie lunghe*, algo de trapecios en el teclado y dos o tres momentos de *improptu*, verdaderamente sorprendentes, donde la armonía es tratada con imaginación; hay además varios pasajes “huecos”, propios de quien no sabe tocar el piano con soltura. La mezcla de aciertos y errores deja un regusto de perplejidad: ¿compuso la Peralta aquella pieza? Hay compases donde los acordes escritos implican una mano grande y flexible, que se antojan muy ajenos a la veleidosa cantante (de cuyas virtudes pianísticas, por cierto, ninguna de sus exégetas nos dice nada)”. (Miranda, 2016: 394).

Efectivamente, los escritos sobre Peralta apenas si mencionan sus incursiones en la composición, todas ellas reunidas en un álbum publicado en 1875. Si bien el conjunto se limita a 19 obras para piano y para piano y voz, el número ciertamente es suficiente como para analizar estilo, lenguaje armónico, manejo de forma y recurso —o no— a los lugares comunes de la música de salón. Sin embargo, las obras de Peralta pasan desapercibidas en las principales historias de la música en México. Por ejemplo, en su libro de 1917 *El arte musical en México* Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) le dedica a Peralta varias páginas llenas de alabanzas un tanto nostálgicas y románticas pero no la menciona como compositora (Herrera y Ogazón, 1992 [1917]: 133-141). De la misma manera, Otto Mayer-Serra, generador de una revisión historiográfica que en México sirvió de modelo para casi toda la segunda mitad del siglo XX, se refiere a Peralta sólo como intérprete notable y no como compositora. Esto sucede en su libro *Panorama de la Música Mexicana* de 1941 (Mayer-Serra, 1941: 49-51, 139) y se repite en su *Enciclopedia de la Música* de 1948 —aunque hay que destacar que la obra creativa de la Peralta cabe menos en esta síntesis de tres volúmenes que, de manera ejemplar, narra el desarrollo de la música en las Américas al mismo tiempo que resume lo que en ese

---

<sup>3</sup> “El canto del “Ruisñor”: un acercamiento a la creación del mito de Ángela Peralta (1860-1866), en *Los papeles para Enterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CONACYT, pp. 362-389.

momento constituía la historia más común y estandarizada de la música occidental (Mayer-Serra, 1948: 384, 417).

Esperanza Pulido (1901-1991) tuvo como una de sus principales misiones el señalar el papel de la mujer en la música y de ahí que se proponga presentar una visión más completa de Peralta. Así, en su conciso libro de 1958 Pulido aclama la carrera de Peralta como intérprete y también menciona sus incursiones en la composición, no obstante, lo hace desde una perspectiva propia de mediados del siglo XX que no encuentra gran valor en la música de las tertulias del siglo XIX por lo que se limita a definirla como: “compositora de música salonesca publicada en un álbum de composiciones para piano y para canto y piano, que ella misma gustaba de interpretar” (Pulido, 1958: 33). Casi tres décadas después, en un artículo publicado en la revista *Latin American Music Review*, Pulido plasma una visión similar:

“Entre sus logros se encuentra un número de composiciones que incluyen el Álbum de Ángela Peralta, cuyas veinte piezas [sic] contienen valsos, canciones, mazurkas, danzas y fantasías para piano, llenas de las figuraciones y embellecimientos tan queridas por los amateurs de esos tiempos”.<sup>4</sup>

Sin duda lo que los musicólogos e historiadores más han celebrado de Peralta es la presencia de una Mexicana en foros internacionales, su capacidad como intérprete y su participación en óperas escritas por autores mexicanos. La mayoría de los musicólogos enfatizan que su triunfo estuvo montado exclusivamente en la calidad de su voz, su técnica vocal y sus conocimientos musicales, incluso aclarando que sus características físicas para nada la ayudaban. Este tipo de comentario aparece en escritos que van del siglo XIX hasta el XXI: Rubén M Campos (1876-1945) (Campos, 1991 [1928]: 215), Artemio del Valle Arizpe (1884-1933) (citado por Pulido, 1958: 33), Pulido (Pulido, 1958: 33) y Yael Bitrán<sup>5</sup>.

Como puede verse, a pesar de la indudable valoración del liderazgo de Ángela Peralta, el estudio más detallado de sus composiciones ha quedado rezagado, eclipsado por la construcción de su carrera operística, y por estar circunscrito a obras de pequeño formato: catorce para piano y cinco para voz y piano. A esto se añaden las tendencias historiográficas del siglo XX las cuales sostienen un desdén por algunos elementos de la música decimonónica, particularmente por aquellos que la conectan con un importante fenómeno social: las tertulias de salón.

---

<sup>4</sup> “Among her accomplishments were a number of compositions, including the Album de Ángela Peralta, whose twenty pieces include waltzes, songs, mazurkas, dances, and fantasies for the piano, full of the runs and embellishments so dear to amateurs of those times”. (Pulido, 1983: 123, traducción Vilar-Payá).

<sup>5</sup> <http://musiteca.mx/micrositios/19> [consultado 17 de julio de 2019].

Todas las obras de Peralta presentan rasgos de la música de salón en los géneros y en los títulos, muchos en francés y otros alusivos a México. También aparecen nombres femeninos y uno masculino en un vals dedicado a su primo Eugenio Castera que se convirtió en su compañero y esposo dentro de una unión no particularmente feliz. La mayoría de las obras para piano y voz son romanzas (*El deseo, Les larmes, Io t'amerò, y La buérjana*) y también hay un vals cantado (*Loim de toi*). Las catorce piezas para piano se dividen en cinco vales (*Ausencia, Eugenio, María: souvenir à ma seur, Un sueño y Ne m'oublie pas!*); tres fantasías (*Adiós a México, Pensando en ti y Nostalgia: Un recuerdo a mi patria*); un estudio-fantasia (*Estudio en la*); una danza (*Margarita*); una galopa (*México*); una melodía (*Sara*); una polka-mazurka (*Ilusión*) y un schottisch (*Vuelta a la patria*).

La producción entera muestra un tipo de distribución en donde los editores se comprometían a la entrega periódica de un producto, en este caso, obras de Peralta que terminaban formando un Álbum. Se conservan algunos juegos completos, uno de ellos se resguarda en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y otro forma parte de una colección que perteneció al compositor Luis Sandi (1905-1996) y que fue donada en el año 2000 al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez de la Ciudad de México (CENIDIM). Con respecto a la encuadernación Alejandra Juan Escamilla, documentalista de esta institución, explicó en su entrevista:

Cuando revisamos el álbum, vemos que la portada fue pintada a mano y se ven señas de que iba a tener más adornos dorados. Este álbum no está ordenado de acuerdo al número de hojas que lo componen, es decir, cuando lo revisas la primera hoja no corresponde al número uno, esto fue porque la encuadernación que hizo el maestro Luis Sandi no siguió el orden de edición de las partituras”.<sup>6</sup>

