

REVISTA

ISSN 2683-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”

.nro 2

Luisina Inés García — Jassiel Larez Castillo — Gastón Ezequiel Lema
— Silvia Lobato — Elisa Salgado Vera — Sebastián Sorrentino — Vera
Wolkowicz



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

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

- **AÑO XXXVIII**
- **2024**

VOLUMEN 38 – N° 2

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

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano Delegado: Lic. Eduardo Pugliese

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Julián Mosca

EDITORES

Dra. Silvina Luz Mansilla, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

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

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Detalle de la partitura del canto escolar *Las banderas* (letra de Tomás Allende, música de Julián Aguirre), publicada en el número 12 del semanario *La Nota* (Año 1, 1915). Fuente: Colección digital del Instituto Iberoamericano de Berlín.

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

<https://iimcv.net.ar>

SUMARIO

PRÓLOGO

Necesarias interconexiones disciplinares.

9

Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca

SECCIÓN ARTÍCULOS

Presentación: La música académica a través de la prensa (1900-1950).

13

Vera Wolkowicz

El nacionalismo musical de Julián Aguirre en revistas culturales: la canción *Las banderas* en el semanario *La Nota* (1915).

17

Luisina Inés García

La figura del compositor, los nacionalismos y el americanismo en el *Boletín Latino-Americano de Música* (1935-1941), de Francisco Curt Lange.

47

Gastón Ezequiel Lema

La prensa periódica chilena como fuente para conocer a las mujeres olvidadas por los libros de historia. El caso de Filomena Salas González.

71

Elisa Salgado Vera

Construyendo identidades: la formación de músicos latinoamericanos en París entre 1880 y 1930.

95

Vera Wolkowicz

SECCIÓN RESEÑAS

Larez Castillo, Chemary; Pardo Frías, Verónica y Luis Pérez-Valero (eds). *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical - JOIM 2022*. Loja (Ecuador): Universidad Nacional de Loja, 2023.

123

Jassiel Larez Castillo

Mansilla, Silvina Luz (comp). *Ana Carrique. Su trayectoria, su música*. Buenos Aires: EDAMus, 2023.

129

Silvia Lobato

Shifres, Favio (comp). *La psicología de la música en Argentina. Investigación y perspectivas actuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

137

Sebastián Sorrentino

NOTICIAS DEL INSTITUTO

147

**NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y
RESEÑAS**

159

PRÓLOGO



PRÓLOGO.

NECESARIAS INTERCONEXIONES DISCIPLINARES



En el presente número, nos agrada presentar un *dossier* conformado por cuatro artículos y tres reseñas bibliográficas, textos todos revisados por pares. Así, la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, de aparición semestral, alcanza su volumen 38 número 2.

El *dossier*, coordinado por Vera Wolkowicz, reúne textos que proceden de un proyecto grupal impulsado por ella, radicado en la Universidad de Buenos Aires desde 2022. La temática se relaciona con el estudio de músicas académicas de América Latina entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX, con el recurso a la prensa periódica como fuente —sino principal, relevante— en todos los aportes incluidos. Tránsitos entre Europa y América Latina, circulación de ideas a través de distintos países sudamericanos, inquietudes identitarias y de género, procesos formativos en músicos académicos, gestión artística, desarrollos institucionales, son algunos de los ejes vigentes en estos artículos que, en conjunto, conectan asuntos ocurridos en Chile, Uruguay, París, Argentina, México, Cuba y Brasil. La presentación de la coordinadora aporta más detalles que guiarán al público lector, en relación con los aportes de Luisina Inés García, Gastón Ezequiel Lema, Elisa Salgado Vera y la misma Wolkowicz.

Tres reseñas nos acercan a textos colectivos aparecidos en 2023, de esforzados grupos de investigadores. Jassiel Larez Castillo realiza una justa evaluación del volumen electrónico *Memorias del JOIM 2022*, resultado de elaboraciones posteriores a la segunda edición de las *Jornadas de Investigación Musical*, encuentro científico organizado por la carrera de música de la Universidad Nacional de Loja (Ecuador) y

que convocó a especialistas de distintas latitudes. Luego, Silvia Lobato atiende a un texto breve, producido por un equipo de investigación de la Universidad Nacional de las Artes: *Ana Carrique. Su trayectoria, su música*. Compilado por Silvina Luz Mansilla, se trata de un libro que además de reactualizar el conocimiento sobre la compositora argentina, ofrece partituras para piano y canto y piano hasta ahora inéditas y casi desconocidas. Sebastián Sorrentino, por su parte, nos acerca un compendio que justiprecia el contenido del libro compilado por Favio Shifres *La psicología de la música en Argentina. Investigación y perspectivas actuales*, una interesante confluencia de aproximaciones que necesariamente entrecruzan educación, música, cognición musical, neurociencias, entre otras zonas de conocimiento.

Junto con información acerca de las novedades editoriales y actividades recientes del instituto, reiteramos la convocatoria vigente para la recepción de nuevos textos. Asimismo, anunciamos con alegría la concreción en mayo de 2025 de la *XVI Semana de la Música y la Musicología*, instancia de intercambio pedagógico, artístico e investigativo, que esperamos tenga buena acogida por parte de la comunidad universitaria. Seguimos así cumpliendo con la finalidad de divulgar los avances del área y motivar la colaboración entre pares, en pos de nuevos avances disciplinares y necesarias interconexiones disciplinares.

Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca
Editores



SECCIÓN ARTÍCULOS



MÚSICA ACADÉMICA A TRAVÉS DE LA PRENSA (1900-1950)

VERA WOLKOWICZ

University of Glasgow - Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (École des Hautes Études en Sciences Sociales) - Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

vera.wolkowicz@glasgow.ac.uk

ORCID: 0000-0001-6642-4568

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.13>

El presente *dossier* reúne cuatro trabajos del equipo de investigación de la programación científica FiloCyT F22-019 ‘Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)’, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. El planteo principal de nuestro proyecto fue el de abordar la prensa como una de las fuentes necesarias para reconstruir las historias de la música (o músicas), en particular las que arrojen luz sobre aquellas de tradición académica y sobre los modos de entenderla en nuestra región.

En los últimos veinte años, musicólogos de diversas partes del mundo han comenzado a poner el foco en la prensa para reconstruir principalmente discursos sobre música, circulaciones y procesos de recepción. Sin embargo, a medida que se ha ahondado más en la prensa, son ciertamente muchos más los aspectos que se desprenden de estas lecturas, tanto por lo que se dice como por lo que se omite. En este sentido, aspectos políticos, ideológicos y sociales se entrelazan con cuestiones a veces hasta personales de los críticos, músicos o personajes involucrados en el quehacer musical. Así, la música presenta diversos niveles de intersección entre los agentes que construyen el campo musical, que van desde las singularidades

individuales hasta la conformación de redes formales institucionales o informales sociales.

14 Sin bien con antecedentes anteriores, tanto en el ámbito europeo como en el latinoamericano, los proyectos dedicados a los estudios de música y prensa vienen dándose ininterrumpidamente desde la década de 2010. En España, por ejemplo, la Sociedad Española de Musicología lleva adelante desde 2013 una comisión de trabajo llamada “Música y prensa” y organiza anualmente congresos reunidos bajo esta temática. A su vez, desde Italia, el Centro *Studi Opera Omnia “Luigi Boccherini”* viene realizando una serie de congresos y publicaciones dedicados a la crítica musical y, desde 2017, hasta ha creado una revista especializada, el *Journal of Music Criticism*. En nuestra región, podemos destacar los eventos y publicaciones anuales realizados por la Universidade Federal de Pelotas (Brasil) desde el año 2017 y el Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, perteneciente a ARLAC-IMS (Asociación para la Rama de Latinoamérica y el Caribe de la *International Musicological Society*), creado en Buenos Aires en 2019 y coordinado por María Alice Volpe (de la Universidade Federal do Rio de Janeiro), con cerca de cuarenta integrantes, que proceden de Chile, Colombia, México, Argentina, Brasil y Cuba, entre otros países.

Particularmente en Argentina, los estudios de música y prensa son anteriores a todos los aquí expuestos. En este sentido, una contribución importante ha sido el UBACyT F-831 “La música en la prensa periódica argentina” de la programación científica 2006-2009, dirigido en un primer momento por Melanie Plesch, y luego, por Silvina Mansilla. De ese trabajo surgieron dos tipos de resultados: por un lado, la sistematización e informatización de lo musical a través de una base de datos, mediante el espigado de distintas fuentes periódicas de diversos períodos históricos de la Argentina. Por el otro, y como corolario del trabajo realizado por todos los participantes, la publicación del libro colectivo dirigido por Mansilla *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848–1943)* y del valioso esfuerzo de Leandro Donozo, *Guía de revistas musicales de la Argentina (1829-2007)*.

El equipo conformado en el contexto del FiloCyT F22-019 fue pensado como continuación de aquel proyecto UBACyT, no solo por el estudio de la música a través de la prensa, sino como prolongación de un espacio de formación del cual en su momento participé como alumna de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En este sentido, el actual proyecto atiende, como antes, a estudiantes avanzados de la carrera de grado, graduados recientes y alumnos doctorales de la carrera de Artes para construir, en algunos casos, sus primeras experiencias como investigadores. La amplitud del tema también permitió a cada integrante elegir un área de interés individual, más allá de los intercambios colectivos. Después de dos años de actividad, me complace poder compartir en el presente *dossier* algunos de estos resultados.

El artículo de Luisina García analiza la canción escolar de Julián Aguirre *Las banderas* en el contexto de su publicación en *La Nota* (1915). Dirigida por el cónsul general de Turquía en Argentina, el Emir Emin Arslan, esta revista devela los posicionamientos ideológico-políticos de un sector de la intelectualidad argentina durante el estallido de la Primera Guerra Mundial. Por un lado, el artículo de García nos muestra el lugar que ocupa esta obra dentro del corpus del compositor. Por otro, el lugar que adquiere *Las banderas* en el contexto de esta revista, como un discurso musical simbólico que refleja una ideología nacionalista y patriótica en consonancia con los lineamientos vertidos por diversos actores en los artículos incluidos en la misma publicación.

15

Gastón Lema aborda discusiones sobre la identidad y el lugar que ocupa el compositor latinoamericano en las narrativas canónicas musicales en las décadas de 1930 y 1940. Para ello, acude a los artículos publicados en el *Boletín Latino-Americano de Música* (1935-1941), en el contexto del americanismo musical propuesto por el mismo director de la revista, el musicólogo alemán radicado en Uruguay, Francisco Curt Lange. La exploración de la obra de ciertos compositores permite a Lema observar cómo el musicólogo replicó la ideología germana decimonónica. Así, pensó a esos músicos fomentando las expectativas por un americanismo musical basado, según lo demuestra el análisis de la misma revista, en las redes de sociabilidad del propio Lange, más que en el desarrollo institucional de los estados-naciones que conforman la región.

El texto de Elisa Salgado Vera aborda el rol de las mujeres en el ámbito musical, no necesariamente desde el hacer música, sino como promotoras y administradoras. En el artículo, Salgado Vera se centra en la figura de Filomena Salas González. Su actividad como gestora musical se vio opacada por su lugar como madre y esposa de dos figuras canónicas de la música académica en Chile, lo que ha hecho que se conozca poco sobre ella. A través de las menciones y escritos publicados por Salas en las páginas de la *Revista Musical Chilena*, la autora analiza las relaciones entre género y construcciones institucionales en el ámbito de la música de mediados del siglo XX.

Finalmente, mi contribución se centra en el rol que las instituciones francesas han ejercido en la educación especializada de músicos latinoamericanos. La injerencia de las visiones dispares de cada casa de estudios se vio también ceñida por preguntas identitarias surgidas como consecuencia primero, de la guerra franco-prusiana y después, por la Primera Guerra Mundial, lo que intensificó el afán de los músicos y diplomáticos franceses por expandir su cultura a otros territorios. Por otro lado, el afán de reconocimiento de los músicos latinoamericanos por parte de sus pares europeos también moldeó los vínculos entre ambos actores.

Espero sinceramente que estos aportes resulten de interés para los lectores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Donozo, Leandro. *Guía de revistas musicales de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

Mansilla, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.

EL NACIONALISMO MUSICAL DE JULIÁN AGUIRRE EN REVISTAS CULTURALES: LA CANCIÓN *LAS BANDERAS* EN EL SEMANARIO *LA NOTA* (1915)

LUISINA INÉS GARCÍA

Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) - CONICET

luisinagarcia@conicet.gov.ar

ORCID: 0000-0001-9238-8652

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.17>

RESUMEN

En el relevamiento de espacios de circulación de la obra del músico argentino Julián Aguirre (1868-1924), se deduce que las revistas culturales de comienzos del siglo XX fueron importantes tanto para la difusión como para la preservación de sus composiciones. Este artículo analiza la publicación de la canción escolar *Las banderas* en el semanario *La Nota* del 30 de octubre de 1915. La revista, editada en Buenos Aires por el cónsul general de Turquía en Argentina, el Emir Emin Arslan, tuvo una propuesta miscelánea con iniciativas de acercamiento al público y de incidencia en la conformación del gusto artístico. Se pone en diálogo a la canción de Aguirre con la postura ideológica del espacio editorial de *La Nota*, signado por una defensa del nacionalismo, un claro posicionamiento dentro del conflicto de la Primera Guerra Mundial, un interés por la educación estética y una difusión de las opiniones de la élite cultural porteña.

Palabras clave: música, prensa, Argentina, nacionalismo, educación.

JULIÁN AGUIRRE'S MUSICAL NATIONALISM IN CULTURAL MAGAZINES: THE SONG *LAS BANDERAS* IN *LA NOTA* REVIEW (1915)

18

ABSTRACT

In the study of the circulation of Argentine composer Julián Aguirre's (1868-1924) works, it is evident that early 20th-century cultural magazines played a significant role in both disseminating and preserving his compositions. This article examines the publication of his school song *Las banderas* in the weekly *La Nota*, dated October 30, 1915. Published in Buenos Aires by Emir Emin Arslan, the Turkish Consul General in Argentina, the magazine offered a diverse range of content aimed at engaging the public and influencing the development of its artistic taste. The article seeks to place Aguirre's song in dialogue with the ideological stance of *La Nota*, which advocated for nationalism, took a clear position on World War I, promoted aesthetic education, and reflected the views of Buenos Aires' cultural elite.

Keywords: music, press, Argentina, nationalism, education.

Introducción¹

Los periódicos y revistas musicales se configuran como espacios donde convergen diversas textualidades sobre la música, tales como críticas, anuncios, reseñas, biografías de compositores e intérpretes, publicidades, programación de eventos y, en algunos casos, partituras. Más allá de las famosas casas musicales encargadas de imprimir y publicar música escrita, esta también encontró su lugar en los circuitos masivos de la prensa. En respuesta a distintas demandas —que podían ir desde la necesidad de nuevo repertorio para el aprendizaje doméstico hasta un obsequio

¹ Este artículo forma parte de los avances en mi investigación doctoral sobre el músico Julián Aguirre y sus aportes a la cultura argentina. Si bien traté la temática de la canción *Las banderas*, en una ponencia inédita leída en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología (La Plata: UNLP, 2018), este escrito, de manera particular, se desprende del trabajo que llevo a cabo desde 2022 dentro del equipo FILOCyT FC22-019 'Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)', de la Universidad de Buenos Aires.

musical de un compositor o compositora para sus seguidores—, las partituras irrumpían en los discursos verbales e iconográficos de diarios y revistas, al ofrecer a los suscriptores una pieza musical, ya sea inédita o conocida, que pasaría a estar, a partir de ese momento, en sus manos y atriles. Aunque con menor frecuencia, también era habitual encontrar música escrita en periódicos locales y revistas culturales o de interés general, lo que implica que su circulación no se limitaba exclusivamente a la prensa musical. En tal sentido, las partituras publicadas en redacciones no especializadas ofrecen un valioso material para analizar la música en interacción con los contextos en los que surgieron y se reprodujeron. Este análisis es posible gracias a las múltiples capas de información (política, social, cultural, económica, literaria, entre otras) que, naturalmente, ofrecen este tipo de publicaciones.

A partir de estas reflexiones, propongo examinar la aparición de la canción escolar *Las banderas*, del músico argentino Julián Aguirre (1868-1924), en el número 12 de la revista semanal *La Nota*, publicada el 30 de octubre de 1915. La creación musical de Aguirre presenta, hasta el día de hoy, algunas lagunas en cuanto al conocimiento del paradero de obras de su catálogo. Por ello, la búsqueda en revistas y prensa contemporánea a su momento de actividad musical ha resultado clave para la detección de piezas y para la comprensión del alcance y la influencia de este compositor en el entorno de la Buenos Aires de principios del siglo XX.²

Aguirre, asociado a la impronta nacionalista que caracterizó a toda una generación de artistas argentinos de ese tiempo, fue un músico reconocido en el ambiente musical local y extranjero.³ Para ese entonces, contaba con varias obras estrenadas y

² El catálogo de Julián Aguirre, confeccionado por García Muñoz, fue publicado como artículo en una revista especializada en 1986. Su elaboración fue posible gracias a los materiales obtenidos a través del contacto con Raquel Aguirre de Castro, una de las hijas de Julián Aguirre. En 2024 se creó el fondo documental del compositor, albergado en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina, gracias a una donación de sus descendientes (su nieta y bisnietos), gestionada por Silvina Luz Mansilla y esta autora. Se espera que el procesamiento de nueva información permita actualizar el conocimiento sobre la circulación de la música de Aguirre.

³ Sobre el nacionalismo musical argentino, los estudios pioneros de fines de la década de 1990 de Malena Kuss y Melanie Plesch constituyen importantes antecedentes para este trabajo. Con los recaudos y reflexiones necesarias para entender esta tendencia en la música latinoamericana y argentina; es decir, sin extrapolar mecánicamente el concepto (de por sí problemático) desde la musicología europea, advierten que la música de autores considerados “nacionalistas” (como es el caso de Aguirre) es creación deliberada, intencional, ligada a un ámbito político particular y comprendida bajo un contexto de recepción que la percibe como ‘nacional’. Véase Malena Kuss, “Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6, (1998): 133-149 y Melanie Plesch, “También mi rancho se llene: problemas analíticos de una musicología doblemente periférica”, en *Procedimientos analíticos en musicología*, Irma Ruiz y Elisabeth Roig (eds.) (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998), 127-138. Otros estudios relevantes de Plesch son: “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, AAVV (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), 55-110; “Una pena ‘estordinaria’: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”, *Acta Musicológica* 86 2, (2014):

publicadas, con una destacada participación en espacios educativos, culturales y artísticos importantes y era considerado referente para jóvenes en el país que se iniciaban en la composición.⁴ Por su parte, *La Nota*, editada en Buenos Aires entre 1915 y 1921, estuvo dirigida por el cónsul general de Turquía en Argentina, el Emir Emin Arslan (1866-1943) y contó, entre sus redactores, con personalidades ilustres de los ámbitos político y literario porteños de comienzos del siglo XX, como Joaquín V. González, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, José Ingenieros, Manuel Gálvez, entre otros. Con un similar interés por el mundo artístico, la revista incluyó noticias sobre cine, teatro, artes plásticas y música, cuyos colaboradores también eran figuras célebres como Atilio Chiappori, Enrique Prins, Carlos López Buchardo, José André, por mencionar algunos.⁵

Aunque la revista ha sido hasta ahora abordada dentro del campo de los estudios literarios,⁶ podría decirse que *La Nota* constituye en sí misma un documento histórico-musical, dada la decisión de su equipo editorial de incluir composiciones musicales inéditas, con preferencia por autores argentinos. Ello resultó en la incorporación de piezas de músicos locales y también algunos extranjeros, en su

217-248; "From 'abandoned huts' to 'maps of the pampas': the topos of the Huella and the representation of landscape in Argentine art music", en *Studies on a Global History of Music*, Reinhard Strohm (ed.) (Nueva York: Routledge, 2018), 345-379. En el contexto de este artículo también valen destacar los siguientes trabajos: Deborah Schwartz-Kates, "The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)" (Tesis de Doctorado, Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos, 1997); Enrique Cámara de Landa, "El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre", *Etno-folk. Revista Galega de Etnomusicología* 6, (2006): 117-160; Jorge Oscar Pickenhayn. "El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina", (Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1943), y Allison Weiss, "Action, Adaption and the National 'Sentir' in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924) Argentina" (Tesis de Maestría, Universidad de Chicago, Estados Unidos, 2009).

⁴ Aguirre regresó a Buenos Aires en 1887, tras haber pasado su infancia y juventud en Madrid. Para 1915 había logrado ocupar espacios destacados que lo posicionaron dentro del ámbito artístico local. En 1892, integró la sección de música de El Ateneo, y en 1893 asumió el cargo de secretario y profesor en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, bajo la dirección de Alberto Williams. En esta institución, formó a varios compositores de las generaciones siguientes, como Celestino Piaggio y Ernesto Drangosch. En 1900, publicó su libro de poesías titulado *Prima verba*; entre 1903 y 1905, escribió la crónica musical en la revista *Ideas*, fundada por Manuel Gálvez. Además, en 1912 fue nombrado primer presidente de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, entre otros momentos relevantes de su actividad musical. Como compositor, a comienzos del siglo XX ya había dado a conocer algunas de sus obras más célebres para piano, agrupadas en dos álbumes titulados *Aires nacionales argentinos* (el primero con cinco "tristes" y el segundo con cinco "canciones"), así como *Aires criollos* y *Aires populares argentinos*. Carmen García Muñoz, *Julián Aguirre* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1970). Carmen García Muñoz, "Julián Aguirre (1868-1924)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año VII, N° 7, (1986): 19-43. Juan Francisco Giacobbe, *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1945).

⁵ Para este trabajo se han consultado los ejemplares que alberga la colección digital del Instituto Iberoamericano de Berlín (*Ibero-Amerikanisches Institut*).

⁶ Ver Verónica Delgado, "Reconfiguraciones de debates y posiciones del campo literario argentino en el Semanario *La Nota* 1915-1920", *Anclajes* 8, 8, (2004): 81-99.

mayoría para canto y piano. Si bien esta iniciativa no fue uniforme ni se mantuvo durante todos los números, me interesa el diálogo de la música con la corriente estética e ideológica del contexto editorial que describiré a continuación.⁷

De aparición semanal, *La Nota* se presentó a sus lectores como una “guía intelectual de los hogares”,⁸ un espacio de difusión del pensamiento de una clase social letrada y política, en el contexto de una mayor apertura democrática en Argentina, posterior a la sanción de la Ley Sáenz Peña, en 1912.⁹ Dentro de este marco, la característica más saliente del semanario fue su posicionamiento explícito y militante frente al contexto político e ideológico de la Primera Guerra Mundial, postura que, como se comentará en este artículo, fue de clara afiliación aliadófila.¹⁰

Al partir de un postulado que entiende a las revistas tanto desde su función de salvaguardas de música escrita, como desde su potencia testimonial y su capacidad de reflejar un clima de época,¹¹ el objetivo general de este artículo es reconstruir el contexto de circulación de la obra musical de Aguirre y analizar el entrecruce de la música con la corriente ideológica detrás de *La Nota*, fuertemente ligada al nacionalismo cultural. También, se busca establecer un contacto entre la decisión de publicar *Las banderas* y las principales motivaciones editoriales de la revista: la contribución a una educación estética, la concientización sobre los efectos de determinaciones políticas del momento —tanto dentro como fuera de Argentina— y la expresión de la opinión pública de la élite intelectual porteña de comienzos del siglo XX. Como objetivo específico, me propongo desentrañar las intenciones compositivas de Aguirre en su canción escolar, claramente asociadas a la postura ideológica de su medio de publicación y a los lineamientos pautados por los representantes del Consejo Nacional de Educación en Argentina.

⁷ A partir de los números de *La Nota* resguardados en la colección digital del Instituto Iberoamericano de Berlín, he constatado la publicación de al menos catorce partituras en la revista, desde su primer número del 14 de agosto de 1915, hasta la edición del 7 de abril de 1917. No figuran otras páginas de música escrita en las revistas de la colección posteriores a esa edición (ver Anexo 1).

⁸ “A modo de prefacio”, *La Nota*, 14 de agosto de 1915, 1.

⁹ La Ley Sáenz Peña (Ley 8871), promulgada en febrero de 1912, reformó el sistema electoral argentino (signado por un largo período de fraude y la hegemonía del Partido Autonomista Nacional en el poder) al introducir el sufragio secreto, individual, masculino y obligatorio. La efectivización a nivel nacional de esta ley tuvo lugar en 1916 con las elecciones presidenciales que llevaron al poder ejecutivo al candidato radical Hipólito Yrigoyen.

¹⁰ Verónica Delgado, *Revista La Nota: antología 1915-1917* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010).

¹¹ Leandro Donozo, “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Silvina Luz Mansilla (dir.), 13-20 (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).

La Nota (1915-1921)

“¡Hola, hola! ¿Una revista más?” anunciaba el prefacio del primer número de *La Nota*, en agosto de 1915. Unos párrafos más adelante, concluía: “una nueva revista no es sino una categórica afirmación de vida”. Estas palabras reflejan el auge de la prensa cultural en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, así como las reconfiguraciones del campo intelectual de la época, que dieron lugar a nuevos espacios para la difusión de ideas y el fomento del debate público. En ese contexto, *La Nota* se integraba a un escenario de publicaciones periódicas que además de representar a diversos sectores de la sociedad, buscaba imponer una agenda ideológica práctica. Una lectura de su número inicial, donde sus redactores expresaban sus propósitos, permite advertir que los intereses de la revista giraban en torno a la formación intelectual y la instrucción extraescolar de un público al que procuraba orientar ideológicamente.¹² Coincidente con el momento de implementación de políticas estatales de alfabetización, las revistas y periódicos se convertían en herramientas clave para ejercitar la lectura y expandir los conocimientos del nuevo público lector.¹³ Como sostiene Graciela Montaldo:

“El proyecto de una ciudadanía disciplinada por la cultura normalizada desde el Estado derivó en usos diferenciados de los instrumentos de alfabetización, que adoptaron sus propios caminos. La cultura de masas, en su inicio, es un espacio abierto, donde las fronteras que separan a los diferentes sectores tienen una relativa porosidad, que genera nuevas formas de intercambios simbólicos”.¹⁴

La cultura y la educación fueron elementos sustanciales que el liberalismo — corriente ideológica de la elite intelectual argentina de comienzos del siglo XX— tomó para su propia reproducción. Al decir de Montaldo, los protagonistas y seguidores de esta tendencia política “sostuvieron la idea de que había una línea directa entre cultura y democracia”, y que, “al educar al pueblo lo capacitaban para la política democrática”.¹⁵ Esta instrucción se tornaba necesaria para que los

¹² “A modo de prefacio”, *La Nota*, 14 de agosto de 1915, 1.

¹³ El proceso de alfabetización dentro del sistema educativo argentino tuvo como base la promulgación de la Ley de Educación Común (Ley 1.420), a finales del siglo XIX —que instauró la obligatoriedad y gratuidad de la escuela primaria en el país— y fue reforzado por la implementación de la Ley Láinez en 1905 —que estableció la creación de nuevas escuelas en zonas rurales—. Para la época de los centenarios (1910-1916), la conducción del Consejo Nacional de Educación se encontraba a cargo de José María Ramos Mejía (1849-1914), quien diseñó y llevó a cabo el Programa de Educación Patriótica, para reforzar los contenidos didácticos con un sentimiento nacional. Laura Guic, *El gobierno de la educación común. Estudio de las políticas educativas del Consejo Nacional de Educación hacia el Centenario de la Revolución de Mayo* (Lanús: UNLA/Teseo, 2023).

¹⁴ Graciela Montaldo, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016), 13.

¹⁵ Montaldo, *Museo del consumo...*, 12.

ciudadanos que ingresaban por primera vez al pacto democrático pudiesen “elegir bien”, o, en otras palabras, elegir dentro del sistema de valores que promovía la elite.¹⁶ A su vez, estos comienzos del siglo XX fueron testigos de un proceso de modernización cultural que tuvo a las revistas como instrumentos de debate, o, al decir de Beatriz Sarlo, como “instrumentos de la batalla cultural”.¹⁷ Para esta autora, las disputas tenían su arena en las revistas y es en su tejido discursivo que puede verse el mapa de las relaciones intelectuales y las comunicaciones entre la dimensión cultural y política.¹⁸

Aunque *La Nota* se presentaba ante su audiencia como una “tribuna libre”, un espacio para que los “intelectuales del Río de la Plata, y más adelante de América Latina”, pudieran exponer “sin cortapisa alguna, sus modos de ver y de sentir las cosas de la vida, del arte o de la ciencia”,¹⁹ lo cierto es que el objetivo principal de su dirección —como quedaba patente en su contenido— era convertirse en un foro de campaña política, en un contexto marcado por un acontecimiento difícilmente ignorado en esos años: la Primera Guerra Mundial. Según Verónica Delgado:

“*La Nota* aparece como un espacio mediador entre el circuito de la cultura popular y el de la alta cultura letrada. Esa mediación es a la vez una forma de intervención de las elites letradas con relación al mundo de las capas medias y populares, para construir opinión pública respecto de la Gran Guerra, pero también, y en sentido más amplio, para orientar e informar a los lectores sobre teatro, cine, literatura, cuestiones cotidianas”.²⁰

Siguiendo a esta autora, lo que otorgaba un carácter singular a *La Nota* era su conjunción de rasgos de la prensa periódica más moderna y popular con otros que remitían a la prensa política y de elite.²¹ Así, la revista se proponía como un “instrumento de diálogo”, como una “forma horizontal de aproximación al público”, constituido por “modistillas y empleados de comercio”, que comenzaban a ejercitar una experiencia social de lectura, al viajar en el transporte de la ciudad con sus ejemplares.²² En este punto, es interesante pensar de qué manera el colectivo intelectual representado por los integrantes de *La Nota* organizaba su intervención en la esfera pública.

Con respecto a la guerra, pese a la neutralidad adoptada por el gobierno argentino, tanto bajo el mandato de Victorino de la Plaza (1914-1916), como luego bajo el de

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Cahiers du CRICCAL* 9-10 (1992): 14.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ “A modo de prefacio”, *La Nota*, 14 de agosto de 1915, 1.

²⁰ Delgado, “Reconfiguraciones...”, 92.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, 89.

Hipólito Yrigoyen (1916-1922), la cobertura periodística que tuvo el estallido despertó un interés inusitado para una sociedad que se encontraba alejada a nivel geográfico y desvinculada políticamente.²³ En líneas generales, el campo cultural se polarizó entre los partidarios de la causa francesa (y, por ende, los aliados) y los allegados a la sociedad germana. En palabras de la historiadora María Inés Tato, se dio una “simplificación de los dos campos contendientes”, traducida en un binarismo entre “aliadófilos” y “germanófilos” que, en conceptos locales, remitía a la dicotomía “civilización y barbarie”; con la Triple Entente representando a la civilización liberal y democrática, y el militarismo germano a una barbarie regresiva.²⁴ Asimismo, Tato detecta que los dos bandos o posiciones políticas en Argentina respecto a la guerra tenían cierta correspondencia con campos profesionales, y así, en los círculos literarios y artísticos argentinos predominaba la aliadofilia, dado el reconocimiento que estos hacían de París como metrópoli cultural por excelencia.²⁵ Lo mismo podría decirse con relación al campo musical, a causa de las alianzas entre músicos, literatos y políticos aliadófilos.²⁶ Compositores como Julián Aguirre y Alberto Williams mantenían estrechos vínculos con la elite cultural de comienzos del siglo XX, de afiliación aliadófila. Además, en el caso de la actividad musical, también es posible encontrar cierta adhesión en las tendencias francófilas de los compositores, que, o bien provenían de estudios franceses (como en el caso de Williams) o bien de otras escuelas europeas con influencia francesa (como en el caso de Aguirre y su formación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).²⁷ Esta defensa de la civilización y de los aliados en la guerra hizo mella en

²³ Según Emiliano Gastón Sánchez esto se debió, entre otros factores, a la masa de comunidades inmigrantes que habitaban en ese momento en Argentina, así como a las perturbaciones económicas que la Guerra podría generar para el país. Todo ello despertó un “espectáculo mediático” hasta entonces no visto, a causa de un suceso internacional. Emiliano Gastón Sánchez, “Pasión de multitudes: la prensa y la opinión pública de Buenos Aires frente al estallido de la Gran Guerra”, *Anuario IHES* 33, 1 (2018): 177-204.

²⁴ María Inés Tato, *La trinchera austral. La sociedad argentina ante la Primera Guerra Mundial* (Rosario: Prohistoria, 2017), 96-97. Esta autora también señala que existió una especie de tercera posición integrada por aquellos que no estaban ni del lado de los aliados ni del lado de Alemania, que abogaron por un pacifismo y una oposición a cualquier forma de violencia: Tato, *La trinchera austral...*, 114.

²⁵ La germanofilia, en cambio, resultaba “comparativamente menos influyente” en los ámbitos literarios y artísticos y prevalecía en las esferas del derecho, la medicina, el ejército, las ciencias exactas y naturales, ámbitos con menos resonancia en la opinión pública. Tato, *La trinchera austral...*, 102.

²⁶ Además, la música era un medio de expresión de la mirada política y su carácter de espectáculo predisponía a la sociedad a manifestar sus visiones de la contienda. Por caso, Sánchez refiere al incidente ocurrido en la representación de la opereta de Offenbach *La hija del tambor mayor*, en agosto de 1914. En el acto final se tocaba el himno revolucionario *Le chant du départ* al tiempo que un grupo de soldados realizaban su marcha bajo la bandera tricolor. Este momento generó interrupciones y peleas entre los asistentes, al punto que el intendente municipal, Joaquín S. de Anchorena, prohibió su reproducción (también como una forma de defensa de la neutralidad argentina). Sánchez, “Pasión de multitudes...”, 193-194.

²⁷ Sobre el modelo francés en el conservatorio de Madrid, puede verse: Beatriz Montes, “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología* 20, 1, (1997): 467-478.

algunos órganos de difusión de los diferentes círculos intelectuales, donde expresaron sus afinidades y opiniones frente a la información que llegaba desde Europa.²⁸

Por otra parte, la crisis europea despertó en un sector de la elite cultural y política argentina un sentimiento nacionalista y protector, defensor de rasgos identitarios ante la imposibilidad de reflejarse en una conducta bélica como la que estaban adoptando las naciones europeas. En palabras de Tato:

“El desencanto frente a la Europa en guerra y la reivindicación de América Latina se tradujeron en otros casos en la tentativa de emanciparse culturalmente del magisterio del Viejo Continente, enarbolando un modelo identitario basado en la unidad del subcontinente. La guerra reactualizó así los planteos latinoamericanistas [...]”²⁹

Tanto la mirada aliadófila como el sentimiento patriótico eran parte de los intereses comunicacionales del proyecto editorial de *La Nota* y aparecían en aspectos y espacios muy puntuales del semanario. Como explica Verónica Delgado, la guerra funcionó como tema obligado que permitió a los intelectuales argentinos tener un pretexto a partir del cual reformular sus discusiones sobre el nacionalismo cultural.³⁰

Por otra parte, *La Nota* suscribía a un estilo misceláneo y heterogéneo, que quedaba claro en la propuesta de poner a interactuar a distintas áreas de la experiencia social —como la literatura, el mundo escénico (cine, teatro), las artes plásticas y la música— con noticias sobre actualidad y política o reflexiones sobre “el mundo femenino”. Esto respondía, según Delgado, al acento que ponía la revista en cuestiones de público y mercado, siendo estos actores decisivos en la elección de los materiales que ofrecía.³¹ Según Sarlo, “la sintaxis de una revista informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente”.³² Bajo esta premisa, presento en el apartado siguiente un análisis del número 12 de *La Nota*, donde se publicó por primera vez la canción *Las banderas*, de Julián Aguirre.

²⁸ Otra fuente donde se evidencia la postura de Aguirre frente a la guerra es el libro “Del Plata al Tíber. Por Italia, por la raza, por la humanidad”, publicado en 1915 por iniciativa de la Cruz Roja Italiana. Se trató de una publicación con aportes de diferentes artistas y escritores, que combinó reflexiones sobre la situación bélica con páginas de música escrita, textos literarios, dibujos y reproducciones fotográficas. Allí Aguirre contribuyó con una de sus composiciones para piano, *Canción N° 5*.

²⁹ Tato, *La trinchera austral...*, 112.

³⁰ Delgado, “Reconfiguraciones...”, 91.

³¹ *Ibidem*, 87.

³² Sarlo, “Intelectuales y revistas...”, 10.

***La Nota*. El número 12**

El 30 de octubre de 1915, desde las oficinas de la dirección 25 de mayo 294, en la ciudad de Buenos Aires, la redacción de *La Nota* publicaba un nuevo número de su reciente proyecto editorial [Figura 1]. El contenido de este ejemplar puede agruparse en cuatro grandes áreas, que reflejan los intereses predominantes de la publicación.³³ En primer lugar, se dedica un espacio significativo a la política local, con artículos como “Advertencia”, “La elección presidencial. Factores decisivos” y “Manifiesto del intendente al pueblo de la Capital”, que abordan aspectos puntuales de la vida política, social y cultural de la época, especialmente en Buenos Aires. En segundo, la guerra europea —asunto central para *La Nota*— ocupa un importante espacio de reflexión y comentarios con artículos como “Constantinopla trágica”, “El internacionalismo”, “Cartas de Europa. El verano de 1914” y “Sección Alemana”. Un segmento denominado “Ecos” reúne escritos tanto en relación con situaciones locales como del contexto de la guerra. Asimismo, un tercer grupo de interés de *La Nota* era el literario, demostrado en este número con la inclusión de los poemas *Al pasar*, de Ricardo del Campo, y *Fini*, de Agustín Enciso, así como con la sección titulada “Estudio de la poesía y los poetas árabes” (la cual también evidenciaba la inclinación por los temas orientales, difundidos principalmente por el Emir Emin Arslan). Finalmente, podrían agruparse en una cuarta temática los escritos “Carta de la Niña Boba” y “Carta de Bebé”, los cuales, según Verónica Delgado, integrarían el “mundo femenino” que la publicación contribuía a visibilizar.³⁴ Un artículo denominado “Luz, fragancias y armonías” también se incluye en este número, aunque difícilmente pueda encasillarse en alguna de las temáticas generales.

