

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



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

**Año XXVIII– N° 28– 2014**

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

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**

**SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**

Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**

**"CARLOS VEGA"**

Director: Dr. Pablo Cetta

**Editora:**

Lic. Nilda G. Vineis

**Comité editorial:**

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

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

**Diseño:** Lic. Julián Mosca

**Imagen de tapa:**

Partitura de una maxixa camavalesca de carácter satírico. Archivo Marita Fornaro.

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

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

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

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

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

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

## PRÓLOGO

### NOTICIAS DE LA REVISTA 28

---

Tal como es norma de nuestra Revista desde el N° 19, los artículos de la primera sección reflejan trabajos llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros y son la resultante de la convocatoria abierta extendida a la comunidad

Para la selección de artículos a ser publicados en este número de nuestra revista se han tenido en cuenta especialmente dos factores que hemos considerado parte de nuestro compromiso con la historia y, por ende, con el futuro de la musicología. Es por ello que, por un lado, hemos incorporado artículos escritos por investigadores que están en el comienzo de sus respectivas carreras pero que, por su mérito, merecen figurar junto a investigadores reconocidos y, por el otro, hemos priorizado aquellos artículos que se refieren a nuestros compositores contemporáneos y sus obras.

. Cada uno de los textos ha sido sometido a referato. Ellos son:

- *Intelligentsia* y modernidad en la música rusa del siglo XIX. El *kruzhok* de Mily Balakirev, Modest Musorgsky y la relación de Rusia con Europa, por Martín Baña.
- Estudio y análisis del lenguaje musical cinematográfico de Juan Durán Alemany (1894-1970), por Ana María Botella Nicolás y José Vicente Gimeno Romero.
- El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida, por Norberto Pablo Cirio.
- Ritmos y símbolos en torno a la cuna: elementos del *nonsense* y de las coplas tradicionales españolas en tres poemas de Julio Alfredo Egea, por Marina di Marco.

- Manuel Belgrano en el cancionero, por Olga Fernández Latour de Botas.
- El intérprete de los villancicos y el lector modelo de los textos poéticos de Cusco – Siglos XVII/XVIII, por Roxana Gardes de Fernández.
- *Humpty Dumpty* de Marta Lambertini: una especulación sobre su génesis y significado, por Lorenzo Guggenheim.
- La *Saga de Ossian* en los compositores del Romanticismo y post-Romanticismo, por Patricio Matteri.
- Aproximación al pensamiento estético de Pablo Di Liscia, por Arletti María Molerio Rosa.
- La mazurca y la "ranchera" en Buenos Aires, ciudad y campaña, por Juan María Veniard.
- La recepción de la obra dodecafónica de A. Schoenberg y la relación entre su *Suite para piano* Op.25 y el *Cuarteto para cuerdas* K.464 de W.A. Mozart, por Luisa Vilar Payá.

A continuación, se incluye la conferencia de cierre ofrecida dentro del marco de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: “Creación, re-creación y performance” (4,5 y 6 de septiembre de 2013). Dado que el texto completo de esta conferencia no se había incluido en las Actas de las Jornadas, se ha invitado a la autora a publicarlo en este número.

- *Playing with Time*: investigación, *performance*, tiempo, por Marita Fornaro.

En la sección Escritos del pasado hemos iniciado la reedición de artículos pertenecientes a números agotados de nuestra revista. Por la relevancia y significado de tales artículos, consideramos que merecen

ser difundidos por este medio. Hemos comenzado por un breve escrito publicado en el N° 1:

- Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas, por Carlos Vega.

En la sección Fondo Documental “Carlos Vega”, presentamos el primer informe sobre un proyecto en común de nuestro Instituto con el Instituto Nacional de Musicología:

- Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de las fichas del Fondo Documental ‘Carlos Vega’ del IIMCV (UCA) y de los cuadernos del Archivo Científico del INM para la creación de una red hipervincular, por Nancy Sánchez.

Se incluyen también dos reseñas:

- Fernando Ortega – Claire Coleman, *Mozart, el triunfo divino de la música*, Colección Eusébeia, Buenos Aires, Ágape, 2013, por Verena Astrid Diederle
- *Poema fluvial*. CD de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos (Argentina). Director: Luis Gorelik. Soprano: Paula Almerares. Ministerio de Cultura y Comunicación de la Provincia de Entre Ríos, 2013, por Antonio Formaro

En último término, brindamos las noticias correspondientes al año 2013 del IIMCV y los lineamientos correspondientes a la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 29, junto con una convocatoria para envío de catálogo de obras destinada a los compositores de nuestro país.

En este volumen se incluyen dos DVDs cuyo contenido se especifica en la página 8.

\* \* \*

## **INTELLIGENTSIA Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA RUSA DEL SIGLO XIX. EL KRUSHOK DE MILY BALAKIREV, MODEST MUSORGSKY Y LA RELACIÓN DE RUSIA CON EUROPA<sup>1</sup>**

**MARTÍN BAÑA**

---

### **Resumen**

En este artículo se propone una caracterización del *kruzhok* de Balakirev -conocido tradicionalmente como el ‘grupo de los cinco’- a partir de su inclusión dentro de un grupo más amplio, como fue el de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX. Ese espacio resultó fundamental para pensar el problema de la relación con la modernidad europea, no sólo musical sino también cultural y política. Uno de sus miembros, Modest Musorgsky, abordó en particular el problema y es posible rastrear en su correspondencia y en parte de su obra el modo en el que se manifestaba este específico vínculo entre Rusia y Europa. Lejos de la condena total o la sumisión absoluta, Musorgsky -y en gran parte todo el *kruzhok*- pensaba este contacto a partir de la adecuación de los aportes europeos a la realidad rusa. De ese modo, es posible contextualizar de un modo más completo y menos reduccionista las obras de un grupo de compositores-*intelligenty* que en su doble condición se planteaba la creación de un campo musical y la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

**Palabras Clave:** *Intelligentsia* – *Kuchka* – Musorgsky – Modernidad – Música rusa

### **Abstract**

This article presents a characterization of Balakirev’s *kruzhok* -traditionally known as ‘The Mighty Five’- from including it within a larger group, nineteenth-century Russian *intelligentsia*. It was important in order to think about the relationship between Russia and European modernity, not only musical but also cultural and political. One of its members, Modest Musorgsky, addressed the question and in his letters and some of his work the way in which this particular link was manifested can be traced. Far from the total condemnation or absolute submission, Musorgsky -and largely all the *kruzhok*- thought this contact as from the adaptation of European contributions to the Russian reality. Thus, it is possible to

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado gracias al soporte de una beca de posgrado del CONICET.



contextualize in a more fully and less reductionist way the works of a group of composers-*intelligenty* that were both creating a musical field and finding solutions to Russia's fundamental problems.

**Key words:** *Intelligentsia* – *Kuchka* – Musorgsky – Modernity – Russian music

\* \* \*

## Introducción

Dadas las características despóticas del régimen político zarista y los modos en los cuales se produjo el proceso de la ilustración en Rusia, un grupo de sujetos concentrado simultáneamente con el trabajo intelectual y el deber moral se consolidó a mediados del siglo XIX. Escritores, filósofos y poetas centralizaron gran parte de sus esfuerzos no sólo en la producción de obras específicas de sus disciplinas sino también en el diseño de dispositivos que pudieran generar un debate de ideas sociales y políticas dentro del país, donde la actividad política estaba censurada. Este grupo es conocido como la *intelligentsia* y, en ese sentido, los compositores de música también pueden ser incluidos dentro de él con tanta o incluso más fuerza que sus contemporáneos ya que sus obras musicales, dadas sus características formales, podían generar un alto grado de intervención. En consecuencia, el grupo de compositores que se organizó alrededor de Mily Balakirev (1837-1910) -o como ellos mismos se denominaban, el *kruzhok* [círculo] de Balakirev- supuso un segmento de notable peso dentro de la *intelligentsia* rusa, no sólo retomando cuestiones abordadas por otros *intelligenty* sino también proponiendo ellos mismos temas, problemas y soluciones dentro de la serie de debates de su tiempo.