En términos musicales también resulta claro que se trata de un repertorio relacionado con la música de salón del siglo XIX, principalmente por los géneros que se especifican en la partitura de cada obra, pero esto no dice mucho si no se atienden las características especiales de producción. La autora es una cantante de considerable fama que escribe obras que a ella misma le gustaba interpretar, según se recoge en algunos de los testimonios. ¿De qué manera influye este hecho en la composición de las piezas? ¿Hasta qué punto Peralta escribe para un público amplio, “los amateurs de esos tiempos” como los representa Pulido, y hasta dónde piensa en sí misma? ¿Se trata de composiciones interesantes, o son piezas compuestas a partir de lugares comunes y vendidas debido a la fama de la cantante? Estas preguntas resulta particularmente relevantes cuando la autora afirma haber escrito “por entretenimiento, las más de las veces por desahogar mis penas que no son pocas, y siempre sin preten-

---

<sup>6</sup> Juan Escamilla, Alejandra, Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México el 9 de mayo de 2019.

siones”.<sup>7</sup> Al mismo tiempo, como se ha señalado en otra ocasión, “el interés de Peralta por la composición no es circunstancial, y esto lo prueba el haber tomado clases en la academia del maestro Cenobio Paniagua” (Vilar-Payá, 2010: 573). Por esta razón, y con el fin de observar a Peralta como compositora, el resto del artículo se dedica al análisis de su romanza para piano y voz titulada *El Deseo*. Una ventaja de estudiar esta pieza es que existe una grabación de fácil acceso en un sitio oficial: el apartado dedicado a Peralta dentro del sitio web de la Fonoteca Nacional de México.<sup>8</sup> La grabación (2003) se originó como parte de un proyecto de revaloración de repertorios emprendido por la musicóloga María de los Ángeles Chapa Bezanilla (Chapa Bezanilla, 2003). Resulta difícil juzgar la obra de cualquier creador si no se tiene acceso a una buena interpretación y en este caso Chapa Bezanilla seleccionó a la mezzosoprano Verónica Alexanderson y al pianista Józef Olechowski quienes entregan una versión auditiva que hace justicia a la música escrita por Peralta.

Se ha seleccionado *El Deseo* porque observamos que navega dentro de un terreno en el que resulta difícil separar la música de salón de la canción de concierto. El interés del análisis no es crear divisiones tajantes sino al contrario, analizar la música de manera independiente y contribuir con ello a mostrar que estas categorías resultan insuficientes, incluso inútiles, cuando se intenta utilizarlas para definir o predecir elementos de factura musical. Peor aun cuando se conectan con juicios de valor.

## 2. *El deseo*

La canción titulada *El deseo* e identificada en la partitura como ‘romanza’ utiliza la simplicidad como un recurso expresivo. Sin embargo, lo que se escucha sencillo con frecuencia no lo es desde el punto de vista del intérprete, además de que requiere por parte del compositor un delicado balance para que no suene ingenuo o de poca calidad. En esta canción la sencillez se refleja en su estructura general ABA’C (Ejemplo 1), en su devenir a base de frases de 4 compases que forman secciones de 8 y 12 compases, y en el uso de la tonalidad de Do mayor con un esquema armónico básico en donde la parte ‘B’ modula a la dominante. Los principales retos aparecen en el contratiempo rítmico de la segunda parte, en el despliegue y caracterización vocal que requieren ciertos pasajes y en la manera como se entremezclan elementos de diferentes géneros y estilos musicales. En cuanto técnica compositiva la obra muestra atención al detalle y una fina manera de hilvanar los contrastes de estilo y las diferentes partes de la canción.

---

<sup>7</sup> Gacetilla de *El Federalista*, 1 de enero de 1874, citado por Meierovich, 2001: 27.

<sup>8</sup> [Ángela Peralta, El Deseo, Romanza, Verónica Alexanderson, mezzosoprano, Józef Olechowski, piano. Grabación realizada en Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México, 2003. http://musiteca.mx/micrositios/19.](http://musiteca.mx/micrositios/19)

<i>El Deseo</i>			
A	B	A'	C
1-16	17-28	29-36	37-54
(8+8)			

Ejemplo 1. Forma de la romanza para voz y piano *El Deseo* de Ángela Peralta

116

El texto, escrito por la misma Peralta, aborda el desafecto de la pareja amada y plantea el deseo de su regreso. Los patrones que se establecen en términos de número de sílabas y rima tienden a romperse de manera espontánea ahí en donde la temática se vuelve más intensa. La mayoría de los versos son octosílabos y se organizan bajo un esquema de 4+4+6+4+4 que termina formando un arco simétrico. Este tipo de construcción se observa también en la composición de las partes que integran la canción. Por ejemplo, los dos versos centrales de cada cuarteto mantienen rimas consonantes, es decir, utilizan los mismos fonemas a partir del último acento (ternura-amargura, alejas-dejas, doliente-indiferente y seno-lleño). Con excepción de la tercera estrofa, las primeras líneas se relacionan con la cuarta mediante rimas asonantes, basadas exclusivamente en la reiteración de la última vocal (ojos-estoy, siento-amor, reclina-hallarás). El lenguaje es franco y directo, con un vocabulario llano y sin pretensiones de altos vuelos. Como se verá en el análisis de la sección central de la canción, el uso de una interjección “¡si!” que aparece al cierre de la parte ‘B’—en dos ocasiones, de manera impredecible y aumentando una sílaba al verso—ratifica que la ruptura de esquemas y la simplicidad general del texto y de la canción son intencionales.

Las primeras ocho líneas desarrollan una reflexión personal representada en palabras dirigidas a un ser amado incapaz de escucharlas dada su ausencia:

Busco la luz de tus ojos  
 Tus caricias y ternura.  
 Y me llena de amargura  
 La soledad en que estoy

Porqué si en mi ser te siento.  
 Tú parece que te alejas.  
 Y abandonada me dejás  
 Dónde estás mi dulce amor.

Las primeras cuatro líneas del poema se despliegan en la parte vocal de los primeros ocho compases los cuales, como puede verse en el Ejemplo 1, claramente se subdividen en frases de dos compases. Las tres primeras inician en Sol<sub>4</sub> y presentan un mismo esquema rítmico y melódico, pero la relación entre la primera nota y el resto de la

frase se abre paulatinamente. La primera frase empieza con una segunda mayor Sol<sub>4</sub>-La<sub>4</sub> que se convierte en tercera mayor en el c.3 (Sol<sub>4</sub>-Si<sub>4</sub>), y en una cuarta justa en el c.5 (Sol<sub>4</sub>-Do<sub>5</sub>). En cada caso la frase musical conserva el mismo contorno rítmico y melódico, pero ocurre en un rango cada vez más agudo (Ejemplo 2). Como resultado la tensión hacia un clímax se incrementa de manera transparente y lógica. En un nivel más sutil, mientras que el piano continúa con una subdivisión binaria, el tresillo de la parte vocal al final del c.7 se convierte en un detalle fino que añade interés, empuja temporalmente la línea melódica y sirve como antecedente del contratiempo rítmico característico de la segunda parte de la canción (cc. 17-28 en el Ejemplo 3). Por otro lado, en el mismo c.7 del Ejemplo 2 se observa como la palabra soledad desciende utilizando valores más extendidos: la segunda sílaba “le” se sostiene con la nota de más duración que se ha escuchado hasta el momento (Si<sub>4</sub> ♩). El final de la frase se aglutina alrededor de un tresillo ascendente que conduce a la célula rítmica ♩. ♩, unificadora de todo el pasaje, aunque ahora aparece por primera vez en tiempo fuerte.

