

Isabel Aretz: viajes musicales, memorias

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

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

Resumen

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

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

Isabel Aretz: Musical Journeys, Memoirs

Abstract

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

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

* * *

Bienvenida al viaje¹

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

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

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

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

Estrategias del retorno

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

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

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

⁴ Aretz, *Autobiografía*..., 13.

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

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

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

Primeros caminos

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

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

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

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

⁹ “Conferencia de Isabel Aretz. La música incaica...”

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

¹¹ Ibidem.

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

Discípula, esposa, creadora, directora: pero esos títulos no la explican, no la definen del todo, no terminan de desentrañar su misterio. Isabel Aretz ofrece rasgos únicos como parte del grupo de compositoras argentinas que denomino “primeras profesionales”: esas mujeres músicas pioneras que por distintas vías encauzaron un deseo de autorrealización hacia la composición musical, una práctica en la que el género femenino no tenía ninguna tradición porque la posición de compositora había sido históricamente desalentada, y las mujeres habían sido mejor valoradas para roles de interpretación, pedagogía, asistencia y cuidado. Como a cada una de ellas, el rol fundacional y el reconocimiento de la cultura de su tiempo singulariza a Isabel Aretz. Sin embargo, nunca será una *outsider*, una excepción aislada del entorno. Su *diferencia* —es curioso— no constituye una condición de alteridad marcada por la falta, sino que la dota desde temprano de una capacidad para abrir caminos nuevos e ir en busca de lo que desea, para luego convertirla en una suerte de polo magnético capaz de traccionar las piezas de un movimiento mayor, en el que las mujeres fueron sujetos especialmente recurrentes. Emancipada, aún bajo custodia, Isabel trazó los surcos de los caminos que decidió recorrer y propició las condiciones para alcanzar sus propósitos.¹⁴

Experiencias compartidas, caminos nuevos

Antes de ser compositora, Isabel Aretz obtuvo el título de Profesora Superior de Piano y Pedagogía. En 1933, participó de la fundación de la Asociación de Profesores Nacionales de Música y fue subdirectora de la revista *Crótalos*, órgano difusor de esa asociación.¹⁵ Ese mismo año conoció a Carlos Vega, quien divulgó allí sus avances en torno a lo que luego constituiría su *Fraseología*, publicada en 1941.¹⁶ Un año más tarde, la misma Aretz escribió un análisis temático de su canción y danza *Alma curú*, en el que informa: “quienes hayan seguido con atención en esta revista los interesantes ‘Apuntes para un ensayo’ sobre la frase musical del investigador y musicólogo argentino, señor Carlos Vega [...] verán en mi obra la aplicación de dicho sistema”.¹⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Ibidem, 80.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hacia la *Primera serie criolla*²⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mujeres profesionales: entre la conservación y la emancipación

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

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

³⁷ Ibidem.

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

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

⁴⁰ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Memoria de viajes musicales”⁵⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diarios del Altiplano

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

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

“Hasta Oruro viajé con [...] Elena, quien llegó ese día de Sucre. Iba de regreso a Buenos Aires luego de una larga permanencia en Bolivia y Perú, de la cual dejó un hermoso libro que poseo.

Hasta La Paz viajó conmigo la fina pintora Léoni Mathis,⁵⁶ quien realizó en la ciudad una magnífica exposición de sus cuadros pintados en Potosí”.⁵⁷

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Aretz, *Autobiografía*, 49.

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

El estreno de *Puneñas* en la Unión Panamericana

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

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

Mujeres viajeras, música latinoamericana y panamericanismo⁶³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Ibidem, 64.

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

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

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

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

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

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

Mujeres en el camino, mujeres nuevas

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

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

Apostilla: el viaje de despedida⁷⁴

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

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

⁷² Ibidem.

⁷³ Aretz, *Voces de la tierra*.

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

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

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

* * *

Referencias bibliográficas

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

⁷⁵ Aretz, *Autobiografía...*, 83.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem, 85.

⁷⁸ Ibidem, 85-86.

⁷⁹ Ibidem, 87.

⁸⁰ Ibidem, 81.

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

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

Otras fuentes

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

* * *

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

Fecha de recepción: 09 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2025