Su importancia reside no sólo en el hecho de que con ellos se organiza un campo musical en Rusia sino, sobre todo, porque a partir de allí introducen elementos de peso para pensar el problema de la modernidad y, específicamente, la relación del país con Europa occidental y los modos en los cuales la música iba a ser configurada partir de esa conexión. Esta cuestión puede rastrearse particularmente en el caso de uno de los compositores del *kruzhok*, Modest Musorgsky (1839-1881). De este modo, la hipótesis que sostenemos en este trabajo es la siguiente: el *kruzhok* de Balakirev se conforma como un segmento significativo de la *intelligentsia* rusa hacia mediados del siglo XIX en tanto y en cuanto no sólo se planteaba la necesidad de la creación de un campo musical en Rusia sino, sobre todo, la necesidad de pensar la cuestión del vínculo con la modernidad europea y los modos en los cuales podía ser adaptada para la composición musical y para la solución de los problemas culturales y políticos en el país. A través del trabajo colectivo, el *kruzhok* construyó un

espacio de debate y formación a partir del cual intervenir con cualquiera de sus integrantes. Musorgsky, como veremos, fue tal vez de todos los compositores quien más claro diseñó un pensamiento al respecto, tanto en su correspondencia con amigos y colegas como en su obra musical. En este sentido, intentamos dejar de lado las posiciones que veían al *kruzhok* de Balakirev -también conocido en la historiografía como el ‘grupo de los cinco’- como el grupo de compositores ‘nacionalistas cuya única preocupación fue la de crear una ‘escuela nacional’ y expresar el ‘alma’ de la nación rusa. Lejos de esta visión reduccionista, el grupo tuvo una intensa actividad como segmento fundamental de la *intelligentsia* y estuvo signado por diversas preocupaciones, tanto estéticas como políticas y sociales.

De este modo, en primer lugar precisaremos un concepto y una caracterización de la *intelligentsia* rusa, explicando sus orígenes, su consolidación como grupo, sus instituciones fundamentales y sus modos de accionar. Aquí sostenemos que es posible armar una caracterización completa sólo a partir de la inclusión de los compositores de música y, especialmente, del *kruzhok* de Balakirev. Es por ello que luego esbozamos una caracterización de este círculo de compositores-*intelligenty*, ya que resultó un espacio fundamental para pensar el problema de la relación con la modernidad europea, no sólo musical sino también cultural y política. Finalmente, rastreamos en la correspondencia de Musorgsky el modo en el que se manifestaba este particular vínculo entre Rusia y Europa. Lejos de la condena total o la sumisión absoluta, Musorgsky -y en gran parte todo el *kruzhok*- pensaba este contacto a partir de la adecuación de los aportes europeos a la realidad rusa. De ese modo, es posible contextualizar de un modo más completo y menos reduccionista las obras de un grupo de compositores-*intelligenty* que en su doble condición se planteaba la creación de un campo musical y la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

\* \* \*

### **¿Qué es la *intelligentsia* rusa?**

La pregunta hace referencia a una de las *proklyatye voprosy* [cuestiones malditas] de la historia rusa. Y es posible responderla al menos parcialmente a partir de los aportes realizados por los estudios específicos, pero también a partir del caso del *kruzhok* de Balakirev. Más allá de las diferencias puntuales, los estudios coinciden en sostener que un grupo social vinculado a la actividad mental en Rusia, con mayores o menores grados de crítica social, había surgido exclusivamente a partir de un contacto directo y más intenso con Occidente fomentado a través de la acción de Pedro el Grande (1672-1725) y, sobre todo, de Catalina la Grande (1729-1796)

durante todo el siglo XVIII. El comienzo de su historia puede colocarse de manera tentativa allí, cuando los miembros educados de la sociedad entraron en contacto permanente y más agudo con la Europa moderna, la compararon con su país y comenzaron a hacer visibles sus puntos de vista críticos. La Revolución francesa supuso un temeroso freno por parte de la autoridad política al proceso de expansión intelectual que había alcanzado su mayor expresión en la publicación de la obra de Aleksandr Radischev (1749-1802), “Un viaje de San Petersburgo a Moscú”, texto que le valió el encierro.<sup>2</sup> El proceso de composición del grupo y la actividad de los *intelligenty* volvieron a cobrar fuerza sólo después de la victoria sobre Napoleón (1769-1821), cuando la relación entre Rusia y Occidente se reveló como un elemento fundamental para entender la posición del propio país.<sup>3</sup> Con la revuelta decembrista de 1825 comenzó a formarse lo que podemos denominar la *intelligentsia* clásica, que terminaría por consolidarse entre las décadas de 1840 y 1860, dando lugar incluso, hacia fines de esa década, a que hubiera corrientes dirigidas directamente hacia la revolución. La *intelligentsia* conoció también un período de crisis, recién hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando algunos miembros de ese mismo grupo, como Nikolay Berdiaev (1874-1948), lo interpellaron y realizaron una profunda autoevaluación en sus intentos por encontrar explicaciones a la inconducencia de la crítica y la revuelta social en Rusia. Si bien saldría bien posicionada de esa crítica e incluso sus anhelos se verían materializados con el triunfo de la revolución de 1917, el fin de este grupo social estaría sentenciado, paradójicamente, por esa misma victoria y la posterior consolidación del estalinismo.<sup>4</sup>

Ahora bien, la amalgama de este grupo no estaba dada por los orígenes de cada uno de sus miembros. Si bien la nobleza había jugado un papel destacado al principio, el rasgo dominante de este grupo era más bien la incorporación de elementos de diversos orígenes sociales, agrupados bajo la denominación de *raznochintsy*.<sup>5</sup> Había nobles, ciertamente, pero también hijos de comerciantes y sacerdotes, estudiantes o incluso campesinos liberados. La incorporación al grupo de la *intelligentsia* suponía para muchos ellos una ruptura previa con sus orígenes sociales; sin embargo ello no era lo que iba a definir de manera tajante su pertenencia al grupo. Más

---

<sup>2</sup> RADISCHEV, A., 1973.

<sup>3</sup> Véase HAMBURG, G., 2010: 47-48; BERLIN, I., 1979: 235.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, ZUBOK, V., 2009.