Como puede verse en el análisis armónico de este mismo pasaje, el c. 7 presenta una segunda inversión en la tríada de V en tiempo fuerte, lo cual se escucha como una cadencia I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>-I de la tonalidad de Sol. Esta tonización ocurre de manera muy breve ya que en el segundo tiempo del c. 8 se presenta un Fa<sub>4</sub> natural que transforma la tríada de Sol en séptima dominante de Do.

La parte vocal de los siguientes cuatro versos repite los primeros seis compases de la canción (cc. 1-6 = cc. 9-14), pero el piano comienza a introducir elementos nuevos a partir del c. 12 (Ejemplo 3). Estas variaciones ayudan a reflejar las diferencias de significado entre las dos primeras estrofas. La más decisiva emerge cuando se comparan entre sí los segundos versos de ambas: “Tus caricias y ternura” recuerda con placer la cercanía del ser amado, mientras que la segunda línea del siguiente cuarteto presenta una imagen prácticamente opuesta “Tú parece que te alejas”.

Busco la luz de tus ojos  
**Tus caricias y ternura.**  
Y me llena de amargura  
**La soledad en que estoy**

Porqué si en mi ser te siento.  
**Tú parece que te alejas.**  
Y abandonada me dejas  
**Dónde estás mi dulce amor.**

No obstante, la música invita a pensar que la mayor diferencia entre las dos estrofas ocurre en los versos de cierre. En el primer cuarteto la tonización de Sol mediante el uso poco común de V<sup>6</sup><sub>4</sub> coincide con la frase “soledad en que estoy”, como si de momento se vislumbrara un lugar distinto que rápidamente regresa a la tónica (c.7 en Ejemplo 2). En el caso de la segunda estrofa el verso final tiene un giro diferente al afirmar lo que, en realidad, es una pregunta: “Dónde estás mi dulce amor”. Peralta lo resuelve con un fuerte arribo a la tónica (ii-V<sub>6</sub>/V-V<sub>7</sub>-I) y cierra la primera frase con doble barra (cc.15-16 en Ejemplo 3). Resulta interesante ver como la compositora



crea una referencia con la progresión de cierre de la primera estrofa (cc.7-8) ya se en el c.15 se escuchan ecos de  $I^6_4$  mediante el uso de la apoyatura  $DO_5-Si_4$  en la voz, seguida por la apoyatura en octavas Mi-Re del piano.

**Andantino** ♩ = 80

Soprano  
 Bus - co la luz de tus o - jos tus ca - ri - cias y ter - nu - ra

Piano

Do M: I                      V<sub>4</sub><sub>3</sub>                      V<sub>7</sub>                      I

5  
 Y me - lle - na dea - mar - gu - ra la so - le - dad en que es - toy <sup>3</sup> Por

I                      V<sub>7</sub>/ii                      V<sub>7</sub>/V                      V<sub>6</sub><sub>4</sub>                      V<sub>7</sub>/V                      V                      V<sub>7</sub>

(Sol M: V<sub>7</sub>                      1<sup>6</sup><sub>4</sub>                      V<sub>7</sub>                      I)

Ejemplo 2. Análisis armónico de *El Deseo* de Ángela Peralta, (cc.1-8).

El comienzo de la parte 'B' de la canción coincide con el cambio de articulación en el texto en 2+2+2 líneas:

Sin ti detesto la vida  
 El ambiente y hasta las flores,

No hay amor sin tus amores  
 Sin ti no quiero vivir.

Sin ti ¡sí! detesto la vida  
 El ambiente y hasta las flores ¡sí!

En la música esta división corresponde con tres pasajes de cuatro compases cada uno. Desde el inicio la tensión aumenta con el tresillo de la voz sobre la palabra ‘de-’  
 testo y con la manera como ‘vida’ retoma en tiempo fuerte la célula rítmica ♩ de la parte ‘A’ (Ejemplo 4 cc. 17-18). Los dos elementos quedan unidos alrededor de un La<sub>4</sub> en el cual comienza un ascenso por grado que termina en Mi<sub>5</sub> al inicio del siguiente pasaje de 4 compases (marcado con flechas en el Ejemplo 4). Aún más, si bien la partitura no tiene un *accelerando* éste se da de manera natural cuando el piano pasa de subdivisiones binarias a ternarias al comienzo de la parte ‘B’. La repetición del mismo patrón en la mano derecha durante tres compases también aumenta la tensión. Lo hace de una manera que recuerda a Schumann con arpeggios en la mano derecha y alternando la tónica (Sol) con una séptima disminuida sobre pedal de tónica. La simplicidad con la que todo esto parece llevarse a cabo da una idea de espontaneidad, aunque la canción gradualmente se torna de más difícil ejecución: del contrapunto en donde la voz va en tiempo binario y el acompañamiento en tiempo ternario (cc.17-20) se pasa al siguiente segmento, más operístico, en donde los adornos de la parte vocal escritos por la compositora constituyen un reto en la ejecución (cc.21-24). Por eso hemos afirmado desde el comienzo del análisis que la sencillez de esta pieza es engañosa.

S

Ya ban do na da me de \_\_\_ jas donde es tas mi dul cea mor

Pno.

I V7/ii ii V6/V V7 I

Ejemplo 3. Análisis armónico de *El Deseo* de Ángela Peralta, (cc.13-16).

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.).

**System 1 (Measures 17-20):**  
 The vocal line contains the lyrics: "sin ti de tes to la vi da El am bien te y has ta las flo res no hay a".  
 The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The harmonic analysis below the piano part is: Sol M: I, vii<sup>o</sup> 6/5, I,  $\frac{vii^o}{I \text{ Ped.}}$ , I,  $\frac{vii^o}{I \text{ Ped.}}$ , I, V/vi.

**System 2 (Measures 21-24):**  
 The vocal line contains the lyrics: "mor sin tus a mo res sin ti no qui e ro vi vir Sin".  
 The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The harmonic analysis below the piano part is: vi,  $\frac{V7/vi}{vi \text{ Ped.}}$ , vi, V7/vi.

**System 3 (Measures 25-28):**  
 The vocal line contains the lyrics: "ti ¡si! de tes to la vi da el am bien te y has ta las flo res ¡Si!".  
 The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The harmonic analysis below the piano part is: V, vii<sup>o4</sup> 2, I 6/4, vii<sup>o4</sup> 2, 6 I 4, vii<sup>o4</sup> 2, 1.6/4, Do M: V7.

Ejemplo 4 Análisis armónico de *El Deseo* de Ángela Peralta, (cc.17-28).

Si la voz con que te llamo,  
 Desesperada y Doliente,  
 No te fuese indiferente,  
 Ya que lejos de mi estás.