El componente musical del número lo constituye la partitura del canto escolar *Las banderas* de Julián Aguirre con letra de Tomás Allende. Si bien *La Nota* tuvo entre sus intenciones iniciales la inclusión de partituras inéditas, estas no se publicaron de manera continuada, así como tampoco lo hizo la crítica musical a cargo de José André.

“Advertencia” es el primer artículo del número y en él la redacción tomó la palabra para subsanar algunas “interpretaciones erróneas” que pareció haber suscitado un escrito de una edición anterior, titulado “El hombre de la presidencia”.³⁵ En primer lugar, manifestaron no “hacer política” y no inclinarse por la defensa de un partido político en particular. Luego, se jactaron de realizar un “análisis social” de fenómenos de la política nacional del momento, que, en sus palabras, fue llevado a

³³ Muchas de las secciones de la revista se mantenían fijas y, por lo general, tenían cierta relación de continuidad de un número a otro.

³⁴ Delgado, “Reconfiguraciones...”, 94.

³⁵ El artículo destacaba la preocupación que generaba en la sociedad el secretismo de los partidos políticos a la hora de presentar a los candidatos para las próximas elecciones, algo que, en su análisis, no contribuía a la ampliación de una masa de votantes.

cabo con total imparcialidad y “absoluta independencia de criterio”. Para demostrar esta supuesta posición apartidaria, expresaban:

“Bastaría decir que en el artículo del número X, ‘El hombre de la presidencia’, señalábamos las fallas de todos los partidos que actúan en nuestro país, del radical, del socialista, del demócrata, y la ruina del partido conservador ugartista, y para evidenciar hasta el exceso nuestra imparcialidad hasta nos hemos referido a la miseria del pobre partido unitario”.³⁶

27

Al margen de las interpretaciones que puedan surgir de un posicionamiento político evidenciado en la sintaxis de la enunciación, al equipo de *La Nota* parecía interesarle sobremanera la des-marcación de una agrupación política, motivo por el cual dedicaban la primera página del número 12 a exponer aclaraciones.³⁷ Otra cosa que parecía perseguir especialmente esta publicación era la captación de una mayor masa de ciudadanos para participar en el acto electoral venidero, donde se implementaría efectivamente la Ley Sáenz Peña.³⁸ Afirmaban: “intentar contribuir a la ilustración pública mediante un análisis imparcial de tales fenómenos ¿es hacer política? Sí, política patriótica”.³⁹

³⁶ “Advertencia”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 219.

³⁷ En relación con el panorama político argentino de octubre de 1915, es importante destacar que fue un período de intensas reconfiguraciones en el escenario político y democrático, que culminaría, unos meses después, con la pérdida de la hegemonía del Partido Autonomista Nacional (PAN) en el poder, una posición que había mantenido durante más de cuatro décadas. La sanción de la Ley Sáenz Peña en 1912 y el inmediato triunfo del radicalismo en la provincia de Santa Fe, fruto de su implementación, obligaron a la clase conservadora a replantear sus estructuras políticas. Así, surgió el Partido Demócrata Progresista (PDP), con el objetivo de imponerse al radicalismo en las urnas. Este fue un contexto marcado por intensas disputas internas y una visible heterogeneidad ideológica dentro de cada partido. En las elecciones de 1916 se enfrentaron diversas propuestas de gobierno: los radicales, los socialistas, el mencionado PDP, el Partido Conservador de la provincia de Buenos Aires (también conocido como “ugarista” por su principal representante, Marcelino Ugarte), y los radicales disidentes de Santa Fe. Finalmente, fue el radicalismo el que logró imponerse, llevando a Hipólito Yrigoyen a la presidencia. Al respecto, pueden leerse: Norberto Galasso, “La causa radical contra el régimen conservador (1850-1928)”, *Cuadernos para la Otra Historia*, (2001): 1-22; Carlos Malamud, “El Partido Demócrata Progresista: un intento fallido de construir un partido nacional liberal-conservador”, *Desarrollo Económico 35-138*, (1995): 289-308; Ezequiel Adamovsky, “La Argentina liberal y sus límites. De la democracia fallida al peronismo (1912-1955)”, en *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días* (Buenos Aires: Crítica, 2020), 146-202.

³⁸ La posición de *La Nota* con respecto al escenario político argentino es un tanto ambigua, quizás a causa de sus intenciones de no vincularse específicamente con un sector partidario. Según Verónica Delgado, lo más notorio es su postura marcadamente antiyrigoyenista, por oponerse a la neutralidad ante el conflicto bélico mundial. En ese sentido cobran relevancia las intervenciones desde el socialismo como las que realizan Alberto Gerchunoff, Francisco Antonio Barroetaveña o Juan Carlos Rébora. Delgado, “Reconfiguraciones...”, 91.

³⁹ “Advertencia”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 219.



Figura 1. Primera página de la revista semanal *La Nota*, Año 1, N° 12

El siguiente apartado, denominado “La elección presidencial. Factores decisivos”, estuvo a cargo de Enrique de Vedia,⁴⁰ de quien las autoridades de *La Nota* expresaron haber incluido una opinión a modo de garantizar una pluralidad de voces y pareceres respecto al cuadro político diseñado por la nueva ley electoral.⁴¹ Allí, De Vedia manifestó con mayor vehemencia el llamado a votar en las próximas elecciones, no con compromiso partidario sino con un compromiso civil. Comentó que lo que él denominaba “especie electoral dispersa” excedía al 40% del padrón de

⁴⁰ Enrique de Vedia (1867-1917) fue un educador y novelista argentino, fuertemente involucrado con la vida política y educativa de comienzos del siglo XX. Ocupó cargos de gestión en el Consejo Nacional de Educación, en el Colegio Nacional de Buenos Aires y fue administrador del diario *La Nación*. Sobre su figura y aportes al ámbito educativo, puede verse: Natalia Castelao, “Libros y lecturas en los orígenes de la educación de adultos en Argentina. Un análisis del libro de lectura *El Conscripto* (1915)”, en *¿Qué investigan los/as investigadores/as en formación? Producciones en el campo educativo*, Victoria Orce y Mariana Frechtel (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2020), 93-114.

⁴¹ *Ibidem*.

electores, es decir, conformaba un amplio número de la población que no se encontraba representada por los principales dirigentes políticos.⁴²

Bajo el título “Ecos”, se reúnen algunos fragmentos sin firma, sobre acontecimientos o percepciones curiosas del momento, tanto locales como internacionales: “Malón lírico” ilustra el episodio que ocurre en cada salida del público del teatro municipal al tiempo de retirar los abrigos y sombreros del guardarropas; “Casamiento por representación” refiere al matrimonio de soldados en la guerra; “El intendente y la música” es un descargo contra el intendente de Buenos Aires —quien al parecer, haciendo uso del renombre que le da su cargo, no se percataba de ser molesto e interrumpir los conciertos sinfónicos en el Teatro Colón—; “El humo parlante” habla de una táctica de guerra de los alemanes contra los franceses, que involucraba a un infiltrado y al humo de una chimenea; y, finalmente, “Definición del nacionalismo” es el título de una serie de meditaciones que publicaba Ricardo Rojas (aunque en ese número avisan a los lectores que el comentario se reproduciría en la edición siguiente).⁴³

En ese último espacio, el pensador argentino brindaba a los lectores una serie de reflexiones sobre el concepto de nacionalismo, su alcance, su historia y las particularidades para el caso argentino. Muchas de estas ideas pueden rastrearse en escritos previos de Rojas y otras son el germen de postulaciones que le sucedieron en el tiempo.⁴⁴ Con notas al pie del director que invitan a una lectura continuada, estos aportes están pensados para ser leídos en el orden en que se publican y así instruir al público de *La Nota* sobre un tema álgido en la discusión del momento, como lo era el nacionalismo. Dada la naturaleza del tema, Rojas se permite reflexionar sobre el contexto de la guerra, a la que entiende como una deformación a causa de un capitalismo desmedido (imperialismo) y del orgullo belicoso. Se posiciona, al igual que el tono general de *La Nota*, en contra de Alemania y advierte que en esa nación se han desvirtuado las ideas de Fichte y los pensamientos tan iluminadores sobre el nacionalismo.⁴⁵ Esta postura revela que la admiración por Alemania se correspondía con un estado pasado de la sociedad germana y no con la nación que era en ese momento, profundamente transformada por su participación en la guerra.

⁴² Enrique de Vedia, “La elección presidencial. Factores decisivos”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 219-220.

⁴³ “Ecos”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 235-236.

⁴⁴ Por ejemplo, al referirse a la cultura y la educación como elementos esenciales para el progreso necesario en la formación de una doctrina nacionalista, es posible remitirse a su libro de 1909 *La restauración nacionalista*. Por otro lado, las ideas sobre el “trasplante” de la cultura colonizadora en las culturas americanas serán profundizadas más adelante en su ensayo *Eurindia*, de 1924.

⁴⁵ Ricardo Rojas, “Definición del nacionalismo. Meditación 6^{ta}”, *La Nota*, 23 de octubre de 1915, 200-202.

Con respecto a la mirada que tenía *La Nota* sobre la guerra, el escrito “Constantinopla trágica”, que lleva la firma del Emir Emin Arslan, se publica en el número 12 como la continuación de un pensamiento plasmado en una edición anterior. En estos espacios, el director de la revista expresaba su punto de vista sobre las últimas tácticas de los contendientes en la guerra. En este texto, pone de manifiesto su posición respecto de la defensa aliada y su deseo de ver a Alemania vencida y derrotada.⁴⁶ Su enunciación es subjetiva y abierta, como lo demuestra el párrafo final: “Hay quienes se sorprenden de la franqueza con que escribo. Yo los compadezco, porque demuestran tener almas de esclavos e ignoran que el escritor ha de tener el coraje de sus opiniones y el valor de expresarlas”.⁴⁷

La diversidad textual de la revista permitía la inclusión de otros formatos como las cartas y, en este número, firmada por Rafael Gay de Montellá y dirigidas al “Señor Director de La Nota”, se publican las “Cartas de Europa. El verano de 1914”. El lenguaje poético y descriptivo de estos escritos revela la variedad estilística agrupada por el semanario al interior de un mismo número. Las epístolas también hablan de la guerra, de las preocupaciones económicas, materiales y espirituales que acarrea la contienda, del contraste entre el paisaje de la naturaleza europea y la oscuridad de las siluetas de los buques, a los que describen metafóricamente como “monstruos marinos”.⁴⁸

El número 12 cierra con “Sección Alemana”, firmada por el “Dr. Fruhanfstehervontadeblagg”. Esta parte de la revista —inaugurada en este número 12— es quizás la más abiertamente antigermana del número, escrita con un tono de burla e ironía; algo que, además, parecía caracterizar a toda la revista. Queda demostrado en esta sección que la “imparcialidad” en el semanario se reservaba solo para la política argentina (o, al menos, eso se pretendía) y no para el conflicto de la guerra.⁴⁹

Cabe recordar que dentro de los intereses editoriales de *La Nota* se encontraba la instrucción del público y la posibilidad de influir en sus consumos literarios y artísticos. En ese sentido, la inclusión de poesías, relatos de ficción, crítica literaria y

⁴⁶ Arslán hizo una explícita denuncia sobre la barbarie germánica, tanto en sus textos publicados en *La Nota* como en su novela *Final de un idilio* (1917), donde quedó en evidencia el alejamiento de su postura respecto a la de las autoridades de su país (aliadas de Berlín). Por esta diferencia, como afirma Axel Gasquet, las autoridades turcas condenan a Arslan a una muerte *in absentia*. Axel Gasquet, *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)* (Buenos Aires: Eudeba, 2016), 318.

⁴⁷ Emir Emin Arslan, “Constantinopla trágica”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 222-223.

⁴⁸ Rafael Gay de Montellá, “Cartas de Europa. El verano de 1914”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 226-228.

⁴⁹ Con frases como: “Para ellos [los alemanes] el desprecio de los derechos, la violación de las neutralidades, son *‘feine delikatessen’*: los prisioneros ultimados, las mujeres fusiladas, las jóvenes violadas, las ciudades incendiadas, las iglesias y bibliotecas destruidas son *‘feine delikatessen’*”. Dr. Fruhanfstehervontadeblagg, “Sección alemana”, *La Nota*, 30 de octubre de 1915, 238.

artística y partituras era funcional a esos propósitos. Dos poesías —*Al pasar*, de del Campo, y *Fini*, de Enciso— ocuparon toda una página de este número, con una pequeña ilustración de una niña leyendo rodeada de libros. También, el “Estudio de la Poesía y los Poetas Árabes” donde Checri Abi Saab diserta sobre Al-Motanabbi, “el Victor Hugo de los árabes”, y brinda datos sobre su época y poetas coetáneos, a la vez que describe su estilo y enumera sus características como escritor. También transcribe dos de sus poesías junto con la de otros autores como Abi Amid, Ben Cornaz y Hosein Ansari. Al final de los poemas se incluye un pequeño dibujo de dos hombres árabes montados en camellos.⁵⁰

A continuación de los poemas de Del Campo y Enciso, aparece, en dos páginas del número, la partitura de *Las banderas*, de Julián Aguirre; canto escolar con letra de Tomás Allende. La analizo en el siguiente apartado.

La música en *La Nota*. El caso de *Las banderas*

Al tomar de manera exclusiva al contenido musical de *La Nota* se puede ver que esta sección reflejaba las orientaciones ideológicas del director y colaboradores, quienes buscaban tanto la “instrucción pública”, como ejercer una influencia en el gusto artístico y las decisiones de consumo cultural de sus lectores. La gran mayoría de las partituras publicadas fueron obras para canto y piano, en idioma francés; musicalizaciones de poemas de Maurice Maeterlinck, Cecile Sauvage, Paul Bru y Sully Prudhomme. También canciones con textos de escritores argentinos como Tomás Allende, Leopoldo Lugones y Leopoldo Díaz.⁵¹

La canción de Aguirre, de tipo escolar, expresa y refuerza un claro mensaje de exaltación patriótica en concordancia con los ideales, tanto educativos como

⁵⁰ Es notable la labor de divulgación de temas orientalistas en la Argentina que hace el Emir Emin Arslan a través de *La Nota* y de sus demás proyectos editoriales y literarios. El interés por el Medio Oriente se destaca en los poetas y escritores modernistas de comienzos del siglo XX y, en ese sentido, el aporte de Arslan era novedoso: no utilizaba los tópicos orientalistas a modo de recursos poéticos, decorativos o como observaciones turísticas, sino que ofrecía una mirada de testigo, un conocimiento directo, intrínseco y de primera mano sobre el asunto. Sin duda que esto, más su formación cosmopolita (antes de ser cónsul del Imperio Otomano en Argentina lo fue en Burdeos, París y Bruselas), lo hicieron encajar perfectamente en la élite político-cultural del Centenario. Gasquet, *El llamado de Oriente...*, 319-320.

Por otra parte, el empleo de tópicos orientalistas también pareció interesarle a Julián Aguirre y esto podría pensarse como una afinidad del músico con el director de la revista. Su obra para canto y piano *Rosas orientales*, que musicaliza el poema *El confitero* de Leopoldo Lugones, es un claro ejemplo del acercamiento de Aguirre a dicha temática. Silvina Luz Mansilla, “El exotismo modernista de *Rosas orientales*, canción de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones”, en *Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos del Gabinete de Estudios Musicales*, Fátima Graciela Musri (ed.) (San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2018), 65-74.

⁵¹ Ver el Anexo 1 con las composiciones musicales que se publicaron en *La Nota*.

nacionalistas de la revista.⁵² Esta línea de pensamiento también fue fuertemente promovida desde el Estado a través de políticas concretas del Consejo Nacional de Educación (CNE). La “acción nacionalizadora” de las escuelas —como la define Lilia Ana Bertoni— venía siendo un tema en agenda desde las últimas décadas del siglo XX, debido a la preocupación por naturalizar a una amplia masa de ciudadanos extranjeros.⁵³ En otras palabras, la escuela estaba siendo vista como una herramienta de formación ciudadana para los hijos de los inmigrantes. Hacia 1915, la gestión de José María Ramos Mejía, al frente del CNE, implementó un programa de educación nacionalista que tenía por principal objetivo fundar nuevas escuelas y “transfundir el sentimiento de argentinidad en la enseñanza”.⁵⁴ En ese sentido, las asignaturas eran consideradas instrumentos específicos para la formación de la nacionalidad.⁵⁵

La enseñanza de la música en las escuelas, más precisamente del canto, era parte de los planes y programas diseñados por el Estado. Asimismo, se extendía por aquel entonces el pensamiento de la influencia del canto en la educación escolar como transmisor de mensajes morales e identitarios y se reflexionaba sobre la importancia de atender a los repertorios musicales enseñados en espacios educativos. En esa línea, una meditación de José Ingenieros publicada en septiembre de 1915 en la revista *El Monitor de la Educación Común* (órgano de difusión oficial del CNE) postulaba lo siguiente:

“La enseñanza del canto puede ejercer una gran influencia sobre la cultura estética, si ella es bien dada. La elección de los trozos debe hacerse sobre todo en obras y fragmentos de obras debidas a compositores de fama; todo lo que es banal, vulgar, debe ser alejado [...]. Existen cantos escolares y populares que se pueden utilizar. Los cantos aprendidos durante las lecciones especiales de música se hacen familiares por su repetición en el

⁵² Luego de su aparición en *La Nota*, la canción de Aguirre fue editada en, al menos, dos espacios diferentes: por la Escuela Argentina de Música —la institución fundada por Aguirre en 1916— y por la casa Ricordi (Italia) en un álbum de canciones escolares argentinas, de 1923. En las ediciones posteriores de *Las banderas* hay cambios en la tonalidad (de Sol mayor pasa a estar en Fa mayor, quizás para una mayor comodidad en el registro vocal de los niños), en el ritmo de la introducción y en la forma, con una expansión dada por la repetición de versos y estrofas. Otro dato que aparece en las nuevas ediciones es la dedicatoria de la canción a Miguel Mastrogianni, quien desempeñó el cargo de Inspector de Música del Consejo Nacional de Educación y con quien Aguirre mantenía un vínculo cercano.

⁵³ Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Edhasa, 2020).

⁵⁴ José Ingenieros, “La obra intelectual de J. M. Ramos Mejía. V. La educación nacionalista”, *El Monitor de la Educación Común*, 31 de mayo de 1915, 289-290.

⁵⁵ Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas...*

curso de las distintas actividades escolares: entradas y salidas, recreos, paseos, etc.”.⁵⁶

Otro factor para tener en cuenta en la enseñanza de la música vocal en las escuelas es la posibilidad que ese repertorio daba a la inclusión de un mensaje de tipo textual, el cual tenía puntos de contacto con la preocupación sobre el idioma nacional y la divulgación de contenidos de tipo local. Como explica Bertoni:

“La corrupción del idioma fue una de las principales prevenciones sobre las consecuencias culturales de la inmigración. Más que otras, fue rápidamente compartida por inspectores y maestros pues constituía una dificultad específica para la enseñanza en las escuelas primarias [...]. La alta proporción de hijos de inmigrantes que hablaban otras lenguas convirtió en serio desafío el logro de una buena enseñanza del idioma nacional”.⁵⁷

Aguirre mismo tenía una posición al respecto y manifestó públicamente (algunos años después, en 1919) la necesidad de musicalizar poemas no solo en castellano, sino creados por autores argentinos.⁵⁸ Según el compositor: “El niño es una blanda cera que plasma el molde que le imprimen. Cantará cosas antiartísticas y feas, con letras absurdas, con acentos equivocados; cantará en italiano, en italo-español, sin letra, marcando ritmos con sílabas repetidas [...]”.⁵⁹ Para Aguirre, la cuestión de la poesía era central:

“Los compositores de canciones escolares tropiezan con una dificultad fácilmente salvable. No hay poesías adecuadas para las canciones. Nuestros poetas no han escrito para los niños y deben hacerlo. ¿Dónde hallarán un mayor motivo de inspiración? Todos los poetas aman a los niños y los nuestros deben escribir los poemas de sus cantos. ¿El talento de Leopoldo Lugones no encontrará para los niños argentinos los acentos delicados y tiernos que ha hallado Rabindranath-Tagore para los niños de la India?”.⁶⁰

⁵⁶ Genaro Sisto, “Educación estética”, *El Monitor de la Educación Común*, 30 de septiembre de 1915, 245-249.

⁵⁷ Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas...*, 61.

⁵⁸ Otros trabajos sobre el pensamiento de Aguirre respecto a la música escolar son: Luisina García, “Las canciones escolares de Julián Aguirre como paradigma estético del ‘nacionalismo musical argentino’. Algunos avances”, *Actas de las II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2018) y Luisina García, “Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 para tres obras de Julián Aguirre”, *Sonocordia* 3, 6, (2022): 21-32.

⁵⁹ Conferencia pronunciada el 27 de octubre de 1919 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Reproducida en *El Monitor de la Educación Común*. Julián Aguirre, “La música en la escuela primaria”, *El Monitor de la Educación Común*, 30 de noviembre de 1919, 97-101.

⁶⁰ *Ibidem*, 99.

Es coherente con su pensamiento, entonces, la elección de la poesía de un autor argentino para *Las banderas*, algo que el músico replica con otros escritores como Ricardo Rojas (para *Romancillo del lobo*, op. 55), Conrado Nalé Roxlo (para *Balada de doña rata*, op. 59) o María Celina Barros y Arana (*Al borde del agua*, op. 40 N° 4). También el mencionado Leopoldo Lugones es musicalizado por Aguirre en canciones de cámara como *Caminito*, op. 48, *El nido ausente*, op. 50, *Rosas orientales*, op. 51 y *Cueca*, op. 61. Cabe destacar, sin embargo, que en las piezas escolares de Aguirre se visibiliza también una predilección por escritores europeos, ya sean autores de textos en idioma español (Félix María de Samaniego, José Selgas, Manuel Fernández Juncos, Apeles Mestres) o traducidos a este (Salomon Gessner, Heinrich Heine, Tristan Klingsor). En varias oportunidades, Aguirre mismo escribió las letras de sus cantos escolares. Para el caso de *Las banderas*, la letra de Allende dice:

*Las banderas de la tierra
Todas juntas cuántas son
No son blancas y celestes
Como la que quiero yo*

*Unas tienen un escudo
Otras tienen un león
Otras tienen las estrellas
Y la mía tiene el sol.*

*Viva viva, viva viva
Que la mía tiene el sol.⁶¹*

La poesía ya ofrece algunos puntos interesantes de análisis. En primer lugar, una intención de referirse a una situación global, de un mundo delimitado por estados nacionales, representados a través de sus banderas. En segundo, la singularización de la bandera argentina, a través de la descripción de sus colores y elementos, desde un gesto de pertenencia y deseo (*Y la mía tiene el sol / como la que quiero yo*).

La obra, tal como está publicada en *La Nota*, consta de 40 compases y su forma se compone por una introducción (cc. 1-13), primera estrofa (cc. 13-21), segunda estrofa (cc. 21-29), un breve refrán o estribillo (cc. 29-34) y una coda (cc. 35-40) [Figura 2].⁶²

⁶¹ Tomás Allende Iragorri fue un poeta argentino nacido en Córdoba en 1881 y fallecido en 1954. Aguirre musicalizó otros de sus poemas, en sus canciones *Las mañanitas*, op. 43, y *Luna blanca*, op. 38.

⁶² Una transcripción de quien suscribe está en el Anexo 2.



Figura 2. Aguirre, partitura de *Las banderas*. En *La Nota*, Año 1, N° 12, 1915

En líneas generales, se trata de una obra con una melodía predominantemente diatónica, con un agregado de sonoridad modal provisto por la armonía. Podría decirse que esto tiene relación con la necesidad de proveer una melodía sencilla para que puedan cantar los niños en un contexto escolar, a la vez que el estrato armónico es lo que le permite a Aguirre llevar a un grado de “sofisticación mayor” a este tipo de composiciones.⁶³ La pieza está en la tonalidad de Sol Mayor y la introducción inicia con el acorde de tríada de Si bemol Mayor, el cual sostiene durante los primeros cuatro compases. Pasa sin transición al acorde de Sol Mayor, que mantiene hasta el comienzo de la primera estrofa, en el compás 13. Esta transición aporta una sonoridad particular a la pieza, de tipo modal, si se piensa al Si bemol Mayor como un intercambio modal proveniente de alguna escala de Sol en los modos menores. La primera estrofa alterna los acordes de tónica y dominante de la tonalidad del Sol Mayor y finaliza en la dominante para dar comienzo a la segunda estrofa, en el levare

⁶³ Según Zulema Noli esto es lo que caracteriza a las obras infantiles compuestas por compositores académicos, quienes dotan al repertorio de una “mayor complejidad y riqueza desde el punto de vista compositivo”. Zulema Noli, *La música para niños no es cosa de niños: una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado* (Buenos Aires: Biblos, 2018), 67.

al compás 22. Aquí la letra alude claramente a la bandera argentina y pareciera ser que la tonalidad, estable en este punto, coincide con el momento de identificación con el símbolo patrio nacional. Esto cobra sentido al escuchar la próxima estrofa, cuya letra describe otras banderas del mundo con características diferentes a la bandera argentina (*Unas tienen un escudo, otras tienen un león, otras tienen las estrellas y la mía tiene el sol*). En esa parte, la armonía se presenta levemente más fluctuante, con un recorrido por sonoridades del modo menor (La menor, cc. 22-25; Mi menor cc. 28-29), con el uso de dominantes secundarias (c. 22, c. 29) o acordes semidisminuidos (c. 25) que podrían indicar, en términos musicales, una sensación de alejamiento o de diferencia. Esta reciprocidad entre texto y música aproxima a Aguirre a un lenguaje de tipo romántico, algo que suele atribuirse a su estilo compositivo en general. El breve refrán o estribillo, que va de los cc. 29 a 34 (*Viva viva, viva viva, que la mía tiene el sol*), se encuentra nuevamente en la tonalidad de Sol Mayor, con la melodía construida sobre el arpeggio de tónica. La nota final es la quinta del acorde, que sirve de nota común para la aparición, otra vez, del acorde de Si bemol mayor, en el inicio de la coda (cc. 33-34). La pieza cierra con el acorde de tónica (cc. 35-40) en la misma transición armónica de la introducción.

Al pensar en la dimensión ideológica de esta obra, no solo la poesía y el tratamiento melódico-armónico permiten demostrar la postura de Aguirre, que buscaba una distinción de la Argentina respecto al resto de países del mundo y exaltar el patriotismo a través de la veneración de la bandera nacional. La pieza está compuesta en estilo de marcha, con una figuración rítmica constante, en tiempo binario e indicaciones de “clarines” y “tambores” en una partitura escrita para el piano. Si bien este estilo compositivo era frecuente dentro de las prácticas “militarizadas” en las escuelas desde fines del siglo XIX,⁶⁴ no deja de ser sugerente si se toma en cuenta el contexto bélico mundial y, más aún, su publicación en un medio con una posición explícita frente a la guerra, como lo era *La Nota*. En otras palabras, es posible, a partir de la publicación de *Las Banderas*, entender a Aguirre como un compositor intelectual posicionado ante las repercusiones de la Gran Guerra, con un claro acercamiento hacia el bando aliado y una música con un mensaje político concreto.

Consideraciones finales

Con el impulso de sacar a la creación musical de Julián Aguirre de un estado de conocimiento difuso e incompleto, este trabajo se sirvió de una revista cultural contemporánea al momento de su actividad artística, el semanario porteño *La Nota*, donde el músico publicó en octubre de 1915 una de sus composiciones escolares:

⁶⁴ Martha Amuchástegui, “Rituales y educación; una mirada histórica sobre dos ceremonias escolares”, *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación IICE* 22 (2004): 29-35.

Las banderas. Dado el carácter misceláneo de la revista —la cual incluyó entre sus propuestas para lectores, además de su contenido literario y de actualidad política y social, reseñas musicales y partituras— fue posible establecer un diálogo más amplio entre el repertorio escolar de Aguirre y el contexto político, cultural y educativo de la Buenos Aires de comienzos del siglo XX.

La Nota, aparecida entre 1915 y 1921, permite dilucidar a través de su lectura todo un entramado de relaciones culturales e ideológicas que ayudan a entender algunos aspectos claves que atravesaron a la producción aguirreana. En primer lugar, el contexto de la Primera Guerra Mundial y la posición aliadófila de un sector de la élite intelectual argentina, al que Aguirre claramente adscribía. En segundo, la nueva conformación del escenario político argentino, signado por el paso a una apertura democrática (con la implementación de la Ley Sáenz Peña), que veía a la formación ciudadana como un elemento clave para la ampliación de la masa de votantes. En ese sentido, la insistencia desde el ámbito educativo en la propagación de contenidos nacionalistas tendientes a homogeneizar la masa inmigrante de alumnos en las escuelas, se vio tanto al interior de las escuelas y sus programas, como en otros elementos potencialmente didácticos y de lectura más masiva como lo fueron las revistas y periódicos.

Aguirre, involucrado con todos esos aspectos de su entorno, deja en la partitura de *Las banderas* un mensaje musical alineado con las preocupaciones de su tiempo y de su medio de publicación: se posiciona ideológicamente en la esfera de la opinión pública respecto a la guerra y sus implicancias en Argentina, a la vez que contribuye a la conformación de un repertorio patriótico para las escuelas. Así, este artículo pretendió demostrar cómo la música, puesta a dialogar con su contexto de circulación, no solo aporta información sobre el pensamiento de quien la crea, sino que conforma un elemento insoslayable para el análisis de una realidad pasada, de construcción compleja y multidiscursiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adamovsky, Ezequiel. “La Argentina liberal y sus límites. De la democracia fallida al peronismo (1912-1955)”. En *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días*, 146-202. Buenos Aires: Crítica, 2020.

Amuchástegui, Martha. “Rituales y educación; una mirada histórica sobre dos ceremonias escolares”, *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación IICE* N° 22, (2004): 29-35

- Bertoni, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Edhasa, 2020.
- Castelao, Natalia. “Libros y lecturas en los orígenes de la educación de adultos en Argentina. Un análisis del libro de lectura *El Conscripto* (1915)”. En *¿Qué investigan los/as investigadores/as en formación? Producciones en el campo educativo*, compilado por Victoria Orce y Mariana Frechtel, 93-114. Buenos Aires: Colección Saberes de la FFyL-UBA, 2020.
- Cámara de Landa, Enrique. “El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre”, *Etno-folk. Revista Galega de Etnomusicología* N° 6, (2006): 117-160.
- De Moreno, Claudia. “Construyendo identidad: El rol de la revista *El Hogar* en la constitución de valores nacionales en Argentina durante la Gran Guerra (1915-1918)”, *Revista Temas de Historia Argentina y Americana* 1, 26, (2018): 8-26.
- Delgado, Verónica. “Reconfiguraciones de debates y posiciones del campo literario argentino en el Semanario *La Nota* 1915-1920”, *Anclajes* 8, 8, (2004): 81-99.
- . *Revista La Nota: antología 1915-1917*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- Diz, Tania. “Periodismo y tecnologías de género en la revista *La Nota*-1915-18”, *Revista Científica de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales*, vol. IX, N° 1, (2005): 89-108.
- Donozo, Leandro. “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”. En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 13-20. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- Galasso, Norberto. “La causa radical contra el régimen conservador (1850-1928)”, *Cuadernos para la Otra Historia* (2001): 1-22.
- García, Luisina. “Las canciones escolares de Julián Aguirre como paradigma estético del ‘nacionalismo musical argentino’. Algunos avances”, *Actas de las II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2018.
- . “Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 para tres obras de Julián Aguirre”, *Sonocordia* vol. 3, N° 6, (2022): 21-32.
- García Muñoz, Carmen. “Julián Aguirre (1868-1924)”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año 7, N° 7, (1986): 19-43.

- Gasquet, Axel. *El llamado de Oriente: historia cultural del orientalismo argentino 1900-1950*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- Giacobbe, Juan Francisco. *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1945.
- Guic, Laura S. *El gobierno de la educación común. Estudio de las políticas educativas del Consejo Nacional de Educación hacia el Centenario de la Revolución de Mayo*. Lanús: UNLA/ Teseco, 2023.
- Kuss, Malena. “Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* N° 6, (1998): 133-149.
- Malamud, Carlos. “El Partido Demócrata Progresista: un intento fallido de construir un partido nacional liberal-conservador”, *Desarrollo Económico*, vol. 35, N° 138, (1995): 289-308.
- Mansilla, Silvina Luz. “El exotismo modernista de *Rosas orientales*, canción de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones”. En *Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos del Gabinete de Estudios Musicales*, editadas por Fátima Graciela Musri, 65-74. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2018.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Montes, Beatriz C. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología* 20, 1, (1997): 467-478.
- Noli, Zulema. *La música para niños no es cosa de niños: una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado*. Buenos Aires: Biblos, 2018.
- Pickenhayn, Jorge Oscar. “El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina”. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1943.
- Plesch, Melanie. “*También mi rancho se llueve*: problemas analíticos de una musicología doblemente periférica”. En *Procedimientos analíticos en musicología*, editado por Irma Ruiz y Elisabeth Roig, 127-138. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998.
- . “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, AAVV, 55-110. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008.

- . “Una pena ‘estrodinaria’: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”, *Acta Musicologica*, vol. 86, N° 2, (2014): 217-248.
- . “From ‘abandoned huts’ to ‘maps of the pampas’: the topos of the Huella and the representation of landscape in Argentine art music”. En *Studies on a Global History of Music*, editado por Robert Strohm, 345-379. Nueva York: Routledge, 2018.
- Sánchez, Emiliano Gastón. “Pasión de multitudes: la prensa y la opinión pública de Buenos Aires frente al estallido de la Gran Guerra”, *Annuario IHES* 33, 1, (2018): 177-204.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Cahiers du CRICCAL* 9-10, (1992): 9-16.
- Schwartz-Kates, Deborah. “The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)”. Tesis de Doctorado, Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos, 1997.
- Tato, María Inés. *La trinchera austral. La sociedad argentina ante la Primera Guerra Mundial*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2017.
- Tornielli, Pablo. *Recuerdos de Oriente / Emín Arslan*. Buenos Aires: el autor, 2019.
- Weiss, Allison. “Action, Adaption and the National 'Sentir' in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924) Argentina”. Tesis de Maestría, Universidad de Chicago, Estados Unidos, 2009.

Anexo 1Partituras publicadas en *La Nota* (1915-1921)

Fuente: Colección Digital del Instituto Iberoamericano de Berlín

Año y número	Fecha	Obra	Compositor	Género
Año 1 N° 1	14 de agosto de 1915	<i>Feuillage du cœur</i>	Carlos López Buchardo (letra de Maeterlinck)	Canto y piano
Año 1 N° 5	11 de septiembre de 1915	<i>Canción de cuna</i> (op. 67 no. 12)	Alberto Williams (letra de Alberto Williams)	Canto y piano
Año 1 N° 12	30 de octubre de 1915	<i>Las banderas</i> Canto escolar	Julián Aguirre (letra de Allende Yragorri)	Canto y piano
Año 1 N° 17	4 de diciembre de 1915	<i>Tu sais</i>	Ricardo Rodríguez (letra de M. Bouchou)	Canto y piano
Año 1 N° 19	18 de diciembre de 1915	<i>L'empreinte</i>	Carlos Pedrell (letra de Cecile Sauvage)	Canto y piano
Año 2 N° 21	1 de enero de 1916	<i>Petite peine</i> (no. II de las "Escenas infantiles")	Floro Ugarte	Piano
Año 2 N° 24	22 de enero de 1916	<i>Il était jadis un berger</i>	José André (letra de Paul Bru)	Canto y piano
Año 2 N° 27	12 de febrero de 1916	<i>Ici-bas</i> (op. 2 no. 1)	Celestino Piaggio (letra de Sully Prudhomme)	Canto y piano
Año 2 N° 32	18 de marzo de 1916	<i>Poème arabe</i>	J. T. Wilkes (letra de J. C. Mardrus)	Canto y piano

LUISINA INÉS GARCÍA

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

42

Año 2 N° 63	21 de octubre de 1916	<i>Le clavecín</i>	Felipe Boero (letra de Leopoldo Díaz)	Canto y piano
Año 2 N° 74	6 de enero de 1917	<i>Ya safal-azymann</i>	W. Sabra	Piano
Año 2 N° 78	3 de febrero de 1917	<i>Si para un fino amante</i>	Carlos López Buchardo (letra de Leopoldo Lugones)	Canto y piano
Año 2 N° 84	17 de marzo de 1917	<i>Si para un fino amante...</i>	Carlos López Buchardo (letra de Leopoldo Lugones)	Canto y piano
Año 2 N° 87	7 de abril de 1917	<i>Uskudarda</i>	L. Xavier	Piano

Anexo 2

Las banderas

Canto Escolar

Letra de TOMÁS ALLENDE

Música de JULIÁN AGUIRRE

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked *f* for Clarinet and *pp* for the piano. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line enters at measure 12 with the lyrics: "Las ban-de - ras de la lie - rra lo - das". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked *pp* for the timbales. The score concludes with a final piano accompaniment section marked *stacc.* and a triplet of eighth notes in the right hand.