<sup>5</sup> Literalmente, el término significa ‘de diferentes rangos’ y hacía referencia a todas aquellas personas que quedaban fuera de la clasificación de la Tabla de Rangos impuesta por Pedro el Grande. La Tabla de Rangos a su vez era la clasificación formal de los rangos del servicio civil, militar y naval de la sociedad rusa en una jerarquía de 14 categorías, cada una con sus respectivos grados y trato honorífico.

bien, lo que lo terminaba por definir era la realización de una actividad mental pero sobre todo, y aquí radica el factor decisivo, con un profundo sentido práctico y comprometido. El desarrollo de las ideas tenía para estos *intelligenty* sólo razón de ser en la medida en que se pusieran al servicio de la solución de los problemas de su país.<sup>6</sup> Sus escritos y demás publicaciones, sus intervenciones en las revistas de la época e incluso sus obras de arte estaban impregnados de un profundo sentido práctico y realista, en cuanto a la idea de cargar sus producciones con un objetivo extra, vinculado al debate social, cultural y político. De esta manera, la *intelligentsia* comenzaba a definirse por la adquisición de un sentido crítico en sus actividades intelectuales y por utilizar el pensamiento como arma de lucha en un país donde las posibilidades de participación política eran nulas.<sup>7</sup>

Una característica destacada de este grupo social era que dado el estudio y la preparación recibidos, no tuvo más opción que asumir una condición de doble aislamiento. Por un lado, sus miembros no pudieron acercarse a la autoridad política, ya que sus ideas cada vez más progresistas no coincidían con la ideología y las prácticas del poder autoritario del zarismo. Por otro lado, nunca pudieron tejer lazos de contacto duraderos con el pueblo, dada la amplia brecha que separaba a cada uno de sus universos culturales.<sup>8</sup> Asociada a esta cuestión, la *intelligentsia*, como grupo alienado de la sociedad y como vector de ideas progresistas con una dedicación casi religiosa, desarrolló un espíritu sectario que se potenció con cierto fanatismo moral.<sup>9</sup> Los miembros de la *intelligentsia* formaron pequeños grupos y círculos [*kruzhoki*], que terminaron siendo el lugar básico en donde potenciaban sus actividades. De esta manera, el *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX se convirtió en una institución fundamental. La mayoría de ellos se desplegó en la clandestinidad y fueron bastante cerrados. Al mismo tiempo, sus integrantes fueron incapaces de establecer cualquier otro tipo de lazos que no fueran los ideológicos entre ellos y rechazaron toda posibilidad de poner en discusión sus ideas.<sup>10</sup> En

---

<sup>6</sup> Véase WALICKI, A., 1980: xiii. Para el autor, esta es una de las mayores causas por las cuales la filosofía fracasó en establecerse como una disciplina autónoma.

<sup>7</sup> Véase MALIA, M., 1971: 28; BILLINGTON, J., 1960: 809; BERLIN, I., 1979: 230-231. Incluso un autor soviético sostuvo estas ideas poco antes de la caída de la URSS. Véase KAGARLITSKY, B., 2006: 23-47.

<sup>8</sup> Véase KAGARLITSKY, B., 2006: 32-37. Vladimir Nahirny matiza un poco esta aseveración tan expandida dentro de los estudiosos de la *intelligentsia* al afirmar que los *intelligenty* no estaban socialmente aislados ni eran sufridos y que precisamente allí residía su fuerza, ya que la opresión de la autocracia no debe ser confundida con aislamiento social. NAHIRNY, V., 1962: 411.

<sup>9</sup> BILLINGTON, J., 1960: 821; MALIA, M., 25; BERLIN, I., 1979: 233 y 250.

<sup>10</sup> NAHIRNY, V., 1962: 428.

sus prácticas intelectuales, lo que se destacaba era una combinación fervorosa por el materialismo y la búsqueda de la verdad científica junto con un rabioso dogmatismo casi religioso que paradójicamente impedía el desarrollo de un espíritu científico acabado.<sup>11</sup>

El grupo necesitó al mismo tiempo crear una serie de instituciones con las cuales poder desarrollar sus actividades o tratar de usar aquellas que estaban a su disposición. Así, era común ver ya desde el siglo XVIII la aparición de círculos de la *intelligentsia* (los ya citados *kruzhoki*), las revistas gruesas y las viviendas comunales. Incluso, la *intelligentsia* se sintió en la necesidad de desarrollar una serie de conceptos y palabras propias, como el término ‘nihilista’ o incluso la propia palabra *intelligentsia*, que comenzó a afianzarse recién hacia la segunda mitad del siglo XIX, al menos en el sentido de hacer referencia a un grupo social determinado.<sup>12</sup> Fue en esos lugares y a través de sus prácticas y un vocabulario definido que la *intelligentsia* pudo desarrollar una tradición específica y transmitirla entre las sucesivas generaciones.

Dada esta caracterización, tal vez una de las consecuencias más profundas de esta interpretación es que la *intelligentsia*, al menos en su condición clásica, adquirió un carácter crítico y opositor a la mayoría de los rasgos del orden existente, cuando directamente no quiso derrocar el régimen, en la que sería la vertiente ‘revolucionaria’ corporizada en Nikolay Chernyshevsky (1828-1889), Nikolay Dobroliubov (1836-1861) y Dmitri Pisarev (1840-1868). Dado que la *intelligentsia* había sido educada bajo los preceptos liberadores de la Ilustración y veía que, por un lado, había una autoridad que prescindía de ellos y, por el otro, una clase baja que sufría pero que nos los podía entender, dedicó todos sus esfuerzos a marcar las contradicciones de la sociedad rusa y a entregarse al trabajo intelectual utilitario. Chernyshevsky fue tal vez el más extremo, al asociar incluso el arte a una perspectiva utilitarista. La posesión y el celo con el cual la *intelligentsia* trabajó por el desarrollo de determinados valores en Rusia la convirtieron en la guardiana de la conciencia social y, para algunos autores, en la iniciadora del verdadero movimiento revolucionario, mucho antes aún de que una conciencia revolucionaria se desarrollara en las clases oprimidas.<sup>13</sup> Al mismo tiempo, la figura del *intelligent* supuso la imposibilidad de desdoblarse al intelectual o al artista del hombre que lo encarnaba. Ellos dos constituían una misma cosa y era el escritor el que respondía con su vida en cada uno de sus escritos. Era imposible esperar, al menos siempre desde la teoría, la escritura o el desarrollo de un tema por un

---

<sup>11</sup> Véase LEATHERBARROW, W. y OFFORD, D., 2010: 4

<sup>12</sup> KNIGHT, N., 2006: 745-750.

<sup>13</sup> BERLIN, I., 1979: 230-231; KAGARLITSKY, B., 2006: 41.

lado y que el propio *intelligent* se comportara de manera diferente por el otro.

De este modo, es tanto lo que comparten todas las investigaciones, que en términos generales se puede extraer una caracterización integral. Sin embargo, esta precisión debe ser matizada dado que sus autores repiten algunos errores conceptuales permanentes, tales como el hecho de plantear a veces una imagen idealizada y romantizada de los *intelligenty* (y como hemos dicho la práctica muchas veces matizaba la teoría), destacar la automática y ciega adhesión a Occidente (sin tomar en cuenta que en la mayoría de los casos su mirada hacia Europa se dirigía para solucionar los problemas locales) o remarcar el carácter misionario de los *intelligenty* (vacando de contenido así cualquier rasgo racional de sus acciones). Por otra parte, muchos autores anglosajones han querido ver en la *intelligentsia* así definida a la semilla del totalitarismo (y previamente, del bolchevismo) cuando la definían en términos de desempeños dogmáticos, cerrados y monacales. Se trata, al menos en estas objeciones que resaltamos, de estudios significativos pero a su vez polisémicos, subjetivos e interesados políticamente. Sobre todo, la acentuación de la dicotomía planteada por la propia *intelligentsia* hizo que los estudios compartieran el hecho de tomar partido por un bando o por el otro y que así descuidaran un abordaje más riguroso del objeto de estudio.