Ven mi tesoro y reclina  
 Tu frente sobre mi seno.  
 de tu amor y ternura lleno,  
 Por ti, mi bien, lo hallarás.

El análisis muestra que siguiendo el patrón de repetición del texto Peralta trabajó la música forma de arco: el primer segmento recuerda una canción de concierto alemana (cc. 17-20), el segundo coincide con un clímax proveniente del *bel canto* (cc. 21-24), y el tercero retoma varios elementos del pasaje con el que inicia 'B'. El primer ¡si! (c. 25) brinda una especie de respiro que, al mismo tiempo, retoma elementos de los compases 19 y 20. Después de insistir en este material Peralta cierra la parte 'B' con un segundo ¡si! abordado con el brinco de una décima Re4-Sol5 (cc.25-28). Significativamente las dificultades que enfrenta la cantante dentro de este proceso contrastan con la simplicidad del texto. Otro reto interpretativo de esta canción ocurre porque la felicidad se refiere como efímera y el rechazo que está implícito sume a la voz cantante en un proceso de añoranza. Después de la repetición modificada de la parte 'A' es en la parte 'C' en donde se invita a la conciliación. *El Deseo* termina invitando al amor a que regrese, ya que, asegura, esto es lo que le daría felicidad a la pareja (ver Ejemplo 4).

Cabe señalar que a nivel performático la cantante debe tener la capacidad de comunicar un amor pleno y conducir al oyente a la penumbra causada por la carencia de este amor. Para lograrlo, necesita plantear un punto medio en donde se logre vislumbrar una reconciliación.

## Conclusiones

Como se vio en la primera parte del artículo, más allá de los conflictos que rodean la recepción de Ángela Peralta como cantante, el siglo XX catalogó sus composiciones como 'música de salón'. Esta situación continúa en la historiografía de las dos décadas que van del siglo XXI, aunque hoy en día la ejecución de sus obras se da dentro de escenarios principalmente dedicados a la música de concierto y los mismos intérpretes se acercan al repertorio desde esa perspectiva. Al comparar esta romanza con la titulada *Les Larmes* (que también puede escucharse en el sitio web de la Fonoteca Nacional de México),<sup>9</sup> y partiendo de la experiencia que le ha dado interpretar las obras y el haberlas grabado en 2003, la mezzosoprano Alexanderson reflexiona:

“Yo ubicaría en general todas las canciones de Ángela Peralta como un repertorio de concierto. Son canciones que, en efecto, se catalogaron como romanzas y bueno la canción de *Les Larmes* yo la ubicaría plenamente como una canción de concierto equivalente a un lied alemán y *El Deseo* más como una pieza de salón, una pieza más virtuosa, quizá podría ser la similitud con algunas de las canciones de pronto... canciones de concierto de Bellini o de

---

<sup>9</sup> <http://musiteca.mx/micrositios/19>

Rossini, que exponen un poco más el lucimiento de la voz. Sin duda es un repertorio de concierto, un repertorio para hacer música de cámara”<sup>10</sup>.

Dentro del mismo proyecto de interpretación y grabación de 2003, Chapa Bezanilla escribe específicamente sobre el *El Deseo*:

122

“De estructura sencilla, la romanza es un trozo musical generalmente de ocho compases, que se reducen a cuatro + cuatro, o dos repeticiones, escrito sobre una poesía de carácter amoroso. La que nos ocupa presenta también fluidez en el ritmo, lo que facilita el acompañamiento, y evidencias melódicas italianas, prueban de que la compositora estaba muy familiarizada con la ópera al estilo de Vincenzo Bellini”. (Chapa Bezanilla, 2003: 18-19).

Los resultados del análisis dejan ver la manera como esta canción encaja dentro del formato de la romanza del siglo XIX, pero también ayudan a explicar las razones por las que hoy la obra sobrevive en el intersticio en donde conviven—como siempre lo han hecho—lo que vendría a ser una pieza de salón con una canción de concierto. Curiosamente el análisis muestra una combinación de elementos que se puede considerar análoga a las observaciones de Miranda anteriormente citadas: un poco de romanticismo con otro tanto de *bel canto* y un tratamiento de la forma que pone atención al detalle y vincula los diferentes pasajes a nivel estructural de manera imaginativa. Por cierto, no hay nada en esta obra que ponga en duda la autoría de Peralta. Al contrario, respondiendo a las dudas planteadas por Miranda en referencia a la Fantasía para piano intitulada *Nostalgia, un recuerdo a mi patria*, el análisis de *El Deseo* más bien apunta a que así es como Peralta compone.

El análisis de *El Deseo* también ayuda a revisar los puntos de vista de Pulido cuando describe la música de Peralta como ‘salonesca’ con las ‘figuraciones y embellecimientos tan queridas por los amateurs de esos tiempos’. Como esto es lo único que Pulido dice de Peralta, la descripción se presta para pensar que la compositora recurre, de manera simplista, a patrones que ya en ese momento podían considerarse clichés. Curiosamente la producción de Peralta no tuvo éxito con el público que ávidamente consumía esa música. Su obra no logró tener éxito comercial y penetrar el mercado; posiblemente se deba a las dificultades de ejecución que hemos intentado enumerar a lo largo del análisis de *El Deseo*. Justamente esa es la razón por la que esta romanza sirve para entender mejor la producción de Peralta —y todo apunta a que no mintió cuando dijo que escribía para sí misma.

---

<sup>10</sup> Alexanderson, Verónica. Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México el 4 de abril de 2019.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIBIÁN, Ingrid S. 2014. "El canto del "Ruisseñor": un acercamiento a la creación del mito de Ángela Peralta (1860-1866), en *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CONACYT, pp. 362-389.
- CAMPA, Gustavo E. 1911. *Críticas Musicales*, París: Librería Paul Ollendorff.
- CAMPOS, Rubén M. 1991 [1928]. *El folkllore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. Ciudad de México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM.
- CHAPA BEZANILLA, Ángeles. 2003. "Ángela Peralta en la creación musical mexicana del siglo XIX". Notas al disco compacto *Álbum Musical de Ángela Peralta*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Dirección de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHÁVEZ, Carlos. 1997. *Escritos periodísticos (1916-1939)*. Gloria Carmona (ed.). Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- GARCÍA FIGUEROA, Diana Alejandra, MONTERRUBIO, Carmen Lorenzo y VERGARA HERNÁNDEZ, Arturo. 2017. "Rescate y pérdida del patrimonio cultural: El Teatro Ángela Peralta de Mazatlán Sinaloa y el Teatro Bartolomé de Medina de Pachuca Hidalgo". En *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, Vol. 5, No. 10, Hidalgo (México): Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, p.4.  
<https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/download/2509/2517?inline=1> [consultado el 14 de julio de 2019].
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba. 1992 [1917]. *El arte musical en México, Antecedentes, el conservatorio, compositores e intérpretes*. Edición Facsimilar, Ciudad de México: CENIDM.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de. 1944. *Ángela Peralta. El Ruisseñor mexicano*. Ciudad de México: Ediciones Xóchitl.
- MAYER-SERRA, Otto. 1941. *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. 1948. *Enciclopedia de la Música*. Ciudad de México: Editorial Atlante.