* Transcripción de la partitura publicada en la revista *La Nota* año 1, núm. 12, 30 de octubre de 1915

LUISINA INÉS GARCÍA

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

2
20 la que quie - ro yo U - nas tie - nen un es - cu - do O - tras

24 tie - ne un Je - on O - tras tie nen las es - tre - llas y la

28 mi - a tie - ne el sol Vi - va vi - va vi - va vi - va que la

32 mi - a tie - ne el sol

37



LUISINA INÉS GARCÍA

Becaria Doctoral del CONICET, con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). Licenciada y Profesora Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en la misma casa de estudios. Fue Becaria UBACyT de Estímulo en el período 2017-2019 y por breve período, Becaria UBACyT de Doctorado (01/03-2021). Integrante de proyectos UBACyT y FILOCyT, ha expuesto en congresos nacionales (UNL, UNLP, UBA) e internacionales (ARLAC-IMS, Università di Pavia). Ha publicado artículos en Argentina, Ecuador y Venezuela. Ha obtenido beca de la Universidad de Santiago de Compostela (Curso de Música Española 2023) y, recientemente, de Ibermúsicas (para estancia de investigación en España, en enero de 2025). Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología y Adscripta a la asignatura 'Historia de la Música. América Latina y Argentina', en la FFyL de la UBA.

LA FIGURA DEL COMPOSITOR, LOS NACIONALISMOS Y EL AMERICANISMO EN EL *BOLETÍN LATINO-AMERICANO DE MÚSICA* (1935-1941), DE FRANCISCO CURT LANGE

GASTÓN EZEQUIEL LEMA

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

Gaston.e.lemma@gmail.com

ORCID: 0009-0004-9811-6753

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.47>

RESUMEN

A partir de una aproximación al *Boletín Latino-Americano de Música*, publicación periódica que dirigiera Francisco Curt Lange entre 1935 y 1941, en este artículo se abordan algunas de las discusiones ocurridas en el ámbito de la musicología de entonces, que se centraban en temas como los nacionalismos, la cosmopolita música moderna, el concepto de creación musical y la figura del compositor. Los interrogantes planteados buscan mostrar en qué medida la ideología de los protagonistas estaba modelada por los nacionalismos europeos y por una concepción cultural elitista. Asimismo, se intenta contribuir a la reconstrucción de discusiones que habrían comenzado a dar forma a una identidad cultural regional.

Palabras clave: nacionalismo musical, americanismo, compositores, modernismo, musicología.


THE FIGURE OF THE COMPOSER, NATIONALISMS, AND AMERICANISM IN THE *BOLETIN LATINO- AMERICANO DE MÚSICA* (1935-1941) BY FRANCISCO CURT LANGE

48

ABSTRACT

Based on an approach to the *Boletín Latino-Americano de Música*, a journal directed by Francisco Curt Lange between 1935 and 1941, this article addresses some of the discussions within the field of musicology at the time, focusing on topics such as nationalisms, cosmopolitan modern music, the concept of musical creation, and the figure of the composer. The questions raised seek to show the extent to which the ideology of the protagonists was shaped by European nationalisms and an elitist cultural conception. Likewise, the article attempts to contribute to the reconstruction of discussions that would have begun to give shape to a regional cultural identity.

Keywords: musical nationalism, americanism, composer, modernism, musicology.



Introducción

Cuando en 1935 se publicó en Montevideo el primer tomo del *Boletín Latino-Americano de Música*, bajo la dirección de Francisco Curt Lange (1903-1997), las discusiones en el ámbito de la musicología se centraban en temas como los nacionalismos, la cosmopolita música moderna, el concepto de creación musical y la figura del compositor. Esta recopilación de artículos variados, escritos por musicólogos sobre la música americana y dirigida por el alemán establecido en Uruguay, cubrió estas temáticas, que a su vez eran reflejo de manifestaciones intelectuales más amplias, tales como el desarrollo de la musicología latinoamericana y la formación de una identidad cultural en la región.

Este trabajo busca comenzar a desentrañar las valoraciones subyacentes en el discurso e intenta contribuir así a la reconstrucción de cómo estas discusiones dieron forma y sustancia tanto a nuestra identidad cultural en general como a la musicología

regional en particular. Los interrogantes que guían esta investigación apuntan a demostrar en qué medida la ideología de los protagonistas estaba modelada por los nacionalismos europeos y por una concepción cultural elitista.

Al ser apelada como otredad, una abierta homogeneización puede ser la manera de abordaje de la cultura latinoamericana por parte de una cultura dominante europea: una que borre particularidades y trate con una miope superficialidad su diversidad y riqueza. De otra manera, tratar cada manifestación regionalmente como una unicidad, como una contingencia única no vinculada a una realidad regional, puede llevar a una hipermétrope caracterización que aisle los fenómenos musicales latinoamericanos. En este artículo se indaga la articulación de identidades musicales nacionales influidas por corrientes europeas, en un sentido regionalista latinoamericano. Dentro de todas las ricas expresiones culturales de este continente, me concentro en solo unas pocas, que son pertenecientes al ámbito de la música académica latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. En particular, se aborda una selección de artículos del *Boletín Latino-Americano de Música* (1935-1941), gestionado y publicado por Francisco Curt Lange, que resulta de interés por ser el más ambicioso de los primeros trabajos sistemáticos sobre música latinoamericana en un momento histórico en el que no era clara esa definición, de la mano de un movimiento americanista todavía ambiguo. Interesa formular la pregunta acerca de cómo históricamente se ha contribuido a formar esa identidad cultural regional en tensión con una identidad nacional, en el campo de la música y de la musicología.

El *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM) fue editado en seis volúmenes. Cada uno consta de una primera parte con artículos dedicados a la musicología, que está dividida en secciones (música latinoamericana, música estadounidense, música europea, educación musical, entre otras). Además, se agregaba un Suplemento Musical con la edición y publicación de diferentes partituras originales, relacionadas con las temáticas tratadas en los artículos.¹ Por problemas de financiamiento —que bien ha descrito el historiador Pablo Palomino—, el quinto volumen fue dedicado casi por entero a Estados Unidos y el sexto, íntegramente a Brasil.²

En un trabajo de 2018, Daniela Fugellie presenta a Francisco Curt Lange como un promotor de la música de vanguardia y sintetiza la información más técnica de la publicación, con un detalle de las colaboraciones institucionales que recibió [Figura 1].³

¹ Cabe aclarar que el segundo volumen no contó con Suplemento Musical.

² Pablo Palomino, *La invención de la música latinoamericana* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021), 182.

³ Daniela Fugellie, “¿El ‘embajador de Schoenberg’ en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)”, *Latin American Music Review* 39, 1 (2018): 60.

60 ■ DANIELA FUGELLIE

TABLA 2. Cooperaciones internacionales al interior del *BLAM*

Volumen	Lugar de edición / Instituciones participantes
<i>BLAM</i> 1 (1935)	Montevideo / Sección de Investigaciones Musicales
<i>BLAM</i> 2 (1936)	Lima / Universidad Mayor de San Marcos; Gobiernos de Uruguay y Perú; Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo
<i>BLAM</i> 3 (1937)	Montevideo / Sección de Investigaciones Musicales; dedicado a la Universidad de Chile
<i>BLAM</i> 4 (1938)	Bogotá / Ministerio de Educación Nacional, Colombia; Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo
<i>BLAM</i> 5 (1941)	Montevideo / Gobierno de Uruguay; Pan-American Union; Carnegie Endowment for International Peace, Washington, DC; Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo
<i>BLAM</i> 6 (1946)	Río de Janeiro / Ministerio da Educação e Saúde, Brasil; comisión editora presidida por Heitor Villa-Lobos; Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo

Nota: Informaciones publicadas en los volúmenes correspondientes.

Figura 1. Tabla confeccionada por Daniela Fugellie con las cooperaciones internacionales que confluyeron en el *BLAM*

2. Antecedentes, recorte, métodos, preguntas

El proyecto americanista de Lange, su vínculo con los compositores latinoamericanos y su fomento de la música académica en las instituciones nacionales de gran parte de la región han sido profundamente estudiados en diferentes investigaciones y trabajos académicos. Sin embargo, el *Boletín* ha sido trabajado más como documento testigo de este proceso que por su contenido en sí, lo que representa una oportunidad para este acercamiento. Dado que el contenido del volumen VI, editado en Brasil y dedicado casi enteramente a la música brasileña, es el más frecuentado, me concentro en los primeros cinco volúmenes, con un recorte de artículos que tratan acerca de música académica de compositores

latinoamericanos y sus proyectos de música nacional o cosmopolita.⁴ He privilegiado aquellos que pueden aportar herramientas para tensionar categorías y debates alrededor de los nacionalismos, la modernidad, el cosmopolitismo,⁵ la figura del compositor y la identidad latinoamericana. Las caracterizaciones y atención que reciben las figuras de los compositores pueden resultar útiles para decodificar las valorizaciones y adjetivaciones que se hacen de ellos y de sus obras, con una cosmovisión que acarrea una latente noción de americanismo.

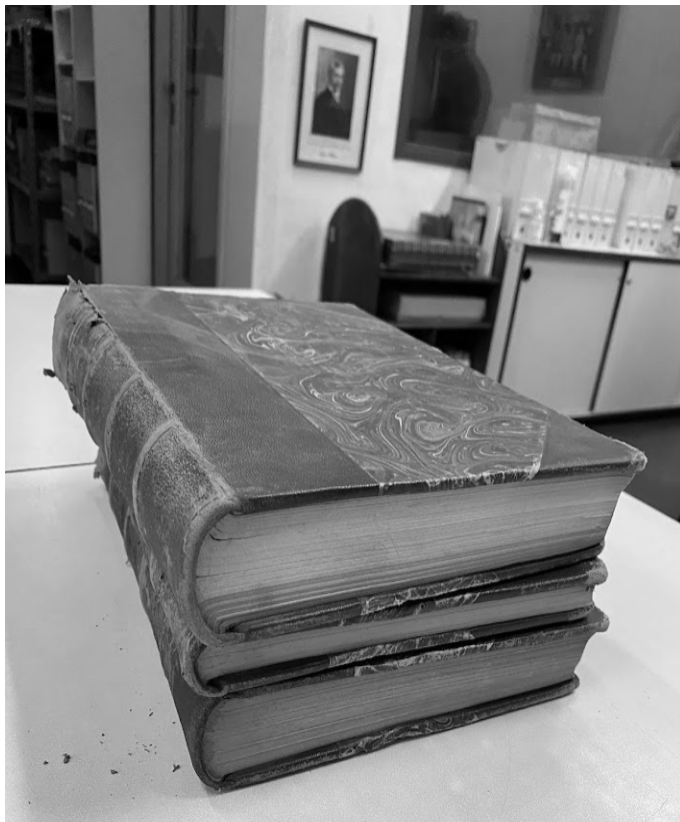
Los textos seleccionados son cuatro: del primer volumen (1935), tomo una suerte de crónica de una visita de Francisco Curt Lange, en primera persona, a un ensayo del coro de niños que dirigía en Río de Janeiro Heitor Villa-Lobos (“Villa-Lobos, un pedagogo creador”); de ese mismo volumen, abordo una crítica o reseña por parte de Héctor Gallac con el título auto explicativo “La obra musical de Carlos Paz”; sobre este mismo compositor, pero ya del volumen IV (1938), incluyo “El compositor argentino Juan Carlos Paz”, esta vez de autoría de Lange; y, finalmente, se examina del volumen V (1941), un escrito de Otto Mayer-Serra sobre el nacionalismo musical en México, en lo que refiere a la figura de Silvestre Revueltas.

Mi trabajo comenzó con la toma de fotografía digital de los originales físicos de los primeros cinco tomos del *Boletín Latino-Americano de Música* (sin incluir sus suplementos musicales), que se encuentran en custodia del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y que, a su vez, quedaron disponibles para futuras investigaciones en la hemeroteca del Instituto [Figura 2].⁶

⁴ Aunque realicé una lectura pormenorizada, descarté temas acerca de la antropología de la música, nuevos medios, música popular y folclórica, entre otros, por considerar que no atañen al problema planteado sino a otros igual de complejos.

⁵ Recientemente, el concepto de cosmopolitismo ha sido dilucidado por Corrado en relación con la música, en algunas de sus múltiples facetas: “cosmopolitismo diaspórico, crítico, discrepante, post-universal, real, vernáculo, subalterno, internalizado, liberal, intersticial, metodológico, pluralista, elitista, patriótico, poscolonial, comparativo [...]”. Omar Corrado, “¿Universalidad más diferencia? Apuntes sobre cosmopolitismo y música”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 25, N° 1 (2024): 10.

⁶ Aunque sabiendo de la existencia de una digitalización disponible de esta fuente en la base de datos RIPM (*Retrospective Index to Music Periodicals*: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=BLA>), se procedió a la fotografía digital de la obrante en el INMCV, por no existir en Argentina institución alguna —pública o privada— que esté suscripta a la plataforma RIPM.



Tres de los cinco tomos del *Boletín Latino-Americano de Música* obrantes en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Foto: Gastón Lema

Sobre la relevancia de este estudio puede pensarse que, en la reconstrucción de los discursos acerca de estas músicas del siglo XX, se hallan coordinadas de valores, cosmovisiones, apreciaciones estéticas y específicamente musicales, que permiten trazar un mapa que nuestra sociedad necesita no solo interpretar, sino redibujar. En el contexto actual, donde el Estado como institución —pero también sus fundamentos en la formación de una identidad colectiva y pertenencia comunitaria— están profundamente deslegitimados y denostados, resulta de particular interés investigar sobre proyectos culturales que tengan por objetivo el enaltecimiento de estos valores colectivos y comunitarios no solo a través de instituciones estatales, sino pensados estructuralmente desde una estatalidad.

Varias preguntas direccionan este trabajo, pero las más concretas a partir de ahora serán: ¿Cuál fue la modalidad musical del nacionalismo que tenían en el horizonte Francisco Curt Lange y sus colaboradores? ¿De qué forma ese nacionalismo se articuló con un proyecto y una identidad latinoamericanos?

3. Estado de la cuestión

53

Propongo un somero recorrido por la literatura existente, con el fin de ofrecer un estado de la cuestión relacionado con dos aspectos que necesariamente se entrecruzan en mi trabajo: el primero, el proyecto del americanismo y sus instituciones; el segundo, la articulación del americanismo con los nacionalismos particulares. Recorro para ello, algunos textos claves, producidos tanto desde la musicología como desde la historia cultural.

3.1. Sobre el proyecto del americanismo y sus instituciones

El *Boletín Latino-Americano de Música* formó parte de un movimiento o programa, que varios autores coinciden en denominar ‘americanismo musical’, surgido en América Latina. Juan Pablo González lo diferencia del ‘interamericanismo’ —impulsado en Estados Unidos— y los llamados ‘estudios latinoamericanos’. En *Pensar la música desde América Latina* (2013), dedica un apartado al americanismo, que englobaría el trabajo de musicólogos pioneros de la región como Francisco Curt Lange y Carlos Vega. Caracteriza este movimiento como un “nacionalismo mancomunado”, que fue desapareciendo hacia 1940 “deformado en movimientos nacionalistas tipo ‘tarjeta postal’”.⁷ Aunque destaca que Lange a la hora de poner su pluma se concentró más en la historiografía y en la música de tradición escrita, González rescata cómo fomentó desde temprano la idea del americanismo musical mediante cuatro estrategias básicas:

“[...] Compartir la tarea editorial rotando las ciudades donde se publicaba el boletín [...]; sumar aportes de investigadores y compositores de distintos países latinoamericanos; incluir tanto artículos de investigación como partituras de música contemporánea e histórica de América Latina; y

⁷ Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013), 28.

considerar de igual importancia la música de tradición escrita [...] que la música de tradición oral”.⁸

54

En esta misma dirección, Palomino considera al trabajo y los esfuerzos de Lange como parte del “primer programa *sistemático* sobre la música latinoamericana”, que “ofreció un discurso de unidad regional hasta entonces inexistente” (si bien califica la denominación de “americanismo musical” como ambigua).⁹ Este autor va a darle el lugar al americanismo musical iniciado por Lange en 1934, como la cruzada que comenzó con lo que llamamos “música latinoamericana”, “antes de que existiera en la esfera pública de la región cualquier idea cohesiva de la cultura latinoamericana”.¹⁰ Así, la entiende como un área cultural diferenciada, que estuvo inspirada en la escuela alemana de lo que se dio en llamar ‘musicología comparada’.

El estudio sobre el americanismo desarrollado por Lange aparece en otros diversos trabajos. Un ejemplo es *O “americanismo musical” de Curt Lange: por una Bildung mestiça e tropical*, de César Buscacio y Virginia Buarque, que se centra en un artículo de 1935 publicado en la *Revista Brasileira de Música*. Otra de las publicaciones en las que se menciona específicamente al *Boletín* es la de Ana Cláudia De Assis y Susana Castro Gil, un pormenorizado estudio de la copiosa correspondencia entre el compositor argentino Juan Carlos Paz y Francisco Curt Lange, con quien mantenía una consolidada amistad.¹¹ El intercambio entre los dos en referencia al *Boletín Latino-Americano de Música* se despliega a lo largo del extenso intercambio epistolar de ciento cincuenta y dos cartas enviadas entre 1933 y 1948. Esta fuente también menciona otros logros de Lange como representante del americanismo musical, como fueron la creación, en 1938, del Instituto Interamericano de Musicología y de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, en 1941. Resulta significativo cómo estas autoras rescatan además la caracterización que hace César Buscacio del americanismo de Lange como “un movimiento de aproximación cultural, construido a partir de investigaciones y publicaciones, que tenía como objetivo suscitar la escucha recíproca del patrimonio musical de las sociedades americanas involucradas en este intercambio”.¹²

⁸ *Ibidem*.

⁹ Palomino, *La invención de la música latinoamericana*, 151. Itálicas en el original.

¹⁰ *Ibidem*, 186.

¹¹ Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil, “Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange. Los entramados de una correspondencia (1933-1969)”, en *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, Omar Corrado (comp.), 119-157 (Buenos Aires: Editorial de la FFyL-UBA, 2019).

¹² *Ibidem*, 120. En esta publicación se destaca al Acervo Curt Lange como uno de “los más importantes conjuntos de fuentes documentales relacionados a la música americana del siglo XX”. Assis y Castro Gil, “Mi estimado Juan Carlos...”, 121. Ubicado en la Biblioteca Universitaria de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) en Belo Horizonte, Brasil, está compuesto por el archivo personal del musicólogo, que aparentemente acopiaba exhaustivamente todo documento e intercambio epistolar con el que trabajó, contando con un total de noventa y ocho mil cartas. Los trabajos acerca del acervo que pude consultar

En “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”, Luis Merino Montero detalla el trabajo de Lange para la institucionalización de este proyecto de americanismo musical. Destaca la labor de los funcionarios públicos y mandatarios que firmaron el decreto del gobierno uruguayo, que oficializó la creación del Instituto de Estudios Superiores y la función de publicación de estudios individuales y colectivos como parte de las tareas, función cubierta por el *BLAM*.¹³ El musicólogo chileno, además, aporta una mirada de continuidad del trabajo de Lange luego de finalizada esa etapa, como director del Departamento de Musicología del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo, junto con la fundación de la *Revista de Estudios Musicales*.¹⁴

3.2. Sobre la articulación del americanismo con los nacionalismos particulares

“El BLAM combinó tres discursos distintos: una idea civilizadora de la educación, entendida como medio de elevar a la población: una idea de raza como síntesis de biología, historia y destino colectivo, y una noción elitista de cultura, lo que hizo que Lange considerara el ‘fútbol, la difusión radioeléctrica comercial y el cine’ como ‘las enfermedades colectivas del momento en América Latina’”.¹⁵

Palomino, además, va a caracterizar a este proyecto como un proyecto transnacional y “el punto convergente de las trayectorias musicales e intelectuales que emergieron de múltiples ambientes, cada uno persiguiendo proyectos nacionalistas y modernistas, en tensión creativa con estéticas europeas, vanguardistas, folclóricas y populares”.¹⁶ Será particularmente interesante entonces ver qué forma específica toman estas tensiones entre música popular y folclórica, con las estéticas más vanguardistas y las influencias europeas, a la hora de trabajar con artículos de compositores académicos específicos.

tienen un foco en el trabajo de documentación de fuentes y en su mantenimiento y archivo. Cfr. André Guerra Cotta, “Projeto Conservação e Instalação Definitiva do Acervo Curt Lange-UFMG comunicação de resultados”, *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (Brasília: ANPPOM, 2006). Rachel de Ulhôa y Edite Rocha, “Mapeamento, Categorização e Classificação Documental na Série 10.3 do Acervo Curt Lange da UFMG: Irmandades e Confrarias”, en *Anais do III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*, 277-287 (Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020).

¹³ Luis Merino Montero, “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”, *Revista Musical Chilena* vol. 52, N°189 (1998): 13.

¹⁴ *Ibidem*, 20.

¹⁵ Palomino, *La invención de la música latinoamericana*, 161.

¹⁶ *Ibidem*, 152.

Yendo más en profundidad en el análisis de las tensiones entre el americanismo y los movimientos nacionales presentes en la música y los discursos trabajados en el *Boletín*, Palomino rescata un artículo de 1930, de José Rolón, titulado *El porvenir de la música latinoamericana*. Allí, el compositor de Jalisco aseguraba que “la pretensión de universalidad del ‘músico latinoamericano’ solo podía darse dentro de cada discurso nacional, como producto del ‘desarrollo’ riguroso y técnico de ‘embriones’ proporcionados por su ‘raza’ particular”.¹⁷ Además, Palomino refiere a una publicación anterior al *BLAM*, —*Americanismo musical*, publicada en Montevideo en 1934—, texto fundacional del proyecto de Lange, que recoge el concepto de “alma latina” como “una comunidad de naciones unidas por la misma sangre e impulsadas por los mismos deseos, unidas en la lucha hacia un ideal común”.¹⁸ Es aquí la música el lenguaje privilegiado para interpretar “las mil voces ocultas” de los pueblos latinoamericanos, por lo cual Lange invita a los compositores a “dar la espalda al Atlántico” y centrarse en el “subconsciente” americano. Sin embargo, Palomino va a advertir que en la colección de artículos de los primeros tres volúmenes no se aborda “directamente la relación entre nación y región mayor”.¹⁹ También, califica de “ambigua” la vinculación entre una escala nacional y una regional en estos discursos.

El autor destaca un artículo en específico del segundo volumen, escrito por el intelectual peruano Guillermo Salinas Cossío, que plantea el surgimiento del artista latinoamericano como “un hombre nuevo ante un mundo nuevo, producto de una nueva raza, y el creador de una nueva sensibilidad y una interpretación original de la realidad”.²⁰ La visión esencialista de pueblo y música nacional presente en Lange se hace explícita en Salinas. Según Palomino, “para Salinas, la combinación diferenciada de contribuciones raciales esencialistas era lo que definía a una nación” por cual, desde esa visión, “América Latina era un mosaico de esencias”. El autor hace una analogía con las escuelas rusas y la potencia de esa nueva música latinoamericana para filtrar e incorporar sus “audacias” de música popular y moderna a la música internacional.²¹

Sin dudas, detrás de la idea de pueblo y raza, también se le asignaba una visión esencialista a la identidad de la música latinoamericana, que Palomino asume en cómo Lange adaptó su formación intelectual a las instituciones uruguayas y latinoamericanas, pero acorde siempre a un esquema universal —aunque hoy diríamos, alemán—.

¹⁷ *Ibidem*, 152. Las palabras de Rolón pueden deberse a su experiencia educativa en Francia, como lo expresa el artículo de Wolkowicz en este mismo *dossier*.

¹⁸ *Ibidem*, 158.

¹⁹ *Ibidem*, 162.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Un presupuesto que señala Palomino es la supra-identidad de América Latina como un área cultural diferenciada. Palomino, *La invención de la música latinoamericana*, 164.

También resulta evidente en la lectura del *Boletín* la presencia de una fuerte crítica a lo que podemos entender en términos de la Escuela de Frankfurt como “industria cultural”, llamado por Lange “mecanización de la música”. Palomino atribuye esa crítica al tropo filosófico más amplio de la “crisis cultural” de los años de entreguerras, que marcó la juventud de Lange y sus primeros escritos.²² La triple amenaza que combatía estaba compuesta por: los medios modernos de comunicación, la cultura comercial y la hegemonía del arte europeo. Daniela Fugellie caracteriza a esta cosmovisión como una “concepción idealista y universalista”, en la cual esta forma de hacer cultura “va tomando formas diversas como reacción a las situaciones locales”.²³

Merino Montero repone la declaración de Roque Cordero en relación con el volumen IV del *Boletín*. Habla de Lange como alguien que “extendiendo una mano hacia el pasado histórico y otra hacia el mundo presente, invitaba a los músicos creadores de nuestro continente a unirse al coro de compositores del mundo, pero con una voz que fuese reconocida por su independencia y fuerte personalidad”. También toma las palabras del músico argentino-alemán Mauricio Kagel, que evalúa este proyecto como “una empresa única, monomaniaca, de afán cosmopolita en un medio ligeramente provinciano que temía medirse con ejemplos de valor universal”.²⁴ Es clara la intención de mostrar al *Boletín* como audaz, al querer colocar en un mundo musical cosmopolita la presencia de una música latinoamericana con identidad propia.

Finalmente, el texto de Marita Fornaro Bordolli “Algunas reflexiones sobre la musicología en América Latina” enriquece el entendimiento de lo que se jugaba para la musicología en el *BLAM* con respecto a estas pretensiones. Allí, se presentan discusiones en torno al rol de la música latinoamericana. Por ejemplo, Fornaro recupera ideas de Ernst Krenek, el compositor austríaco-estadounidense de ascendencia checa, respecto de la música “al oeste del Atlántico”,

“Cuanto antes se liberen los americanos de su conciencia nacional, que es un residuo embarazoso de corte romántico, más pronto estarán en condiciones de vivir los más altos objetivos del americanismo, es decir de experimentar ante el mundo el grado superior de la felicidad que puede alcanzarse en cuanto el veneno nacional sea eliminado del organismo”.²⁵

²² *Ibidem*, 155.

²³ Fugellie, “¿El ‘embajador de Schoenberg’...?”, 76.

²⁴ Merino, “Francisco Curt Lange...”, 25.

²⁵ Marita Fornaro Bordolli, “Algunas reflexiones sobre la musicología en América Latina”, en *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/ sobre América Latina*, Marita Fornaro Bordolli (comp.) (Montevideo: Universidad de la República de Uruguay, 2013), 12.

Esta visión de universalismo necesario para entrar en el canon del llamado ‘primer mundo’, opuesto fuertemente a los nacionalismos y que choca de lleno con la visión predominante en el *BLAM*, es discutida por Graciela Paraskevaídis. La compositora —como bien lo explica Fornaro Bordolli— discute con Krenek sobre el concepto de periferia para entender los problemas de identidad cultural o musical de la región, problemas inexistentes para los compositores de la Europa central u occidental.²⁶

58 Asimismo, sobre la articulación entre los nacionalismos y una identidad regionalista, Fornaro Bordolli retoma algunas ideas de Malena Kuss en su artículo “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, quien, mediante el estudio de cien óperas de este continente, trata de describir cómo la intención nacionalista en la música construyó una música latinoamericana.²⁷ Finalmente, resulta significativo también para esta articulación cómo la conecta con el trabajo de Alejandro Madrid a partir de la siguiente cita: “la relación entre los lenguajes musicales nacionalistas, el desarrollo de la disciplina musicológica y el de discursos de identidad nacional en Latinoamérica, se dio de manera paralela y en un continuo diálogo, validándose uno a través del otro constantemente”.²⁸ Con este breve panorama teórico, paso ahora a focalizarme sobre el contenido de los artículos.

4. Análisis de artículos del *BLAM*

4.1. Sobre Juan Carlos Paz

A continuación, abordaré dos artículos de diferentes volúmenes y autores, publicados en el *Boletín* con tres años de diferencia sobre el compositor Juan Carlos Paz. Como mencioné al comienzo, está brevemente documentada en las publicaciones tratadas en el estado de la cuestión, la frondosa relación de amistad entre Paz y Lange y que explica la valoración del trabajo que hace el musicólogo, pero también de una cosmovisión compartida por ambos en términos del destino de la música.

4.1.1. “La obra musical de Juan Carlos Paz”, de Héctor Gallac (Vol. 1, 1935)

El primer artículo es del compositor y crítico musical rosarino Héctor Gallac y está marcado por una valoración de la estética vanguardista del siglo XX al romper con

²⁶ Graciela Paraskevaídis, “Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek”, *Per Musi. Revista Académica de Música* N° 10 (2004): 58-59.

²⁷ Fornaro Bordolli, “Algunas reflexiones sobre la musicología...”, 27.

²⁸ Madrid, citado en Fornaro. *Ibidem*, 27-28.

los paradigmas del romanticismo. Esto es, una reivindicación de la “música pura” (sin imposiciones textuales o con pocas referencias extra musicales), el neoclasicismo y una relación más desafiante con el oyente.

El texto comienza con un enaltecimiento del compositor porteño como genio creador y traza un recorrido por los trabajos de Paz hasta la fecha, valorándolos a través de su figura y ejemplos con cada una de sus composiciones significativas.²⁹

Luego, intenta describir su estética, poniendo como ejemplo la *Suite para Juliano Emperador de Ibsen*, en donde mediante una expresión épico-dramática, la “finalidad es realizar formas musicales, no alteradas por imposiciones del texto [...] la búsqueda de la música pura que en ningún momento cede a imposiciones extra-musicales”.³⁰ La utilización de este drama literario es un pretexto, ya que la orientación de su obra es la música instrumental donde, según el autor, se acogen las formas musicales más puras. Esto va a caracterizar una primera etapa de la obra de Paz.

La segunda etapa va a ser distinguida por Gallac como más madura y realmente creadora ya que “ha vigorizado su lenguaje con la fortaleza de un pensamiento más hondo en la síntesis y más claro en su dialéctica, sin menoscabo del estilo personal que siempre le caracterizara”. Un rasgo de esta época, muy legitimado “por todo artista de ley” es el de un “retorno a Bach”, en el *Octeto para instrumentos a viento* (1930).³¹

Vale la pena anticipar algo que va a aparecer en el artículo que Lange le va a dedicar a este compositor: el sacrificio que hace Paz de la posibilidad de ser fácilmente interpretado por la audiencia. En pos de la perfección de la forma, no persigue como finalidad “la emotividad fácil del oyente”.³² De hecho, el único aspecto que se asemeja a una conexión del compositor con un pueblo realmente existente es un acercamiento al jazz, presente en *Sonatina para clarinete y piano* (1930), con una rítmica que anticipa los *Tres movimientos de jazz* y por su final, especie de fox-trot.³³

No parece preocupar a Gallac de manera explícita cómo podemos tomar la obra de Paz como parte de un proyecto nacionalista o latinoamericanista, una manera de ver el mundo situada. Más bien parece preocupado por recalcar lo valioso de la destreza de Paz en el plano técnico y estético para enfrentar los desafíos que caben a los compositores que le son contemporáneos, sean europeos o latinoamericanos. Sin embargo, podemos ver cómo proyecta sobre el compositor expectativas de las

²⁹ Héctor Gallac, “La obra musical de Juan Carlos Paz”, *Boletín Latino-Americano de Música*, 1, Francisco Curt Lange (comp.) (Montevideo: 1935), 33.

³⁰ *Ibidem*, 34.

³¹ *Ibidem*, 41.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, 37.

vanguardias europeas de la música académica del siglo XX, consiguiendo una imagen de genio creador, pero de esta región.

4.1.2. “El compositor argentino Juan Carlos Paz”, de Francisco Curt Lange (Vol. IV, 1938)

60 El artículo que presenta Lange en el Volumen IV del *BLAM* es producto de una conferencia con el mismo título impartida en el ciclo ‘Arte y Cultura Popular’ de la Universidad de Montevideo, en junio de 1938. Tal vez por eso, llama la atención la cantidad de espacio que dedica a un racconto histórico de la figura del compositor de música contemporánea, cuyo punto cúlmine en este relato es el argentino Juan Carlos Paz. El autor reconoce su falta de tiempo para hacer un análisis más detallado de los aspectos formales de sus obras, como sí lo hiciese Gallac en el primer volumen. Profundiza en la idea del retorno al clasicismo como un deber, que va a caracterizar por “necesidad profesional”.³⁴

Desde un comienzo, Lange insiste con la falta de preparación del público de conciertos para entender obras de música contemporánea: “tanto nuestro público como el de Buenos Aires, no tienen la menor idea de lo que es y de lo que pretende ser la música contemporánea”.³⁵ En ese sentido, va a presentar al compositor de esta corriente estética como un luchador incomprendido, de avanzada sobre la sociedad, pero cuya lucha va en contra de una trinidad de adversidades: la opinión profesional, la crítica irresponsable y el aficionado.³⁶

Lange desarrolla en estas líneas lo que para Palomino representa el tropo filosófico de la “crisis cultural”; describe con detalle el problema del desacoplamiento del público de conciertos de los compositores y de la música en sí misma, fenómeno cuyo origen identifica en la Revolución Francesa. La descripción peyorativa que hace de “la pasividad de un público-masa que no *participa*, sino que *recibe*, únicamente”,³⁷ va a poder compararse en el próximo apartado con la positiva experiencia de Lange con Heitor Villa-Lobos y su coro de niños.

Así, Paz va a constituirse como un creador solitario e incomprendido, con una gran distancia que lo separa del público común de los conciertos. En esa búsqueda, accederá a trabajar lo intrínsecamente musical, tendiendo “hacia una purificación y simplificación de los medios sonoros [...] a la claridad, la desnudez, a la belleza

³⁴ Francisco Curt Lange, “El compositor argentino Juan Carlos Paz”, *Boletín Latino-Americano de Música*, 4, Francisco Curt Lange (comp.) (Bogotá: 1938), 829.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, 800.

³⁷ *Ibidem*, 801. La cursiva está en el original.

serena carente de ampulosidades”.³⁸ Es esta búsqueda de un “arte puro musical” la que define la forma en que Paz va a ir en persecución de “un ideal que ve lejos”, sin pensar en “un público cómodo” o en “satisfacer espíritus sedentarios”.³⁹

Si bien no existe de manera delimitada y propositiva una noción de música nacionalista o latinoamericana implícita o explícita en la caracterización de la obra de Paz, sí podemos encontrar una oposición con un “falso nacionalismo”. Lo que lo caracterizaría a tal movimiento serían actividades creadoras en las que “encuentra cierta simpatía en un público que ya no siente música, en el sentido primario y censo-motor, pero que al reconocer material rítmico-melódico que emplean los compositores de esta tendencia, se emociona más por estos elementos que por la obra en sí”.⁴⁰ Es decir, a diferencia de la experiencia con el coro de Villa-Lobos que está trabajada en el próximo apartado, estos sujetos tendrían una experiencia, además de pasiva, mucho más superficial con la práctica musical, desprovista del elemento primario que destaca en el ejemplo con el compositor brasileño.

4.2. “Villa-Lobos, un pedagogo creador” - Francisco Curt Lange (Vol. 1, 1935)

La descripción que hace de Heitor Villa-Lobos en este artículo va a tener diferencias con las del compositor argentino del apartado anterior. Lange destaca características propias de la estética musical de su obra, como lo es la independencia de Europa, entendiendo la obra de Villa-Lobos como “una aparición simultánea y paralela a la generación moderna de Europa”.⁴¹ En la calificación y valoración de su producción, realza una forma de construir música nacionalista propia de la cruzada americanista: “señaló en su patria el camino hacia lo propio”.⁴² A diferencia de la apreciación que hace de la música de Juan Carlos Paz, curioso resulta también el comentario para entender la obra de Villa-Lobos y su importancia, puesto que recurre a señalar aspectos extra-musicales, sociológicos, raciales, nacionales y continentales que hay que tener en cuenta.⁴³ Pero la diferencia principal es que lo que se destaca no es tanto la obra como compositor sino como pedagogo, así como puede leerse en el título. Cabe preguntarse ¿Qué crea este pedagogo? Porque no se refiere a la dualidad compositor-educador.

³⁸ *Ibidem*, 803.

³⁹ *Ibidem*, 829.

⁴⁰ *Ibidem*, 803.

⁴¹ Francisco Curt Lange, “Villa-Lobos, un pedagogo creador”, en *Boletín Latino-Americano de Música*, 1. Francisco Curt Lange (comp.) (Montevideo: 1935), 189.

⁴² *Ibidem*, 190.

⁴³ *Ibidem*, 195.

Este escrito comienza con una defensa de Villa-Lobos ante las críticas que recibió por el decrecimiento de su actividad como compositor. Lange describe su visita al Instituto de Educación de Villa-Lobos donde presencia su trabajo con el coro y defiende su actividad en pedagogía musical a la que está dedicando la mayor parte de su tiempo.

Lange describe con un relato cargado de emoción el ensayo del coro de niños reunidos por primera vez y formado por alumnos de cuatro escuelas de diversos puntos del Distrito Federal (Río de Janeiro). Él entiende esta práctica como una corporización de sus ideas: la enseñanza completa de la música, en teoría, práctica, historia y estética. En una improvisación que lleva a cabo Villa-Lobos directamente con “la masa”, Lange va a ver y escuchar “cientos de almas identificadas en un trozo de música religiosa”.⁴⁴

El autor del artículo es muy claro en qué caracteriza la cosmovisión de la tarea de Villa-Lobos, que ya no crea solo a partir de sus partituras sino en su labor social pedagógica. Este trabajo forma una consciencia que nace en cantos populares de distintas regiones y que en la práctica “crea a través de los niños, vive en el pueblo, siente sus necesidades y modela, de acuerdo con ellas, una nueva expresión que será propiedad legítima de una nación”.⁴⁵ Villa-Lobos es un creador que “solamente cambió de ruta obedeciendo a un dictado superior”,⁴⁶ que crea de manera espontánea y primaria. Podemos entender esta forma primaria, en el contexto de las valoraciones que hace Lange de los diferentes proyectos modernistas y nacionalistas, como parte de una intuición, de un sentir latinoamericano, diferenciada de una impostación de formas europeas o del banal “préstamo” de los “falsos” nacionalismos de las músicas folclóricas y populares.