Por otra parte, esta caracterización se ha reconstruido a partir de los estudios que tuvieron en cuenta mayormente a escritores, filósofos y publicistas. De este modo dejaron de lado a otros miembros de la sociedad rusa que compartieron esas características y que, más aún, agregaron otras que iban a terminar de definir el rol de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX. Como veremos, el *kruzhok* de compositores reunidos alrededor de la figura de Mily Balakirev no sólo asimiló muchas de las características de los demás *kruzhoki* sino que también participó de los debates fundamentales de la época y además lo hizo de una manera en que se potenció su intervención, al plantearlo en términos artísticos, vale decir, en el mismo plano en el cual se pensaban los problemas sociales y políticos de Rusia. Los jóvenes compositores reunidos alrededor de la figura de Balakirev, y con el apoyo permanente de Vladimir Stasov (1824-1906), se constituyeron en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa decimonónica al plantear en sus actividades grupales y musicales los desafíos que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Fue a partir de ello que organizaron sus actividades y fue por ello que produjeron una serie de dispositivos musicales que eran a la vez estéticos y políticos. Ciertamente, al recepcionar la modernidad musical, el *kruzhok* pudo precisar el modo en el cual una modernidad cultural y política se veía como fundamental para el devenir de su país.

De este modo, es posible definir y abordar a la *intelligentsia* como grupo social específico de la sociedad rusa del siglo XIX a partir del *kruzhok* de Balakirev en tanto y en cuanto los sujetos que participaban agrupaban una serie de rasgos compartidos y, al mismo tiempo, desarrollaron otros que reforzaron la composición de la *intelligentsia*. Por un lado, fueron sujetos que se dedicaron al trabajo intelectual a partir del contacto con Europa y que lo hicieron con un profundo sentido de compromiso ético y político. Pero, por el otro, lo fundamental es que usaron su arte musical, tanto su contenido y principalmente su forma, para poder hacer circular mensajes críticos y disconformes, a la par que precisaban el modo en el cual se debía regular la relación cultural y política con la Europa moderna. En un país con relativo atraso como Rusia, estos sujetos fueron los encargados de lidiar con la modernidad pero para solucionar las especificidades de los problemas rusos. Y para ello vieron indispensable la activación de un círculo específico que creara, a su vez, un campo musical determinado.

\* \* \*

### **El *kruzhok* de Mily Balakirev y la creación de un campo musical en la Rusia decimonónica**

En mayo de 1867 se celebró en Moscú un congreso etnográfico eslavo al cual asistieron delegados checos, serbios y croatas. Para agasajar a los invitados, Mily Balakirev organizó y dirigió un concierto que contenía obras suyas aunque también de compositores tales como Mikhail Glinka (1804-1857), Aleksandr Dargomyzhsky (1813-1869), Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) y Franz Liszt (1811-1886). Fue Vladimir Stasov quien realizó la crítica en el artículo “El concierto eslavo del Sr. Balakirev” publicado en el *Sanktpeterburgskie vedomosti* [El Boletín de San Petersburgo].<sup>14</sup> Luego de ponderar ampliamente el concierto y la figura del director, terminaba su escrito de la siguiente manera: “que Dios nunca permita que nuestros invitados eslavos olviden el concierto de hoy, que Dios les permita conservar por siempre el recuerdo de la poesía, el sentimiento, el talento y la habilidad que existen en el pequeño pero ya poderoso montoncito [*moguchaia kuchka*] de músicos rusos”.<sup>15</sup> Así, Stasov reconocía la existencia de un grupo de compositores propios de una escuela musical rusa. Sin quererlo, también nacía de su pluma el sobrenombre que se utilizaría históricamente para denominar al grupo de músicos que se

---

<sup>14</sup> Publicado el 13 de mayo de 1867 y reproducido en STASOV, V., 1952(a): 171-173.

<sup>15</sup> STASOV, V., 1952(a): 173.

constituyó alrededor de Mily Balakirev hacia 1856 y sobre el cual el propio Stasov ejerció una notable y significativa influencia.<sup>16</sup> Hasta la fecha del artículo, sin embargo, ese grupo de compositores era conocido como el *kruzhok* [círculo] de Balakirev. A partir de allí también pasó a ser también *moguchaia kuchka* o, simplemente, *kuchka*.<sup>17</sup>

El *kruzhok* se constituyó entre los años 1856 y 1862, a partir de la acción y de la influencia de Mily Balakirev (de ahí que en la correspondencia y escritos de los compositores aparezca siempre como el *kruzhok* de Balakirev [*kruzhok Balakireva*]) y del propio Stasov y se mantuvo con cierta regularidad y estabilidad hasta 1871 (aunque informalmente puede sostenerse que siguió hasta la muerte de Musorgsky en 1881). Fue Balakirev quien, recién llegado a San Petersburgo desde su Nizhny-Novgorod natal en 1855, comenzó a asistir a las veladas que se

---

<sup>16</sup> La bibliografía sobre el *kruzhok* de Balakirev es extensa y en ella predomina la tendencia a considerarlos únicamente como los paladines del nacionalismo musical ruso. Véase por ejemplo: ZETLIN, M., 1959; GORDEEVA, E., 1985.

<sup>17</sup> A partir del artículo de Stasov, se empezó a utilizar la frase *moguchaia kuchka* como sinónimo del *kruzhok* de Balakirev. La palabra *kuchka* (que es el diminutivo de *kucha* [montón]) indicaría una contradicción dentro del propio término, ya que literalmente significa ‘pequeño montón’ o ‘montoncito’. El término solía usarse con ironía cariñosa, para denotar a un pequeño grupo de personas hacia los cuales se sentía cariño y afecto. Así la usó Stasov cuando la escribió en el artículo. Pero él le agregó el adjetivo *moguchaia* [poderoso] con lo cual acentuó la contradicción y convirtió la expresión en un curioso ‘oxímoron’ que dio lugar a burlas y posteriores apropiaciones. Como en muchos otros casos de la historia cultural de Rusia (por ejemplo, la disputa entre eslavófilos y occidentalistas) la denominación no fue popularizada primero por los propios miembros del grupo sino por sus oponentes. En este caso, se trató del compositor Aleksandr Serov, quien comenzó a utilizar el término de modo burlón para referirse al círculo de Balakirev. Más tarde, el propio grupo lo resignificó y lo adoptó como forma de identidad grupal. La denominación ha sobrevivido y hoy se utiliza para hacer referencia a ese grupo de compositores reunidos alrededor de Balakirev. A lo largo de la historia, sin embargo, aparecieron varias denominaciones que generaron confusiones y distorsiones. La historiografía anglosajona, por ejemplo, ha preferido utilizar expresiones tales como ‘The Mighty Handful’, ‘The Mighty Band’ o ‘The Mighty Five’. En español, se suelen utilizar sus respectivas traducciones: ‘El puñado poderoso’, ‘El bando poderoso’ o, simplemente, ‘El grupo de los cinco’. Sin embargo, ninguna hace referencia exacta al real sentido de la expresión ya que Stasov la había usado en un sentido más amplio e incluía a otros compositores, como Apollon Gussakovsky y Nikolay Lodyzhensky. Dada la dificultad de traducción de la expresión rusa, muchos musicólogos e historiadores prefieren hoy usar el término transliterado y no las traducciones habituales, ya que son incompletas e imprecisas. Así, el *kruzhok* de Balakirev puede ser denominado *moguchaia kuchka* o, simplemente, *kuchka*. Véase TARUSKIN, R., 1993: xxxiii-xxxiv.