- MEIEROVICH, Clara. 1992. "Ángela Peralta, esbozo sobre una redención herida". En *Manuel Toussaint, Su proyección en la historia del arte mexicano*. Ciudad de México: UNAM, pp. 295-304.
- MEIEROVICH, Clara. 2001. *Mujeres en la creación musical de México*. Ciudad de México: CONACULTA (Cuadernos de Pauta).
- MIRANDA, Ricardo. 2016. "Musicología e historia cultural: A propósito de los Papeles para Euterpe". En *Historia Mexicana*, LXVI, 1, p. 359-401.
- MORALES, Melesio. 1994. *Labor periodística*. Selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM.
- MORENO RIVAS, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM.
- MORENO, Salvador. 1991. "A propósito de La mujer mexicana en la música". En *Heterofonía*, No. 104-106, enero-diciembre, pp. 76-77.
- NEGRETE, Enid. 2017. *Con el Sol de México en la voz; Los artistas mexicanos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1870-2017)*. Almería, España: Círculo Rojo.
- PULIDO, Esperanza. 1983. "Mexican Women in Music". En *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol 4, No. 1, Spring-Summer, pp. 120-131.
- PULIDO, Esperanza. 1991 [1958]. "La mujer mexicana en la música". En *Heterofonía* Vol X11, No. 104-105 (Enero-Diciembre), Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM, pp. 5-51.
- SUAREZ DE LA TORRE, Laura (coord). 2014. *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CONACYT.
- VILAR-PAYÁ, Luisa. 2010. "La mujer mexicana como creadora". En *La música en México. Panorama del siglo XX*, Aurelio Tello (coord.), Ciudad de México, Fondo de cultura económica/ CONACULTA, pp. 569-588.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica. 2008. "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo xix. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales y II

Guarany de Carlos Gomes”. En *Historia Mexicana*, Vol 58, No. 2, octubre-diciembre, pp. 803-860.

### Partituras

PERALTA, Ángela. 1875. *Álbum musical*. México: Julián Montiel y Duarte.

125

### Sitios de Internet

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO. “Ángela Peralta”: textos de “Inicio” y “Biografía” por Yael Bitrán. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/>; Micrositio “Musiteca.mx”. <http://musiteca.mx/micrositios/19> (Consultado en julio de 2019).

KATZARAVA, María. “Inicio”, “Biografía”, “Noticias”, “Videos”, “Críticas”. <http://www.mariakatzarava.com/indexEsp.html>, “Inicio” (Consultado en julio de 2019).

### Grabaciones

ALEXANDERSON, Verónica (mezzosoprano) y OLECHOWSKI, Jozef (piano). 2003. *Álbum Musical de Ángela Peralta*. CD 2, Track 8: “El Deseo”. Grabado en la Sala Nezahualcóyotl de la Ciudad de México Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO. “Selección Musical”: Ángela Peralta, *El Deseo, romanza para canto*. Józef Olechowski, piano. Verónica Alexanderson, mezzosoprano. Grabación realizada en Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México, 2003. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/> Micrositio “Musiteca.mx” <http://musiteca.mx/micrositios/19>.

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO. “Selección Musical”. Ángela Peralta, *Les larmes, romanza para canto*. Józef Olechowski, piano. Verónica Alexanderson, mezzosoprano. Grabación realizada en Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México, 2003. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/> Micrositio “Musiteca.mx” <http://musiteca.mx/micrositios/19>



## Entrevistas

ALEXANDERSON, Verónica. Mezzosoprano. Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México, 4 de abril de 2019.

JUAN ESCAMILLA, Alejandra. Documentalista, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM. Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México. 9 de mayo de 2019.

126

## LUISA VILAR-PAYÁ

Catedrática en el área de historia de la música y musicología de la Universidad de las Américas Puebla en donde ha sido Decana de Artes y Humanidades (2000-2011), Decana de Ciencias Sociales (2005-2008) y Jefe del Departamento de Artes (1997-1999). Sus publicaciones en Alemania, Argentina, México, España y EE.UU. enfatizan el análisis musical como factor clave de la recepción histórica. Sus trabajos más recientes examinan la relación entre música y política. Ha sido becaria Fulbright, Consejera de la American Musicological Society y es miembro de la Sociedad Española de Musicología, la American Musicological Society y Miembro vitalicio de la Society for American Music. Vilar-Payá es Doctora en musicología por la University of California, Berkeley, con una maestría de Columbia University, Nueva York y una licenciatura en filosofía por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

## JANNU MONTECRISTO PÉREZ

Soprano, graduada de la Licenciatura en Música de la Universidad de las Américas Puebla (Junio 2019). A lo largo de su carrera participó en distintas representaciones organizadas por la Dirección General de Cultura de dicha institución y hoy en día es parte del elenco del musical *La Bella y la Bestia*. En abril 2017 formó parte del estudio de Ópera Joven de Querétaro. Durante 2018 trabajó con la Coordinación de Documentación del CENIDIM en la organización de la exposición conmemorativa del 40 Foro internacional Manuel Enríquez montada en la sala Justino Fernández del Museo del Palacio de Bellas Artes.

## **SECCIÓN RESEÑAS**





## ■ LEONORA SAAVEDRA (ED.): *CARLOS CHÁVEZ Y SU MUNDO*.

CIUDAD DE MÉXICO: EL COLEGIO NACIONAL, 2018.  
(TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *CHÁVEZ AND HIS WORLD*, NUEVA JERSEY, PRINCETON PRESS, 2015.  
TRADUCTOR: ALEJANDRO PÉREZ SÁEZ).

EDGAR ISAAC GÓMEZ ÁLVAREZ

Universidad de las Américas - Puebla (México)

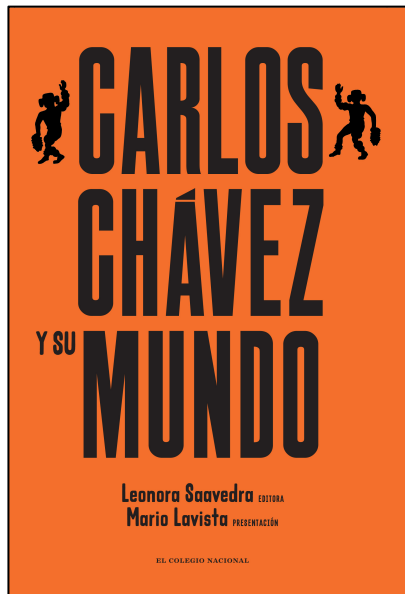
edgar.gomezaz@udlap.mx

El presente estudio gira en torno a las diferentes ideas que se han tenido y se tienen del compositor mexicano Carlos Chávez (1899-1978), se propone llenar lagunas y arrojar luz sobre una figura que, según palabras de la editora “fue el artista mexicano más poderoso del siglo veinte”.