Para el proyecto de difusión de la música latinoamericana que Lange tiene en mente, como parte de la aspiración de la conformación de una identidad nacional articulada a una regional, Villa-Lobos aparece como creador de un público nuevo, capaz de aprehender la música como fenómeno primario, “como manifestación indispensable y acompañante en todas las actividades de la vida”. La falta de criterio por parte de la crítica y los profesionales que Lange denuncia en los artículos sobre Juan Carlos Paz, encuentra un movimiento para su solución en esta cruzada americanista pedagógica de Villa-Lobos: “este público futuro sabrá criticar, hará uso de sus facultades normales de observación y experiencia y purificará de esta manera el arte musical americano”.⁴⁷ Según Lange, mediante este coro, Villa-Lobos está creando pueblo, una hazaña, a través de la música que expresa “lo indecible y que todo ser puede

⁴⁴ *Ibidem*, 191.

⁴⁵ *Ibidem*, 194.

⁴⁶ *Ibidem*, 195.

⁴⁷ *Ibidem*.

asimilar por encima de las estrecheces nacionales [...] con un anhelo incontenible, hacia lo universal”.⁴⁸

Teniendo en cuenta cierta visión elitista de la cultura y la música, llama la atención la coincidencia en la valoración positiva que se hace en el caso de Paz de un alejamiento de la sociedad que le rodea y en el caso de Villa-Lobos de un acercamiento a la misma, ambos tratados como genios creadores, con mucha destreza en lo que refiere a sus disciplinas y estéticas. Es posible entender esta valoración en apariencia opuesta por la ideología de la “crisis cultural”, en donde no sería virtuoso banalizar el tratamiento formal de la música para contentar un público decadente.

En el apartado sobre Brasil del tercer capítulo (“Populismo musical estatal”) del libro de Palomino, resulta interesante retomar la lectura de otro autor sobre este mismo fenómeno por fuera del registro de Curt Lange en el *Boletín*. Palomino destaca como “política y musicalmente notable” al “proyecto estatal de ‘masas corales’ liderado por Villa-Lobos”.⁴⁹ Continúa:

“Que el canto colectivo estuviera siendo implementado por campeones nacionalistas —como Sojo, Villa-Lobos o Santa Cruz— indica claramente la naturaleza *política* del coro en América Latina. Se trataba de cantar y de practicar la música como *política* —es decir, fundada ideológicamente, financiada a través del presupuesto público, concebida como un mecanismo inclusivo e inspirada en intercambios transnacionales de experiencia musicológica—”.⁵⁰

Palomino entiende a este proyecto como “una oportunidad para cumplir una ambición extendida entre los artistas de vanguardia de todo el mundo: intervenir de manera directa en la relación entre el arte y la sociedad hacia el objetivo de construir un ‘pueblo’ unánime”.⁵¹

A través de estos testimonios del artículo sobre Villa-Lobos y el análisis que nos aporta Palomino, puede entenderse el modelo de proyecto político nacional y

⁴⁸ *Ibidem*, 196.

⁴⁹ Palomino, *La invención de la música latinoamericana*, 114.

⁵⁰ *Ibidem*, 110.

⁵¹ *Ibidem*, 117. La bibliografía que propone Palomino para profundizar en esta caracterización de los orfeones dirigidos por Villa-Lobos son: Renato de Sousa Gilioli, “Civilizando pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista de Primeira República (1910-1930)” (Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo, 2023); Flavio Oliveira, “Orpheonic Chant and the Construction of Childhood in Brazilian Elementary Education”, en *Brazilian Popular Music and Citizenship*, Idelber Avelar y Christopher Dunn (eds.) (Durham: Duke University Press, 2011), 51-53; y Analía Cherniavsky, “O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público”, en *XVIII Congreso de la Asociación Nacional de Investigación y Posgrado en Música* (Salvador, Bahía: ANPPOM, 2008).

modernista que valoraba en esta experiencia Lange; se comprende cómo, mediante el reconocimiento primario de la particularidad interna y esencial del pueblo, profundiza con ella su cultura musical, creando así, pueblo. Para este segundo compositor considerado para el análisis, la característica de vanguardia se valora mucho más por la acción de crear un pueblo a través de la elevación de competencias en la pedagogía musical, por encima de la estética elegida como compositor. A la hora de hablar de la música, se aprecia el alejamiento de la música europea y, en las acciones, se pondera la sensibilidad popular.

4.3. “Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México”, de Otto Mayer-Serra (Vol. V, 1941)

A pesar de solo nombrar un compositor en su título, este artículo es el que de manera más clara compara la estética nacionalista de tres diferentes compositores mexicanos: Manuel Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, con diferentes valoraciones para cada uno. El texto va a estar marcado por un relato cronológico de búsqueda del “verdadero nacionalismo” mexicano, descrito en torno a la relación de la estética de estos compositores destacados con dos aspectos. Por un lado, con las músicas populares y el imaginario cultural popular; por el otro, con las nuevas técnicas compositivas europeas aparecidas en el siglo XX, que lo separan de un nacionalismo romántico.

El autor, Otto Mayer-Serra, musicólogo catalán radicado en México, va a comenzar destacando una primera fase de emancipación nacionalista con la producción “folklorizante” de Manuel M. Ponce en sus *Canciones mexicanas* y otras obras para piano basadas en temas populares, cuyo punto de referencia es ofrecido por el “caudal inagotable de la melodía popular”.⁵² A pesar del triunfo de la melodía mexicana en esta música, ella va a estar “envuelta en un ropaje europeo” dentro de la tradición romántica, “con su cuadratura rítmica y sus armonías ligeramente cromatizadas”. Esto le confería un “espíritu moderno y profundamente nacional a la vez”,⁵³ por medio de una estilización de la rítmica y la instrumentación.

Un segundo paso en este proceso de “emancipación nacional” de la música mexicana se da con Carlos Chávez, en quien “la música mexicana asimiló las nuevas aportaciones técnicas de la música europea, desde el impresionismo francés hasta los estilos más avanzados de la Europa central”. Va a caracterizar la obra de este autor como un intento sistemático por lograr la simbiosis entre los modernismos universales y los valores musicales vernáculos. De todas formas, la inclusión de

⁵² Otto Mayer-Serra, “Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México”, en *Boletín Latino-Americano de Música* 5, Francisco Curt Lange (comp.) (Montevideo: 1941), 543.

⁵³ *Ibidem*, 544.

corridos y huapangos no llega a convertirse en factores constitutivos de estilo, sino que son más bien “citas” folclóricas.⁵⁴ Aquí, Mayer-Serra es categórico en caracterizar a su música como concebida fundamentalmente a espaldas de la actualidad popular mexicana. Hay una evocación de lo precortesiano, de las pirámides aztecas, con una aversión a lo criollo y mestizo. Tampoco se hace alguna referencia a la realidad urbana mexicana de entonces. Sin embargo, el hecho de incorporar tendencias estéticas de la música europea del siglo XX no lo alejaba, sino que lo acercaba a un “verdadero” nacionalismo. El modelo que tiene en mente conjuga ambas características: el vínculo de una estética vanguardista con la realidad local.

Es aquí donde se introduce, como contracara de esta crítica a la falta de conexión con la actualidad y la realidad popular mexicana contemporánea en la música de Chávez, al “temperamento vivaz y de inmediata espontaneidad” de Silvestre Revueltas.⁵⁵ Aquí sí ya hay un interés por el México actual con “las fiestas en los mercados, la atmósfera burlesca y triste de las carpas, el rumor tumultuoso de las muchedumbres en las calles”. La búsqueda de Revueltas de lo verdaderamente mexicano no va a estar dirigida a una pureza primitiva prehispánica, sino una mezcla de razas y civilizaciones características del México moderno. Mayer-Serra comienza analizando los títulos de las partituras que, si bien no siempre llevan relación con la materia musical de las composiciones, evocan atmósferas y sensibilidades que hacen referencia a esta búsqueda: *Cabunahuac*, *Colorines*, *Alcancías*. “El corazón de Revueltas ha sabido interpretar y dar forma al sufrimiento del negro oprimido por siglos de miseria”.⁵⁶ Con este tipo de frases, Mayer-Serra explica cómo distingue en la obra de Revueltas un verdadero nacionalismo que representa lo verdaderamente mexicano, por ejemplo, en cómo sus temas están moldeados sobre las características melódico-rítmicas de la canción popular, en las fiestas tradicionales y bailes populares. Lo entiende como un lenguaje musical continuamente enriquecido por las múltiples facetas de la musicalidad mexicana, mediante un trabajo riguroso de transformación y estilización.⁵⁷

Al final del texto, el autor español lo compara con Manuel de Falla y Béla Bartók en sus últimas canciones, para exponer la falta de un “principio constructivo propio”, donde el trabajo de los compositores mexicanos “se encuentra de momento aún en una fase que no va más allá de la simple exposición de la substancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración popular y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno”.⁵⁸

⁵⁴ *Ibidem*, 547.

⁵⁵ *Ibidem*, 549.

⁵⁶ *Ibidem*, 550.

⁵⁷ *Ibidem*, 551.

⁵⁸ *Ibidem*, 561.

Si bien podría entenderse esta valoración de un vínculo profundo con la música popular mexicana y una sensibilidad especial hacia representar sus tópicos, es llamativo cómo resulta imperativo para Mayer-Serra validar la obra de *Revueltas* comparándolo con compositores europeos. Lo valioso, en definitiva, está en expresar una variedad local de un movimiento universal: un nacionalismo post-romántico en el lenguaje, que dialogue en forma y contenido con la música local, no en forma de cita folclórica sino con sensibilidad popular.

5. Conclusiones

Desde ya, siempre las conclusiones son parciales y, más aún, cuando se abordan temas tan complejos y multifacéticos de la historia y la cultura como lo es la identidad regional a través de la música. Es importante destacar que, si bien este trabajo se presenta de una forma acabada, de ninguna manera pretende cerrar puertas acerca de los sentidos que se pusieron en discusión. De todas formas, las preguntas disparadoras acerca del nacionalismo y el proyecto regional del proyecto del *BLAM* pueden ayudar a arribar a algunos saberes reconstruidos parcialmente en este artículo.

Además de una promoción y un enaltecimiento de la tarea de los compositores latinoamericanos, a la hora de valorar o comparar en espejo, como efectivamente se hace con compositores europeos (por ejemplo, Otto Mayer-Serra contrasta a *Revueltas* con Manuel de Falla y Béla Bartók), encontramos una defensa del trabajo compositivo del “arte puro musical” sobre la sustancia y el material de la música, que no debiera utilizarse para generar un efecto obvio y superficial en el oyente. Hay una expectativa de que el vínculo con lo nacional no sea una cita o préstamo de materiales para el fácil reconocimiento del público, sino que debería haber una concurrencia entre el genio creativo individual y los sentires de un pueblo a través de una conexión primaria, no intelectual. Esto lo podemos rescatar de la reivindicación del trabajo pedagógico de Heitor Villa-Lobos o en la explicación acerca de la falta de conexión de Paz con el público “normal de conciertos”, por no estar dispuesto a degradar la “calidad” de su trabajo. Resulta evidente que, para Lange, los enemigos de la cruzada de un compositor se constituían tanto por los lenguajes extranjeros como también, por lo que se conoce hoy en el campo académico como “industria cultural”. Sin embargo, los “lenguajes extranjeros” estaban mucho más identificados con los nacionalismos románticos que con las corrientes estéticas del siglo XX, más asociadas a un cosmopolitismo universalista.

La propuesta que parece presentar Lange es elitista y esencialista (de “elevación del espíritu”). El rol de lo que llamamos ‘música académica’ no está definido por una oposición a música popular como actualmente puede ocurrir por omisión, sino por

conectar con su pueblo para recrearlo, enriquecido musical y culturalmente. Esa conexión con el pueblo está en representar sus más profundos sentires y sensibilidades, no mediante un esfuerzo intelectual sino como algo 'primario'. De esa manera, podrá ser una "representación fiel de un pueblo". Lo que parece valorarse son empresas musicales, pero también políticas, que, basadas en una institucionalidad estatal, abarquen con proyección vanguardista un pueblo nuevo, culto, a la imagen de nacionalismos europeos (en su búsqueda de particularidades e identidad común) pero sin imitarlos (y que las características deben ser propias). Lange parece inspirarse primero en el modelo estadounidense y luego en el proyecto federal de Brasil para pensar Latino-América como una región que para superar su 'atraso' relativo a las potencias en el desarrollo de su música culta, podría articular redes institucionales transnacionales.

67

Dentro de los artículos abarcados por este trabajo, el que más parece contrastar con este elitismo es sin dudas el de Otto Mayer-Serra, en su valoración de la obra de Revueltas. Destaca el trabajo con la cultura popular de este compositor, no como una simple cita o referencia, sino como un nacionalismo que sabe interpretar los sufrimientos de un pueblo y que se deja enriquecer por su histórica música popular hasta sus actuales manifestaciones. Aquí el proyecto de creación de un pueblo nuevo, ahora culto, está menos presente. El elitismo y vanguardismo (entendido a la europea) ceden lugar frente a una reivindicación de valores populares.

Sin embargo, teniendo en cuenta una visión un poco más general, no deja de estar presente la expectativa sobre estos compositores como una suerte de líderes de movimientos vanguardistas a la europea, que crearan pueblos 'cultos' nuevos, a través de la promoción y pedagogía de música con las estéticas novedosas de la Europa de principios del siglo XX, pero en un estrecho vínculo con las características musicales populares locales; como apariciones de variedades situadas, participantes de una realización esencial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assis, Ana Cláudia de y Rafael Felicio Silva Godoi. "O Boletim Latino Americano de Música VI (1946): entre linhas músicas e ideias". *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

_____. y Susana Castro Gil. "Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange. Los entramados de una correspondencia (1933-1969)". En *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por Omar Corrado, 119-157. Buenos Aires: Editorial de la FFyL-UBA, 2019.

- Buscacio, Cesar y Virginia Buarque. “O ‘americanismo musical’ de Curt Lange: por uma Bildung mestiça e tropical”, *Revista Brasileira de Música*, V. 32, N. 2, jul./dez, (2019): 233-265.
- Corrado, Omar. “¿Universalidad más diferencia? Apuntes sobre cosmopolitismo y música”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 25, N° 1 (2024): 8-31.
- Fornaro Bordolli, Marita. “Algunas reflexiones sobre la musicología en América Latina”. En *De cerca, de lejos: Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*, compilado por Marita Fornaro Bordolli. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay, 2013.
- Fugellie, Daniela. “¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)”, *Latin American Music Review* 39 (1) (2018): 53-88.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- Guerra Cotta, André. “Projeto Conservação e Instalação Definitiva do Acervo Curt Lange-UFGM: comunicação de resultados”. En *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: ANPPOM, 2006.
- Merino Montero, Luis. “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”, *Revista Musical Chilena*, Año 52, Vol. 189 (1998): 9-36.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Paraskevaïdis, Graciela. “Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek”, *Per Musi. Revista Académica de Música*, N° 10, (2004): 57-58.
- Ulhôa, Rachel y Edite Maria Oliveira Rocha. “Mapeamento, categorização e classificação documental na Série 10.3 do Acervo Curt Lange da UFGM: Irmandades e Confrarias”. En *Anais do III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*, 277-287. Belo Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais, 2020.

Fuentes primarias

- Lange, Francisco Curt. *Boletín Latino-Americano de Música*, 1. Montevideo: 1935.
- Lange, Francisco Curt. *Boletín Latino-Americano de Música*, 4. Bogotá: 1938.

Lange, Francisco Curt. Boletín *Latino-Americano de Música*, 5. Montevideo: 1941.



GASTÓN EZEQUIEL LEMA

69

Licenciado y Profesor en Artes, Orientación Música, graduado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó además estudios de bajo eléctrico y lenguaje musical en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Desde 2022, integra el proyecto FILOCyT 'Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)'. Ha participado de congresos especializados y jornadas de investigación. Actualmente, cursa el Programa de Actualización de Posgrado en Inteligencia Artificial desde una Perspectiva Humanística (FFyL-UBA). Es Técnico en Informática y trabaja como analista e ingeniero de datos en el sector privado, además de integrar la organización civil LAIA (Laboratorio Abierto de Inteligencia Artificial), en el área de Sonido y Música.

Fecha de recepción: 01 de noviembre de 2024
Fecha de aceptación: 06 de diciembre de 2024

LA PRENSA PERIÓDICA CHILENA COMO FUENTE PARA CONOCER A LAS MUJERES OLVIDADAS POR LOS LIBROS DE HISTORIA. EL CASO DE FILOMENA SALAS GONZÁLEZ

ELISA SALGADO VERA

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

esalgadovera@gmail.com

ORCID: 0009-0008-8696-8237

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.71>

RESUMEN

El día de la muerte de Filomena Salas González, la *Revista Musical Chilena* dijo unirse al “duelo de la música nacional”, expresión que pone de manifiesto que su partida representaba algo más que una pérdida para familiares y amigos. Sin embargo, al hojear la bibliografía de la historia de la música chilena en búsqueda de quién fue ella, resulta muy difícil dar con alguna mención a su labor, si no es simplemente por su rol de madre y esposa de dos grandes personalidades de la música nacional. En este artículo se indagan dos publicaciones periódicas —*Revista Musical Chilena* y *Maryas*—, para intentar reconstruir algunos vestigios de la obra de una mujer que a principios del siglo XX formó parte de los selectos círculos que sentaron las bases musicales e institucionales de la música académica chilena del presente.

Palabras clave: *Revista Musical Chilena*, gestión cultural, siglo XX, prensa periódica, historia de la música latinoamericana.

CHILEAN PRESS AS SOURCE TO KNOW ABOUT FORGOTTEN WOMEN IN HISTORY BOOKS. FILOMENA SALAS GONZÁLEZ'S CASE

72

ABSTRACT

On the day of Filomena Salas González's death, the *Revista Musical Chilena* told that it joined the "mourning of national music", an expression that shows that her departure represented something more than a loss for family and friends. However, when browsing the bibliography of the history of Chilean music in search of who she was, it is very difficult to find any mention of her work, if not simply for her role as mother and wife of two great musical national personalities. This article investigates two periodical publications—*Revista Musical Chilena* and *Marsyas*—to try to reconstruct some vestiges of the work of a woman who, at the beginning of the 20th century, was part of the selected circles where musical and institutional bases of nowadays Chilean music were established.

Keywords: *Revista Musical Chilena*, cultural management, XXth century, written press, Latin-American music history.



Introducción

¿Quién fue Filomena Salas? A los ojos de la bibliografía de la historia de la música latinoamericana, fue madre y esposa, como tantas; madre de Juan Orrego Salas, segunda esposa de Domingo Santa Cruz; y poco más. Es bien sabido que la historia de la música hasta muy recientemente no ha sido contada por las mujeres y con ello, tampoco han ocupado las mismas gran cantidad de líneas en los libros de la disciplina.¹ No obstante, conforme comienza a ponerse en valor la contribución

¹ Sobre esta cuestión, Cook escribe: "Suele afirmarse que en la historia de la música es notoria la ausencia de mujeres. La razón tiene que ver más con el modo en que se cuenta la historia que con la falta de actividad musical por parte de las mujeres". Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 136. Asimismo, Dezillio se refiere a esta problemática alrededor de las mujeres compositoras en la Argentina de la primera mitad del siglo XX diciendo que: "[...] aparentan no haber podido trascender, en lo que a la opinión pública respecta, la escena *amateur*; y hoy, en retrospectiva, para

femenina en el canon de la música —y especialmente, de la música latinoamericana—, se han ido paulatinamente incorporando a compositoras y directoras, y en menor medida, a intérpretes femeninas de algunos géneros musicales.² Queda todavía sin profundizar el aporte de las pedagogas y de las gestoras culturales, cuya labor en muchos casos ha sido de gran importancia para sentar las bases de las instituciones musicales de cada país.³ En este sentido, instituciones e iniciativas que por su alcance y prolongación en el tiempo pueden asegurarse fundamentales de la historia de la música académica en Chile contaron con la activa participación y las ideas de Filomena Salas González. Su nombre, desconocido para muchos, aparece al leer en la *Revista Musical Chilena* el artículo publicado acerca de los *Conciertos Sinfónico-Educacionales* de la Sinfónica Nacional de Chile. En el escrito, del que Salas es autora, se explica el contexto de surgimiento y el funcionamiento de este programa de presentaciones de la orquesta. Según el mencionado texto, Salas tuvo un rol de relevancia en el equipo técnico pedagógico de esa iniciativa educativo-musical. Hasta hoy no hay bibliografía dedicada a su obra y para saber acerca de su vida debe recurrirse a menciones en artículos de revistas y escritos sobre su hijo, el compositor Juan Orrego Salas, o sobre su segundo esposo, Domingo Santa Cruz. Ambos, no por casualidad, fueron figuras reconocidas en el ámbito de la música chilena.

No obstante, muchas de las actividades que sucedieron en la primera mitad del siglo XX están documentadas a través de la prensa y en cuanto a música refiere, las revistas especializadas de la época son valiosas fuentes de información. Como expresa Donozo, “la prensa fue [...] —y sigue siendo— uno de los principales medios a través de los cuales se conoce la historia y el pensamiento musical”.⁴

Es en este tipo de escritos, en los que se vislumbra que Salas fue parte fundacional de numerosas instituciones de la música académica en Chile, así como también creadora de varias iniciativas educativas y de difusión musical. Luego de su muerte, grandes y reconocidos directores, compositores y músicos chilenos mencionaron sus

la historia de la música en Buenos Aires, pareciera que estas mujeres ‘no hicieron nada’”. Romina Dezillio, “El ojo en la cerradura. Mujeres, música y feminismos en *La Mujer Album-Revista* (1899-1902)”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Silvina Luz Mansilla (dir.) (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 103.

² Además, sobre el lugar de las mujeres en los estudios musicológicos, ver: Susan McClary, “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”, *Feminist Studies* 19 (2), (1992): 399-423.

³ Un ejemplo de estos aportes al campo de la música (incommensurables e invisibilizados por mucho tiempo), realizados por mujeres, es el de Blanche Wetherill Walton. Su rol como gestora cultural en lo que más adelante devino en la *American Musicological Society*, analizado por la musicóloga Tamara Levitz, guarda algunas semejanzas con el caso de Filomena Salas. Tamara Levitz “The Musicological Elite”, *Current Musicology* 102 (2018): 19.

⁴ Leandro Donozo, “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Silvina Luz Mansilla (dir.) (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 13.

importantes aportes. Su nombre quedó consignado en varios escritos críticos de medios de la prensa musical de la época y, según consta en el archivo digital de la Biblioteca Nacional, hasta Gabriela Mistral le escribió consultándole por artículos y solicitando información para presentar en Estados Unidos, lo cual pone de manifiesto su influencia y reconocimiento en el ambiente cultural.⁵

Son estas menciones y textos en prensa especializada los que denotan la inserción que tuvo Filomena en el ámbito musical de su época, en un momento en que se estaban fundando instituciones musicales que fueron las bases del panorama de la música académica del siglo posterior. La recién formalizada Orquesta Sinfónica Nacional, el nuevo Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la Sociedad Bach, la nueva Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile,⁶ la proliferación de revistas especializadas acerca de la educación musical y de las novedades en la música nacional, fueron parte del contexto en que tuvo lugar su contribución.

Ahora bien ¿Cuál fue el aporte de Filomena Salas a la escena musical chilena de la primera mitad del siglo XX? ¿Cómo contribuyó su labor a la construcción de esa escena chilena a posteriori? Para esbozar algunas respuestas que reconstruyan su vida y su intensa labor musical, se recurre como fuente primaria a las publicaciones acerca de su trabajo en la *Revista Musical Chilena* y se consultan también sus escritos en *Maryas*, la revista de la Sociedad Bach.

Si bien son numerosas las menciones a su participación y colaboraciones y se registra que estuvo en los momentos fundacionales de varios proyectos, todo eso tuvo lugar en marcos mucho más amplios y su nombre aparece a partir de otra idea central: como comentarios tangenciales en textos y párrafos periféricos. Resulta difícil profundizar en su obra a través de estos escritos, pero ponerlos en diálogo y leerlos en el marco de los estudios de género en la historia musical, permite al menos dudar de algunas versiones oficiales y, así, dar un puntapié inicial en la puesta en valor del rol cumplido por Filomena Salas González en la historia de la música chilena.

El día de su fallecimiento: 22 de noviembre de 1964

⁵ La epístola de Gabriela Mistral es de 1950, desde Santa Bárbara, California. Véase: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:311331>

⁶ La Orquesta Sinfónica Nacional de Chile se oficializó en 1941, con un antecedente directo en las temporadas de conciertos sinfónicos de la década previa. La Facultad de Bellas Artes se fundó en 1929 y el Instituto de Extensión Musical de la misma Universidad de Chile, diez años más tarde. La historia de la Sociedad Bach se remonta a 1925. Todas estas instituciones de la música chilena continúan vigentes en la actualidad. Ver Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago: Orbe, 1973).

El día de su muerte encierra una dicotomía. Por un lado, es el punto de partida para poder pensar su figura como merecedora de una relectura; configurarla como alguien más que una madre, esposa y colaboradora editorial casi anónima. El enfático homenaje a su vida y obra que se desprende de unas pocas páginas con motivo de su deceso en la *Revista Musical Chilena* deja entrever una personalidad que estuvo detrás de importantes proyectos. Es en esta publicación, con carácter de obituario, donde se dejan escritos los mayores testimonios que ponen en valor su obra y contribución. Por otro lado, puede verse la alusión a un homenaje póstumo que habría de realizarse la revista en alguno de sus números sucesivos (ella fue parte de su Comité Editorial desde los primeros años), escrito del que no consta publicación. ¿Por qué aquellos compañeros de tantas cruzadas en la Sociedad Bach, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Ministerio de Educación y la propia *Revista Musical Chilena* no se abocaron a escribir y publicar una biografía o un recuento de la obra de Salas? ¿Por qué no constan tampoco homenajes a diez años de su muerte, ni en aniversarios posteriores, como sí de otros historiadores y compositores?

Aun con estos interrogantes, resulta fundamental el hecho de que la *Revista Musical Chilena* le dedicó el espacio central de su sección de *Necrologías* al pésame por su muerte, luego de una larga enfermedad: “La *Revista Musical Chilena* se une al duelo de la música nacional en este 22 de noviembre de 1964”.⁷ Se pone de manifiesto — tanto en la dedicatoria institucional de la revista como en el homenaje escrito por Jorge Urrutia Blondel— la importancia que tuvo Filomena Salas González en la vida musical de la época. Este último enfatiza que aportó con “cientos de iniciativas que se debieron a su espíritu inquieto, *ansioso de servir*”.⁸ Esta idea del “servir” hace muy tangibles los roles de género propios de la época. Las mujeres servían en diferentes instancias sociales, acordes a su pertenencia de clase.⁹ En el caso de Filomena Salas, su filiación a un círculo de clase alta llevaba el mandato de su labor en el ámbito del mecenazgo y el cultivo de las artes. Se verá que ella fue mucho más allá de eso, ya que emprendió una serie de tareas que denotan ciertas convicciones e intereses claros en relación con la participación de diferentes sectores en la vida musical. En tal sentido, la publicación menciona al menos tres aristas de su trabajo a lo largo de los años: una educativa, otra periodística-crítica y una etnomusicológica. Todas formaban parte de

⁷ Comité Editorial, “Homenaje a Filomena Salas en el Acto de su Sepultación”, *Revista Musical Chilena*, vol. 18, N° 90, (1964): 98.

⁸ *Ibidem*, 97. El resaltado es propio.

⁹ Una contemporánea de Salas que se vio obligada a dejar su carrera solística en el piano y acompañar las diversas empresas musicales de gran envergadura llevadas adelante por su marido fue Nella Camarada, esposa de Jorge Peña Hen. Ver Patricia Politzer, *Batuta Rebelde* (Santiago: Lumen, 2020).

“[...] los sobresalientes aportes de la señora Filomena Salas González a la promoción y divulgación de la música en Chile durante los treinta fructíferos años de intensa labor en la Sociedad Bach, en otras instituciones artísticas y en la Universidad de Chile”.¹⁰

76

Las labores educativas y de divulgación musical fueron llevadas adelante tanto en el marco del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, como en la Sociedad Bach. Asimismo, en el artículo se le adjudica a Filomena la iniciativa de “adelantarse a fundar en Chile las Juventudes Musicales, antes que en Europa”.¹¹ El Honorable Consejo de la Universidad de Chile, por su parte, escribe que “mucho debe el desarrollo de la educación artística, en nuestro país y en nuestra Universidad, a [su] excepcional personalidad, [...] sus inteligentes iniciativas, a sus sostenidos esfuerzos y a sus entusiasmos generosos”.¹²

En segunda instancia se encuentra “su labor directiva de publicación de revistas, folletos y ediciones musicales”, así como también sus propios escritos, “las encendidas, casi místicas páginas de las crónicas de la Sociedad Bach, que modeló nuestro presente musical”.¹³ Esta relación con el periodismo es de suma relevancia, ya que fueron artículos escritos por ella misma y menciones de otros que guardan gran relación con su espacio en los equipos editoriales de las revistas, lo que permite cuestionar hoy la ausencia de una investigación más profunda acerca de su obra. En este sentido, se comprueba otra vez lo que afirma Donozo cuando sostiene que “las revistas musicales resultan documentos de gran riqueza, donde puede ubicarse información que no se encontrará en casi ninguna otra fuente”.¹⁴ De hecho, fue en varios casos ella misma, quien situó en esas revistas aquella información.

Finalmente, el artículo también destaca “su intervención en los primeros pasos para la recolección, dignificación y conocimiento del folklore musical chileno”,¹⁵ afán etnomusicológico que devino en su trabajo realizado para el Instituto de Investigación de Folclore.

A continuación, para develar parte de la labor realizada por Filomena Salas se revisan las publicaciones acerca de las menciones en estos reconocimientos póstumos. Si bien no son abundantes, ofrecen evidencias de huellas fundamentales dejadas por su trabajo, resumible en lo que hoy consideraríamos el de una gestora cultural.

¹⁰ Comité Editorial, “Homenaje a Filomena Salas ...”, 98.

¹¹ *Ibidem*, 97.

¹² *Ibidem*, 98.

¹³ *Ibidem*, 97.

¹⁴ Donozo, “Once conclusiones provisionales...”, 13.

¹⁵ Comité Editorial, “Homenaje a Filomena Salas...”, 97.

La Sociedad Bach y Amigos del Arte

En “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, Domingo Santa Cruz escribe que esta institución nació como espacio de encuentro creado por amigos reunidos a partir de la histórica presentación del *Oratorio de Navidad*, en 1925. Este evento histórico musical es descrito por Santa Cruz así: “El año 1925 terminó con la presentación completa del primer oratorio de Bach que se haya cantado en Chile, el *Oratorio de Navidad*, ejecutado el día 12 de diciembre, bajo la dirección de Armando Carvajal”.¹⁶

77

Inicialmente, el grupo había formado un coro que buscaba ejecutar y llevar al público música que hasta ese entonces en Chile no resultaba común en los programas. Entre sus primeros repertorios estaba Palestrina y la inquietud por las texturas polifónicas. Luego de la representación del *Oratorio* de Bach, habrían resuelto constituirse más formalmente y con fines más amplios. Es así, que esta institución fundante del movimiento de reforma al Conservatorio Nacional —y que tuvo gran importancia en la composición, promoción y difusión de música académica en Chile—, conformó un primer directorio y la Sociedad Bach se constituyó como persona jurídica. En la primera nómina de miembros aparece Filomena Salas de Orrego. ¿Fue convocada como la esposa de Fernando Orrego Puelma, crítico de *El Mercurio* que colaboró ampliamente con la Sociedad? O bien ¿por su rol como cantante en el oratorio? En este último caso, el listado de miembros pone de manifiesto la presencia de varias esposas e hijas de quienes eran parte del directorio: “entre las damas, Marta Petit de Huneeus, Lucrecia Moreno Sanfuentes, Filomena Salas, Magdalena Petit, Laura Vergara S. C., Julia Pastén P., Lila Bianchi [...]”.¹⁷

Más allá de las razones que hayan llevado a Filomena Salas a formar parte de la Sociedad Bach, sucesivas actas de reuniones denotan su activa participación en las labores de esta; por ejemplo, cuando se definió la sede para la institución:

“Las señoras Filomena Salas, Rebeca Barros, Marta Petit y Carmen Subercaseaux y los Sres. Guillermo Echenique y Humberto Allende, quedaron encargados de buscar la casa más apropiada. El 15 de Marzo se resolvió arrendar la Casa de la calle Catedral 1747”.¹⁸

¹⁶ Domingo Santa Cruz, “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, vol. 6 N° 40, (1950): 29.

¹⁷ *Ibidem*, 30.

¹⁸ *Ibidem*, 31.

Consta asimismo que, en las elecciones generales de directorio de la Sociedad Bach de 1929, “en el Consejo siguieron las infatigables y permanentes colaboradoras Marta Petit y Filomena Salas [...]”.¹⁹

Paralelamente, hacia 1929 la Sociedad Bach se inclinó hacia su profesionalización y surgió la creación de la Sociedad Amigos del Arte, que vino a retomar una labor que antes realizara también la Sociedad Bach:

78

“El antiguo ambiente de camaradería y amistad [...] devino en] las llamadas [reuniones] sociales, en que participaron escritores, pintores y músicos; fueron a rematar, al año siguiente, en la fundación de la «Sociedad Amigos del Arte», que arrendó la vieja «Posada del Corregidor» y cuyos promotores fueron Filomena Salas, Marta Petit, Carlos Humeres, Guillermo Echenique, Sergio Larraín G. M. y muchos otros”.²⁰

Además de todo lo expuesto en el artículo de Santa Cruz, el rol de Filomena en los inicios de la Sociedad Bach, así como también en la posterior Sociedad de Amigos del Arte, está resumido en el artículo acerca de Juan Orrego Salas escrito por Luis Merino. El autor destaca su labor como “colaboradora de las revistas musicales y artísticas chilenas: *Maryyas* (1927), *Aulos* (1932-1934), la segunda *Revista de Arte* (1934-1940) y la *Revista Musical Chilena* en sus primeros años de existencia”.²¹

La participación de Filomena Salas en revistas musicales

La primera mitad del siglo XX vio el surgimiento de numerosas publicaciones periódicas especializadas en las artes y la cultura. Algunas de ellas perduraron en el tiempo y otras desaparecieron luego de unos pocos números. En todos los casos son importantes fuentes para pensar y reconstruir los sucesos, el pensamiento y el contexto social y cultural del momento en que se realizaron sus publicaciones. En el ámbito musical, las revistas especializadas fueron espacios donde se plasmaron, entre otras cosas, debates acerca de los repertorios, la calidad artística y las corrientes educativas además de publicarse críticas, crónicas y anuncios de conciertos y novedades respecto al acontecer musical contemporáneo tanto en Chile como en el extranjero.²²

¹⁹ *Ibidem*, 44.

²⁰ *Ibidem*, 43.

²¹ Luis Merino, “Visión de Juan Orrego Salas”, *Revista Musical Chilena*, vol. 32, N° 142, (1978): 5.

²² Acerca de las relaciones entre prensa periódica especializada e historia de la música, ver Silvina Luz Mansilla, *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).

En esta línea, la Sociedad Bach consideró imprescindible contar con un medio de publicación propio en el que plantear los debates y reformas que se proponía. Surgió así *Marsyas*, publicación mensual que reunía información y artículos de tipo ensayístico acerca de compositores y géneros musicales, además de crónicas sobre el presente musical y los trabajos de la Sociedad, el Conservatorio y otras instituciones relacionadas. Tuvo doce números en total entre 1927 y 1928 [Figura 1].²³

79

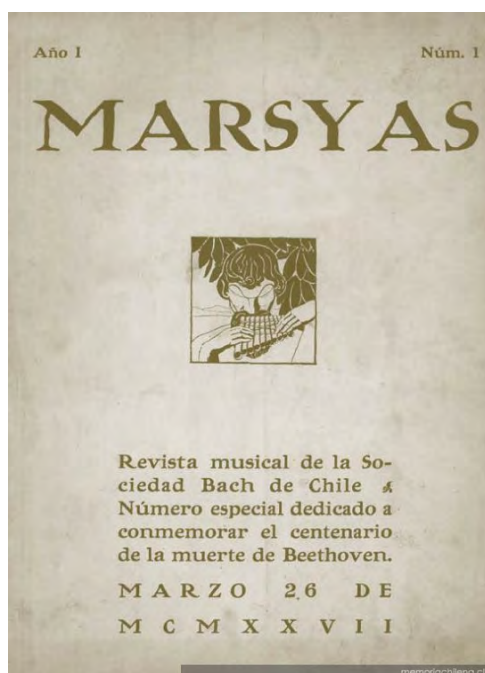


Figura 1. Tapa de la revista *Marsyas*, Año 1, N° 1 (1927). Archivo digital 'Memoria Chilena'

Al acceder a la colaboración de Salas en la revista, se halla que, en los primeros números, tanto en el índice como en la firma de los artículos escritos por ella figura como *F.S de O*, es decir, con las siglas de su nombre en su primer matrimonio: Filomena Salas de Orrego. Así, en el número 3 se publica bajo la mencionada firma

²³ El archivo digital *Memoria Chilena* ofrece una compilación de los números conservados. Véase <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97182.html>

“La Obra de Wagner comentada por Bernard Shaw”;²⁴ en el número 4, “El simbolismo de *Los Maestros Cantores*”;²⁵ y en el número 5 se imprime en el índice el nombre Filomena S. de Orrego, y en el cuerpo del artículo “El niño y la música” se abrevia con las iniciales F.S. de O.²⁶ El último escrito de Salas que figura con su autoría en la revista está en el número 9, donde aparece en el índice como Filomena S. de Orrego, autora de “El Jazz”,²⁷ pero en el cuerpo queda sin firma.