celebraban en la casa de Glinka. Hijo de un burócrata menor de la administración zarista, Balakirev se había mudado a San Petersburgo para tomar clases de piano con Anton Katsky (1817-1899) y fue allí que su primer profesor de música en su ciudad natal, Aleksandr Ulybyshev (1794-1858), lo puso en contacto con el compositor de “La vida por el zar”. Fue en los encuentros que se desarrollaban en su casa donde conoció a los hermanos Stasov, Dmitry (1828-1918) y Vladimir.<sup>18</sup> Su encuentro con este último sería de gran importancia, ya que si bien Stasov no era músico ni compositor, tenía un notable interés por la música y se convertiría en un significativo asesor y consejero en cuestiones estéticas y teóricas no sólo del propio Balakirev sino de todo el *kruzhok*. Por su parte, Balakirev se convertiría en el líder y maestro de todo el grupo.<sup>19</sup>

Fue él quien reclutó a César Cui (1835-1918) hacia 1856, por entonces un joven ingeniero militar, en una velada musical llevada a cabo en la casa de Aleksandr Fitstum (1804-1873), inspector de la universidad y músico amateur. Cui había nacido en Vilna en 1835 y era hijo de un oficial del ejército francés -que se había quedado en el imperio luego de la retirada napoleónica de 1812- y una mujer lituana. Como Balakirev, había recibido sus primeras lecciones de piano en su casa y en el *gymnasium* de su ciudad natal. Recién en 1851 entraría en la Escuela de Ingenieros de San Petersburgo y luego en la Academia Militar de Ingeniería, de la cual iba a ser luego profesor y autor de varios manuales sobre la materia. Hasta ese momento, Cui era el más maduro de los miembros y el más talentoso, aunque finalmente su trabajo no iba a descollar tanto en la creación musical como en la crítica.<sup>20</sup> Sin embargo, llegó a componer cerca de una decena de óperas lo largo de su vida y una serie de piezas menores para piano y de cámara. El género operístico fue sin dudas en el cual se destacó y si bien todavía en su segunda ópera “El hijo del mandarín” (1859) necesitó de la ayuda de Balakirev para terminar la orquestación ya la tercera, “William

---

<sup>18</sup> RIDENOUR, R., 1981: 65.

<sup>19</sup> La obra de Mily Balakirev comprende varias piezas para orquesta (dos sinfonías, tres oberturas y otras composiciones como el poema sinfónico “Tamara”, finalizado en 1882, pero sobre todo se destaca su obra para piano (entre la que se encuentran valeses, scherzos, mazurkas y la influyente fantasía oriental “Islamey”, de 1869). Compuso también algunas canciones y aunque estuvo dentro de sus proyectos jamás compuso una ópera (sólo algunos fragmentos de una obra que se iba a llamar “El pájaro de fuego”, en 1864). Durante el período en el cual dirigió el *kuchka*, Balakirev se abocó sobre todo la enseñanza dentro del grupo. Sin embargo, se destacan sus dos “Oberturas sobre temas rusos” (la primera de 1858 y la segunda de 1864), la “Obertura sobre temas checos” (1867) y su ya citada “Islamey”. Todas ellas ejercieron una notable influencia dentro del *kruzhok* como también en el devenir la música rusa del siglo XIX.

<sup>20</sup> OLKHOVSKY, Y., 1983: 67.

Ractliff “(1869), sería reconocida por sus colegas del *kruzhok* como un gran aporte para la narrativa operística. Precisamente, Cui intentó utilizar sus óperas para llevar a cabo las ideas teóricas que promovía en sus artículos de crítica, aunque los resultados fueron desparejos.<sup>21</sup>

Una vez formado ese núcleo, en los años sucesivos se sumaron al grupo tres músicos más. En 1857 el joven integrante de la Guardia Preobrazhensky, Modest Musorgsky, conoció a Cui en la casa de Aleksandr Dargomyzhsky, en la cual solían juntarse para ejecutar y discutir sobre música. Fue Cui quien lo introdujo al círculo de Balakirev. Musorgsky había nacido en Karevo, Pskov, en 1839. Hijo de un terrateniente, tuvo sus primeras lecciones de música en el campo junto a su madre. Luego de haber pasado por la Peterschule, donde simultáneamente tomó clases de piano con Anton Herke (1812-1870), Musorgsky entró a la Escuela de Cadetes en 1852 de la cual egresó en 1856. Luego se enrolaría como oficial en el regimiento Preobrazhensky y, más tarde, como empleado en el Departamento Forestal. El encuentro con Cui resultó fundamental ya que le permitió retomar sus estudios de música bajo la égida de Balakirev. A partir de allí, iba a combinar la composición operística con la vocal y la pianística. Dentro de sus óperas, sólo llegó a finalizar una (“Boris Godunov”, en 1872), aunque trabajó de modo desparejo en otras cuatro: “Salambó” (entre 1863 y 1866, de la cual dejó algunas escenas sueltas), “El matrimonio” (en 1868 y de la cual sólo finalizó el primer acto), “La feria de Sorochinsky” (entre 1874 y 1880 y de la cual sólo dejó escenas sueltas) y “Khovanshchina” (entre 1872 y 1881). Dentro de la obra vocal se destacan sus canciones, especialmente los ciclos en donde intentó llevar a la práctica sus ideas respecto del realismo musical como “Diestkaia” [De los niños] (1870). A su vez, su obra pianística no es muy amplia y sólo se destaca por la suite “Cuadros de una exposición” (1874), en homenaje a su amigo, el pintor Viktor Hartmann (1834-1873). Sin dudas, la música vocal y la ópera fue la forma preferida por Musorgsky para desarrollar sus ideas.

En 1861, el joven cadete naval Nikolay Rimsky-Korsakov fue el cuarto miembro en integrarse al grupo a través de su profesor de piano, quien conocía a Balakirev de sus encuentros con Musorgsky y Cui. Rimsky-Korsakov había nacido en 1844 en Tikhvin y era hijo de una familia de nobles sin tierras.<sup>22</sup> Como sus colegas, había comenzado a recibir una educación musical en su casa familiar hasta que hizo su ingreso al Colegio Naval en 1856 alentado por su hermano mayor Voin (1822-1871). Al sumarse al grupo su interés por la música se incrementó, aunque se vio parcialmente suspendido por el viaje que debió realizar como parte de la

---

<sup>21</sup> TARUSKIN, R., 1981: 341-343.

<sup>22</sup> Gran parte de los detalles de su incorporación al *kruzhok* pueden consultarse en su “Crónica de mi vida musical”, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 15-63.

instrucción recibida como cadete recién egresado. Sólo a su regreso en 1865, Rimsky se decidió a seguir los consejos de Balakirev y comenzó combinar su ocupación como marino con la de músico, al menos mientras permaneció en el grupo. Luego, lograría vivir de la música, siendo un reconocido compositor y profesor en el conservatorio de la capital. A pesar de que a lo largo de toda su vida Rimsky-Korsakov compuso obras sinfónicas, como también para piano, canto y de cámara, se destacó principalmente por terminar y orquestar las obras de sus colegas y amigos (por ejemplo Cui, Dargomyzhsky y Musorgsky) y, sobre todo, por su producción operística. A lo largo de su carrera nunca dejó de componer óperas y llegó a la suma de quince, en donde se advierte una variedad de temas que van de lo histórico (“Pskovityanka”) a lo épico (“La doncella de nieve”), pasando por la ópera gogoliana (“La noche de mayo”) y los cuentos de hadas (“La historia del zar Saltan”).