Este volumen editado en el año 2018 es una traducción y adaptación al español de su versión inglesa *Carlos Chávez and his World*, también compilado por Leonora Saavedra.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Leonora Saavedra (ed.) *Carlos Chávez and his World*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2015.



Los especialistas cuyos trabajos se presentan en esta obra son Ana R. Alonso-Minutti, Amy Bauer, Leon Botstein, David Brodbeck, Helen Delpar, Susana González Aktories, Anna Indych-López, Roberto Kolb-Neuhaus, James Krippner, Ricardo Miranda, Julián Orbón, Howard Pollack, Antonio Saborit, Stephanie N. Stallings, Christina Taylor Gibson, Luisa Vilar-Payá y Leonora Saavedra, editora de este volumen. Esta versión en español incluye un prefacio del compositor mejicano Mario Lavista, alumno de Carlos Chávez. Desde su especialidad, cada uno de los autores se da a la tarea de revisar no sólo a Chávez, sino a muchos de sus contemporáneos bajo una concepción musicológica actualizada y con argumentos sostenidos en documentos y en el análisis directo de la música. El libro está dividido en tres grandes secciones y las numerosas y variadas perspectivas que presenta *Chávez y su mundo*, merece que su contenido sea detallado por capítulos.

En el primero “Chávez, la música moderna y la escena neoyorquina”, Christina Taylor Gibson, muestra las relaciones y la influencia que tuvo el compositor tanto en la creación musical en México como en el discurso de Nueva York. Chávez emerge como un “modernista cosmopolita” que contribuyó al desarrollo de la música neoyorquina. El argumento se sustenta a partir de diferentes artículos de la revista *Modern Music* en donde el mismo Chávez fue colaborador, también se comparan *Energía* de Chávez con *Tabu-Tabuhan* del compositor canadiense Colin McPhee.

En el siguiente capítulo, “Los modernismos panamericanos de Carlos Chávez y Henry Cowell” de Stephanie N. Stallings, extiende esta temática a los puntos de encuentro entre los compositores, tanto en la creación musical como en las disquisiciones teóricas sobre el rumbo que debería tomar la música moderna, especialmente en el continente americano.

En el tercer capítulo, “El palpitar de una vida intensa. Música mexicana y la Orquesta Sinfónica de México de Carlos Chávez, 1928-1948”, Ricardo Miranda expone los frutos que resultaron del trabajo de Chávez, tanto compositivo como de promoción de otros compositores para el estreno de obras sinfónicas con la Orquesta Sinfónica de México (OSM). El autor señala una coyuntura temporal de tres generaciones de compositores mexicanos, que tuvieron una plataforma en la OSM para estrenar sus

obras y que incluye, entre otros, personajes como Manuel M. Ponce (1882-1948), José Rolón (1876-1945), Candelario Huízar (1883-1970), Silvestre Revueltas (1899-1940), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), José Pablo Moncayo (1912-1958), Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) y el mismo Chávez. Miranda dibuja un panorama de la música compuesta en el período de actividad de la OSM y detalla las distintas tendencias que se van dando o que conviven respecto a la idea de qué es música mexicana: Desde los esbozos musicales de pueblos mexicanos hasta el intento de reconstruir los sonidos prehispánicos, y desde las que toman directamente canciones criollas y las orquestan para las salas de concierto, hasta las que presentan abstracciones que ya no intentan reproducir materiales “auténticos o “imaginarios”. Concluye Miranda que — independientemente del estilo musical y las confrontaciones entre artistas— esas décadas de actividad de la OSM permitieron el desarrollo de la vida cultural del país, y que las “noventa y tres obras de treinta y tres compositores mexicanos diferentes” son prueba de ello.

131

Saavedra reproduce en el cuarto capítulo la conferencia “Las Sinfonías de Carlos Chávez” de Julián Orbón ya publicada en 1982 como notas de la grabación de las seis sinfonías de Chávez, realizada por la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección de Eduardo Mata. En este texto Orbón describe elementos distintivos de la música de Chávez, destacando especialmente la atención que el compositor ponía en los motivos musicales, aspecto que no solo es necesario para la comprensión de las sinfonías, sino de toda su obra en general. Además del estudio técnico, Orbón señala la manera como Chávez estudia Brahms y Beethoven.

Como quinto capítulo se presenta el trabajo de Roberto Kolb-Neuhaus titulado “Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Reconstrucción de un diálogo ignorado”. Kolb expone como premisa ya conocida y discutida sobre ambos autores: “sus personalidades mitificadas fueron adoptadas como emblemas de grupos políticos y culturales con intereses antagónicos” (p.111) de ahí parte para cumplir el objetivo del capítulo en donde describe diferentes conexiones entre la música de Chávez y Revueltas. Por ejemplo, la provocación de Revueltas con *El fuego nuevo* (1921) que son “representaciones banales de lo mexicano (...) que incomodaron muchísimo a los intelectuales mexicanos”. Sin embargo, la obra que arroja más luz al diálogo, según el autor, es *Cantos de México* (1933) de Chávez. La pieza fue dedicada a Revueltas y se conforma por dos partes, la primera siendo un autorretrato y la segunda un retrato del otro compositor. Mientras que en la primera usa una forma lineal y contrapuntística con instrumentos prehispánicos, en la segunda incorpora la “agresiva concatenación de significantes musicales característica de Revueltas”, el llamado *estridentismo* que era la marca personal de Revueltas. Con esta obra y otras como *Colorines* (1932), el autor propone una relación de mutua influencia de ideas entre Chávez y Revueltas que se da, sobre todo, en el periodo temprano de Revueltas y que “se revela como un campo fértil para futuras investigaciones”.

En el último capítulo de la primera parte del libro, Howard Pollack en “Aaron Copland, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas”, revisa la relación entre los dos compositores a través de su correspondencia, señalando que “ambos se sentían fuertemente identificados entre sí, quizá más profundamente que con cualquier otro músico contemporáneo” (p. 148). Sobre Revueltas, Copland se limita a decir que fue “el vital y accesible compositor que capturó el imaginario popular de su país, pero cuya obra padeció de ciertas limitaciones técnicas” (p. 151). Pollack plantea interrogantes acerca de las conexiones entre la música de estos tres compositores, sin embargo, enfatiza que más allá de influencia o inspiración, la relación con Chávez y con Revueltas ayudó a Copland a forjar su propio crecimiento personal y artístico.

La segunda sección del texto *Perspectivas Biográficas y Analíticas* abre con el capítulo “Chávez y la autonomía de la obra musical” en donde Luisa Vilar-Payá aborda la producción para piano teniendo en cuenta la importancia que para el compositor tuvo el concepto de autonomía de la obra musical. En un esfuerzo por abarcar lo más posible la trayectoria de Chávez dentro de lo que constituye un repertorio muy amplio —su música para piano— Vilar-Payá recorre, en orden cronológico, diferentes ejemplos que, por un lado, muestran cambios estilísticos y, por el otro, demuestran cómo la idea de autonomía del artefacto cultural se mantiene a lo largo de la vida de Chávez, sin importar el estilo musical en el que escriba. La autora incluye en el proceso de argumentación algunos escritos académicos y periodísticos de Chávez, pero el principal objetivo son las obras. Destaca también la fijación del compositor por lo mecánico y la manera como, en muchas de sus partituras, insiste que el ejecutante enfatice la totalidad de la textura musical y no unas voces sobre otras. Llama la atención la claridad y la capacidad de síntesis que muestran los ejemplos musicales elaborados por Vilar-Payá en donde se resumen aspectos armónicos y estructurales de las obras analizadas.