80

En este sentido, cabe señalar que Jorge Urrutia Blondel, Domingo Santa Cruz y los muchos otros escritores de la revista firmaban los artículos generalmente con nombres completos, lo que hace mucho más sencilla su identificación. Al ahondar un poco más en esta cuestión que podría parecer casual, se pueden encontrar los escritos de varias mujeres de la Sociedad Bach, bajo este mismo criterio de abreviaturas. Por ejemplo, P.L.S, en alusión seguramente a Paz Larrain Subercaseaux. Solo en un caso, el de un artículo de María Aldunate, aparece su nombre completo en el escrito. Son numerosos los que tienen abreviaturas no identificadas. Fuera ello una costumbre de época o una decisión editorial, grafica de manera sumamente explícita aquello a lo que Dezillio refiere como el hecho de que “históricamente los varones se aseguraron un lugar de valoración, reconocimiento, autonomía y visibilidad que los posicionó como Sujetos de la Historia”.²⁸

Más allá de lo anterior, el fragmento *Crónicas* de cada número de *Maryas* era firmado con una inicial, probablemente del apellido de quien escribía. Cabe preguntarse si la alusión de Blondel a las crónicas de Salas en esa revista refería solamente a los artículos ya identificados, o bien comprendía también a la sección *Crónicas* propiamente dicha, que contiene numerosos escritos firmados por “S”.

El número 9 de la revista presenta la publicación de la cuarta memoria de la Sociedad Bach.²⁹ En ella se deja constancia de la incorporación a su Consejo de Filomena Salas de Orrego, a quien se le asigna en esa ocasión la comisión de propaganda. Se da cuenta, asimismo, de la primera experiencia con la publicación periódica, mencionando a Salas como parte de las colaboradoras en la escritura de artículos. El balance final es firmado por toda la Comisión Directiva y los miembros del Consejo.

²⁴ Sociedad Bach de Chile, “La Obra de Wagner comentada por Bernard Shaw”, *Maryas*, Año I, N° 3, (1927): 83-86.

²⁵ Sociedad Bach de Chile, “El simbolismo de los Maestros Cantores”, *Maryas*, Año I, N° 4, (1927): 120-122.

²⁶ Sociedad Bach de Chile, “El niño y la música”, *Maryas*, Año I, N° 5, (1927): 166-168.

²⁷ Sociedad Bach de Chile, “El Jazz”, *Maryas*, Año I, N° 9, (1927): 315-321.

²⁸ Romina Dezillio, “El ojo en la cerradura. Mujeres, música...”, 107.

²⁹ Sociedad Bach de Chile. “Cuarta Memoria”, *Maryas*, Año I, N° 9, (1927): 333-351.

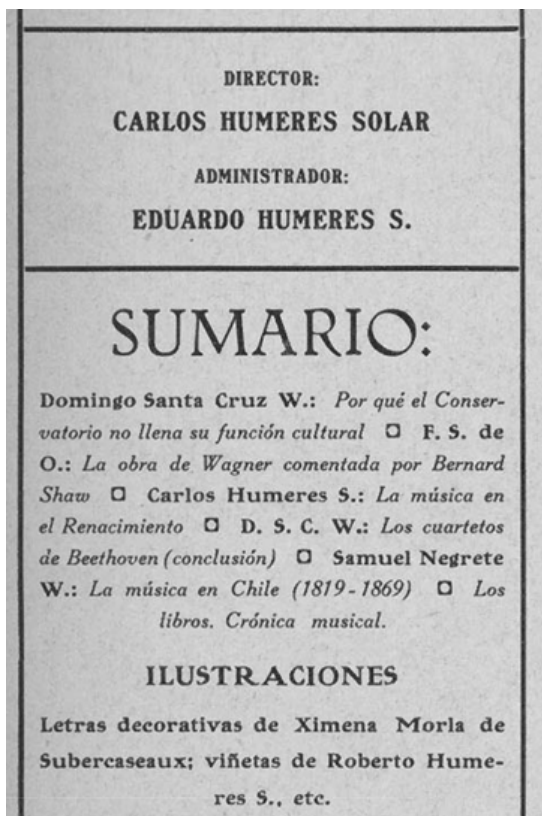


Figura 2. Índice de la revista *Masyas*, Año 1, N° 3 (1927). Archivo digital 'Memoria Chilena'

En su escrito de 1960, Domingo Santa Cruz realiza un recorrido histórico acerca de los “Antepasados de la *Revista Musical Chilena*”. En él, pone de manifiesto que la revista *Masyas*, que fue “la primera iniciativa que desemboca en la actual *Revista Musical Chilena*, pertenece a la Sociedad Bach y data de 1927”.³⁰ A su vez, deja registro de que en la “Comisión de Revista, Correspondencia y Acción Cultural” de la Sociedad, que estaba a cargo de la preparación de la publicación, se encontraban

³⁰ Domingo Santa Cruz, “Antepasados de la *Revista Musical Chilena*”, *Revista Musical Chilena*, vol. 14 N° 71, (1960): 20.

“Filomena Salas, Cora Bindhoff, Eduardo Humeres y Jorge Urrutia Blondel”,³¹ bajo la dirección de Carlos Humeres.³²

La genealogía de las publicaciones especializadas musicales continúa luego de un tiempo de vacancia, con la también breve aparición de *Aulos* entre 1932 y 1934, a cargo de María Aldunate y que cuenta a Salas entre sus múltiples colaboradores. Finalmente, según Santa Cruz, llega la *Revista de Arte*, predecesora directa de la *Revista Musical Chilena*. La *Revista de Arte* estaba

82

“[...] dedicada a las artes en general, pero, sobre todo, a las artes plásticas y a la música. Filomena Salas se añadía esta vez, como motor tesonero, a María Aldunate, en una empresa que, con mayores medios y mejor fortuna, publicó 22 números hasta enero de 1940, en que cesó de aparecer”.³³

Sobre el trabajo de Filomena Salas en la *Revista de Arte*, el texto menciona el “valor inestimable de la crónica” que estuvo a su cargo, “con la cooperación de Lira Espejo, Urrutia, Alfonso Letelier, Eugenio Pereira, María Aldunate y el que esto escribe”.³⁴ Acerca del contenido de las mencionadas crónicas, Santa Cruz afirma que: “los datos que proporciona, los comentarios, son de un inestimable valor histórico. A ello debe agregarse la información constante acerca de los acontecimientos musicales de América y de Europa”.³⁵

Es en “mayo de 1945, en que Vicente Salas Viú y Filomena Salas, como Director y Secretaria, respectivamente, reciben el encargo del Instituto de Extensión Musical de hacer marchar la revista [...], la más duradera y prestigiada de nuestra historia musical”.³⁶ La *Revista Musical Chilena*. Esta publicación periódica especializada sigue siendo un referente hasta nuestros días para Chile y América Latina. Actualmente está exclusivamente dedicada a la publicación científica musicológica.³⁷

³¹ *Ibidem*, 21.

³² La publicación de la revista cesó luego de su primer año ante una solicitud del Departamento de Educación Artística del Ministerio de Educación, que prometía una publicación denominada *Revista de Arte*, “aparecida en septiembre de 1928 y que, pese al rango de órgano de una Secretaría de Estado, duró sólo un número”. *Ibidem*, 18.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, 30.

³⁵ *Ibidem*, 31.

³⁶ *Ibidem*, 19.

³⁷ Su archivo histórico se encuentra digitalizado y es de libre acceso. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/archive>

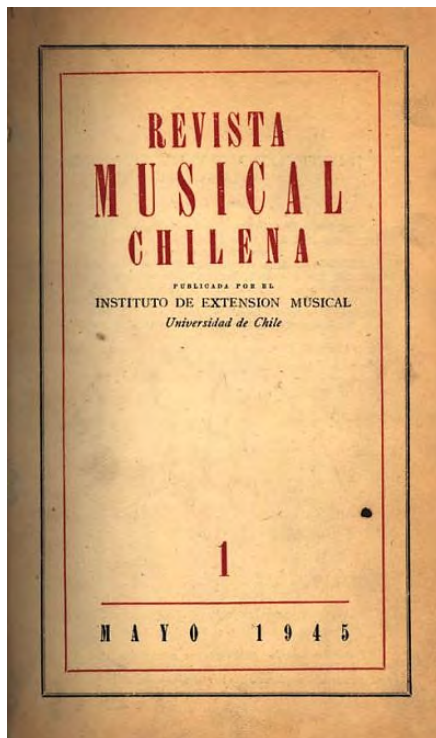


Figura 3. Tapa de la *Revista Musical Chilena*, N° 1 (05-1945)

La Asociación de Educación Musical y las iniciativas en el ámbito educativo

Entre las iniciativas en esta materia, destacan artículos de Salas acerca de los Conciertos Educativos de la Orquesta Sinfónica Nacional, así como su aporte en la Asociación de Educación Musical, los Festivales Corales y el Álbum *Canciones de Navidad*.

Como consta en el artículo publicado en la *Revista Musical Chilena* por Elisa Gayán en 1947, Salas tenía el cargo de Secretaria de Extensión Educacional y Obrera del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y formaba parte del

directorio de la Asociación de Educación Musical.³⁸ Esta última se había fundado el año anterior con motivo de la clausura de las Jornadas Pedagógico Musicales y Filomena había quedado como miembro de la Comisión Organizadora junto a Andrée Haas, Cora Bindhoff y Australia Acuña.³⁹ Los objetivos de esta asociación se explicaron así:

“De acuerdo con este espíritu, similar al que ha animado a los Estados Unidos de Norte América al constituir el «Music Educators National Conferences», los miembros de la Comisión paralela declararon constituida la Asociación de Educación Musical, que tendrá como finalidad primordial el estudio de los problemas inherentes a la educación musical, con miras a la solución nacional de ellos”.⁴⁰

Entre la labor realizada por la Asociación estuvo la publicación en 1950, por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, de *Nochebuena*.⁴¹ El álbum contenía “cinco cantos tradicionales del folklore chileno, veintisiete composiciones de músicos chilenos, catorce canciones del folklore americano y veintisiete europeas” y su repertorio había sido seleccionado especialmente para su uso en las escuelas y liceos públicos.⁴² La iniciativa, originada en la Asociación de Educación Musical, contó con la participación de Filomena Salas en varias instancias. Por un lado, como parte de la Comisión Técnica para la selección de las canciones; por el otro, a cargo de la dirección artística y el diseño editorial:

“Sobre lo excelente de la labor conjunta realizada por las personas citadas, resalta el buen gusto y acertado criterio con que la Sra. Filomena Salas, encargada de la dirección artística y ejecución editorial, que ha dado forma al cancionero, secundada por la Sra. Nené Aguirre en la ornamentación gráfica: viñetas y dibujos de admirable factura y llenos del espíritu popular de la Pascua en Chile”.⁴³

Así también, la Asociación estuvo a cargo de la Primera Convención de Educadores Musicales, que tuvo lugar en 1948. Consistió en un encuentro nacional que fue pensado “con el fin de determinar el pensamiento de estos profesionales sobre los

³⁸ Elisa Gayán, “Labor de la Asociación de Educación Musical”, *Revista Musical Chilena*, vol. 2, N° 17-18, (1945): 33.

³⁹ Elisa Gayán, “Las Jornadas Pedagógico-Musical y la Asociación de Educación Musical”, *Revista Musical Chilena*, vol. 1, N° 9, (1946): 30.

⁴⁰ *Ibidem*, 29.

⁴¹ Sobre la relevancia de este álbum y su uso posterior, ver Gladys Briceño Zaldívar, “El repertorio de música coral en Chile. Los dos álbumes de *Canciones para la juventud de América* publicados hacia inicios de la década de 1960”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, vol. 3, N° 6, (2022): 49-63.

⁴² Vicente Salas Viú, “Partituras”, *Revista Musical Chilena*, vol. 6 N° 39, (1950): 118.

⁴³ *Ibidem*.

problemas pedagógicos inherentes a su especialidad y para buscar soluciones orientadas hacia conceptos modernos y de acuerdo con las necesidades”.⁴⁴

El evento constaba de varios comités de trabajo: “Enseñanza preescolar y para Párvulos. Enseñanza Primaria. Enseñanza Secundaria. Enseñanza Normal. Enseñanza Universitaria. Educación Musical Extraescolar”.⁴⁵ De su funcionamiento emanaron una serie de principios y acuerdos a promover en torno a la música y la educación musical tanto en términos sociales, escolares, de educación superior y extraescolares. Filomena Salas fue parte de estas comisiones en representación de Educación Extraescolar.⁴⁶ Terminada la Convención se enumeraron los acuerdos establecidos y se eligió el Consejo Directivo para el funcionamiento durante 1948 de la Asociación de Educación Musical. En el mismo, figura como Consejera “por Instituciones Administrativas Musicales: Sra. Filomena Salas”.⁴⁷

85

¿Juventudes Musicales?

Como ya se mencionó, en el homenaje por su muerte, Jorge Urrutia Blondel — reconocido músico e historiador chileno—, adjudica a Filomena el haber sido fundadora de Juventudes Musicales Chilenas. Según publicaciones en la revista, de la década del 60, las mismas participaron de la línea de los conciertos educativos y se abocaron a fomentar la participación en la vida musical del público joven, además de organizar numerosas presentaciones de diversos intérpretes en ciclos de conciertos. Ahora bien, la historia de su fundación es poco clara. El artículo “Las juventudes musicales chilenas” afirma su surgimiento el 21 de julio de 1960, año en que adquirieron un directorio legal.⁴⁸ No obstante, se asegura que en “los últimos días de agosto, en la ciudad de Santiago, hay 7.228 jóvenes inscritos en Juventudes Musicales Chilenas”.⁴⁹ El número de inscriptos hace presumir que la estructura llevaba tiempo previo en funcionamiento. Aun así, la afirmación de Urrutia Blondel de que la idea chilena nació más temprano que la europea es muy difícil de sostener pues las Juventudes Musicales nacieron en varios países del continente, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁴ Elisa Gayán, “La primera Convención de Educadores Musicales”, *Revista Musical Chilena*, vol. 4, N° 28, (1948): 22.

⁴⁵ *Ibidem*, 23.

⁴⁶ Además, la Convención comprendía una Mesa Directiva formada por el Consejo Directivo de la Asociación. En ese contexto, se da cuenta de que Salas tenía en ese momento el cargo de Consejera en la institución.

⁴⁷ Gayán, “La primera Convención...”, 27.

⁴⁸ Comité Editorial, “Juventudes Musicales Chilenas”, *Revista Musical Chilena*, vol. 14, N° 72, (1960): 141-143.

⁴⁹ *Ibidem*, 143.

De todas maneras, el cargo que ejerció Urrutia en la Universidad de Chile y su conocimiento del ambiente musical, cultural y educativo de la época hacen poco probable un error tan amplio en su afirmación. No se hallaron otras menciones a Filomena Salas con relación a Juventudes Musicales en las páginas de la *Revista Musical Chilena* revisadas.

Los Festivales Corales

En el artículo publicado por Gayán (1958) que se titula “Los X Festivales Corales”, se deja registro de que la iniciativa anual de la Asociación de Educación Musical, que seguía realizándose una década más tarde, habría sido iniciada por Cora Bindhoff, Laura Reyes y Filomena Salas. El evento tenía por objetivos:

“[...] Conocer el trabajo anónimo, hasta cierto punto, que realizan los educadores y profesores de Educación Musical, estimular su acción, intercambiar experiencias, apreciar nuevas expresiones de repertorio escolar o extraescolar y, finalmente, constatar el grado de superación y perfeccionamiento que cada profesional va adquiriendo o desarrollando dentro de su especialidad”.⁵⁰

Este tipo de empresas apuntaba, por un lado, a fomentar la participación de los docentes de educación musical en un pensamiento compartido, que diera protagonismo a sus tareas de enseñanza. También, buscaba ampliar el acceso a la educación musical, lo cual lo agrupaba en un conjunto mayor de proyectos de los que formó parte Filomena, que perseguía la difusión musical y la participación en la vida cultural de públicos diversos.

Los Conciertos Educativos

En 1945, la *Revista Musical Chilena* publicó el artículo “Conciertos Educativos en Chile”, escrito por Filomena Salas. El texto hace un recorrido por la historia de estos conciertos didácticos, que tenían un programa educativo para acercar la música sinfónica a escuelas públicas y otros sectores culturalmente lejanos a este género musical. La autora propone una mirada al panorama de la educación en el mundo de aquel momento y explica en términos generales alguna información acerca de la URSS, los modelos europeos y la llegada de estos últimos a Estados Unidos. Profundiza sobre la iniciativa de los conciertos educativos, iniciados en 1942 y con un auge en 1944 por la Sinfónica Nacional de Chile, en conjunto con el

⁵⁰ Elisa Gayán, “Los X Festivales Corales”, *Revista Musical Chilena*, vol. 12, N° 61, (1958): 94.

Ministerio de Educación y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. En el escrito, entrega tanto datos estadísticos acerca de las poblaciones alcanzadas como también información acerca del proceso de preparación del programa educativo; menciona los roles de diversas personas e instituciones que formaron parte de este. En ese marco, surge la contribución de la propia Salas, encargada, según sus palabras, de “organizar y dar forma práctica al desarrollo de estos conciertos y estudiar en comisión comparativamente la adaptación al escolar chileno de los programas que vio realizar en el extranjero”.⁵¹

El proyecto consistía en una propuesta integral de educación musical, con un repertorio especial, programas de mano y relatos en vivo que brindaban información seleccionada acerca de la música, de los contenidos de educación musical y de los compositores. Además, constaba de instancias preparatorias: “en la clase del colegio y en la radio es tratado con anticipación el programa y en el concierto el locutor lo comenta. De esta manera, el escolar llega a interesarse espontáneamente por música, compositor y ejecutante”.⁵²

Las piezas interpretadas incluían, del repertorio occidental consagrado, fragmentos de ballets y de óperas alemanas, rusas e italianas; también, música descriptiva “fácilmente comprensible por el proceso de asociación de ideas”.⁵³ Adicionalmente, se incluían en los conciertos obras nacionalistas de compositores chilenos que contenían representaciones de tonadas, temas y melodías extraídas de lo folclórico. Finalmente, la autora menciona “la evidente necesidad de un repertorio musical que, reunido en un «Cancionero escolar», venga a facilitar la labor de los esforzados maestros de música”.⁵⁴

Tanto los esfuerzos en términos de gestión cultural, como aquellos emprendidos en el ámbito educativo, parecen haber sido guiados por un gran interés y convencimiento de la necesidad de la difusión y acceso a la música académica de sectores de la población cada vez mayores. En 1947, en su calidad de Secretaria de Difusión Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Filomena contestaba una encuesta acerca de la música moderna publicada por la *Revista Musical Chilena*:

“La música contemporánea debería ser ofrecida también en conciertos en los que se destacasen las características del lenguaje musical de las diferentes épocas hasta llegar a la actual. En estos conciertos, debería preceder a cada

⁵¹ Su participación fue en el marco de la Comisión Especial para la organización técnica de los proyectos, que integró. Filomena Salas, “Conciertos Educativos en Chile”, *Revista Musical Chilena*, vol. 1, N° 2, (1945): 24.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, 27.

obra un pequeño análisis que hiciese comprender al auditor las singularidades de cada época y estilo”.⁵⁵

En esta misma línea, al tiempo que afirmaba la igualdad de la música contemporánea nacional con la proveniente del extranjero, mencionaba la necesidad de trabajar con las escuelas y la formación de públicos jóvenes: “la educación musical impartida en escuelas y liceos debe contribuir en poderosa medida a la mejor comprensión de la música”.⁵⁶

88

Es en este punto, de interés para la formación de públicos, la extensión universitaria y la educación musical —entendida de manera integral dentro y fuera del aula—, donde se entrecruzan el trabajo de Salas en relación con la música académica y orquestal con el acercamiento al folclore que tuvo su punto máximo en el Instituto de Investigaciones de Folclore Musical. Así, Filomena Salas también emprendió un importante aporte al trabajo de la etnomusicología y apoyó la recopilación y difusión de música folclórica de Chile en diferentes instancias.

Durante la inauguración de la Semana del Folclore, serie de jornadas en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile dedicadas a la investigación y divulgación en esta materia, Dannemann Rothstein se refirió a Salas como

“[...] la gran impulsadora de la investigación folklórica en el Instituto de Extensión Musical de veinte años atrás, doña Filomena Salas, «activísima animadora de iniciativas», a cuyo tesón y perseverancia se debe, en gran medida, la descollante posición científica de la entidad organizadora de estas Semanas”.⁵⁷

En abril de 1944 se crea oficialmente por decreto el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con Filomena Salas en el cargo de secretaria de la institución, que según un artículo publicado por ella en la *Revista Musical Chilena*, tuvo sus inicios en 1943, “como iniciativa privada a cargo de una Comisión integrada por Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viú y Filomena Salas”.⁵⁸

⁵⁵ Comité Editorial. “Encuesta sobre la música moderna: Contestaciones de René Amengual, Zulema Hurtado de Colli, Alfonso Letelier, Marta Canales, Filomena Salas, Ana de Aguirre y Ernesto Rudloff”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 3, N° 24, (1947): 47.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Manuel Dannemann Rothstein, “Semana del folclore”, *Revista Musical Chilena*, vol. 19, N° 91, (1965): 89.

⁵⁸ Filomena Salas, “El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical”, *Revista Musical Chilena*, vol. 1 N° 3, (1945): 19.

El instituto se abocó a recopilar, escribir y grabar música folclórica de todo el país, además de realizar labores educativas y de difusión como conciertos, conferencias, clases y colaboraciones con escuelas y docentes a lo largo de Chile. Los discos publicados con los resultados de investigaciones de campo para recopilar repertorio autóctono de las diversas regiones del país contaron con la participación de grandes cantores entre quienes se cuentan las Hermanas Margot y Estela Loyola. De los viajes, documentos y grabaciones se conformó un importante archivo del Instituto.

Son numerosos los escritos posteriores acerca del trabajo realizado por el mismo, espacio que existe hasta nuestros días. En palabras de Vicente Salas Viú, el instituto se dedicó principalmente a “la recolección, clasificación y análisis de materiales folklóricos; la difusión de su conocimiento en conciertos, transmisiones por radio, cursos, conferencias y publicaciones”.⁵⁹

Conclusiones

En este trabajo se buscó ahondar en la actividad musical de Filomena Salas, a partir de las informaciones disponibles en la prensa musical de la época. De los artículos revisados en la *Revista Musical Chilena* y de su colaboración como autora en *Maryas*, se desprende que Filomena Salas González fue una mujer influyente en su época, abocada a lo que hoy en día entenderíamos como gestión cultural. Así, fue parte de esos “Mundos del arte” necesarios para que las manifestaciones musicales y culturales puedan desarrollarse, crecer y difundirse.⁶⁰

La fama de su segundo esposo y de su hijo —grandes figuras de la música chilena— no debieran prevenir a las investigaciones venideras de ahondar en su rol y su legado, sea como gestora de importantes proyectos en los ámbitos de la educación, la prensa periódica y la difusión musical, como en la formación de públicos y en la investigación.

Resulta evidente que sigue estando pendiente una profundización en su vida y obra para poner en valor sus aportes —principalmente, desde la gestión cultural— a la escena musical chilena desde principios del siglo XX. Asimismo, sería interesante conocer un poco más acerca de su perfil de música, que la llevó a ser solista en el *Oratorio de Navidad*. En esta línea, la indagación en medios de prensa periódica brinda grandes oportunidades para comprender la valoración que tuvieron en su propia época y en los tiempos posteriores, aquellas personas que de una u otra manera

⁵⁹ Comité editorial, “Las investigaciones sobre el Folklore Chileno”, *Revista Musical Chilena*, vol. 8, N° 43, (1952): 4.

⁶⁰ Howard Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2008).

dejaron sus aportes en las instituciones musicales nacionales. Del mismo modo, si se buscan las omisiones y se pone esta información en relación con la que ha quedado plasmada acerca de los otros actores del momento, se obtienen valiosos datos acerca de la configuración del canon de la historia de la música chilena y, sobre todo, acerca del género como un punto determinante en esa constitución, por diversos motivos.

Luego de realizar una lectura exhaustiva de las publicaciones relacionadas, tanto en la *Revista Musical Chilena* como en *Maryyas*, queda pendiente para un aporte ulterior la revisión de los artículos que publicara Filomena Salas en otros periódicos y diarios de la época. No obstante, queda probada su activa participación en la Sociedad Bach, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la Sociedad de Amigos del Arte, la Asociación de Educación Musical y el Instituto de Investigaciones de Folclore Musical. Junto con sus escritos en las revistas *Aulos*, *Maryyas* y la segunda *Revista de Arte*, destaca el inicio del proyecto de Conciertos Sinfónicos Educativos, que se extendió por décadas; asimismo, su influencia en los Festivales Corales, en publicaciones dedicadas a su uso en la enseñanza musical, en compilados de partituras y grabaciones y en la primera Convención de Educadores Musicales.⁶¹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARLAC/IMS. *VI Congreso*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2024. <https://arlac.musicology.org/wp-content/uploads/PROGRAMA-E-RESUMENES-VI-ARLAC.pdf>
- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Briceño Zaldívar, Gladys. “El repertorio de música coral en Chile. Los dos álbumes de *Canciones para la juventud de América* publicados hacia inicios de la década de 1960”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, vol. 3, N° 6, (2022): 49-63.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe, 1973.

⁶¹ Cabe mencionar que la tesis posdoctoral aún no publicada de Nayive Ananías presentaría un trabajo en profundidad acerca de algunos aspectos de la obra de Salas, proceso de trabajo que fue expuesto en una conferencia en el marco de la cátedra “Cora Bindhoff” de la Universidad de Valparaíso el pasado 22 de abril de 2024 y en el *VI Congreso ARLAC-IMS*, realizado en México del 7 al 10 de agosto de 2024. Esto augura arrojar nuevas luces sobre esta figura fundacional en la historia musical de Chile.

- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza, 2001.
- Dezillio, Romina. "El ojo en la cerradura. Mujeres, música y feminismos en *La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)*". En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 101-132. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- Donozo, Leandro. "Once conclusiones provisórias sobre las revistas de música". En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 13-20. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- Levitz, Tamara. "The Musicological Elite", *Current Musicology* 102 (2018): 09-80.
- Mansilla, Silvina Luz. *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1953)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- McClary, Susan. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, 19 (2), (1992): 399-423.
- Merino Montero, Luis. "Visión de Juan Orrego Salas", *Revista Musical Chilena*, vol. 32, N° 142, (1978): 5. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/608>
- Politzer, Patricia. Batuta Rebelde. *Jorge Peña Hen, una biografía (1928-1973)*. Santiago: Lumen, 2020.

Hemerografía

- Comité Editorial. "Encuesta sobre la música moderna: Contestaciones de René Amengual, Zulema Hurtado de Colli, Alfonso Letelier, Marta Canales, Filomena Salas, Ana de Aguirre y Ernesto Rudloff", *Revista Musical Chilena*, vol. 3, N° 24, (1947): 43-48. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11444>
- _____. "Homenaje a Filomena Salas en el Acto de su Sepultación", *Revista Musical Chilena*, vol. 18, N° 90, (1964): 97-98. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14212>
- _____. "Las investigaciones sobre el Folklore Chileno", *Revista Musical Chilena*, vol. 8, N° 43, (1952): 3-6. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12117>
- _____. "Juventudes Musicales Chilenas", *Revista Musical Chilena*, vol. 14, N° 72, (1960): 141-143 <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14631>.

- Dannemann Rothstein, Manuel. "Semana del folklore", *Revista Musical Chilena*, vol. 19, N° 91, (1965): 89-90. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13768>
- Gayán, Elisa. "Labor de la Asociación de Educación Musical", *Revista Musical Chilena*, vol. 2, N° 17-18, (1945): 33-35. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11291>
- _____. "Las Jornadas Pedagógico-Musical y la Asociación de Educación Musical", *Revista Musical Chilena*, vol. 1, N° 9, (1946): 28-30. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10896>
- _____. "La primera Convención de Educadores Musicales", *Revista Musical Chilena*, vol. 4, N° 28, (1948): 22-27. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11650>
- _____. "Los X Festivales Corales", *Revista Musical Chilena*, vol. 12, N° 61, (1958): 94-97. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12724>
- Salas, Filomena. "Conciertos Educativos en Chile", *Revista Musical Chilena*, vol. 1, N° 2, (1945): 22-27. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10709/10890>
- _____. "El Instituto de Investigaciones del folklore musical", *Revista Musical Chilena*, vol. 1, N° 3, (1945): 19-27. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10812>
- Salas Viú, Vicente. "Partituras", *Revista Musical Chilena*, vol. 6, N° 39, (1950): 118-119. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12014>
- Santa Cruz, Domingo. "Antepasados de la *Revista Musical Chilena*", *Revista Musical Chilena*, vol. 14, N° 71, (1960): 17-33. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14037>
- _____. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *Revista Musical Chilena*, vol. 6, N° 40, (1950): 08-62. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12022/12382>
- Sociedad Bach de Chile. "La Obra de Wagner comentada por Bernard Shaw", *Maryas*, Año 1, N° 3, (1927): 83-86.
- _____. "El simbolismo de los Maestros Cantores", *Maryas*, Año 1, N° 4, (1927): 120-122.
- _____. "El niño y la música", *Maryas*, Año 1, N° 5, (1927): 166-168.
- _____. "El Jazz", *Maryas*, Año 1, N° 9, (1927): 315-321.

_____. “Cuarta Memoria”, *Maryas*, Año 1, N° 9, (1927): 333-351.



ELISA SALGADO VERA

93

Licenciada y Profesora Media y Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en diversos niveles educativos. Es presidenta de la asociación civil ‘Artistas Chilenos Residentes en Argentina’. Forma parte del proyecto FiloCyT ‘Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)’, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Durante 2021, realizó una pasantía en el Laboratorio Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva (LINC), CEMSC3 ECyT UNSAM-CONICET. Es violista, con estudios en el Conservatorio “Alfredo Luis Schiuma”, de la provincia de Buenos Aires. Ha sido becaria de la Orquesta Sinfónica Juvenil Nacional “José de San Martín”, entre 2016 y 2021.

Fecha de recepción: 02 de noviembre de 2024
Fecha de aceptación: 06 de diciembre de 2024

CONSTRUYENDO IDENTIDADES: LA FORMACIÓN DE MÚSICOS LATINOAMERICANOS EN PARÍS ENTRE 1880 Y 1930

VERA WOLKOWICZ

University of Glasgow - Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (École des Hautes Études en Sciences Sociales) - Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

vera.wolkowicz@glasgow.ac.uk

ORCID: 0000-0001-6642-4568

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.95>

RESUMEN

En este artículo trazo un panorama general sobre la cantidad de latinoamericanos que se formaron en instituciones musicales públicas y privadas de la capital francesa entre aproximadamente 1880 y 1930. A partir de un estudio sobre las políticas educativas hacia los estudiantes extranjeros, analizo algunos estudios de caso de compositores latinoamericanos en distintas instituciones para describir los procesos identitarios que se fueron desarrollando en tanto comunidad supranacional según las épocas y cómo estos se vieron afectados tanto por los hechos político-sociales como por las propias políticas internas de las instituciones musicales que restringían o, por el contrario, ampliaban el espacio a estudiantes extranjeros.

Palabras clave: educación musical, Latinoamérica, París, identidad.

BUILDING IDENTITIES: LATIN AMERICAN MUSICIANS' EDUCATION IN PARIS, 1880-1930

ABSTRACT

96 In this article, I provide an overview of the number of Latin Americans who studied in public and private musical institutions in the French capital between approximately 1880 and 1930. Based on the study of institutional policies towards foreign students, I analyze some case studies of Latin American composers in different institutions to describe the identity processes that developed in terms of creating as a supranational community at different times, and how these were affected both by political-social events and by the internal policies of the musical institutions that restricted or, on the contrary, widened the space for foreign students.

Keywords: musical education, Latin America, Paris, identity.

Introducción¹

Desde fines del siglo XIX, muchos artistas latinoamericanos buscaron formarse o continuar sus estudios en el exterior. Varios gobiernos de la región alentaron estas iniciativas por medio de becas o subsidios estatales para que, aquellos que demostraran condiciones, pudieran obtener una educación en distintos centros europeos. Uno de los destinos más elegidos fue la ciudad de París, la cual era entendida como un centro de modernidad y cosmopolitismo. Si bien este tema ha

¹ Este artículo es parte del proyecto financiado por el programa de la Unión Europea Horizon 2020 en el marco de la beca posdoctoral Marie Skłodowska-Curie, Grant Agreement N° 101028215. Extractos muy preliminares fueron discutidos en el *X Coloquio de la Asociación Argentina de Musicología 2022*, organizado en cooperación con la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y en el Seminario de Investigación del Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid. Agradezco especialmente al Dr. Diego Bosquet por sus excelentes observaciones y comentarios durante el Coloquio y luego, en conversaciones privadas. También quiero agradecer a Mariano Zemborain, Belén Vega Pichaco y Daniel Castro Pantoja por compartir documentos relevantes a esta investigación y a Silvina Luz Mansilla por su trabajo editorial y observaciones. Los errores u omisiones son única responsabilidad de esta autora.

sido ampliamente abordado en el campo de las artes visuales y la literatura,² es muy poco lo que se ha indagado respecto de los núcleos de músicos latinoamericanos en París. En general, los estudios musicológicos se han concentrado mayormente en historias individuales, pero no hay aún un trabajo que muestre patrones de movilidad y redes de sociabilidad de latinoamericanos en el territorio europeo.

En este artículo, trazo un panorama general de los latinoamericanos que se formaron tanto en instituciones musicales públicas como privadas de la capital francesa entre aproximadamente 1880 y 1930. A partir de allí y de algunos estudios de caso, describo algunos de los procesos identitarios que se desarrollaron en cuanto a cada nacionalidad en particular y, a su vez, como comunidad a nivel supranacional —es decir, latinoamericana— en función de la época, los acontecimientos político-sociales y también de las propias políticas internas de las instituciones musicales que restringían o, por el contrario, ampliaban el espacio a estudiantes extranjeros según sus propios intereses.

97

Latinoamericanos en París

Las estadísticas realizadas por Jens Streckert nos muestran que el número de latinoamericanos residentes en París en 1881 fue de alrededor de 2.300, cifra que se fue incrementando a lo largo de los años, llegando a un pico de 5.899 en 1901 y que descendió en años sucesivos (sobre todo, con el inicio de la Primera Guerra Mundial).³ En el período de entreguerras, la cantidad de residentes latinoamericanos en París volvió a incrementarse, contando con una cifra de alrededor de 7.900 residentes en 1920 y un máximo de un poco más de 15.300 en 1924, número que fue otra vez decreciendo en los años siguientes en función de la coyuntura política (crisis del 30 e inicios de la Segunda Guerra Mundial). Si bien estas cifras no son muy grandes, si se las piensa —como bien señala Streckert— en función de su *status* social dentro de la población total de París en esos años, sí es relevante para la creación de una comunidad. En este sentido, el autor dice:

“A pesar de que se trataba de una comunidad pequeña si se compara con la de otros extranjeros, los latinoamericanos asumieron una posición de privilegio entre las comunidades extranjeras de la ciudad gracias a su elevado nivel intelectual y social. Era una colectividad conformada por las élites de

² Ver, por ejemplo, Michele Greet, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2018); y Beatriz Colombi, “Camino a la meca: Escritores hispanoamericanos en París (1900–1920)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano (ed.) (Buenos Aires: Katz Editores, 2008), 544-566.

³ Jens Streckert, *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)* (Sevilla: Universo de Letras, 2019), 34 y 42.

cada país, probablemente mucho más que en cualquier otra comunidad de extranjeros en París. Esta circunstancia se evidencia por ejemplo en la ubicación de las áreas residenciales elegidas por los latinoamericanos, que se concentran en los barrios elegantes y ricos de la orilla derecha del Sena⁴.

Además, estos números solo reflejan aquellos que fueron censados por ser residentes en la capital francesa, lo que omite la gran cantidad de viajeros que visitaban la ciudad o que se establecían por temporadas más breves, en algunos casos alternando medio año entre París y su ciudad de origen.

A pesar de provenir de diversos países, su posición económico-social, su pasado cultural y la admiración por el modelo cultural y republicano francés resultaban vinculantes dentro de este contexto. Es así como Streckert advierte el lugar que ocuparon ciertos diplomáticos que, a su vez, se desarrollaron como escritores y representaron a varios países dentro de sus actividades. Un claro ejemplo es el del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien fue nombrado cónsul de su país en 1898 y luego de la República Argentina.⁵ El autor manifiesta que la división entre los residentes, sobre todo los intelectuales, era más bien social que nacional, según el propio relato que realizara el escritor peruano César Vallejo, quien distinguió entre aquellos privilegiados que pertenecían al circuito oficial y eran contratados por las embajadas para fastuosos eventos y aquellos que vivían por fuera de este circuito y que se ganaban la vida más modestamente.⁶

Músicos latinoamericanos en París

La búsqueda por parte de los estados latinoamericanos de construir modelos culturales de país inspirados en Europa —y más particularmente, en Francia— hizo que distintos gobiernos de Latinoamérica otorgaran becas —a veces, en función de casos individuales, otras, a través de concursos— para que los aspirantes a artistas pudieran formarse en el viejo mundo. Durante la primera mitad del siglo XIX y a partir de las guerras de independencia, se fueron desarrollando las primeras academias de arte y música a lo largo y ancho de las excolonias ibéricas. En cuanto a la música, es posible observar sobre todo la influencia de músicos italianos en tanto que formadores de músicos locales, como también promotores —especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX— de la creación de músicas nacionales (como el caso, por ejemplo, de Domenico Brescia, en Chile y Ecuador; o Enrico Pasta y Claudio Rebagliati, en Perú). Las tensiones entre estilos y géneros de las

⁴ *Ibidem*, 66-67.

⁵ *Ibidem*, 76.

⁶ *Ibidem*, 91.

escuelas francesa, alemana, italiana —y, en menor medida, española— también se reflejaron de diversas maneras en el territorio americano. Es asimismo por eso que se observa una gran cantidad de músicos latinoamericanos formándose musicalmente en estos países, siempre y cuando tuviesen la oportunidad —y, sobre todo, los medios— para continuar con sus estudios en el exterior.