El último en ingresar al grupo fue el químico Aleksandr Borodin (1883-1887) en 1862, quien ya conocía a Musorgsky previamente aunque fue Balakirev quien finalmente lo convenció de incorporarse.<sup>23</sup> Borodin había nacido en 1833 como hijo ilegítimo de un noble que lo había anotado como hijo de uno de sus siervos y gracias a los privilegios otorgados por su padre pudo estudiar medicina y pasar una temporada en Heidelberg para estudios de posgrado. A su regreso a San Petersburgo, fue nombrado profesor en el Departamento de Química de la Academia de Medicina.<sup>24</sup> La música para él no era más que un pasatiempo, y fue de todos sus colegas quien menos tiempo y esfuerzos podía dedicarle. Pese a todo, compuso un significativo número de obras, sobre todo en lo referente a la música de cámara y el canto. Respecto de la composición de óperas, no pudo escapar de la tendencia que animó a sus colegas, aunque nunca pudo finalizar ninguno de sus proyectos. En 1867 había comenzado a trabajar en “Bogatyri” [Los guerreros] pero dejó sólo fragmentos, luego en 1868 en “La novia del zar” aunque no pasó de esbozos y finalmente, entre 1874 y 1897, en “El príncipe Igor” que fue completada y orquesta luego de su muerte por Rimsky-Korsakov y su discípulo Alexander Glazunov (1865-1936).

De este modo, hacia 1862 el grupo quedaba conformado por cinco músicos amateurs (Balakirev, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov y Borodin) y un crítico asociado que funcionaba como amigo y consejero estético (Stasov). Eventualmente otros músicos se unieron de manera informal pero no se mantuvieron demasiado tiempo adentro, como fue el caso de Apollon Gussakovsky (1841-1875) y de Nikolay Lodyzhensky (1842-1916).<sup>25</sup> Balakirev se constituyó como el líder de este grupo y desde

---

<sup>23</sup> RIDENOUR, R., 1981: 66

<sup>24</sup> OLKHOVSKY, Y., 1983: 77.

<sup>25</sup> Véase GORDEEVA, E., 1985: 42 y 62.

ese lugar trató de imponer, junto a Stasov, el desarrollo de sus ideas. No es un dato menor que sus miembros fueran jóvenes compositores, como Rimsky-Korsakov, quien contaba con apenas diecisiete años cuando lo conoció a Balakirev -su juvenil deslumbramiento y admiración puede percibirse claramente en su “Crónica de mi vida musical”-<sup>26</sup> o sujetos que no vivían todavía de la música y que buscaban hacerse un lugar, como el resto de los integrantes. Borodin fue toda su vida un reconocido químico, Musorgsky deambuló por varios puestos de la administración oficial luego de que fuera declarada la liberación de los siervos en 1861 y Cui siguió siendo un profesor en la Academia Militar. En todos ellos encontró Balakirev un grupo al principio dócil para hacer circular sus ideas. Sin embargo, la influencia de Balakirev no fue ilimitada y pronto sus compañeros participarían de las discusiones en igualdad de condiciones.

Es significativo rescatar aquí que su existencia fue mucho más compleja y contradictoria de lo que generalmente se ha considerado.<sup>27</sup> El *kruzhok* tuvo en realidad una presencia relativamente despereja y sus encuentros estuvieron marcados por motivos que fueron más allá de la creación de una música o una ópera estrictamente nacionalista, como hasta poco se había sostenido. Se trató, más bien, de un grupo de nóveles compositores que en la competencia por hacerse un lugar en un ámbito todavía bastante marginal y estrecho como era el medio musical ruso de ese entonces unió sus fuerzas temporalmente para imponerse. Al mismo tiempo, y esto es lo más significativo, encarnó la corriente modernista dentro de la música rusa. En sus creaciones y sus intentos de crear una música local, encontró su vida al modernismo y su modo de intervenir en los debates fundamentales de la época. El *kruzhok* se conformaba como un laboratorio de experimentación estética y al mismo tiempo como un foro de discusión de ideas que se veía reforzado por el primero. Este rasgo convertía a estos compositores en destacados *intelligenty*. De esta manera, el *kruzhok* de Balakirev fue mucho más que el romántico y abnegado grupo de cinco compositores que buscaron reflejar en sus obras la esencia del alma rusa. Si nos quedamos con esa imagen, estaremos ocultando los otros esfuerzos que estos músicos estuvieron realizando por hacer visible una profesión todavía marginal en su país, por intentar ubicarse mejor dentro de esa panorama y también por intentar difundir en sus obras algunas ideas que iban más allá de la estrictamente musical (aunque no quedaban reducidas a la cuestión de lo nacional).

Balakirev se convirtió así en una suerte de profeta de la música rusa y fue el encargado de hacer de eslabón entre el legado ruso de Mikhail

---

<sup>26</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 15-17.

<sup>27</sup> Por ejemplo, en los estudios clásicos al respecto como los ya citados de Zetlin y Gordeeva y otros como los de Michel Calvocoressi.

Glinka, los aportes europeos y los músicos de su generación, en especial entre los compositores que conformaron su grupo.<sup>28</sup> Stasov, por su parte, se ocuparía de asesorarlo en cuestiones estéticas. El resto de los compositores serían los encargados de experimentar con sus obras. Y todos ellos, de discutir acerca de las ideas sociales y políticas que involucraban a la modernidad en Rusia. Así, el *kruzhok* iba a desarrollar sus actividades en reuniones regulares, generalmente en casa de alguno de sus miembros donde estudiaban, discutían y componían. Incluso si alguno debía viajar, seguían el contacto por correspondencia, para no perder el ritmo. Rimsky-Korsakov nos recuerda que en 1861,

“Los sábados por la noche, iba a casa de Balakirev, donde encontraba a Musorgsky y a Cui [...] Balakirev, solo o a cuatro manos con Musorgsky, tocaba sinfonías de Schumann [...] Con frecuencia me explicaba la forma de las composiciones y la instrumentación. Manifestaba opiniones que a mí me parecían nuevas del todo”.<sup>29</sup>

Incluso más adelante, en 1865 sostenía que “iba con frecuencia a casa de Balakirev en donde algunas veces pasaba la noche. Nuestro círculo - Balakirev, Cui, Musorgsky, Borodín y V. Stasov- se reunía a menudo en la casa del uno o del otro y tocábamos a cuatro manos”.<sup>30</sup> Más aún, todavía en 1868 Rimsky podía decir que “la mayor parte de nuestro círculo [*kruzhok*] solían reunirse cada semana en casa de A. S. Dargomyzhsky”.<sup>31</sup> Lo significativo de estas citas no es sólo la regularidad y el sostenimiento de las reuniones sino también el modo en el cual Rimsky-Korsakov incluye a Stasov dentro del grupo (algo que siempre era negado por la historiografía por no ser él mismo un compositor) y el hincapié que hace en la idea de que él y todos sus compañeros ya formaban un *kruzhok* específico. Respecto de

---

<sup>28</sup> Sin embargo, ni Glinka estuvo muy preocupado por desarrollar un ‘estilo ruso’ ni Balakirev tomó de manera literal y natural, como si fuese un desarrollo orgánico, el legado de Glinka. Como bien ha explicado Richard Taruskin, Balakirev se esforzó por ir más allá de los esfuerzos de Glinka en el desarrollo de una música nacional. Y lo logró en su “Segunda obertura sobre temas rusos” (1864) creando un modelo de lo que durante mucho tiempo (y todavía hoy) se sigue considerando como el ‘típico’ estilo ruso, es decir, la esencia rusa hecha música. Pero el trabajo de Balakirev demuestra, por el contrario, que el estilo musical de una nación no es algo que pueda ser reducido a una esencia preexistente sino que muchas veces es el estilo desarrollado por un compositor (o varios) que luego se termina convirtiendo en un ‘canon’ y es repetido y utilizado por el resto de los compositores.