En “Chávez y el mito del renacimiento azteca”, Leonora Saavedra expone las diferentes formas como, desde la década de los veinte y al paso del tiempo, Chávez va imaginando, recreando, adaptando y teorizando sobre la música prehispánica, siempre consciente del desarrollo intelectual y político del país. Después de esta exploración, la autora señala los procedimientos y recursos que utilizó el compositor en sus obras indigenistas como los ballets *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles* así como su *Sinfonía India*. De tal manera que logra comparar el discurso con los productos musicales y termina concluyendo que, si bien hay “contradicciones y ambivalencias”, la música de Chávez consigue reunir elementos mestizos poscortesianos con el imaginario mundo precortesiano.

Atendiendo un área de composición completamente distinta en el capítulo “No repetición y estilo personal en las *Invencciones* y los *Soli*” Amy Bauer estudia composiciones tardías de Chávez, ya sea para piano solo como la primer *Invencción* o ensambles de cámara como *Soli II* para quinteto de alientos y *Soli IV* para trío de metales. En

estas obras de finales de la década de los 50 y durante la de los 60, Chávez se inclina por un cambio en su filosofía de composición, un “nuevo concepto de lo personal” que la autora analiza mediante la técnica de la no-repetición, de la constante evolución melódica en la búsqueda de “unidad y cohesión en el arte”.

Para cerrar la segunda parte del libro, David Brodbeck relata las adversidades que se presentaron en el encargo, composición y presentación del *Concierto para Violín* de Chávez en el capítulo “La música y el mercado”. Desde la comisión hecha por Murray Kirkwood para su esposa, la joven violinista Viviane Bertolami en 1947, el periodo de espera extendida por la situación laboral del compositor (finalizando el concierto hasta julio de 1950), la dificultad para encontrar un director y una orquesta que tocaran la obra, la recepción y las diferentes presentaciones posteriores, el autor refiere el difícil camino que enfrentó este concierto.

La tercera sección del libro, *El Amplio Mundo de Carlos Chávez*, lo abre el capítulo de Helen Delpar, “Carlos Chávez y la moda mexicana en Estados Unidos, 1925-1940”. La autora aborda principalmente tres dimensiones de la “moda por lo mexicano” que se dio en Estados Unidos: el aspecto diplomático, la pintura y la música. Dentro de cada dimensión, se señalan los actores que tomaron parte en la relación cultural entre los dos países, como el embajador Morrow en México, las exposiciones de Diego Rivera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el papel de Carlos Chávez en este fenómeno; mostrando la admiración que los medios publicaron por la obra de Chávez, por los muralistas como Tamayo y Orozco y los esfuerzos del gobierno mexicano por promover un renacimiento cultural y artístico después de la Revolución Mexicana.

Los artículos de James Krippner y Antonio Saborit, indagan en la relación que Chávez tuvo con diferentes artistas contemporáneos. En “Chávez y Paul Strand”, Krippner explora la amistad del compositor y el fotógrafo estadounidense a través de su intercambio epistolar. El capítulo recorre cerca de cinco décadas de interacción, desde su primer encuentro, pasando por la estancia de Strand en México, el distanciamiento de ambos artistas y su reencuentro una década antes del fallecimiento de ambos a fines de los 70. Krippner destaca la importancia que tuvo el apoyo de Chávez en la carrera del fotógrafo y observa que “*Photographs of Mexico* puede considerarse una obra decisiva en términos del desarrollo artístico de Strand y de la historia de la fotografía moderna”. Para el autor la amistad y el apoyo de Chávez sirvieron de plataforma para la maduración artística de Strand y la influencia que tuvo éste en las generaciones posteriores.

Por su parte, Antonio Saborit en “Maeses Carlos Chávez y Miguel Covarrubias. Un espectáculo de marionetas” explora las colaboraciones entre estos dos artistas, pero no solamente a través de sus cartas, sino también bajo el lente de lo que Anita Brenner (1905-1974) escribía en su diario. La joven antropóloga se movía en los círculos



intelectuales de la Ciudad de México y Nueva York en las décadas de 1920 y 1930, lo que permite esbozar el panorama del momento entre músicos, pintores, arquitectos, periodistas y demás personajes. Fue cercana tanto de Covarrubias como de Chávez, y colaboró en proyectos con ellos, en especial los ballets de Chávez, *El fuego nuevo* y *El milagro*. Saborit concluye que si bien por diferentes razones la vida terminó separando a Covarrubias y a Chávez, hubo una idea que los unía, la de formar públicos para “las expresiones del temperamento moderno”.

134

En “Afinidades literarias y amistades poéticas de Carlos Chávez”, Susana González Aktories examina dos obras de Chávez relacionadas con la poesía de dos *Contemporáneos*: Carlos Pellicer (1897-1977) con *Hexágonos* y Xavier Villaurrutia (1903-1950) con *Nocturnos*. En el caso de Pellicer, Chávez musicalizó los poemas en dos partes, *Tres exágonos* (1923) y *Otros tres exágonos* (1924). La autora analiza cómo la música subraya las características surrealistas de los poemas de Pellicer. Por otra parte, con poemas de Villaurrutia, Chávez hace dos aproximaciones, primero incluye *Nocturna rosa* en *Tres poemas para voz y piano* (1938) y posteriormente musicaliza *Cuatro nocturnos* (1939) para soprano, contralto y orquesta. En ellos, la autora señala la compaginación que Chávez logra con la intensidad de las imágenes poéticas y el ambiente de oscuridad.

En “El compositor como intelectual”, Ana R. Alonso-Minutti investiga otra dimensión de Chávez, su participación en El Colegio Nacional. La autora pone en perspectiva los alcances y la relevancia de este puesto para Chávez, porque una de sus convicciones era el progreso del pueblo a través de la educación y El Colegio le sirvió como plataforma para la educación, así como la difusión y creación de música nueva, suya y de compositores contemporáneos. Aunado a lo anterior, Alonso-Minutti traza el legado de Chávez en dos de sus alumnos, Eduardo Mata (1942-1995), que ingresa como miembro en 1984 y posteriormente Mario Lavista (1943- ), miembro desde 1998. El capítulo concluye resaltando la necesidad e importancia de la figura de un compositor con visión y compromiso, que fue personificada por Chávez, pero retomada y revitalizada por otros para el futuro.

En el penúltimo capítulo “Retratos de Carlos Chávez”, Anna Indych-López expone cómo el compositor fue percibido a través de la obra de Diego Rivera, Miguel Covarrubias, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, señalando algunas características comunes entre los pintores, principalmente en la “sensación de poderío” y autoridad que plasman. Los retratos, ya sean cuadros o dibujos, ofrecen diferentes perspectivas de la persona de Chávez, esta vez como modelo y no como autor.