A partir del entrecruce entre diversas fuentes bibliográficas, he obtenido una lista de más de trescientos músicos latinoamericanos con algún tipo de formación y/o estancia en París entre aproximadamente mediados del siglo XIX hasta la década de 1930.⁷ Tomando en consideración la consulta de diversas fuentes primarias, pude documentar ciento cincuenta músicos latinoamericanos estudiando en alguna institución musical, y otros cien que pasaron estancias en París, en muchos casos realizando estudios particulares y de los cuales solo algunos han sido posibles corroborar.⁸ La búsqueda de los registros de alumnos latinoamericanos en París tiene dos motivos fundamentales: el primero es la corroboración biográfica. Esto se debe a que, en muchos casos, los investigadores latinoamericanos, por la dificultad sobre todo económica de acceder a las fuentes europeas, han replicado datos que, en algunas circunstancias son falsos o no son del todo correctos. En segundo lugar, porque permite entender un poco más acerca de su formación como músicos y la influencia que sus estudios ejercieron en sus carreras posteriores.

Los tipos de educación musical variaron entre estudios formales en algún conservatorio, hasta estudios informales como la participación como oyentes o en clases particulares con algún músico reconocido. Respecto de esto último, el paso de los músicos latinoamericanos por la capital francesa se torna más difícil de verificar, salvo en algunos casos donde se han encontrado registros personales de los profesores (como los fondos de Nadia Boulanger y Marguerite Long), o de conciertos brindados por ellos y/o sus obras en alguna sala local de las que quedan evidencias a través de los programas de mano o comentarios en la prensa.

También es posible observar que aquellos que continuaron sus estudios en Europa parecen haber tenido una posición económica estable, ya que, incluso con una beca del gobierno, algunos músicos se veían imposibilitados de viajar. En este sentido, es importante destacar que, en algunas circunstancias, los músicos eran jóvenes prodigios que debían ir acompañados de un adulto, con lo cual los gastos eran

⁷ La primera fuente ha sido el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. También he consultado el *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*, editado por Miguel Ficher, Martha Furman Schleifer y John Furman. Para completar la información con los músicos de Brasil, recurrí al artículo de María Alice Volpe, “Compositores románticos brasileiros: estudos na Europa”, *Revista Brasileira de Música*, Vol. 21, (1994-1995): 51-76.

⁸ He confeccionado una base de datos en la que consigno referencias de aquellos músicos latinoamericanos de los cuales encontré información que corrobora sus estudios en París. Se encuentra disponible aquí: <https://didomena.chess.fr/collections/wd3764481>.

necesariamente mayores. Otro dato interesante que se desprende de la lectura de estas biografías es el tipo de movilidad. Mientras que en general los músicos con talento pertenecientes a las provincias solían movilizarse a la capital o quizás perseguían estudios en algún país vecino, eran generalmente los músicos de las capitales los que contaban con más posibilidades de viajar a Europa.

Los músicos latinoamericanos pueden ser divididos a grandes rasgos en los siguientes grupos en función del tipo de educación y de movilidad que, a su vez, pueden entrecruzarse entre sí:

Tipo de educación y profesión:

- Ejecutantes
- Compositores
- Pedagogos
- (Amateurs)

Tipo de movilidad:

- Estudios en París y carrera en Europa
- Estudios en París y carrera en el país de origen
- Estudios en París y carrera a ambos lados de Atlántico

A su vez, a partir del cambio de siglo, se observa un giro en la visión europea acerca de los músicos latinoamericanos, particularmente sobre la música que componen y ejecutan. La radicalización de los nacionalismos —en muchos casos rayando con el chauvinismo— de comienzos del siglo XX ayudó a erigir un paradigma de los músicos latinoamericanos como un “otro” diferente. En Francia, esta exotización se vio reforzada por los propios esfuerzos desde fines del siglo XIX, de promover un arte puramente francés que se distinguiera bien del de otras naciones, principalmente de Alemania, influido indefectiblemente por las consecuencias de la guerra franco-prusiana.⁹ Es así como observamos un tratamiento diferente de los extranjeros en el cambio de siglo, lo que también trajo aparejado entre los músicos extranjeros una forma diferente de socializar. Para ello, es importante detenerse en las políticas de cada institución.

⁹ En este sentido, ver, por ejemplo, Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (Rochester, NY: The University of Rochester Press, 2005); y la historia de la creación de la Société Nationale de Musique, en Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939* (Lieja: Mardaga, 1997).

El Conservatorio Nacional de París

El origen del Conservatorio de París se remonta a fines del siglo XVIII, pero no es sino hasta mediados del siglo XIX que la institución se muestra relevante para este estudio. Luego de la dirección de Luigi Cherubini, el Conservatorio vio un cambio en sus políticas a partir de la dirección de Daniel Auber entre 1842 y 1871, época en la cual los músicos extranjeros contaron con los mismos derechos que los estudiantes franceses. Durante esos años, se observa un considerable número de alumnos latinoamericanos sobre todo de la región del Caribe, particularmente de Cuba y de Puerto Rico, en las clases de piano y de violín. A la dirección de Auber, le siguió Ambroise Thomas quien, debido a la gran cantidad de extranjeros en proporción con los franceses, en 1886, solicitó ante el Ministerio de Educación la limitación de su ingreso.

101

“En los últimos años, el número de extranjeros que solicitan y son aceptados en el Conservatorio ha ido aumentando gradualmente. Para el cuarto trimestre, época de las vacaciones y de los concursos de admisión, hubo: 17 extranjeros admitidos en 1879, 12 en 1880, luego 24 en 1883, 28 en 1884, y finalmente 31 en 1885. De un total de 630 alumnos regulares que asistieron a los cursos durante el año escolar anterior (1884-1885), 90 eran extranjeros, es decir, una séptima parte. La proporción es aún mayor a favor de los extranjeros si tomamos ciertas ramas de la educación de forma aislada. En las cuatro clases superiores, por ejemplo, en violín, había 17 extranjeros de 61 alumnos, es decir, más de la cuarta parte. En una de estas clases, los extranjeros son incluso mayoría: 9 de 17 [...]”¹⁰

La solicitud del Conservatorio continúa diciendo que lo que también preocupa es la obtención de premios con rédito económico a favor de extranjeros, por sobre los nacionales. Es así como el ministro de Instrucción Pública resuelve al año siguiente, en 1887, admitir no más de dos alumnos extranjeros por clase.¹¹ Otro requisito del Conservatorio era el límite de edad, motivo por el cual muchos músicos extranjeros decidieron estudiar en otras instituciones donde no existía esa restricción. En la tesis

¹⁰ “CD11. DEMANDE DE LIMITATION DU NOMBRE DES ÉTRANGERS DANS LES CLASSES; 14 MAI 1886. Depuis quelques années, le nombre des étrangers qui se présentent et qui sont reçus au Conservatoire augmente progressivement. Pour le 4^e trimestre, époque des vacances et des concours d'admission, il y a eu : 17 étrangers reçus en 1879, 12 en 1880, puis 24 en 1883, 28 en 1884, et enfin 31 en 1885. Sur un nombre total de 630 élèves titulaires qui ont suivi les cours pendant la précédente année scolaire (1884-1885), il y avait 90 étrangers, c'est-à-dire un septième. La proportion est encore plus forte, en faveur des étrangers si l'on prend isolément certaines branches de l'enseignement. Ainsi pour les quatre classes supérieures, au violon, par exemple, on compte 17 étrangers sur 61 élèves, soit plus du quart. Dans une de ces classes, les étrangers sont même en majorité : 9 sur 17 [...]”. Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs* (Paris: Imprimerie Nationale, 1900), 273. Todas las traducciones son mías, a menos que se indique lo contrario. En las transcripciones, he respetado la ortografía original.

¹¹ *Ibidem*, 274.

realizada por Marie Duchêne-Thégarid sobre los músicos extranjeros estudiantes en París en el período de entreguerras, la autora realiza una estadística en la que se observa que, de un total de 257 alumnos extranjeros anotados en el Conservatorio Nacional entre 1904 y 1920, solo el 3 % eran latinoamericanos, es decir alrededor de 8 estudiantes.¹² Su análisis no contempla el período anterior, el cual arroja ciertamente un porcentaje mucho mayor durante la segunda mitad del siglo XIX. Como bien señala Duchêne-Thégarid, en 1929 el director del Conservatorio, Henri Rabaud, modifica el estatuto para admitir tres, en lugar de dos alumnos extranjeros, como venía sucediendo desde la resolución de 1886.

Debido a estas políticas, no llama la atención entonces, que muchos de los músicos latinoamericanos formados en París en las primeras décadas del siglo XX optaran por estudiar en otras instituciones como la *Schola Cantorum* (fundada a mediados de la década de 1890) y, posteriormente, la *École Normale de Musique* (instalada ya comenzado el siglo XX, en 1919).

La *Schola Cantorum*

En 1894, Charles Bordes convocó a Alexandre Guilmant y a Vincent d'Indy para crear una escuela musical que abrió sus puertas dos años más tarde, en 1896. A pesar de su intención original de promover la música religiosa antigua, la mayor atracción de la *Schola Cantorum* durante las primeras tres décadas del siglo XX resultó ser la clase de composición de Vincent d'Indy. Este es el primer contraste pedagógico entre el Conservatorio y la *Schola*: mientras que la primera se dedicaba a formar ejecutantes, la segunda se dedicó a formar compositores. La otra diferencia importante entre ambas instituciones es el tipo de música que promovían y realizaban. D'Indy había sido alumno de César Franck y mantenía una visión conservadora, en la que la forma era fundamental, y en la que primaba la música absoluta, con sus modelos de los compositores canónicos alemanes del siglo XIX. Por el contrario, los distintos directores del Conservatorio de París —y durante las primeras décadas del siglo XX, Gabriel Fauré, quien dirigió el establecimiento más o menos contemporáneamente a d'Indy— eran más afines al modernismo musical y a las formas más libres desarrolladas por ex alumnos del Conservatorio, como Claude Debussy.

Estas diferentes concepciones sobre la música no solo se limitaban al ámbito de la enseñanza. También se reflejaban en las obras de los socios y en los conciertos

¹² Marie Duchêne-Thégarid, «Les plus utiles propagateurs de la culture française? Les élèves étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres» (Tesis de doctorado, Université François – Rabelais de Tours, 2015), 69.

organizados por las sociedades musicales, que tuvieron un origen común en la *Société Nationale de Musique* creada en 1871. De la escisión de esta, derivó posteriormente la creación en 1909 de la *Société Musicale Indépendante*, debido justamente a diferencias de orden estético-ideológico y, en ciertos casos, personales. Estas desavenencias tuvieron, a su vez, un impacto importante en el modo de componer de muchos músicos latinoamericanos, la mayoría formados como compositores con d'Indy, o posteriormente, con Paul Dukas y Nadia Boulanger. Estos, asimismo, estimularon en los músicos extranjeros, incluso dentro de diversas elecciones estético-técnicas, la construcción de músicas nacionales.¹³

Si bien hasta el presente la *Schola Cantorum* no ha habilitado a investigadores el acceso a sus registros, existen dos fuentes de consulta que me permitieron establecer la cantidad de alumnos latinoamericanos que estudiaron allí entre 1896 y 1929. Una de estas fuentes corresponde a una serie de libretas de clase de Vincent d'Indy, en el fondo del compositor en custodia de la Biblioteca Nacional de Francia. Estos cuadernos manuscritos incluyen todos los cursos dados, año por año, con los apellidos de los alumnos y algunos otros comentarios en azul o rojo que indican el tipo de título de estudios obtenido. La otra fuente ha sido la revista *Tablettes de la Schola*, donde figuran datos de los alumnos y las calificaciones obtenidas en algunos de sus exámenes. En este sentido, las *Tablettes* también nos proporcionan algo de información acerca de los estudiantes extranjeros:

“Los exámenes de reapertura [de clases], presididos por el Sr. Vincent d'Indy, abrieron las puertas de la Schola, como de costumbre, a un imponente grupo de “conscriptos” (ochenta nuevos estudiantes). Si París y las provincias siguen proporcionando la mayoría de nuestros aspirantes a cantantes, instrumentistas y, sobre todo, pianistas (ja pesar de la amenaza de un impuesto sobre los pianos!), los países extranjeros nos envían valiosos reclutas. Están representados Rusia, Noruega, Alemania, Suiza, Rumania. En nuestro propio país, Italia y la joven Turquía ya han hecho las paces; mientras que Sudamérica, especialmente la República Argentina, vienen a la cabeza en porcentaje. / Damos la bienvenida a todos los recién llegados”.¹⁴

¹³ Es importante mencionar que, en la Argentina los ex alumnos de la *Schola Cantorum* crearon también una Sociedad Nacional de Música basada en el modelo francés. Ver Carmen García Muñoz, “Materiales para una historia de la música argentina: la actividad de la 'Sociedad Nacional de Música' entre 1915 y 1930”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año IX, N° 9 (1988): 149-194.

¹⁴ “Les examens de la rentrée, présidés par M. Vincent d'Indy, ont, comme d'habitude, ouvert les portes de la Schola à un groupe imposant de « conscrits » (80 nouveaux élèves). Si Paris et la province continuent à fournir la majorité de nos aspirants chanteurs, instrumentistes et surtout pianistes (en dépit des menaces d'impôt sur les pianos !), l'étranger nous envoie de précieuses recrues. La Russie, la Norvège, l'Allemagne, la Suisse, la Roumanie, sont représentées. Sur nos registres, l'Italie et la jeune Turquie se sont déjà donné le baiser de paix ; tandis que l'Amérique du Sud, notamment la République Argentine viennent en tête dans les pourcentages. A tous ces nouveaux venus nous souhaitons la bienvenue”. *Les Tablettes de la Schola*, Año 11, N° 1, (10-1911): 1.

A diferencia del Conservatorio —donde había que pasar un examen de ingreso, se establecía un límite de edad y se restringía la cantidad de alumnos extranjeros por clase—la *Schola* estaba abierta a cualquiera que quisiera tomar clases de música. Esto resultaba en un nivel musical más bien dispar, pero que se solventó con la división de clases en distintos niveles, lo que ciertamente permitió un crecimiento del alumnado en los años posteriores a su inauguración.

La *École Normale de Musique*

La *École Normale de Musique* se inauguró en 1919 bajo la dirección de Auguste Mangeot. Esta escuela se creó, no como competencia del Conservatorio Nacional, sino como su complemento. Como dice Mangeot sobre su fundación, fue concebida para formar extranjeros y para los franceses que no cumplieran con los requisitos para entrar al Conservatorio. Pensada con un fin netamente político surgido de la Primera Guerra Mundial, uno de los objetivos fundamentales de la creación y obtención de apoyo estatal para la escuela fue —según lo expresa el mismo Mangeot en su informe de fundación del 1º de octubre de 1918— el de posicionarse como rival de las academias musicales alemanas. Se intentaba así atraer estudiantes internacionales que, luego de sus estudios y al retorno a sus países de origen, se convirtieran en embajadores de la música francesa.¹⁵ La escuela proponía tres niveles de educación y pretendía formar tanto virtuosos como pedagogos musicales. Al igual que la *Schola Cantorum*, no tenía límite de edad ni examen de ingreso y solo exigía un examen de nivelación para saber dónde ubicar al aspirante. Gracias a ello es que, hacia fines de la década de 1920, encontramos entre sus alumnos a los mexicanos Manuel María Ponce (1882-1948) y José Rolón (1876-1945), quienes rondaban los 40 y 50 años respectivamente, cuando realizaron sus estudios en la *École Normale*, en las clases de composición de Paul Dukas.

Es importante también mencionar que, mientras que el Conservatorio Nacional era de acceso libre y gratuito, tanto la *Schola Cantorum* como *l'École Normale*, por constituirse como establecimientos privados, cobraban aranceles a todos sus estudiantes.

¹⁵ El informe de Mangeot se encuentra reproducido en su totalidad en el anexo de la tesis de Duchêne-Thégarié, ««Les plus utiles propagateurs de la culture française?»», 695-702.

El Conservatoire américain de Fontainebleau y el Conservatoire international de musique de Paris

Otra institución que merece ser nombrada es el *Conservatoire américain de Fontainebleau*. Si bien este establecimiento fue creado con el fin de formar, en principio, solo a músicos estadounidenses, y luego, por cuestiones económicas, también a otros alumnos de origen francófono y anglófono (de Canadá, Suiza, Reino Unido), mi interés radica en que su modelo, al igual que el de *l'École Normale*, fue fuente de inspiración para crear un equivalente latinoamericano, el cual, finalmente, nunca se concretó. Según Marie Dùchene-Thégarid, en 1923 André Messenger y Francis Casadesus se asociaron con los latinoamericanos Alejandro de Olazábal y Pedro de Osório justamente con el fin de crear un “Conservatorio Internacional de Música”, en París. Estos latinoamericanos habían fundado ese mismo año la Academia Internacional de Bellas Artes y la *Maison de l'Amérique Latine*. Sin embargo, la instauración de un conservatorio no quedó más que en el plano de las ideas. No obstante, como bien explica Dùchene-Thégarid, el músico Pierre Lucas creó en 1925 el *Conservatoire international de musique de Paris*, aunque sin lograr obtener el apoyo estatal, pero que, gracias a una gira del propio Lucas por Argentina, le permitió atraer a muchos músicos latinoamericanos para que se perfeccionaran en este instituto.¹⁶

105

A partir de estas descripciones, presento a continuación algunos estudios de caso en función de cada institución mencionada y cómo se fueron consolidando o no, lazos con otros compañeros, ya fueran franceses o extranjeros, a partir de tres períodos: fines del siglo XIX, inicios de siglo XX hasta el fin de la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras.

Latinoamericanos en el Conservatorio de París a fines del siglo XIX: el caso de Alberto Williams

Como mencionara antes, es posible observar cómo durante la segunda mitad del siglo XIX hubo un gran movimiento de músicos latinoamericanos que acudieron a estudiar en el Conservatorio Nacional de París. La mayoría de ellos provenían de la

¹⁶ Todas las instituciones musicales aquí mencionadas siguen abiertas hasta el presente y, si bien todos los archivos pertenecientes al Conservatorio Nacional, por ser un establecimiento estatal, están disponibles al público para su consulta, el acceso a las instituciones privadas ha sido totalmente infructuoso. Cabe también mencionar el poco interés de los conservatorios privados por sus registros históricos, ya que en el caso de la *École Normale*, por ejemplo, su actual director me informó a través de otra persona que “los archivos [anteriores a 1950] desaparecieron o fueron desplazados a otro sitio... quizás (pero sin certeza) a la Biblioteca Nacional de Francia”. Bajo este panorama, y como mencionara al comienzo, ha sido bastante dificultoso poder rastrear la trayectoria realizada por los alumnos latinoamericanos en París y ha sido necesario complementar la información con otras fuentes.

zona del Caribe —sobre todo de Cuba, Venezuela y Puerto Rico— y fueron registrados en gran parte en las clases de piano y de violín.

A medida que avanza el siglo XX, se observa también una cantidad significativa de mujeres y niñas estudiando también piano, violín o arpa. Si bien se desconoce en muchos de los casos si ejercieron una carrera musical, el número de mujeres, en proporción con los alumnos varones, no es menor. En los tipos de movilidad que describí anteriormente, se observa que, en algunos casos, los alumnos se forman en Europa y se vuelven a su país de origen (como por ejemplo, el venezolano Redescal Uzcátegui becado por el gobierno de Venezuela, el colombiano Honorio Alarcón y el brasileño Carlos Mesquita); en otros, se detecta un constante movimiento entre uno y otro lado del Atlántico (como, ya en el siglo XX, la pianista brasileña Magda Tagliaferro); y en otras circunstancias, establecen y desarrollan una carrera en Europa (como el venezolano Reynaldo Hahn o el argentino Justin Clerice). Lo que no se observa —como sí se verá en el período de entreguerras— es una dinámica colectiva entre los estudiantes latinoamericanos. Para dar cuenta de ello, pasaré entonces a analizar el caso de Alberto Williams durante sus estudios en París.

Difundido ampliamente por la bibliografía musicológica (además de por sus propios escritos), es sabido que, en 1882, Williams obtuvo una beca por cuatro años —aunque luego se transformara en una estancia de siete— del gobierno de la provincia de Buenos Aires para continuar sus estudios musicales en la capital francesa.¹⁷ Del Conservatorio Nacional, inmediatamente encontramos en la ficha de registro, como también los reportes semestrales de clase. A partir del año lectivo 1882-83 Williams aparece como alumno en la clase de piano de Georges Mathias. En estos registros, Williams figura como dos años menor a lo que correspondería según su fecha de nacimiento, lo que indica una modificación adrede en la documentación presentada ante el conservatorio, en función del límite de edad que imponía el conservatorio.

Estos registros nos proporcionan dos datos interesantes y novedosos. En primer lugar, dan cuenta del progreso y/o calidad del alumno Williams a lo largo de los años. En este sentido, es posible observar cómo él no se destacó demasiado en los primeros exámenes de la clase de piano de Mathias, pero fue mejorando con los años, en las propias palabras de su maestro [Tabla 1]. En segundo lugar, ratifican y rectifican información sobre su formación musical. En la biografía de Williams escrita por Jorge Pickenhayn, por ejemplo, el autor menciona que estudió armonía con Émile Durand, contrapunto con Ernest Guiraud y clase de conjunto instrumental con Benjamin Godard. Lo mismo repiten Carmen García Muñoz y Ana

¹⁷ Ver, por ejemplo, Jorge O. Pickenhayn, *Alberto Williams* (Buenos Aires: ECA, 1979).

CONSTRUYENDO IDENTIDADES...

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

María Mondolo en la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.¹⁸ Sin embargo, esto no figura en los registros del conservatorio.

Profesor – Clase – Fecha de examen Nombre del alumno – Edad – Año de estudio - [obra] - [premio] – Comentarios
Mathias – Piano – hommes – examen vendredi 26 janvier 1883 Williams. 19.1 - 1re - du sentiment, un certain charme, donne des espérances. [tiene sentimiento, un cierto encanto, da esperanzas]
Mathias – Piano – hommes – examen mardi 19 juin 1883 Williams. 19.6 - 1re - Hummel, Concerto in La mineur - ordinaire. [ordinario]
Mathias – Piano – hommes – examen lundi 21 janvier 1884 Williams. 20.1 - 2e - Weber op. 39, minuet - Très ordinaire, sans grand espoir de progrès. [muy ordinario, sin grandes esperanzas de progreso]
Mathias – Piano – hommes – examen vendredi 20 juin 1884 Williams. 20.6 - 2e – Faible. Lecteur incapable (concours?) [débil. lector incapaz (concurso?)]
Mathias – Piano – hommes – examen lundi 24 janvier 1885 Williams. 21.1 - 3e de moi: chant des Druides (étude) - ac. 1884 - a fait de grands progrès. [ha hecho grandes progresos]
Mathias – Piano – hommes – examen mardi 23 juin 1885 Williams. 21.6 - 3e - de moi-Caprice – ac. 1884 - Williams a fait de grands progrès. C'est un élève estimable, travailleur, sérieux. Peut concourir. [Williams ha hecho grandes progresos. Es un alumno estimable, trabajador, serio. Puede concursar]
Taudou – Harmonie – hommes – examen lundi 4 janvier 1886 Williams. 22.1 - 1re - Nouveaux élèves qui me donnent des esperances [Nuevos alumnos que me dan esperanzas]
Mathias – Piano – hommes – examen samedi 23 janvier 1886 Williams. 22.1 - 4e - Chopin sonate op. 35 - 2e accesit 1885 - C'est un très bon élève qui travaille sans trêve. Dans le genre expressif surtout il réussit ; meritait, certes, mieux qu'un second accesit. [Es un buen alumno que trabaja incesantemente. Es exitoso sobre todo en el género expresivo; ameritaría, ciertamente, algo mejor que un segundo accésit]
Taudou – Harmonie – hommes – examen 4 juin 1886 Williams. 22.7 - 1e - Travaille peu - très absorbé par l'étude du piano [Trabaja poco. Muy absorbido por los estudios de piano]
Mathias – Piano – hommes – examen 22 juin 1886 Williams. 22.7 - 4e - 2e accesit en 1885 - Joue les variations de Schumann op. 13. - Très bon élève. Progrès considérables à tous égards. Possède un réel talent d'exécutant – Lecteur ordinaire. [Muy buen alumno. Avances considerables en todos los aspectos. Tiene un verdadero talento para la

¹⁸ Pickenhayn, *Alberto Williams*; Carmen García Muñoz y Ana María Mondolo, “Williams, Alberto”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. X, Emilio Casares Rodicio (dir.) (Madrid: SGAE, 2002), 1023-1027.

ejecución – Lector ordinario]
Taudou – Harmonie – hommes – examen lundi 17 janvier 1887 Williams. 23.1 - 2e - Ne travaille pas assez. Absorbé par l'étude du piano (?) [No trabaja demasiado. Absorbido por el estudio del piano]
Mathias – Piano – hommes – examen samedi 22 janvier 1887 Williams. 23.1 - 5e - Chopin Sonate op. 58 - 2e accesit 1885 ac. 86 - Très bon élève. Amérité mieux au concours, une certaine lourdeur native ne pourra plus être vaincue. Compose très agréablement. Fait un joli recueil qui va être gravé chez Hamelle. [Muy buen alumno. Ameritó mejor en el concurso, una cierta pesadez nativa no podrá ser superada. Compone muy agradablemente. Hizo una bonita compilación que será editada por Hamelle.]
Taudou – Harmonie – hommes – examen vendredi 3 juin 1887 Williams. 23.6 - 2e - Malade. [Enfermo]
Fissot – Piano – hommes – examen mardi 21 juin 1887 Williams. 23.6 - 5e - 2e accesit 1885 ac. 86 - Sonate op. 111 Beethoven (1re mov.) - bon élève. Sérieux à la clure [?] – travaille régulièrement – bon musicien – mécanisme assez bon. [buen alumno. Serio en la clase [?] – trabaja regularmente – buen músico – mecanismo bastante bueno]
de Beriot – Piano – hommes – examen samedi 21 janvier 1888 Williams. 24.1 - 6e - 1er accesit 1887 - Prélude de Beriot - Très bon élève; laborieux, intelligent et bien doué. [Muy buen alumno; trabajador, inteligente y bien dotado.]
de Beriot – Piano – hommes – examen mardi 19 juin 1888 Williams. 24.6 - 6e - 1er accesit 1887 - Final sonate Beethoven fa min - Beaucoup plus sérieux que le précédent. Bon musicien, exécution intelligente et claire. Je désirerais qu'il fût encouragé. [Mucho más serio que el [alumno?] anterior. Buen músico, ejecución inteligente y clara. Desearía que fuera más alentado]
de Beriot – Piano – hommes – examen lundi 21 janvier 1889 Williams. 25.1 - 7e - 1er accesit 1887 ac 1888 - Prélude de Beriot - Bon musicien. Depuis la rentrée son travail a été assez irrégulier. Il professe - On ne peut courir deux lièvres à la fois. [Buen músico. Desde el reingreso su trabajo ha sido bastante irregular. Él profesa – no se pueden correr dos liebres al mismo tiempo.]
de Beriot – Piano – hommes – examen mardi 18 juin 1889 Williams. 25.6 - 7e - 1er accesit 1887 ac. 88 - Bon élève, travailleur et solide musicien. [Buen alumno, trabajador y músico sólido.]

Tabla 1. Transcripción de los exámenes semestrales de Alberto Williams en las clases del Conservatorio Nacional entre 1883 y 1889

En este sentido, si bien se han comprobado, a partir de las fuentes consultadas, sus estudios de piano con Georges Mathias primero, luego con Fissot y con Bériot después, además de sus estudios particulares de composición con César Franck,¹⁹ en

¹⁹ Sobre los estudios de Williams con César Franck, ver Vera Wolkowicz, “César Franck’s Legacy in Argentina: Alberto Williams’ Tribute to the Composer on the Centenary of his Birth (1922)”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 78, (2024): 135-148.

las biografías de Williams nunca se hace mención de los estudios de armonía con Antoine Taudou, omisión debida quizás al propio Williams, dado los reportes del profesor que develan el desinterés del alumno por la materia.

En tercer lugar, los registros del conservatorio nos muestran quiénes eran sus compañeros de clase, acercándonos a los posibles vínculos tejidos con músicos locales y/o extranjeros. Vemos, por ejemplo, que por algunos años Williams compartió la clase de piano de Mathias con el venezolano Ramón Delgado Palacios, con el portorriqueño Julio Carlos Arteaga y también, que coincidió en los primeros exámenes de piano con el músico colombiano Honorio Alarcón, descrito al igual que Williams como “americano”. También compartió clase con el pianista francés de origen húngaro, Isidore Philipp,²⁰ y brevemente con Erik Satie en su fugaz reingreso al conservatorio. En la clase de armonía de Antoine Taudou, compartió el curso con el francés Louis de Serres por un par de años.

Si bien, como observamos, Williams coincidió en clase con otros latinoamericanos, no hay evidencia de que se hayan establecido vínculos entre ellos. Sin embargo, Williams no era ajeno a la comunidad latinoamericana en la ciudad. Es así como vemos documentada su interpretación al piano del Himno Nacional Argentino durante la celebración del 106° (centésimo sexto) aniversario del nacimiento del general San Martín realizado por la Sociedad Latino-Americana el 25 de febrero de 1884, institución que también organizara la fiesta del centenario a Bolívar el año anterior.²¹ Sin embargo, la música de Williams durante este período se ve ciertamente influida por la música de Franck y no es sino hasta algunos años luego de su regreso a la Argentina que comienza a realizar un giro hacia el nacionalismo. Es así como, durante su estancia parisina, Williams parece haber entablado amistad con sus compañeros europeos.

Así, podemos apreciar un cierto vínculo con Isidore Philipp, al que Williams le dedicó su *Primer aire de Vals*, publicado por la editorial francesa Hamelle, en 1886. Además, se ha encontrado entre las cartas de Philipp, una mención a Williams, dándole a una de sus alumnas norteamericanas la dirección del Conservatorio de Música de Buenos Aires.²² Philipp escribió también una reseña acerca de Williams en

²⁰ De quince alumnos en la clase de piano de Mathias de 1883-1884, seis eran extranjeros (Archives Nationales AJ/37/160/3).

²¹ Streckert, *París, capital de América Latina*, 208-209.

²² Por lo que se desprende de la carta, es posible suponer que la alumna le preguntara dónde podía conseguir obras de autores latinoamericanos: “¿Hace falta que le repita que haré todo lo que esté a mi alcance para serle útil? Está seguro de ello, ¿verdad? Alberto Williams es argentino. Escríbale a B M Mitre, 869, Buenos Aires. También puede escribir a Guiomar 457 Sua Ceara, San Pablo, Brasil. Ambos le darán mejor información que yo. En estos países las obras musicales son escasas. Schirmer ha publicado un volumen que contiene algunas páginas espantosamente feas” (“Faut-il vous redire que tout ce que je pourrai faire pour vous être utile, je le ferai avec joie. Vous en êtes sûre, n'est-ce pas? Alberto Williams est Argentin. Ecrivez-lui B M Mitre 869, Buenos Aires. Ecrivez aussi à Guiomar 457 Sua Ceara, Sau Paulo. Tous les deux vous renseigneront mieux

el periódico musical *Le Ménestrel*, a raíz de un concierto de sus obras en París, lo que demuestra que tenía amplio conocimiento del músico argentino.²³ Si bien estos datos no prueban necesariamente una estrecha amistad entre los músicos, sí exhiben cierto vínculo entre Williams y algunos músicos europeos contemporáneos a él. Así, a pesar de que él regresó a la Argentina y construyó su carrera aquí, sus vínculos con otros músicos europeos posibilitaron que su nombre siempre estuviese incluido en los relatos acerca de las músicas del mundo.

110

También entabló una amistad con Louis de Serres, compañero en la clase de armonía de Taudou. De Serres fue quien lo introdujo a César Franck, quien se convertiría en su profesor de composición en el año previo a su regreso a la Argentina. Esta amistad con de Serres cobra también relevancia respecto de los discípulos de Alberto Williams. En ese sentido, desde fines del siglo XIX, el Estado argentino promovió un concurso de perfeccionamiento para artistas locales llamado ‘Gran Premio Europa’. Este premio consistía en una beca por tres o cuatro años para continuar estudios artísticos, que podían ser en artes plásticas, escultura, arquitectura y música, en alguna capital europea. Estos premios eran otorgados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, institución en la que Williams ejerció como secretario, vicepresidente y presidente a lo largo de los años.

En paralelo, Williams había creado un conservatorio altamente exitoso, que llegó a contar con más de cien sucursales alrededor de todo el país en los años 20 —de las que sobreviven algunas hasta hoy—.²⁴ Muchos de los becados del ‘Gran Premio Europa’ habían sido discípulos de Williams y eligieron, muy posiblemente por influjo de su maestro, estudiar en la *Schola Cantorum*. Habiendo sido alumno del Conservatorio Nacional, la elección de enviar a otros a la *Schola* pudo estar motivada por varios factores: por un lado, la restricción respecto de la edad y la limitación de estudiantes extranjeros; por otro, su vínculo con de Serres, quien enseñaba y participaba en la organización de la *Schola* desde su fundación. Además, ese instituto seguía los lineamientos musicales estéticos de Franck, profesor compartido por Williams, de Serres y Vincent d’Indy.

que moi. Les oeuvres musicales sont rares dans ces pays. Schirmer a fait paraître un volume dans lequel se trouvent des pages affreuses de laidour moderne). Carta de agosto de 1942, conservada en el Isidore Philipp Archive (Dwight Anderson Memorial Music Library, University of Louisville).

²³ Isidore Philipp, “Concerts Alberto Williams”, *Le Ménestrel*, 21 de marzo de 1930, 11.

²⁴ Vanina Giselle Paiva, “Alberto Williams y la configuración de la música nacional: la institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019).

Los latinoamericanos en la *Schola Cantorum* durante la Primera Guerra Mundial

Si bien no es mucho el material disponible de la *Schola Cantorum* que nos permita saber acerca de los alumnos latinoamericanos, hay otras fuentes que nos han ayudado hasta el momento a reconstruir la existencia de una pequeña comunidad de músicos argentinos en las primeras dos décadas del siglo XX. Además del afamado ‘Gran Premio Europa’, el gobierno argentino proporcionó becas de estudio para formar gente en distintas disciplinas en Europa y los Estados Unidos. Así es como, gracias al *Boletín Oficial de la República Argentina*, pude encontrar los nombres de varios alumnos argentinos estudiando en la *Schola Cantorum*, más allá de algunos ya conocidos. En efecto, de treinta y seis alumnos latinoamericanos en la *Schola* entre su fundación y 1929 que registré hasta el momento, diecinueve son argentinos, es decir, poco más del 50 %.²⁵

111

En la mayoría de los casos, estos alumnos, además de clases de instrumento, tomaron clases de armonía, contrapunto y composición. Hasta donde se sabe, todos regresaron y continuaron sus carreras en Argentina. En cantidad de estudiantes latinoamericanos, le siguen en número los colombianos, registrándose un total de seis músicos, destacándose a Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) por su gran cercanía con Vincent d’Indy, y por querer replicar el modelo de la *Schola Cantorum* en Bogotá. Este músico también jugó un rol en la defensa estética de la *Schola* en París y el tipo de socios y repertorio que promovía la *Société Nationale de Musique*, presidida en aquellos años por d’Indy, a medida que se iba forjando la salida de socios como Maurice Ravel, luego uno de los fundadores de la *Société Musicale Indépendante*. Esta relación tirante entre una tradición formalista y una búsqueda de modernidad musical era la que se producía institucionalmente entre la *Schola* y el Conservatorio Nacional.²⁶

Ahora bien. Esa tensión ideológica no se desplazó directamente hacia la labor musical de los estudiantes latinoamericanos. En primer lugar, porque debido a la política para los extranjeros, el número de latinoamericanos estudiando en el Conservatorio Nacional se redujo considerablemente en las primeras décadas del siglo XX, por lo que la mayoría se formó en la *Schola Cantorum*. Por otro lado, porque es posible ver entre los músicos latinoamericanos no tanto un cuestionamiento entre un estilo tradicional versus moderno, sino más bien de contenido, en la creación o no de un repertorio nacional. En las décadas siguientes, la tendencia hacia el

²⁵ Para la lista completa ver: <https://didomena.ehess.fr/collections/wd3764481>. Ver también Mariano Zemborain, “L’influence de la musique française en Argentine : les musiciens argentins et la Schola Cantorum avant la Première Guerre mondiale” (Tesis de doctorado, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2023).

²⁶ Duchesneau, *L’avant-garde musicale...*

repertorio nacional se fue consolidando, aunque sin alcanzar el éxito deseado dentro del ámbito francés, debido a los intereses del sector educativo-cultural, más interesado en promover su propia música en el exterior. Es posible que la muerte de d'Indy en 1931 y el nuevo rumbo que adquirió la *Schola* desde entonces, ya no resultara tan atractivo para los músicos latinoamericanos que, hasta entonces, iban en muchos casos, para tomar la clase de composición con él en persona. En este sentido, es importante mencionar que, del grupo fundador original, entre ellos Louis de Serres y Pierre de Bréville, quienes habían sido alumnos de César Franck, se alejaron de la *Schola* para fundar en 1935 un nuevo conservatorio con el nombre de su antiguo maestro. Sin embargo, los latinoamericanos no se dirigieron hacia este nuevo establecimiento. Quizás, como señalan Sylvie Douche y Cédric Segond-Genovesi, el desinterés por estas dos instituciones (es decir, la *Schola* y luego la Escuela César Franck), se debió a que, después de terminada la Primera Guerra Mundial, el estilo musical promovido por estos establecimientos educativos resultaba demasiado conservador y portador de la 'vieja Francia', en contraste con el cosmopolitismo de *l'École Normale* y el *Conservatoire international de musique de Paris*, fundado por Pierre Lucas.²⁷

Modernismo y conciencia latinoamericana: las experiencias de Ponce, Rolón y García Caturla en el período de entreguerras

A comienzos del siglo XX, a partir de las medidas restrictivas del Conservatorio Nacional y el inicio de la Primera Guerra Mundial, se produjo una considerable disminución de alumnos latinoamericanos estudiando en París, situación que solo hacia las décadas de 1920 y 1930 fue progresivamente revirtiéndose. En esos años de entreguerras, Francia se caracterizó por una atracción hacia lo 'sensual' y 'exótico', como lo refleja el éxito de músicas populares como el jazz y el tango. En este nuevo contexto, la representación de 'lo latinoamericano' parece haber cobrado mayor definición. Así lo señala Michele Greet en el campo de las artes visuales, cuando resalta la expectativa primitivista que parece haber tenido el público parisino sobre el arte latinoamericano. Según refiere, el artista brasileño Vicente de Rego Monteiro ironizó en su libro de estampas *Quelques visages de Paris*, de 1925, al proponer una serie de ilustraciones que, se supone, habrían sido realizadas por el jefe de una tribu del Amazonas viajando de incógnito por París.²⁸ Algo similar habría sucedido con la

²⁷ Sylvie Douche y Cédric Segond-Genovesi, *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)* (Château-Gontier sur Mayenne : Editions Aedam Musicae, 2022), 23.