<sup>29</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 16.

<sup>30</sup> Idem: 54.

<sup>31</sup> Idem: 80.

esto último no quedan dudas de que el resto de sus compañeros así también lo veían. Musorgsky, por ejemplo, reconocía en su nota autobiográfica su pertenencia al “talentoso círculo [*kruzhok*] de músicos” conformado por Balakirev y el resto.<sup>32</sup> Stasov, por su parte, lo sostuvo en varios lugares, especialmente en sus artículos sobre Musorgsky y Rimsky-Korsakov.<sup>33</sup> Incluso él llegó a desarrollar un nombre específico más complejo y menos informal para hacer referencia al *kruzhok*: ‘la nueva escuela musical’ (*novaia muzykal’naia shkola*) o ‘nueva escuela musical rusa’ (*novaia russkaia muzykal’naia shkola*). Así, el *kruzhok* fue más de lo que se suele conocer como el grupo de ‘los cinco’: si bien había un núcleo permanente, en él podían entrar y salir otros miembros que compartieran sus ideas y su accionar.<sup>34</sup>

En estos encuentros el *kruzhok* se juntaba para discutir ideas, aprender, componer y tocar la nueva música que creaban. Al no existir el conservatorio (y, una vez creado en 1862, al repudiarlo) el *kruzhok* mismo se convirtió en el lugar en donde realizar esas actividades. Así, era común verlos analizar juntos partituras de sus antecesores rusos como también de los compositores europeos consagrados, tocar el piano a cuatro manos o componer sobre la marcha y mostrar el resto los resultados de las exploraciones personales. Así lo recordaba Stasov:

“Cada uno de los compañeros [*tovarishchi*] rara vez llegaban a las reuniones con las manos vacías. Uno mostraba un nuevo *scherzo*; el otro, un nuevo romance; el tercero, algún movimiento de su sinfonía o una obertura; el cuarto, un coro; y a su vez otro, un ensamble de una ópera. ¡Esto era una fuerza creativa enorme! [...] Todos se reunían cerca del piano y allí en seguida comenzaban los ensayos, la crítica auténtica y el ataque y la defensa”.<sup>35</sup>

A través del método que consistía en estudiar las partituras de los compositores consagrados de Europa y a través de prueba y error en las composiciones, el círculo iba adquiriendo sus propias ideas y desarrollando sus propias obras. Es de destacar entonces aquí una práctica habitual de los *kruzhoki* de la *intelligentsia*, que era la reunión informal en veladas de discusión e intercambio. Más aún, es significativo remarcar que dos de los compositores, Musorgsky y Rimsky-Korsakov, compartieron vivienda hacia 1871, en lo que también era una práctica habitual de los de *intelligenty* de la época.

---

<sup>32</sup> Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 422.

<sup>33</sup> STASOV, 1952: 72; STASOV, 1958: 17.

<sup>34</sup> Como ya vimos en los citados casos de Gussakovsky y Lodyzhenksy.

<sup>35</sup> STASOV, V., 1952: 72.

Dos cuestiones eran reivindicadas como rasgos fundamentales del *kruzhok*: el diletantismo y el trabajo colectivo. Como vimos ninguno era un músico ‘profesional’ y ninguno -salvo Rimsky-Korsakov desde su ingreso como profesor del conservatorio en 1871- lo sería nunca y ni siquiera eran ‘artistas libres’.<sup>36</sup> La música era una ocupación que debían compartir con otras para vivir. Pero el diletantismo iba más allá de la posibilidad de poder vivir de la música: ninguno de ellos había tenido una educación formal y sistemática. Sin embargo, para el *kruzhok*, más que una limitación eso era una liberación. Así lo recordaba Rimsky-Korsakov: “Balakirev, que no había pasado por ninguna escuela creía que los demás no necesitaban tal escuela. No precisa preparación, pensaba él: hay que componer, trabajar y adquirir conocimientos mediante nuestro propio trabajo”.<sup>37</sup> Así se legitimaba una característica propia pero al mismo tiempo se reivindicaba un modo de hacer música e intervención social, que era la de estar liberados de cualquier atadura que impidiera crear libremente.<sup>38</sup> Por otra parte, los esfuerzos del círculo se veían potenciados precisamente por la última característica remarcada por Rimsky, es decir, por el trabajo colectivo. Se trataba de otro principio fundamental, ya que todos los miembros del *kruzhok* compartían sus trabajos, se alentaban, se criticaban y corregían y hasta se sugerían temas para futuras composiciones, y en esto último sobre todo destacó Stasov. Si bien los rasgos anteriores los asimilan a los rasgos generales de todo *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX, estos últimos marcan una notable distinción y al mismo tiempo aportan elementos para una mejor comprensión y caracterización del fenómeno.

El *kruzhok* pudo hacer circular sus ideas y sus prácticas a través de algunas instituciones básicas, más allá de las publicaciones y representaciones de sus obras. Una de ellas, que compartía con el resto de los *kruzhoki* de la *intelligentsia*, eran las intervenciones en periódicos y revistas, sobre todo en forma de artículos teóricos y de crítica musical. Aquí quienes más descollaron fueron el propio Vladimir Stasov y sobre todo César Cui, ya que publicaron sostenidamente en periódicos y revistas de la época artículos de crítica y reseñas de actividades musicales que eran

---

<sup>36</sup> El título de artista libre permitía reconocer la profesión de artista dentro del imperio y otorgaba ciertos beneficios como quedar eximido del servicio militar o poder circular libremente por el territorio. Los músicos estuvieron durante un extenso tiempo excluidos de este beneficio (no así los pintores y escultores, por ejemplo) y solamente se comenzó a otorgar a partir de la apertura del Conservatorio de San Petersburgo en 1862. Ello explica que muchos de los compositores rusos del siglo XIX fueran amateurs y necesitaran tener otras ocupaciones para vivir.

<sup>37</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 28.