El último capítulo del libro escrito por Leon Botstein y titulado “La invención modernista de México. Carlos Chávez, la Revolución Mexicana y la política cultural de la música” intenta encajar una gran cantidad de piezas de la historia de México; pintando el panorama del Porfiriato, la Revolución Mexicana y el mestizaje, sentenciando

que “Chávez –igual que los famosos muralistas– fue el beneficiario del ideario de José Vasconcelos”. Haciendo mención de la rivalidad entre Julián Carrillo (1875-1965) y Carlos Chávez, el autor concluye que el último consiguió la “expresión artística de un mestizaje modernista”, siendo auténtico pero reconociendo el valor de las expresiones oriundas de México.

*Carlos Chávez y su Mundo* ofrece una oportunidad para repensar la vida y obra de uno de los artistas más significativos de la historia del arte mexicano. Ya sea siguiendo su correspondencia con colegas artistas de diferentes disciplinas, explorando su papel en la escena neoyorquina, o su búsqueda de la autonomía y unidad de una obra, este libro presenta variadas perspectivas para ir más allá de lo que se conoce sobre Chávez. La riqueza de la información y los diferentes enfoques de análisis, aportan nuevas miradas a las que se han tenido del compositor hasta la actualidad.



#### EDGAR ISAAC GÓMEZ ÁLVAREZ

Licenciado en Música por la Universidad de las Américas Puebla, colaboró en el proyecto de catalogación de partituras de los siglos XIX-XX del Archivo de Cabildo de la Catedral de Puebla a cargo de la musicóloga Luisa Vilar-Payá. Enseña piano y ha participado en festivales en Nueva York, Carolina del Norte y Méjico. Entre sus maestros de piano se encuentran Misa Ito, Michael Chertok y Elisabeth Pridonoff. Estudió armonía, análisis y orquestación con el compositor Brian Banks.



## **NOTICIAS DEL INSTITUTO**





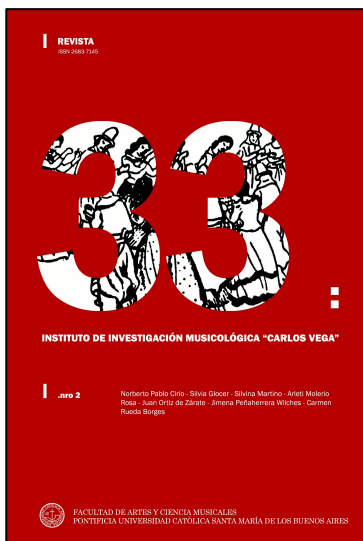
## ■ NOTICIAS DEL INSTITUTO



### 1. Publicaciones

A continuación damos a conocer las publicaciones realizadas en las distintas Series de nuestro Instituto a finales del año 2019 y en la primera parte del 2020.

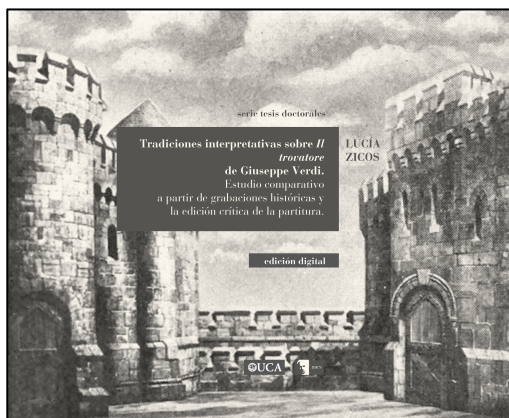
#### *Revista*



Volumen 33, N° 2 (correspondiente al segundo semestre del año 2019 y disponible en [http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/R\\_IIM](http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/R_IIM))

### *E-books*

140



Lucía Zicos. *Tradiciones interpretativas sobre Il Trovatore de Giuseppe Verdi. Estudio comparativo a partir de grabaciones históricas y la edición crítica de la partitura.* Tesis Doctoral. Buenos Aires: Educa, 2020. Disponible en: [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## 2. Participaciones en congresos

La Dra. Susana Antón Priasco y el Dr. Julián Mosca, investigadores del IIMCV, participaron en el *IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe (AR-LAC)* de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado los días 5, 6, 7, 8 y 9 de noviembre de 2019 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

En la Mesa N° 9 (jueves 7 de noviembre, 15.00 hs) coordinada por la Dra. Susana Antón Priasco y titulada “Manifestaciones musicales entre el final de la Colonia y los movimientos revolucionarios en América del Sur (siglos XVIII y XIX)” se expusieron los trabajos: “Tonadillas y sainetes. ‘Nuevas’ fuentes para el estudio del repertorio musical en Buenos Aires desde el fin de la Colonia a los primeros años de la Independencia” de Susana Antón Priasco; y “¡A la lid argentinos! ¡A la lid españoles! Un caso de presencia hispánica en la música militar argentina de los años de la Independencia”, de Julián Mosca.

Para mayor información, puede consultarse la página web oficial del Congreso: <http://4congreso.arlac-ims.com/>

## **CONVOCATORIA**







## ■ CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)

■

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ —IIMCV— de la Universidad Católica Argentina —UCA— convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en su Revista semestral.

Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.

Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.

La evaluación de los artículos estará a cargo de dos especialistas (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se recurrirá a un tercer evaluador externo.

Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como, otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.

Se recibirá un solo artículo por investigador.

### Normas de presentación:

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

144

2- El artículo comenzará con el título, un resumen -abstract- del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. **Todo esto debe presentarse en español e inglés.** Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.

3- Se adjuntará un CV abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.

5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

6- Las palabras extranjeras y títulos de obras musicales deben destacarse en cursiva.

7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- En el caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.

9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Se recomienda utilizar las notas para brindar información secundaria y no las referencias bibliográficas.

10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo y se consignarán sólo las obras citadas en el texto. Se seguirán los siguientes criterios:

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 34, N° 1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Convocatoria / Call for Papers

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio. 1976. "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". En *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.

SANS, Juan Francisco. 2015. "La edición musical como ocasión extrema de la interpretación". *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, No 23: 17-43.

KAUFMAN, Scott Barry. 2010. "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Versión electrónica disponible en: <http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in> [Fecha de último acceso: 19-07-11]

11- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato de **imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi**, debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes indicados en el texto original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

12- **No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.**

13- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

14- La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

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

El envío será realizado vía mail a: [iimcv@uca.edu.ar](mailto:iimcv@uca.edu.ar)

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Convocatoria / Call for Papers

Las normas para la presentación de artículos también pueden encontrarse en  
[http://www.iimcv.org/pdfs/convocatoria\\_revista.pdf](http://www.iimcv.org/pdfs/convocatoria_revista.pdf)

Facultad de Artes y Ciencias Musicales - [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)  
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”  
Edificio San Alberto Magno  
Alicia Moreau de Justo 1500 -C1107AFC  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina





# **INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**



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