²⁸ Greet, *Transatlantic Encounters...*, 3-4.

música, por lo que no llama la atención el éxito de Villa-Lobos en París en 1928, que paso brevemente a explicar.²⁹

Según Paulo Guérios, es su experiencia en París lo que llevó a Villa-Lobos a transformarse en un músico 'brasileño' o 'latinoamericano', que solo empezó a escribir música nacional después de su primer viaje a París en 1923.³⁰ Aunque esta afirmación podría ser tal vez relativa, ayuda para entender esta idea de que los artistas en su llegada a Europa descubrían su 'ser latinoamericano'. Si bien esto ocurría entre la comunidad de latinoamericanos ya desde finales del siglo XIX, en lo que respecta a los músicos, no es sino hasta este período que esa asociación supranacional comenzó a generar vínculos entre ellos y otros artistas de la misma región.

El historiador Pablo Palomino hace una exploración histórica del concepto sobre lo latinoamericano y sus derivaciones culturales, que va de los años 20 a los 60 del siglo pasado, con énfasis en el caso de la música.³¹ Sostiene que solo a partir de los años 30 se observan políticas culturales respecto de la promoción de una música regional, aunque como vemos, estas ya comenzaban a verse en los vínculos e intereses de los músicos latinoamericanos estudiando en París hacia esos años. En este sentido, señalo dos eventos dignos de mención en los que se organizaron una serie de muestras, conciertos y proyecciones de películas para promover el arte latinoamericano entre los franceses. Ambos se produjeron entre marzo y mayo de 1924. El primero de estos eventos fue una exhibición de arte, acompañada de una serie de conciertos organizado por la Academia Internacional de Bellas Artes y la *Maison de l'Amérique Latine* en el Museo Galliéra. El segundo fue la proyección de películas y una serie de conciertos realizados en el teatro de *Champs Elysées* en la denominada *Semaine de l'Amérique latine*, con el patrocinio de varias embajadas latinoamericanas. Quizás esta coyuntura facilitara la nueva ola de estudiantes latinoamericanos en París.

En estos años, la educación en composición promovida por Nadia Boulanger en varios establecimientos, como la *École Normale* y el *Conservatoire américain de Fontainebleau*, además de sus clases privadas, se dirigía, en lo que respecta a sus alumnos extranjeros, a enfatizar una música de tipo nacionalista en función de la procedencia de cada uno de sus estudiantes, con técnicas modernistas de corte stravinskiano. Tal fue el caso de José Rolón, a quien Boulanger estimuló para

²⁹ Ver Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris : Un écho musical du Brésil* (Paris: l'Harmattan, 2004).

³⁰ Paulo Renato Guérios, "Heitor Villa-Lobos and the Parisian art scene: how to become a Brazilian musician", *Mana Vol. 9, N° 1* (2003): 81-108.

³¹ Pablo Palomino, *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021).

explorar las músicas indígenas de su país. En una carta a su profesora, luego de su regreso a México, Rolón escribió:

“¿Debo decirle cuánto le agradezco todo lo que le debo y lo que hizo por mí allí, sobre todo porque no lo merecía? Me ha guiado de tal manera que ahora puedo ver con claridad todo lo que antes de conocerle era oscuro y confuso, porque ni siquiera había pensado en el vasto horizonte que la pentafonía puede abrir sobre la música autóctona de mi país. Desde que estoy aquí me he puesto a trabajar y he realizado algunas investigaciones muy interesantes para mí. He armonizado melodías indias en la escala pentatónica utilizando los elementos exclusivos de la escala y he obtenido algunos contrapuntos realmente bonitos e interesantes. / Tal vez no tarde mucho en volver a esta maravillosa y querida Francia que tanto he amado y entonces tendré el placer de mostrar todo esto”.³²

Poco tiempo antes que Rolón, el músico cubano Alejandro García Caturla (1906-1940) también había tomado clases con Nadia Boulanger. En su caso particular, parece ser que Caturla fue a trabajar con ella la orquestación de sus *Tres danzas cubanas*, las que publicaría poco tiempo después con la editorial musical francesa Senart (1929).³³

Otro músico que se encontraba realizando estudios de composición en París —y que fue compañero de Rolón y del español Joaquín Rodrigo (1901-1999) en la clase de Paul Dukas en *l'École Normale*— fue el músico mexicano Manuel Ponce.³⁴ Como mencionara antes, tanto Ponce como Rolón ya eran músicos reconocidos y rondaban los 40 y 50 años respectivamente cuando realizaron sus estudios con Dukas, por lo que se infiere una aspiración de perfeccionamiento técnico más que de aprendizaje. Lo mismo puede decirse de Caturla quien, aunque ciertamente mucho más joven que los músicos mexicanos, ya se desempeñaba como compositor a nivel profesional. El paso de Caturla por París resulta entonces, al decir de Belén Vega

³² “Fandra-t-il vous dire combien je vous mis reconnaissant de tout ce que je vous dois et de ce que vous avez fait pour moi là bas, d'autant plus que je ne le mérite pas ? Vous m'avez de tel façon orienté, que maintenant je vois tout a fait clair dans tout a que avant de vous connaître m'était obscur et confus, car je m'avais pas même songé l'horizon si vaste que la pentaphonie peut ouvrir au sujet de la musique autochtone de chez moi. Depuis que je suis ici je me suis saisis (?) au travail et j'ai fait de recherches très intéressants pour moi. J'ai harmonisé de mélodies indiennes basés dans l'échelle pentaphone en me servant des éléments exclusifs de la gamme et j'ai obtenu de contrepoints vraiment jolis et intéressants. Peut-etre il ne se passera pas longtemps sans que je puisse rentrer a cette admirable et chère France que j'ai tant aimée et alors j'aurai le plaisir de montrer tout ça”. Carta de José Rolón a Nadia Boulanger, 15 de diciembre de 1930, consultada en formato de microfilm en la Bibliothèque Nationale de France: N.L.a. 102 – Bob. 27984.

³³ Sobre los entretelones de la publicación de Senart y la relación entre Caturla y Ponce ver María Antonieta Henríquez, (ed.), *Alejandro García Caturla. Correspondencia* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978).

³⁴ Ver Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce: *ensayo sobre su vida y obra* (Ciudad de México: CONACULTA, 1998).

Pichaco, “más que un cambio cualitativo de composición [...] un elemento de distinción dentro del medio musical nacional e internacional”.³⁵ Si se considera, en efecto, el escaso tiempo de esa relación pedagógica —que no superó los dos meses con Boulanger— podría pensarse que ese imperativo por necesitar de una convalidación europea para las tendencias nacionales latinoamericanas funcionó como un modo de adquirir un carácter y visibilidad internacionales. Lo mismo podría decirse de Ponce y de Rolón.

Asimismo, durante este período, puede verse una cierta integración —o al menos, cierta frecuentación— entre artistas y, particularmente, entre músicos latinoamericanos. Además de Caturla, Ponce y Rolón, se produce la segunda estadía de Villa-Lobos en París. Una de las instancias aglutinantes que ayudó a trazar un circuito musical latinoamericano fue la creación de la revista *Gaceta Musical*, fundada y dirigida por Manuel Ponce y el poeta cubano Mariano Brull en 1928.³⁶ La revista se escribía en español y se imprimía en París con una distribución local e internacional. A partir de una lectura exhaustiva, es posible ver que iba dirigida a la comunidad musical latinoamericana en París, pero también a aquellos radicados en Latinoamérica, como medio de informar acerca de la música europea y de la circulación de música latinoamericana.³⁷

De esta manera, en función de lo analizado con respecto a los eventos de arte latinoamericano en 1924 y el contenido de la revista de Ponce algunos años después, pueden inferirse algunas confluencias interesantes. Retomando la política expresada en la creación de instituciones como *l'École Normale* y la búsqueda de una expansión cultural francesa como la describe Dûchene-Thégarid, podría deducirse que durante este período se produjo una intención de construcción —pero a la vez de expansión— identitaria, tanto de los latinoamericanos como de los franceses, que obró de una forma simultánea y paralela, mediante la promoción de sus respectivas culturas en una perspectiva transatlántica. En el caso de los latinoamericanos, la intención habría sido la de mostrarle a Europa su alta capacidad musical; los franceses, en cambio, trataron de imponer su música mediante una suerte de ‘imperialismo cultural’ para, de ese modo, diferenciarse de la música y la educación musical alemanas, a las que veían como rival.

³⁵ Belén Vega Pichaco, *Ni la lira ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)* (Granada: Comares Música, 2021), 174.

³⁶ Debido a problemas económicos, la revista no pudo sustentarse más allá de comienzos de su segundo año.

³⁷ Vera Wolkowicz, “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la *Gaceta Musical* (1928-1929)”, en *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín López y Belén Vega Pichaco (eds.) (Madrid: Dykinson, 2021), 253-266.

Músicos latinoamericanos en París de 1880 a 1930: algunas conclusiones

Lo hasta aquí explorado sobre los músicos latinoamericanos estudiando en París a fines del siglo XIX y comienzos del XX, permite proponer algunas conclusiones. En primer término, se han podido mostrar ciertos cambios a lo largo del tiempo en el modo mediante el cual los músicos se identificaban según su nacionalidad y su sentido de pertenencia a una comunidad latinoamericana, en función de las coyunturas histórico-sociales no solo generales, sino particulares de Francia y de las políticas educativas implementadas hacia los estudiantes extranjeros. La camada de músicos latinoamericanos formados desde mediados y hacia fines del siglo XIX no parece haberse abocado al nacionalismo musical y, en los casos que sí lo hicieron, fue mayormente algún tiempo después de finalizados sus estudios en París.

En segundo término, es posible ver una diferencia entre los músicos que realizaron una carrera como ejecutantes y aquellos que se dedicaron a la composición. Aunque no ha sido desarrollado, los primeros no parecen haber necesitado explotar la cuestión identitaria para el desarrollo de sus carreras; muchos lograron establecerse exitosamente en Francia o hicieron giras alrededor del mundo, sin que se enfatizara su nacionalidad. Distinto fue el caso de los compositores, sobre todo después del conflicto bélico, que tal vez se vieron presionados a explorar su identidad e investigar el folclore de sus lugares de origen como fuente para sus obras ante cierta dificultad para insertarlas en el medio francés o para satisfacer la demanda de un público a la espera de un producto diferente de parte de los músicos extranjeros.

Por otro lado, a pesar de que, hacia los años 20, los productos artísticos ‘exóticos’ y ‘primitivos’ triunfaban en París, los compositores académicos y sus músicas, a excepción de Villa-Lobos, no alcanzaron el mismo nivel de éxito. Debe considerarse que las clases de composición de d’Indy en la *Schola Cantorum* eran más bien conservadoras y basadas en una tendencia posromántica decimonónica y que las clases de Boulanger en las décadas siguientes promovían un nacionalismo modernista según el modelo del período ruso de Stravinsky, que para los años 30 ya no resultaba vanguardista. Entonces, podría concluirse que la formación académica en París ancló a los músicos latinoamericanos en modalidades compositivas que ya no resultaban novedosas, lo cual impactó en un alcance limitado tanto en el ámbito europeo como en los ámbitos nacionales de procedencia, que generalmente tendían a seguir las modas en Europa.

El interés de los franceses por los músicos extranjeros como vehículos para extender su cultura no fue dialógico sino unidireccional, lo que, a su vez, colisionaba con la intención de los músicos latinoamericanos por promover y demostrar el valor de su música, que solo era recibida en tanto demostrase su diferencia. Por otro lado, la experiencia educativa francesa resultó eficaz en la construcción de redes nacionales y transnacionales entre los músicos; a la hora de identificarse, no parece haber

prevalecido ya una construcción identitaria referida a sus países de origen —por ejemplo, argentinos, cubanos o mexicanos— sino simplemente otra, de mayor alcance, que les permitió auto percibirse como latinoamericanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

117

- Arriola, Arturo Taracena. “Descubrir América en Europa: la asociación general de estudiantes latinoamericanos de París (1925-1933)”. En *Des Indes occidentales à l'Amérique Latine. Volume 2*, editado por Thomas Calvo y Alain Musset, 569-586. París: IHEAL, 1997.
- Bongrain, Anne. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation (1900-1930)*. Documents historiques et administratifs. París: Vrin, 2012.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- Chimènes, Myriam. “Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940)”. En *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*. París: Éditions de la Sorbonne, 2002.
- Colombi, Beatriz. “Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, editado por Carlos Altamirano, 544-566. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- Douche, Sylvie y Cédric Segond-Genovesi. *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)*. Château-Gontier sur Mayenne: Editions Aedam Musicae, 2022.
- Duchêne-Thégarid, Marie. “«Les plus utiles propagateurs de la culture française»? Les élèves étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres”. Tesis de doctorado, Université François Rabelais de Tours, 2015.
- Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Lieja: Mardaga, 1997.
- Fausser, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, NY: The University of Rochester Press, 2005.
- Ficher, Miguel, Martha Furman Schleifer y John M. Furman (eds.). *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002.

- Fléchet, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris: P'Harmattan, 2004.
- García Muñoz, Carmen. "Materiales para una historia de la música argentina: la actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año IX, N° 9 (1988): 149-194.
- _____. y Ana María Mondolo. "Williams, Alberto". En *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. X, 1023-1027. Madrid: SGAE, 2002.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2018.
- Guérios, Paulo Renato. "Heitor Villa-Lobos and the Parisian art scene: how to become a Brazilian musician", *Mana*, Vol. 9, N° 1 (2003): 81-108.
- Henríquez, María Antonieta (ed). *Alejandro García Caturla. Correspondencia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. Ciudad de México: CONACULTA, 1998.
- Paiva, Vanina Giselle. "Alberto Williams y la configuración de la música nacional: La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Philipp, Isidore. "Concerts Alberto Williams". *Le Ménestrel*, 21 de marzo de 1930, 11.
- Pickenhayn, Jorge O. *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979.
- Pierre, Constant. *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*. París: Imprimerie Nationale, 1900.
- Streckert, Jens. *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)*. Sevilla: Universo de Letras, 2019.
- Vega Pichaco, Belén. *Ni la lira ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*. Granada: Comares Música, 2021.

Volpe, Maria Alice. “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa”.
Revista Brasileira de Música, Vol. 21 (1994-1995): 51-76.

Williams, Alberto. “César Franck”. *La Quena*, Año IV, N° 13 (1922): 8-12.

Wolkowicz, Vera. “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la *Gaceta Musical* (1928-1929)”. En *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, editado por Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín López y Belén Vega Pichaco, 253-266. Madrid: Dykinson, 2021.

———. “César Franck’s Legacy in Argentina: Alberto Williams’ Tribute to the Composer on the Centenary of his Birth (1922)”. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 78 (2024): 135-148.

Zemborain, Mariano. “L’influence de la musique française en Argentine : les musiciens argentins et la Schola Cantorum avant la Première Guerre mondiale”. Tesis de doctorado, Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, 2023.

Hemerografía consultada

Boletín Oficial de la República Argentina (Buenos Aires, 1899-1913).

Bulletin de l’Amérique Latine (París, 1916-1921).

Gaceta Musical (París, 1928-1929).

La Quena (Buenos Aires, 1919-1936).

La Tribune de Saint-Gervais : Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum (París, 1915-1929).

La Vie Latine (París, 1924-1931).

Les Tablettes de la Schola (París, 1902-1932).

Revue de l’Amérique Latine (París, 1922-1932).



VERA WOLKOWICZ

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article



VERA WOLKOWICZ

120

Lecturer in Musicology en la Universidad de Glasgow (Reino Unido) y directora del proyecto FiloCyT-UBA F22-019, de la programación 2022-2025, ‘Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)’, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre 2022 y 2024, ha sido becaria posdoctoral Marie Skłodowska-Curie en el *Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, École des Hautes Études en Sciences Sociales*, de París, donde actualmente continúa como miembro asociada. Es autora del libro *Inca Music Reimagined* (Oxford University Press, 2022), que obtuvo el Premio “Robert M. Stevenson” de la *American Musicological Society* (2023) y que recientemente ha sido publicado en español bajo el título *Reimaginando la música inca* (Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024).

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 05 de diciembre de 2024

SECCIÓN RESEÑAS



LAREZ CASTILLO, CHEMARY;
PARDO FRÍAS, VERÓNICA Y
LUIS PÉREZ-VALERO (EDS).
*MEMORIAS DE LAS II JORNADAS DE
INVESTIGACIÓN MUSICAL – JOIM
2022.*

LOJA (ECUADOR): UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA,
2023, 598 pp. ISBN: 978-9978-355-98-5

JASSIEL LAREZ CASTILLO
jassiellarez@gmail.com
ORCID: 0009-0006-6211-2704

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.123>

Las *Jornadas de Investigación Musical 2022* surgen dentro del proyecto ‘Repertorio Pianístico Ecuatoriano’, radicado en la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja (Ecuador). Constituidas por un conjunto de actividades formativas, artísticas y divulgativas, se realizaron en el mes de julio de ese año incluyendo conferencias, clases magistrales, talleres, simposios y recitales. Este evento tomó como eje central la socialización de los resultados de diferentes investigaciones como también la formación y los diferentes métodos que se necesitan para la investigación

musical; todo ello, con la intención de promover la producción científica y entender las necesidades en la investigación musical local, nacional y latinoamericana.

A partir de la realización de estas jornadas, surge el libro *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022*, editado por Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero¹. El volumen busca reunir los diferentes trabajos expuestos, en versiones más extensas y depuradas, haciéndolos perdurar en el tiempo y permitiendo a diferentes interesados en la materia acceder a tan valiosa información. Con un orden establecido que resulta cómodo para la consulta, las diferentes secciones reflejan la riqueza metodológica y temática de las diferentes investigaciones incluidas. A través del índice, se exploran aspectos pedagógicos, históricos, teóricos y de género en la música.



Dentro de la sección ‘Sonidos patrimoniales. El repertorio pianístico ecuatoriano’, se encuentran escritos como el de Chemary Larez y Segundo Remache, quienes trabajaron el repertorio del compositor Manuel de Jesús Lozano encontrado en el Museo de la Música “Salvador Zaragocín Tapia” y en la Biblioteca de Artes “Salvador Bustamante Celi”. Realizan una aproximación al proceso metodológico de la edición crítica del repertorio pianístico de dicho compositor, ya que su trabajo se encargó de recuperar y editar las obras con la finalidad de divulgarlas, preservando

en el tiempo el legado patrimonial de Loja, región que se caracteriza por su tradición musical.

En esta misma sección, el texto de Meining Cheung aborda las obras pianísticas de Corsino Durán, Blanca Layana y Luis Humberto Salgado a través del método autoetnográfico. Dicho trabajo, desarrollado durante la pandemia, observa y analiza los aspectos musicales, técnicos y estilísticos de la producción de estos compositores, denotando la diferencia que existe entre ellos. Meining menciona que la obra de Durán se caracteriza por su reto dentro del registro, alcance, sus notas dobles y la digitación. Su escritura exige flexibilidad y conocimiento de la técnica para la facilidad de ejecución de las obras seleccionadas —*Anacu Riju, Longuita y Chaquiñán*—. Sin embargo, aunque son partituras complejas, menciona que entre ellas comparten similitud compositiva. Por otro lado, en el caso de Luis Humberto Salgado, Cheung explica que en la obra *Mosaico de aires nativos* los aspectos técnicos son mucho más sencillos de resolver en el teclado; menciona que esto se debe a la

¹ Producidas en formato electrónico, pueden descargarse aquí: <https://www.unl.edu.ec/investigacion/produccion-cientifica/memorias-de-las-ii-jornadas-de-investigacion-musical-joim-2022>

formación como pianista que tenía el compositor, por lo cual facilitó la comodidad de la mano siendo la verdadera dificultad la resolución de algunas imprecisiones que se encuentran en la partitura. En el caso de Blanca Layana y sus *Miniaturas descriptivas*, la autora menciona que se encuentra un lenguaje armónico y que, para este efecto, el sonido pulcro fue una de las prioridades dentro de la práctica. Sin embargo, la complejidad de este conjunto de obras pone a elegir al intérprete entre lo que debe destacar o lo que forma parte de la textura de las obras, dado que se involucran intervenciones de voces múltiples.

Otra de las secciones está dedicada a la música sacra. En 'Entre querubines y clérigos. La música en el repertorio sacro', se encuentran trabajos de grandes personalidades como Omar Morales Abril, Verónica Pardo Frías, Arleti Molerio, Jesús Estévez Monagas, Julián Mosca y Jimena Peñaherrera, con artículos que han aportado datos históricos importantes sobre las composiciones dentro de las tradiciones litúrgicas.

En este libro, también se abordan temas etnomusicológicos. Trabajos como "Memora: instrumentos musicales étnicos ecuatorianos", de Pablo Hernán Tello, enriquecen el volumen y aportan en gran manera a la comunidad educativa. En este segmento, se aborda la creación del material didáctico 'Memora', un aplicativo que pretende realzar la importancia de los instrumentos musicales étnicos y hacer un llamado importante al sentido de apropiación, para lograr preservar el patrimonio sonoro del Ecuador.

Dentro del apartado 'Musicología popular y la producción musical. Avatares de la industria musical y la grabación' integrado por tres textos, Silvina Martino realiza un interesante análisis sobre la circulación de canciones grabadas y plantea la interrogante sobre si una música registrada fonográficamente puede considerarse nómada por su circulación dentro de su territorio y fuera de él. Pone como ejemplo el tango *¿Dónde estás corazón?*, grabado en Buenos Aires e interpretado por la cantante lírica Isabel Marengo en la década de 1930, que llegó en forma de copia a Colombia. Más adelante, formó parte de un disco editado por el coleccionista Gustavo Arteaga, teniendo este tango como antecedente, que su versión original fue compuesta por Luis Martínez Serrano en México. Martino ubica el origen de esta fuente sonora y explica que el comienzo de la fabricación de discos en la Argentina data de los años 20, siendo una de las empresas a cargo de esta producción la Compañía Víctor, llegada a Buenos Aires en 1924. No es hasta el año 1931 que Isabel Marengo graba el disco 4222, en cuyo lado A se halla esta obra. Sin embargo, menciona que en la *Discography of American Historical Records* pudo conseguir una versión de 1928, que corresponde a la más antigua registrada y resalta que, en este caso, el título se encuentra entre signos de interrogación. *Dónde estás corazón*, según Martino, fue transformando su estilo con el paso del tiempo debido a la tecnología, el auge de la radiofonía, el cine y los discos, entre otros puntos. Sobre la pregunta por cómo un

disco producido en Argentina llegó a Colombia, menciona que la ciudad de Medellín al igual que Buenos Aires es considerada como la ciudad del tango, siendo ‘El Salón Málaga’ el encargado de mantener la valorización de la música antigua desde 1957, por su dueño Gustavo Arteaga. Gracias a una entrevista realizada a César Arteaga, la autora del artículo responde al enigma y descubre que el disco fue comprado en Bogotá, específicamente en la emisora radial Nueva Granada y que la canción fue incluida en el disco editado por su padre sin ninguna razón en específico, más allá de que le gustaba la canción.

Los trabajos “Desde el neodiaticismo hasta el postserialismo, más allá de Schoenberg: El estilo musical ecléctico de Luis Humberto Salgado”, de Ketty Wong; “Estética y pensamiento compositivo en Boguslaw Schaeffer”, de Luis Pérez-Valero; y “La reestructuración instrumental en la obra *Los caminos de la tierra*”, de Marianela Arocha; corresponden a la categoría ‘Música de vanguardia en Latinoamérica’. En este apartado, los autores exploran el lenguaje y las estéticas musicales a lo largo de América Latina y muestran la evolución de los estilos y las diferentes técnicas compositivas. Es de gran importancia esta sección dentro del libro, porque se documenta la innovación musical que existe en la región mediante el constante diálogo que mantienen los compositores con sus diferentes raíces culturales. El trabajo de Arocha plantea el cambio del uso habitual de los instrumentos. A través de su obra *Los caminos de la tierra* —compuesta para flauta, contrabajo y percusión—, planea cambiar el uso común de canto en la flauta, las líneas armónicas bajas del contrabajo y las estructuras rítmicas de la percusión. La autora y compositora cambia esto y pasa la flauta a ser un instrumento golpeado, da al contrabajo la línea melódica y encarga a la percusión generar estructuras rítmicas y tímbricas. En el trabajo sobre su obra, expone que el contrabajo actúa como narrador y conductor de las partes con un estilo barroco. En cuanto a la calidad del sonido, menciona que esta dependerá de los intérpretes, el balance instrumental y el espacio donde se interprete.

Dentro del Ecuador, la presencia de la mujer en la música se ha destacado, entre otras cosas, por su lucha para ganar espacios dentro de la educación musical y la interpretación. En el apartado ‘Música y género: Recorridos históricos, pensamiento crítico y estéticas femeninas’ se aborda ese conflicto y se aporta una perspectiva crítica que hace reflexionar sobre las desigualdades que existen dentro del ámbito musical y cómo se ha limitado el acceso de las mujeres a la práctica musical dentro del Ecuador. El trabajo de Rossi Godoy “De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX”, es un ejemplo de esta reflexión. En su trabajo nos expone cómo los gobiernos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX mantuvieron el mismo discurso y su visión sobre el rol de la mujer en los espacios musicales en la ciudad de Quito. Sin embargo, las mujeres siguieron con su vinculación a la música desde espacios privados, gestionando su educación musical de manera formal o informal, para

permitir de esta manera visibilizar su actividad artística en el cambio de siglo. Ella concluye diciendo que sin importar la afinidad política del partido o el vínculo religioso o educativo, la instrucción de las mujeres debía ser manejada por el estado. Las mujeres, según el estudio de Godoy, fueron vinculadas a instrumentos como el violín, el piano o el canto, mientras que la composición era solo permitida para varones. Sin embargo, con el cambio de siglo y gracias a las novedades en el escenario social, las mujeres pudieron ingresar en el refundado Conservatorio y pudieron acceder a una oferta de cátedras más amplias.

127

Sobre la pedagogía y la educación musical, se dedica una sección entera dentro del libro y se exploran las diferentes metodologías e innovaciones en la enseñanza musical dentro del Ecuador. Los trabajos que aquí se hallan nos hablan sobre el aprendizaje inclusivo dentro de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja, el diálogo de saberes entre las disciplinas teóricas e históricas de la música en la enseñanza superior y también, la aplicación de las tecnologías dentro de la educación musical. Este apartado resulta bastante interesante para educadores y académicos, ya que presenta recursos innovadores y accesibles para mejorar la educación musical en diversos contextos.

Por último, nos presentan el ápice ‘Reflexiones en torno a nuevas obras’. Aquí, se busca poner en valor la identidad cultural del Ecuador, exponiendo composiciones recientes que buscan alimentarse de sonidos autóctonos y, además, aplicar tecnologías nuevas para de esta manera compartir una experiencia sonora distinta con la comunidad educativa musical. Los trabajos subrayan de alguna manera la importancia del crecimiento del repertorio nacional, con composiciones nuevas que incorporen en ellas sonidos tradicionales con elementos contemporáneos.

Es importante denotar que realizar eventos como las *JOIM* resulta en un gran aporte para el reconocimiento y la revalorización de la cultura musical latinoamericana. Así, estas jornadas no solo permiten socializar los trabajos investigativos que se desarrollan en la región, sino que, a su vez, permiten evaluar las carencias que existen en este campo, siendo esto una oportunidad para mejorar. El libro *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022* podría considerarse como un producto significativo para la cultura investigativa de Ecuador y de América Latina en general. En tal sentido reúne estudios que no solo abordan la música en sus diferentes expresiones, sino que también mantienen un diálogo abierto entre investigadores, educadores e intérpretes musicales. Refuerza la idea, además, de que la investigación musical no solo es un ejercicio académico, sino que realmente es una herramienta importante para la presentación y el desarrollo de la cultura dentro de la región. Este libro se convierte en una referencia importante para todos los estudiosos, académicos e investigadores interesados en conocer la evolución de la música dentro de la región.



JASSIEL LAREZ CASTILLO

128

Ha desempeñado roles dentro de la investigación en áreas relacionadas con la archivística y la organización de fondos documentales. Estuvo encargada del Archivo Histórico de la Diócesis de Loja durante cuatro años, a cargo de labores como la organización, clasificación, recepción, foliación y manejo de documentos internos y de diferentes repositorios, además de la asistencia en investigaciones externas. Cuenta con formación en áreas como codicología y paleografía musical, lo que le ha permitido colaborar en proyectos relacionados con la preservación y estudio de libros manuscritos y musicales antiguos.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2024

MANSILLA, SILVINA LUZ (COMP). ANA CARRIQUE. SU TRAYECTORIA, SU MÚSICA.

BUENOS AIRES: EDAMus, 2023, 154 pp. LIBRO
DIGITAL, PDF. ISBN: 978-987-48674-8-3.

SILVIA LOBATO

Universidad Nacional de Quilmes

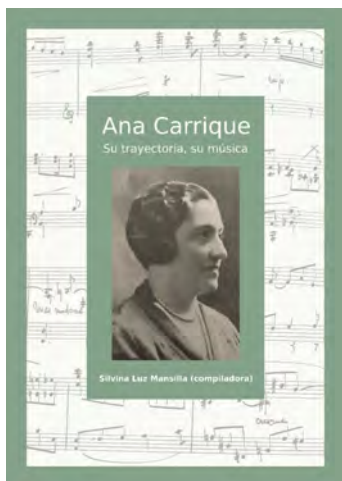
sblobato@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3833-9937

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.129>



Celebramos un nuevo libro publicado en 2023 por la editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, dedicado a la compositora argentina Ana Carrique (1886-1979), el tercer aporte bibliográfico referido a compositoras argentinas del siglo XX de esa editorial. La publicación es resultado de sucesivos proyectos de investigación dirigidos por Silvina Luz Mansilla desde 2013, en este caso compiladora del volumen y autora. Participan también Ricardo Jeckel, Silvia Trachcel y Jazmín Tiscornia, con un prólogo de Romina Dezillio, todos integrantes de los proyectos mencionados. El diseño de tapa es de



Ana Magdalena Jeckel y el libro está dedicado a la memoria de la pianista Dora Castro.¹

En el prólogo (pp. 11-13), Romina Dezillio afirma que Ana Carrique ‘fue’ y ‘es’ una compositora, en pasado y en presente: se constituye en sujeto femenino de la historia de la música argentina en la trama de las décadas de 1930, 1940 y hasta mitad de la de 1950. Agrega que las obras artísticas —cuando son recuperadas— se actualizan en el presente, que no es resultado de un proceso natural sino de un “esfuerzo victorioso contra el olvido”. Eso es lo que este volumen representa: una “acción enérgica por cambiar un estado de cosas que se ha naturalizado” (p. 11). Entiendo que en este libro —y en los dos que le anteceden: dedicados

a Celia Torr  (2017) y a Lita Spena (2020)— hay una decisión y una acción cotidiana ejercidas sin prisa pero sin pausa, para cambiar el estado de cosas en el relato de la historia de la música argentina.² Dezillio propone “visibilizar la trama” en la que particip  Ana Carrique junto con otras compositoras de su tiempo: las mencionadas Torr  y Spena, María Isabel Curubeto Godoy, entre otras, que obtuvieron reconocimientos y participaron activamente en el andamiaje institucional. Asimismo, valorar que “no fueron excepciones” (p. 11).

En “*Res, non verba*. Presentación” (pp. 15-18), Silvina Mansilla expresa su satisfacción por publicar un tercer libro dedicado a una compositora argentina, en este caso Ana Carrique, que junto con los anteriores abordan el estudio de repertorios y procesos de recepción estética en torno al Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”.³ La autora inició su interés por la figura de Carrique hacia fines de la década de 1980 con la confección del catálogo de obras —ahora revisado y ampliado—, la entrada léxica correspondiente para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y, posteriormente, un artículo que incluyó también la figura de Elsa Calcagno.⁴ Mansilla valora el logro de sus objetivos: el relevamiento y detección de

¹ Este texto resume la presentación que realicé en el Aula “Roque de Pedro” del DAMus/UNA, el 28 de setiembre de 2023. La dedicatoria a Dora Castro expresa el agradecimiento por su donación del manuscrito de la *Sonatina en Mib Mayor* al Instituto Nacional de Musicología.

² Romina Dezillio (comp.), *Celia Torr . Sonata para piano en La* (Buenos Aires: EDAMUS, 2017). Romina Dezillio (comp.), *Lita Spena. Sonata para piano* (Buenos Aires: EDAMUS, 2020).

³ El Conservatorio Nacional de Música y Declamación, actualmente DAMus/UNA, conmemora el centenario de su fundación en 2024.

⁴ Silvina Luz Mansilla, “Carrique, Ana”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio (dir.), Vol. 3 (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 263. Silvina

obras inéditas en repositorios públicos y privados, su transcripción informática y la edición de partituras de uso, con la consiguiente transferencia a la comunidad académica y artística.⁵ Así, informa acerca de las tres partes en las que está organizado el libro. Suma los agradecimientos a la institución que alberga los proyectos de investigación y financia la publicación, a archivos consultados con fondos documentales (incluido el familiar),⁶ y agrega que contar con las partituras permite quebrar la lógica de la reproducción de la invisibilización de la producción de compositoras (p. 17).

Ahora bien. ¿Cómo se construye una biografía? Propongo reponer algunas ideas que subyacen a este libro. Cuando pensamos en la historia de las mujeres músicas y en la musicología feminista y con perspectiva de género, si bien se presentan como abordajes distintos, sabemos que confluyen. En nuestro medio y en nuestro hacer — el de la historia de la música argentina que relate una escena completa— ambas son necesarias, imprescindibles; por un lado, reconstruir las trayectorias de vida y profesionales de las mujeres músicas; por el otro, formularnos preguntas desde el género como “categoría útil para el análisis histórico”.⁷ Volviendo al prólogo, Dezillio destaca la reconstrucción de la trayectoria de Ana Carrique como resultado de ‘varias manos’, por la diversidad de fuentes y ‘voces’ que convoca, desde las más íntimas, las familiares, a las de sus contemporáneos de fines de 1930 y la década de 1940 (p. 14).

En la primera parte, “Ana Carrique. Trayectoria” (pp. 21-34), Mansilla construye un relato biográfico de “Anita”: desde el seno familiar, hija menor de una familia de inmigrantes vascos con siete hijos, su escolaridad, su formación musical en el Conservatorio de Música de Alberto Williams, su ingreso con casi cuarenta años al Conservatorio Nacional de Música y Declamación hasta su posterior formación con Athos Palma, que le permitió insertarse en una red de alumnas y alumnos que participaron del mismo linaje pedagógico.⁸ Repone minuciosamente su inserción profesional e institucional como compositora y afirma que su producción se concentra entre 1930 y mitad de la década de 1950, a sus casi setenta años. Destaca su participación en la Sociedad Nacional de Música y sus vínculos con la Biblioteca

Luz Mansilla, “Mujeres: nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 19, (2005): 51-78.

⁵ Son objetivos que han tenido continuidad sucesiva y que están planteados en el proyecto actual, codirigido por Silvina Martino.

⁶ Se destaca el agradecimiento a María Isabel Carrique, sobrina nieta de Ana, depositaria de su archivo personal.

⁷ Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois (comps.) (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987), 17-50.

⁸ Henry Kingsbury, *Música, talento y ejecución: el sistema cultural de un conservatorio* (Philadelphia: Temple University Press, 1988).

del Consejo de Mujeres, la Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina, el Círculo Femenino Musical “Santa Cecilia”, entre otras entidades. Al mismo tiempo, sus lazos con el Consejo Nacional de Educación posibilitaron que sus obras se estrenaran y circularan profusamente, en particular el repertorio escolar incorporado al *curriculum* de la educación primaria y a la intensa actividad coral. Se mencionan los premios y distinciones recibidos por Ana y los estrenos e interpretaciones destacadas, actividad sostenida por la compositora desde 1932, año de su ingreso a la Sociedad Nacional de Música (p. 27). Se estudia la red de intérpretes que posibilitaron la circulación de las obras y las características técnicas y estilísticas de su mayor producción, la música vocal de cámara y para piano solo.

Las fuentes relevadas van desde bases de datos de registro de personas con información filiatoria y el corpus resguardado en el archivo personal y familiar — puesto al acceso por su sobrina nieta, María Isabel— hasta cartas, prensa periódica, programas de mano, partituras manuscritas conseguidas en bibliotecas públicas y privadas de Buenos Aires y París, sumados a la bibliografía disponible con referencias a Carrique. Como afirma Alejandro Madrid, la biografía en las ciencias sociales y humanidades gozó de ‘mala fama’, siguió los devenires de la disciplina, se centró en los ‘grandes músicos’ y perdió peso. Propone reflexionar sobre otros modos de construir un relato biográfico:

“En ese sentido, los circuitos en los que la vida de un individuo musical se desenvuelve no son solo espacios en que las expresiones musicales son recibidas y adquieren sentido, o donde se construyen alianzas, lealtades y tradiciones intelectuales y artísticas a las que los sujetos pueden pertenecer en ciertos momentos o rechazar en otros; más que eso, son espacios relacionales en los que el sujeto literalmente *es*, en los que desarrolla su subjetividad simplemente por estar en ellos”.⁹

Así, Mansilla reconstruye redes, circuitos, espacios de socialización y legitimación en los cuales Carrique operó. Hacia el final, en el obituario publicado en *La Prensa* el 3 de noviembre de 1979 se destaca que Carrique había conquistado su lugar como compositora y que “actuó sin transgredir el círculo para el cual estaba destinada, por ley de vocación, naturalidad y sinceridad”.¹⁰ La frase adquiere sentido si hacemos una lectura situada, acerca de las mujeres que no optaron por el matrimonio y la maternidad, en la primera mitad del siglo XX. No conocemos sus elecciones personales y más íntimas. La biógrafa llega hasta el límite que los documentos privados y los relatos familiares ofrecen y permiten contar.

⁹ Cursiva en el original. Alejandro Madrid, “Entre/tejiendo vidas y discursos: notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1, (2021): 37.

¹⁰ “Ana Carrique. Falleció en Llavallol (Bs. Aires)”, *La Prensa*, 03 de noviembre de 1979, p. 13.

En “Perspectiva de género y música. Algunas ideas” (pp. 35-38), Jazmín Tiscornia propone la incorporación de la perspectiva de género como una necesidad, una demanda y una reparación de la discriminación que sufrieran las creadoras y sus obras. Se pregunta acerca del conocimiento histórico de hombres blancos, europeos o norteamericanos, por sobre la escasez del conocimiento del universo de mujeres, y más aún, de mujeres y disidencias, latinoamericanas, artistas, argentinas, compositoras, incorporando al análisis la noción de interseccionalidad, central en los actuales feminismos. Busca las causas del desconocimiento en segregaciones y exclusiones como así también la ausencia de obras de compositoras en las instituciones formadoras de músicas y músicos. Considera que preguntarse por las causas del ‘olvido’ construye agencia para disminuir las desigualdades.

La primera parte finaliza con el catálogo de Carrique, reelaborado por Mansilla hasta el estado actual del conocimiento (pp. 39-52). Formulo la pregunta acerca de la cantidad, diversidad, dispersión, falta de accesibilidad y muchas otras cuestiones relacionadas con las fuentes mencionadas, en la que se revelan las decisiones de la autora en su confección y la reconstrucción de las tramas y redes descriptas.

La segunda parte, “Acerca del proceso de edición” (pp. 53-133), contiene partituras para piano y canto y piano: la *Sonatina en Mi b Mayor* y el *Preludio pampeano*; y las series primera y segunda de *Coplas puntanas* (de diez y cinco canciones, respectivamente, sobre textos de Alfredo Bufano). Con una nota editorial a cargo de Jeckel, Mansilla y Silvia Trachcel, el trabajo técnico ha estado a cargo de Ricardo Jeckel. Se destaca la tarea grupal en las decisiones y en la revisión, que integra sus miradas desde la experticia en la digitalización de obras, la edición crítica, el conocimiento del corpus, el estilo y la época. Asimismo, la mirada de Trachcel permite pensar en una edición corporeizada, apropiada desde la gestualidad del intérprete no solo en lo técnico-instrumental sino en su dimensión interpretativo-afectiva.

La tercera parte incluye fuentes de primera mano de las décadas de 1940 y 1950: dos transcripciones de notas en revistas de interés general (*Sintonía* y *El Hogar*)¹¹ que construyen la imagen de Ana como compositora “nacionalista” ante las y los lectores de la época y un capítulo del libro de Oreste Schiuma, quien ofreció una reseña biográfica y reflexiones acerca de “la capacidad artística de la mujer” (pp. 135-144).¹² Los tres textos son elogiosos hacia la labor de Carrique. En el firmado por Schiuma (1943), se reconocen ideas que sustentaba el ‘feminismo de la igualdad’ con relación al acceso de las mujeres al ámbito público, en todos sus campos. Sin pensar en una adscripción al feminismo, sin embargo, el autor advierte la falta de modelos anteriores para las mujeres compositoras, lo que décadas después se ha teorizado como ‘ansiedad de la creación’ o la interrupción de genealogías femeninas, que

¹¹ *Sintonía*, 19 de julio de 1939; *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 20 de julio de 1951.

¹² Oreste Schiuma, *Música y músicos argentinos* (Buenos Aires: el autor, 1943), 129-136.

permitan elecciones profesionales diferentes para las mujeres artistas. Sin duda, la crítica musical contemporánea validó a la compositora, por lo que retorna la pregunta acerca de qué mecanismos posteriores produjeron la invisibilización: ¿la historiografía? ¿la crítica musical? ¿el canon interpretativo y pedagógico?

Resulta necesario e imprescindible el trabajo colaborativo de equipos de trabajo con continuidad como el que llevó adelante la escritura de este libro. Por el entrecruzamiento de datos, fuentes, imágenes, manuscritos en varias versiones, relatos orales y fragmentados del círculo familiar, de amistades, de alumnas y alumnos; por la complejidad de la red que se entreteje y permite reconstruir el pasado, cada uno de los integrantes aporta su saber, desde una mirada situada.

Si el olvido se produjo a partir de la historiografía y de la crítica musical en la Argentina, este libro ‘corre el velo’ de esos relatos, encuentra a la compositora y la trae al presente. Lograr que su música suene a partir de la edición de partituras propone la afirmación, también, de que las mujeres músicas fueron/son compositoras porque decidieron llevar a cabo esa tarea profesionalmente. A una red puede ingresarse desde cualquier punta del ovillo, desde cualquier hilo; este es el trabajo cuando se trata de escribir una historia de la música argentina que incluya a creadoras y creadores. Este libro invita a que las y los intérpretes aborden su obra y logren que la música resurja. Si la música suena Ana Carrique es compositora, en presente.

Res non verba, frase expresada por Cecilia Grierson, primera médica en Argentina a quien Carrique dedicó un himno conmemorativo, es la frase a la que Mansilla retorna y a la que adhiere como fundamento de este libro: “hechos, no palabras” (p. 18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dezillio, Romina (comp.). *Celia Torr . Sonata para piano en La*. Buenos Aires: EDAMUS, 2017. <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2021/2021-una-ms-edamus-ebook-torra-2017.pdf>
- _____. *Lita Spena. Sonata para piano*. Buenos Aires: EDAMUS, 2020. <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2020/2020-una-ms-edamus-romina-dezillio-litaspena-sonatapiano.pdf>
- Kingsbury, Henry. *Música, talento y ejecución: el sistema cultural de un conservatorio*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

Madrid, Alejandro. “Entre/tejiendo vidas y discursos: notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1, (2021): 19-43.

Mansilla. Silvina Luz. “Carrique, Ana”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 3, 263. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

_____. “Mujeres: nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 19, (2005): 51-78.

_____. (comp.). *Ana Carrique. Su trayectoria, su música*. Buenos Aires: EDAMus, 2023.
https://musicalesysonoras.una.edu.ar/contenidos/catalogo-y-descargas_40702

Schiama, Oreste. *Música y músicos argentinos*. Buenos Aires: el autor, 1943.

Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, compilado por María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois, 17-50. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.

SILVIA LOBATO

Magíster en Arte Latinoamericano, por la Universidad Nacional de Cuyo, es también Licenciada en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesora de Música (Guitarra), egresada de la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel”, de Quilmes. Ha sido docente en distintos niveles desempeñándose en cargos directivos hasta 2018, en el ámbito de la Provincia de Buenos Aires. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre temas de su interés: música, sociedad, mujeres y prensa periódica. Participa regularmente en congresos nacionales e internacionales (entre otros, en Argentina, Brasil, Chile, México y España). Actualmente, integra el proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea”, de la Universidad Nacional de Quilmes; Mygla (Músicas y Género. Grupo de estudios latinoamericanos) y “Grupo de Trabajo Música y Periódicos” (ARLaC/IMS). Es miembro de la *International Musicological Society* y de la

SILVIA LOBATO

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145

Reseña / Review

Asociación Argentina de Musicología. En 2024, ha sido seleccionada por el Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas IBERMÚSICAS, para una residencia de investigadores a realizarse en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Fecha de recepción: 05 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 04 de diciembre de 2024

SHIFRES, FAVIO (COMP).
*LA PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA EN
ARGENTINA. INVESTIGACIÓN Y
PERSPECTIVAS ACTUALES.*

BERNAL: UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES, 2023,
362 pp. ISBN: 978-987-558-871-4.

SEBASTIÁN SORRENTINO

Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

sebastiansorrentino@uca.edu.ar

ORCID: 0009-0005-4978-4058

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.137>

Es evidente que la complejidad del fenómeno musical necesariamente obliga al intercambio disciplinar. Siendo el impacto de la música en aspectos mentales de los sujetos que contemplan o participan de ella un tópico de gran antigüedad, no es extraño que la psicología sea una disciplina históricamente cercana a la musicología. Esta cercanía disciplinar se vio categorizada en el siglo XIX dentro de la musicología sistemática de Guido Adler (1885) como la de una disciplina "auxiliar", preocupada

mayormente por la “conceptualización mental” de tonos e intervalos.¹ Es claro que la idea de auxiliaridad puede denotar una relación servicial hacia la musicología más que de intercambio. A su vez, esta posición sobre la psicología implica cierto tipo de delimitación del campo de estudio como la incorporación de categorías derivadas de la de música europea de tradición escrita. La relación entre psicología y música ha recorrido un largo camino desde tal sistematización, surgiendo enfoques críticos que buscan plantear miradas amplias sobre la experiencia musical que replantean la significación de este intercambio entre disciplinas.



El libro *La psicología de la música en la Argentina* invita desde su introducción, escrita por su compilador Favio Shifres, a un planteo actualizado que desafía estas nociones sobre la relación entre musicología y psicología. Como su título lo indica, un primer objetivo de este volumen publicado por la Universidad Nacional de Quilmes es aportar un panorama sobre estudios realizados en la actualidad en Argentina en materia de psicología y música, teniendo aportes de investigadores que realizan su labor en distintas instituciones del país: se parte de la Universidad Nacional de La Plata, de donde provienen la mayoría de los aportes aquí presentes, para incluir textos también de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, la Universidad

Palermo, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Católica Argentina y el CONICET. En segundo lugar, este trabajo busca ofrecer una perspectiva situada, tomando como ventaja el hecho de provenir desde un punto periférico en términos de producción de conocimiento. En las propias palabras de Shifres, la psicología de la música en Argentina es un campo de desarrollo tardío pero que en pocas décadas ha logrado “una mirada propia sobre los problemas de este campo”. Esto indica que, según el compilador, este trabajo refiere no solo a una mera ubicación geográfica, sino que debería entenderse como el proyecto en desarrollo de un enfoque particular que se identifica con nuestro país.

La amplia perspectiva tomada como acercamiento a la psicología musical resulta en una gran variedad de temas, metodologías y estilos de escritura, en los artículos que componen este libro. A pesar de ello, como veremos más adelante, es posible detectar hilos que unen el entretejido del trabajo, sin dejar de ser una producción

¹ Una traducción al inglés puede verse en Erica Mugglestone, “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): an English Translation with an Historico-Analytical Commentary”, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13 (1981): 1-21.

bastante heterogénea. Así, se divide en tres secciones temáticas: 1) *El alcance de lo musical en la experiencia humana*; 2) *Involucrarse en música*; 3) *Revisitando tópicos clásicos*.

La primera sección, como lo expresa su título, posee trabajos que asumen una postura crítica frente al alcance de lo que puede considerarse musical. El primer artículo de esta sección, “Mecanismos de subordinación epistémica en psicología de la música”, de Favio Shifres, resulta en una provocadora apertura para el libro. En este artículo el autor discute cómo históricamente la psicología de la música ha asumido acríticamente conceptos derivados de la teoría musical, asignando entidad solamente a los modos de experimentar la música que han sido validados por la tradición europea. Este modo de proceder sesgado dentro de la psicología de la música es lo que el autor refiere como “epistemología dominante”. Shifres propone la existencia de cuatro mecanismos presentes en el estudio de la psicología que permiten la naturalización de categorías derivadas de esta epistemología dominante, que suprime modos de experiencia que les son ajenos. Esto incluye asumir categorías provenientes de discursos hegemónicos como inexorablemente naturales, lo cual el autor llama proceso de *mitificación*, sin reconocerlas como construcciones culturales y en detrimento de la consideración de categorías que no le son propias a la cultura dominante. El siguiente mecanismo al que se refiere es el *evolucionismo*, en el cual se asume la idea de un desarrollo histórico unidireccional y teleológicamente dirigido hacia el estado actual de las cosas, específicamente desde una perspectiva europea. El autor critica la utilización de *dualismos* —como el caso de naturaleza-cultura o respuesta esperada-no esperada— en la psicología, donde uno de los términos se considera negativo, invisibilizado y entendido solo como contraposición al término positivo. Finalmente, Shifres presenta el mecanismo de *ocultamiento del locus de enunciación*. Esto se da cuando no se realiza una contextualización desde el lugar donde se produce un enunciado y se asume la perspectiva propia como universal. El artículo, que propone una fuerte crítica epistemológica al alcance de la disciplina desde una perspectiva que busca expandir el ámbito de lo que es la experiencia musical, da en cierta medida la tónica para los artículos subsiguientes.

El aporte que continúa esta sección, “Microanálisis sonoro-kinético de una escena de juego de ficción combinada con juego con las formas de la vitalidad”, de Santiago García Cernaz, Isabel C. Martínez y Silvia Español, llama la atención hacia cómo el ejercicio de competencias musicales dentro de ciertas actividades lúdicas, denominadas como Juego de Formas Vitales por una de las autoras,² funciona como soporte en un proceso ya entendido como esencial para el desarrollo cognitivo lingüístico como lo es el Juego Ficción. En “Imaginar la música: el pensamiento metafórico en la práctica social de la cultura musical”, de Isabel C. Martínez, se busca abordar a la descripción de la cognición imaginativa desde una perspectiva

² Silvia Español *et al.*, “Forms of Vitality Play”, *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 48, N° 4 (2014): 479-502.

corporeizada y social. Lo último de esta sección, “El sabor de la música”, de Bruno Mesz, trata sobre el concepto de las “correspondencias transmodales entre música y sabor” donde el autor explica diferentes experiencias que trabajan la correspondencia entre sonido y sabor, inclusive exponiendo cómo estas investigaciones se aplican de manera creativa en obras de artes multisensoriales, lo que denomina como “experiencias gastrosónicas”.

140

En la siguiente sección se incluyen trabajos acerca de la manera en que los sujetos se vinculan con la música. Los dos primeros artículos siguen el marco tratado antes por Isabel C. Martínez, sobre el imaginario musical y el marco postcognitivista de las 4E. Este refiere a una postura que busca superar una visión internalista y cerebrocentrista de la mente, en favor de una versión extendida que incluye el cerebro, el cuerpo y el entorno, de manera vinculada.³ Las cuatro E refieren en inglés a corporizada, embebida, extendida y enactiva; a lo que Martínez agrega una quinta E, emocional, referenciando a Fingerhut.⁴ En “Musicalidad y cultura en la música electrónica y la improvisación en jazz”, de Joaquín Blas Pérez y María Marchiano, se adopta dicho marco postcognitivista, con énfasis en la importancia de incorporar “la cultura en la que se desarrolla la cognición”. Por eso, se realiza un análisis desde las tradiciones que les son familiares a los autores, como el jazz y la música electrónica. Según ellos, la experiencia de estas músicas, cada una con su propio contexto sonoro, físico e histórico no es reducible a universales cognitivos, sino que debe entenderse de manera culturalmente situada. El siguiente artículo se titula “La búsqueda de sentido en la interacción musical. Una mirada de la improvisación musical desde el postcognitvismo”. Sebastián Tobías Castro, Alejandro Pereira Ghiena, Mauro Hernán Valicente y Fermín Cardullo utilizan el concepto de mente-expandida generada desde el marco postcognitivista, para explorar los procesos intersubjetivos situados en una improvisación, entendiendo el sentido como una co-construcción entre los participantes. Los autores sostienen que esta construcción realizada por sujetos intervinientes de manera situada no puede ser explicada desde acercamientos cognitivistas clásicos focalizados en el procesamiento interno e individualista de la información, sin poder dar cuenta de los procesos dinámicos y complejos que se generan en la interacción desde una perspectiva corporeizada. Continuando con la misma temática, en “Improvisación musical. Aportes desde diferentes campos disciplinares para el estudio en musicoterapia”, la autora, Veronika Díaz Abrahan, realiza un recuento bibliográfico acerca de la improvisación musical y la señala como “un fenómeno cognitivo y psicológico único”, que tiene gran potencial como herramienta terapéutica. La autora guía al lector a través de los

³ Albert Newen, Leon de Bruin y Shaun Gallagher (eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

⁴ Joerg Fingerhut, “Extended Imagery, Extended Access, or Something Else? Pictures and the Extended Mind Hypothesis”, en *Bildakt at the Warburg Institute*, Sabine Marienberg y Jürgen Trabant (eds.) (Berlín: De Gruyter, 2014).

desafíos existentes sobre el estudio de la improvisación y su lugar dentro de la musicoterapia, como es la misma conceptualización de la improvisación. A su vez, nos informa acerca de los procesos neuronales, cognitivos y sociales subyacentes a esta actividad, para finalizar en un panorama de la situación actual sobre los estudios de esta relación con un énfasis en la importancia del intercambio de disciplinas y perspectivas situadas para el avance en esta materia. El último artículo de esta sección es “Las actividades musicales y el desarrollo adolescente”, de María Benítez y Nadia Justel, en el cual se realiza un recorrido a través de diferentes estudios vinculados específicamente a la formación instrumental y su relación con ciertos aspectos del desarrollo adolescente como son: el desarrollo cognitivo general, el rendimiento académico, el desarrollo socioemocional y las habilidades musicales. En este texto se comparan resultados y metodologías y se realizan apreciaciones acerca de los resultados que estos estudios exhiben.

141

La tercera sección nos presenta temáticas que pueden ser consideradas de algún modo clásicas dentro de la musicología. En el primer artículo, de Juan Fernando Anta —“Psico(musico)logía aplicada: el caso de la (a)tonalidad”— se realiza un análisis crítico del concepto de tonalidad definiendo primero la noción epistemológica que el autor maneja sobre la psicología, que considera seis dominios o subsistemas de esta: perceptual, cognitivo, afectivo, comportamental, ejecutivo y de lenguaje. Según el autor, esta síntesis que realiza permitiría a investigaciones musicológicas relacionadas con la psicología establecer la naturaleza del problema tratado, en este caso abordando la complejidad del concepto de tonalidad. En el siguiente texto, “Las microdimensiones rítmicas”, de Rodrigo González Fraga y Federico Wiman, se realiza una exposición de las microdimensiones rítmicas: un concepto inserto dentro de la teoría del Ritmo como re-descripción representacional, que a su vez se construye sobre la teoría de re-descripción representacional de Anne Karmiloff-Smith.⁵ Estas microdimensiones representan dominios de conocimiento rítmico, cuya función no es la correspondencia de estímulos externos con categorías específicas sino la de apropiación y creación de contenido rítmico. La teoría que aquí se defiende entiende el contenido rítmico como un contenido agencial e intencionado por parte de los sujetos. Señalan los autores que “el ritmo no es la estructura temporal de los estímulos sonoros, sino un modo particular de construir parte de la existencia de la música”. El último trabajo del libro es “La conceptualización del principio de representación de la altura musical”, de María Inés Burcet, Sofía Uzal, Camila Beltramone y Sofía Rigot, en el cual se pone en foco los desafíos existentes en la apropiación de la notación musical en el caso de doce jóvenes que se encuentran comenzando sus estudios musicales superiores. Antes de explicar los resultados de esta experiencia, las autoras abordan de manera crítica distintos preconceptos acerca de la notación musical. Se establece que esta ha de ser

⁵ Federico Wiman, “El ritmo como re-descripción representacional de la música tonal de Occidente” (Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2022).

entendida no como un código sino como un sistema representacional; también se reflexiona acerca de la analogía agudo-grave en el eje vertical de la notación occidental como también sobre el concepto y experiencia de la altura musical. Las autoras analizan los resultados del experimento y destacan la importancia del estudio de la adquisición de los signos, en un periodo de los sujetos previo al pensamiento convencional.

142

Es evidente que cada uno de los trabajos que componen este libro —y que aquí solo hemos brevemente mencionado— ataca problemas de gran relevancia en el campo de la psicología musical. Los estilos de escritura son altamente variados; en algunos artículos encontramos discusiones acerca de experimentos aplicados a distintas situaciones y sujetos, como también ensayos y reflexiones sobre tópicos vinculados a la psicología de la música, pero sin demostraciones empíricas.

Sin argumentar que el tipo de pensamiento plasmado por aquellos que aportan a este número sea monolítico, puede decirse que existen constantes que configuran el perfil del libro en su totalidad. La presencia del marco postcognitivist de las 4E y el énfasis en la corporeización, como también la superación del dualismo cuerpo-mente que esto conlleva, son algunas de ellas. También encontramos una postura epistemológicamente crítica; se intenta no asumir categorías a priori derivadas de la teoría musical occidental. Es destacable también los lugares desde donde se busca explorar la musicalidad: desde reconsiderar los ámbitos sensoriales involucrados como en el caso de la transmodalidad, la exploración de situaciones musicales lúdicas e improvisatorias y dando lugar a las tradiciones del jazz y la música electrónica por encima de la música académica, con excepción de la última sección. Por lo tanto, no encontramos en este libro un uso extendido de partituras o análisis pormenorizados de obras del canon europeo como sí podríamos encontrar en clásicos cognitivistas como Meyer o Lerdahl y Jackendoff.⁶

Desde la introducción se observa la postura crítica que caracteriza a las producciones de este libro. Este posicionamiento claramente busca realizar una evaluación de la academia, desde la academia misma; intenta impactar en los productos de esta como son las investigaciones musicológicas y la misma enseñanza, desde donde las categorías predominantes se verían reforzadas. Esta hegemonía sería contrarrestada a partir de la incorporación de otros modos de escucha, de entender las competencias musicales y repensar las categorías que utilizamos. También hay dentro de este libro trabajos que buscan hacer su aporte en áreas como la musicoterapia y que inclusive pueden tener impacto en la creación musical. Al tomarse una mirada amplia de lo

⁶ Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1956). Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1983).

musical, que permea la vida cotidiana de los sujetos, la música es tratada como una exploración de la psicología humana; no al revés.

La idea de presentar una visión argentina de estos asuntos no evita que las temáticas aquí tratadas sean de interés universal, como tampoco esto genera que se vean suprimidas citas y marcos teóricos provenientes de países hegemónicos los cuales tienen una gran presencia en la bibliografía. Aun así, es destacable la representación de otros colegas argentinos en las citas bibliográficas, especialmente entre aquellos que comparten institución, lo que demuestra que las investigaciones aquí reunidas se nutren entre sí.

Es claro que *La psicología de la música en Argentina* es un valioso y necesario aporte, cuya capacidad de impacto es amplia, dado su carácter interdisciplinar. Su lectura es recomendable para cualquiera interesado no solo en el estado de la cuestión en nuestro país sino también en introducirse en las problemáticas generales del intercambio psicología y música, por la riqueza bibliográfica que puede encontrarse. Como indicó Shifres en la introducción, este campo es incipiente, por lo cual el valor de este volumen puede verse como un comienzo prometedor, ya que ofrece en un mismo lugar perspectivas y preguntas provocadoras para considerar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Español, Silvia *et al.* "Forms of Vitality Play", *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 48, N° 4 (2014): 479-502.
- Fingerhut, Joerg. "Extended Imagery, Extended Access, or Something Else? Pictures and the Extended Mind Hypothesis". En *Bildakt at the Warburg Institute*, editado por Sabine Marienberg y Trabant Jürgen Trabant, 33-50. Berlín: De Gruyter, 2014.
- Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- Mugglestone, Erica. "Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): an English Translation with an Historico-Analytical Commentary", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13 (1981): 1-21.
- Newen, Albert; de Bruin, Leon y Gallagher, Shaun (eds.). *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

SEBASTIÁN SORRENTINO

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145
Reseña / Review

Wiman, Federico. “El ritmo como re-descripción representacional de la música tonal de Occidente”. Tesis doctoral, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2022.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/15850>

144

SEBASTIÁN SORRENTINO

Es Doctorando en el área Musicología del Doctorado en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, Licenciado en Composición Musical graduado de la misma casa de estudios, donde también ejerce como docente adscripto en las cátedras Armonía I y II. También se ha especializado dentro de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en la orientación Composición con Nuevas Tecnologías.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2024

NOTICIAS DEL INSTITUTO



NOTICIAS DEL INSTITUTO



1. Convocatoria para la XVI Semana de la Música y la Musicología

Primera circular

El Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, perteneciente a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, anuncia la realización de la *XVI Semana de la Música y la Musicología*, en modalidad presencial, en el Campus Puerto Madero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Alicia Moreau de Justo 1500, Edificio San Alberto Magno), entre el **26 y el 30 de mayo de 2025**. El evento espera ofrecer un grupo de actividades formativas, artísticas, de divulgación y de intercambio académico, que se irán dando a conocer en siguientes circulares.

Con una respetuosa apropiación del título del difundido texto colectivo *América Latina en su música*, editado por Isabel Aretz en 1977, se espera en el caso del intercambio académico, motivar a participantes que postulen aportaciones relacionadas con esta vasta región y que problematicen repertorios, prácticas musicales, instituciones, métodos compositivos y/o educativos o cualquier otro aspecto del quehacer musical, tanto del pasado como del presente. Considerando que fue la compositora y etnomusicóloga argentino-venezolana la primera persona en alcanzar el Doctorado en Música en nuestra casa de estudios, esta convocatoria espera repercutir favorablemente al interior de la comunidad UCA del posgrado en música, que ha ido fructificando a lo largo de los últimos lustros hasta alcanzar ya un número de cerca de cuarenta personas graduadas, otro grupo de alrededor de cuarenta estudiantes regulares del programa, más docentes y participantes de los distintos seminarios impartidos. Sin embargo, como ha sido usual en este evento científico, la convocatoria está abierta a toda aquella persona que desee proponer un

resumen en el que sintetice resultados académicos concluidos o en curso, en línea con las pautas propuestas.

Coordinación general

- _ Dr. Julián Mosca (director del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”)
- _ Dra. Silvina Luz Mansilla (directora del Área Musicología del Doctorado en Música)

Comité de lectura

- _ Dra. Fátima Graciela Musri
- _ Dr. Juan Ortiz de Zárate
- _ Dr. Luis Pérez-Valero

Las **comunicaciones** de la *XVI Semana* serán seleccionadas por un Comité de Lectura, a partir de la presentación de resúmenes, de entre 300 (trescientas) y 400 (cuatrocientas) palabras, que se enviarán indefectiblemente en formato Word o similar. Podrán corresponder a resultados finales de investigación (o investigación-creación) o reflejar avances de trabajos en curso. Serán trabajos originales y no presentados en otros congresos de habla hispana. En todos los casos, los resúmenes deberán dar cuenta de los objetivos y métodos empleados. Se agregará una bibliografía sumaria, con no más de cinco ítems. Cada ponente adjuntará un *curriculum vitae*, de alrededor de 150 (ciento cincuenta) palabras e indicará con claridad su nombre, dirección de correo electrónico y la pertenencia institucional que desea se informe en los papeles oficiales. Cada persona podrá postular hasta dos participaciones (una individual y una en coautoría). Las coautorías estarán limitadas a tres personas como máximo. El tiempo de exposición previsto es de 20 minutos, más 10 para intercambio y debate. El idioma oficial será el español, si bien podrá aceptarse un número acotado de propuestas en portugués.

La fecha límite para la recepción de resúmenes es el **31 de marzo de 2025** (a las 23:59 horas, de Argentina). Se enviarán a los coordinadores, con el nombre *XVI Semana Música y Musicología* y el apellido del remitente, en el asunto, a julianezequiemosca@uca.edu.ar con copia a silvinamansilla@uca.edu.ar

Los resultados de la convocatoria serán informados el **15 de abril de 2025**. Otros asuntos organizativos se comunicarán en circulares posteriores.

2. Publicaciones

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Vol. 38, N°1



149

*Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,
Vol. 38, N°1*

En este número se presentaron cuatro artículos y cuatro reseñas. Los artículos son:

- Norberto Pablo Cirio (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”): “¿Solo cuestión de piel? La agencia de los afrodescendientes en la emergencia del canto repentista en el Cono Sur”.
- Patricio Mátteri (Instituto de Investigación en Etnomusicología, DGEART, GCBA): “*Especjos* (1967) de Juan Carlos Zorzi. Una aproximación a su génesis, análisis y posibles influencias”.
- Susana Riascos Aguirre (Universidad Internacional de La Rioja, España / Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela): “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968-1976): confluencia y diálogo entre músicas tradicionales y populares urbanas en Venezuela”.
- Guillermo Scarabino (Pontificia Universidad Católica Argentina / Academia Nacional de Bellas Artes): “*Nicht* vs. *Sondern*. El dilema beethoveniano y el Himno de Europa”.

Las reseñas bibliográficas son:

- Silvina Martino: “Ereña Mínguez, Germán. (2018). *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*”.
- Fátima Graciela Musri: “Alberti, Elenora-Noga. (2022). *Triángulo judeoespañol. Canciones sefardíes de Jerusalén en Asunción y Buenos Aires*”.
- Ximena Soto Lagos: “Herrera Ortega, Silvia. (2023). *La canción política en Sergio Ortega*”.
- José Martín Hembra: “Monjeau, Federico. (2023). *Notas de paso*”.

Recordamos que se puede acceder al Volumen 38 N° 1, desde el portal de revistas electrónicas de la Biblioteca Digital de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”: <https://erevistas.uca.edu.ar/>; desde el sitio oficial del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”: <https://iimcv.net.ar/>; y desde el Repositorio Digital Institucional de la Universidad: <https://repositorio.uca.edu.ar/>

3. Actividades de extensión

Durante el segundo semestre de 2024, el instituto ha organizado actividades artísticas y académicas, dentro de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Se concretó un ciclo de conciertos dedicados a Eduardo Grau, dos ciclos de conferencias a cargo de compositores argentinos, un homenaje a Valdo Sciammarella —organizado conjuntamente con el Teatro Colón de Buenos Aires y la Academia Nacional de Bellas Artes— y una inauguración y conferencia-homenaje dedicada a Julián Aguirre. Se detalla a continuación:

3.1. Festival “Eduardo Grau (1919-2006). Ciclo de cuatro conciertos

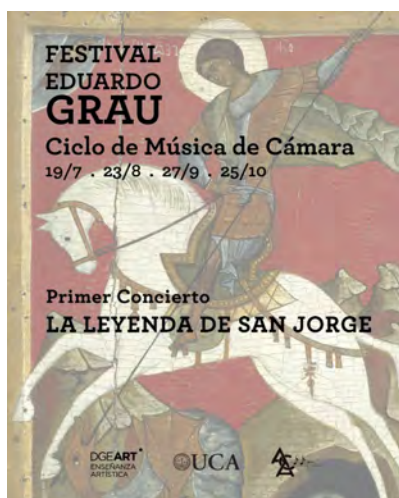
En la Sala “Alberto Ginastera”, tuvo lugar este festival, con periodicidad mensual. Se realizaron cuatro conciertos de música instrumental y vocal de cámara dedicados a Eduardo Grau y otros compositores argentinos. Las audiciones de obras de Grau significaron una valiosa puesta en valor de los materiales obrantes en el fondo documental del compositor, en custodia del IIMCV. El ciclo estuvo organizado en colaboración con la Asociación Argentina de Compositores, bajo la dirección artística de Lucio Bruno-Videla. Se detallan las obras de Grau y se mencionan los otros compositores interpretados:

19 de julio de 2024. La leyenda de San Jorge

Eduardo Grau: Fragmentos de *La leyenda de San Jorge*, Op.144 (1976). *Preludio*; No.5; No.16; No.31; No.37. *Zagal*, Op.57 (1958), flauta sola. *Azulodía*, Op.103a (1970), oboe solo. *Siete piezas para los cinco dedos*, Op.5 (1945). *Encuentro con Guastavino*, Op.219 (1993). *Preludio, Coral y Fuga*, Op.240 (2000). *Díptico mariano*, Op.238 (1999): “I. Adoración de los Ángeles a la Virgen”; “II. Respuesta de la Virgen a los Ángeles”, para piano.

Obras de Celina Kohan de Scher y Julián Aguirre.

151



23 de agosto de 2024. Concierto de piano, a cargo de Mariano Manzanelli

Obras de Eduardo Grau, Eugenio Lartigue, Sergio Parotti, Marcela Pavía, Marisol Gentile y Gastón Vereá.

27 de septiembre de 2024. Conquista de Alhama

Eduardo Grau: *Dos canciones a dos voces*, Op.4 (1944) (versos de Eduardo Grau): “Canción del amanecer y el mediodía”. *Niña, en mi cielo*, Op.10 (1946) (versos de Eduardo Grau). *Nana*, Op.19 (1949) (versos de Eduardo Grau). *Romance de la Conquista de Alhama*, Op.24 (1950) (versos del romancero español). *Quisiera que mi canto*, Op.58 (1958) (versos de Eduardo Grau). *El camino de Nié*, Op.208 (1990)

(versos de Eduardo Grau). *El largo viaje de Nié a la isla de Pastrié*, Op.236 (1998), pastiche marinero, para piano. *Dos paisajes*, Op.244 (2003) (versos de Eduardo Grau): “I. Trinos verdes”; “II. Todas las voces”.

Obras de Eduardo García Mansilla, Julián Aguirre, Ariel Frezza y Pablo Llamazares.

152



25 de octubre de 2024. El viejo fauno. Concierto a cargo de Melina Marcos

Eduardo Grau: *El jardín del fauno viejo*, Op.201 (1989). *Sonata N°6*, Op.180 (1985).

Obras de Edgard Moya Godoy, Santiago Ballesta, Gabriel Adamo, Rita Ventura de Buligovich.

3.2. Ciclo de conferencias “Música de las imágenes. Imágenes de la Música”

Realizadas los días 30 de septiembre, 28 de octubre y 25 de noviembre, estuvieron a cargo de José Luis Castiñeira de Dios. Tuvieron lugar en la Sala “Alberto Ginastera” y estuvieron dedicadas a un recorrido breve por la historia de la música en el cine, con especial acento en la cinematografía argentina y en las producciones en las que participó a lo largo de su prolongada trayectoria como compositor.



3.3. Ciclo de conferencias “Poéticas en marcha”

En este breve ciclo de dos encuentros, el compositor argentino Ricardo Mandolini propone un acercamiento a su pensamiento compositivo y a su obra. El primero de ellos tuvo lugar el 8 de noviembre en la Sala “Alberto Ginastera” y se tituló “Hermenéuticas y heurísticas del proceso musical creador. El segundo encuentro, que tendrá lugar en el mes de marzo de 2025, consistirá en una muestra comentada de parte de su producción musical electroacústica.

3.4. Homenaje a Valdo Sciammarella en el centenario de su nacimiento

En conjunto con el Teatro Colón de Buenos Aires y la Academia Nacional de Bellas Artes, el instituto homenajeó la figura del compositor argentino Valdo Sciammarella

(1924-2014) en el centenario de su nacimiento. El evento tuvo lugar el 4 de octubre en el Salón Dorado del mencionado teatro.

En dicha ocasión, la Lic. Nilda Vineis y el Dr. Julián Mosca brindaron la conferencia “Valdo Sciammarella: una vida con la música”, en la que recorrieron los principales hitos de la vida y la producción del compositor. El cierre del acto estuvo a cargo del Coro de Niños del Teatro Colón, del cual Sciammarella fuera su director durante largos años.

Es de destacar que, desde el año 2015, parte de la obra musical original de Valdo Sciammarella descansa en el Archivo de Música Académica Argentina del instituto, donada por sus descendientes.

3.5. Inauguración de muestra y conferencia sobre Julián Aguirre

Se realizó el 17 de octubre de 2024. A raíz del ingreso de la donación de una parte del fondo documental familiar referido a los músicos argentinos Julián Aguirre y Juan José Castro (ver número anterior de la RIIMCV), se montó una pequeña exhibición de una parte de esos documentos históricos en la FACM, a modo de homenaje al primero, al conmemorarse el primer centenario de su fallecimiento.



Luego de la inauguración, la asignatura Historia de la Música X (Argentina) a cargo del Prof. Guillermo Dellmans, en colaboración con el IIMCV, abrieron sus puertas a la profesora visitante Luisina Inés García, quien ofreció una conferencia en la Sala “Ginastera”, con el título *Cien años después: el legado de Julián Aguirre (1868-1924) a la música argentina*. Con la asistencia de familiares del compositor, estudiantes de grado y

NOTICIAS DEL INSTITUTO

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145

Noticias / News

posgrado y autoridades de la FACM, el evento significó a la vez que una conferencia informativa sobre el fondo documental recibido, una instancia de divulgación pedagógica de la investigación doctoral que lleva a cabo la mencionada becaria del CONICET.



NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS



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

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

Normas de presentación

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

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

LIBRO

Primera vez

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

Cita abreviada

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

CAPÍTULO DE LIBRO COMPILADO

Primera vez

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

Cita abreviada

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

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Artículo de revista científica

Primera vez

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

Cita abreviada

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

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

Artículo de diario o de otras publicaciones periódicas

Primera vez

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

Abreviada

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

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

LIBRO

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

COMPILACIÓN

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

CAPÍTULO EN LIBRO COMPILADO

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

ARTÍCULO EN REVISTA CIENTÍFICA

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

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

ARTÍCULO DE DIARIO O DE OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

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

TESIS

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

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

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

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 38 N°2, Año 38 - ISSN: 2683-7145

Normas / Norms

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

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

163



Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

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

Edificio "San Alberto Magno" - Subsuelo

Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC

Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

<https://iimcv.net.ar>

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"



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