<sup>38</sup> Algunos autores han querido ver en esto también la excusa perfecta para justificar su ausencia de estudios formales. Véase RIDENOUR, R., 1981: 79.

una excusa para la difusión de sus propias ideas.<sup>39</sup> No obstante, el resto de los miembros solía publicar ocasionalmente sus críticas, como por ejemplo la famosa reseña de Rimsky-Korsakov de la ópera de Edvard Napravnik (1839-1916) que le valió su enemistad por el resto de los días. Al mismo tiempo, el *kruzhok* había apoyado la creación de un espacio en donde poder ejecutar regularmente sus obras y no depender de las instituciones oficiales, la Escuela Musical Gratuita [*Besplatnaia Muzykal'naia Shkola*]. Creada en 1862 a instancias del director de orquesta Gavril Lomakin (1812-1885) (quien a su vez se había basado en discusiones y charlas sostenidas al respecto con Balakirev, Stasov y compañía) se trató de una institución conformada por profesores e instrumentistas dedicada a estimular la educación musical dentro de un público lo más amplio posible, especialmente aquél vinculado con las clases más bajas, sin buscar réditos comerciales aunque sin contar con apoyos económicos importantes. Por otra parte, los miembros del círculo pudieron allí probar y presentar sus obras antes que en cualquier otro lado.<sup>40</sup> Como sostiene Robert Ridenour, “Balakirev y su círculo gradualmente convirtieron la Escuela Musical Gratuita en una agencia para su propio trabajo”.<sup>41</sup> En esas dos instituciones también es posible ver la delimitación establecida por el círculo y quiénes quedaban fuera del grupo de compositores, como por ejemplo, Anton Rubinstein (1829-1894) y Aleksandr Serov (1820-1871).<sup>42</sup> También quedaron relegados otros organismos, como el Conservatorio de Música que dirigía el propio Rubinstein (abierto en 1862) y la Sociedad Musical Rusa [*Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo*], una institución que se había creado en 1859 como antecedente del conservatorio para promover la educación musical de la sociedad rusa, comandada también por Rubinstein y sostenida a partir de donaciones tanto de la monarquía como de los nobles. Tanto estos compositores como sus instituciones iban a quedar dentro del campo de los enemigos del *kruzhok* o, por lo menos, afuera de sus proyectos, discusiones y actividades.

De esta manera, del *kruzhok* de Balakirev saldría un estilo musical, estético y cultural definido que iba a ser reapropiado por cada uno de sus miembros en sus obras y al mismo tiempo iba a ser potenciado por el rasgo cultural y político que adquiriera. Vale decir, el medio y el material musical

---

<sup>39</sup> Esos artículos hoy pueden encontrarse en KREMLIOV, I., 1952; STASOV, V., 1975.

<sup>40</sup> El citado concierto eslavo que dirigió Balakirev y que fue reseñado por Stasov fue ejecutado con la Escuela Musical Gratuita.

<sup>41</sup> RIDENOUR, R., 1981: 131.

<sup>42</sup> Para una excelente reseña del conflicto desatado entre los dos grupos, que no involucró al nacionalismo y el cosmopolitismo sino cuestiones más profundas, véase el excelente libro citado de Robert Ridenour.



como dispositivos para poder expresar ideas y opiniones que no eran musicales y también para poder generarlas. Precisamente, una de sus formas de trabajo, el estudio de las partituras de los compositores consagrados de Europa les iba a permitir tener un contacto más directo con esa modernidad europea. Y ese estilo no iba a estar definido por el nacionalismo musical sino más bien por la composición de obras que siguieran los innovadores métodos armónicos, rítmicos y compositivos diseñados originalmente por Mikhail Glinka y desarrollados por Balakirev y el *kruzhok*.<sup>43</sup> La combinación de compositores locales (Mikhail Glinka, Aleksandr Dargomyzhsky) sumado a lo que estudiaban de Europa (Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt) hizo que se generara un estilo bien propio y definido por el círculo que les permitía precisar problemas y proponer soluciones al respecto.<sup>44</sup> Lo que era valorado por el *kruzhok* pasaba no tanto por el color nacional, sino más bien por todo aquello que fuera original, innovador, libre de la tradición y expresivo de un modo que resultara verdadero. Y sobre, por aquello que les permitiera definir de la mejor manera posible la relación con Europa.

Se trataba pues de una revuelta contra el conservadurismo musical que al tratar y trabajar los materiales musicales se volvía también una revuelta contra el conservadurismo político y cultural. No por nada Stasov, quien estaba influido por los escritos de Chernyshevsky y Dobroliubov, terminó siendo el consejero del grupo.<sup>45</sup> Precisamente, lo que estaba desarrollando este círculo era un modernismo musical y, a través del él, la búsqueda de una modernidad en Rusia. Lo importante no era tanto el nacionalismo propio del grupo, que pudo haber estado presente el algún momento, como el modernismo musical y el rechazo de todo lo establecido. Si bien se puede hablar de un estilo ruso creado por este círculo, lo es porque su innovación se basaba en la campaña por una música de avanzada en un país donde los extranjeros y aquellos que eran considerados conservadores dominaban la escena musical. Como bien resumía Rimsky-Korsakov: “[hacia 1869] nosotros éramos los componentes de la vanguardia [*peredovik*] rusa”.<sup>46</sup> Esa vanguardia rusa era tanto musical como cultural y se había convertido así en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa que a través de sus obras intentó pensar el fundamental problema del vínculo con la modernidad europea y así el modo en el cual podía resolverse los problemas fundamentales de Rusia. Antes de pasar al análisis concreto de las obras musicales en donde se manifiesta tal cuestión, resulta

---

<sup>43</sup> RIDENOUR, R., 1981: 76.

<sup>44</sup> La musicóloga Marina Frolova-Walker incluso se anima de definirlo y llamarlo estilo *kuchka*. Véase FROLOVA-WALKER, M., 2007: 141.

<sup>45</sup> RIDENOUR, R., 1981: 78.

<sup>46</sup> RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 93.

pertinente rastrear el pensamiento brindado por uno de los miembros que resultará fundamental luego a la hora de ver las obras, como lo fue Musorgsky. A través de su bien conservada correspondencia, es posible distinguir cómo el grupo encaró la cuestión de la relación con Europa y cómo se diagramaron las ideas de estos *intelligenty* para luego intervenir más concretamente a través de sus obras.

\* \* \*

### ***Intelligentsia y modernidad en el *kruzhok* de Balakirev. Modest Musorgsky y la relación de Rusia con Europa***

Modest Musorgsky fue uno de los integrantes más jóvenes del *kruzhok* de Balakirev. Allí no sólo aprendió lo básico en cuestiones musicales sino que también comenzó a componer sus obras y, al mismo tiempo, delineó gran parte de su ideario estético que fue la base de sus composiciones posteriores. Como recuerda el propio Musorgsky:

“En la casa de Dargomyzhsky, Musorgsky entró en contacto con los prominentes hacedores del arte musical en Rusia: C. Cui y M. Balakirev. Con este último el joven compositor de diecinueve años estudió toda la historia del desarrollo del arte musical [...] Balakirev acercó a Musorgsky a la familia de uno de los más importantes conocedores del arte en Rusia, el bien conocido crítico Stasov [...] Esta cercanía a un círculo talentoso de artistas estimuló particularmente la actividad mental del joven compositor y le dio una dirección seria y estrictamente científica. El resultado de esta afortunada cercanía fue una serie entera de composiciones musicales”.<sup>47</sup>

Ahora bien, al no dejar más escritos que su correspondencia y sus partituras, más allá de la breve nota autobiográfica (que por otra parte quedó inconclusa),<sup>48</sup> nos vemos obligados a rastrear básicamente en la

---

<sup>47</sup> Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 422-423. La redacción en tercera persona pertenece a Musorgsky, que había pensado la nota autobiográfica para un diccionario de músicos que estaba preparando el musicólogo y profesor alemán Hugo Riemann (1849-1919).

<sup>48</sup> La “Autobiograficheskaia zapiska” apareció en realidad en tres versiones: una en ruso y dos en francés. De estas dos últimas, hay una que es la copia corregida y mejorada de la otra. Y a su vez la versión francesa no es una traducción literal de la versión rusa sino que contiene algunos complementos. Las tres versiones fueron utilizadas de manera indiscriminada por Vladimir Stasov en varios de sus artículos aunque nunca, hasta 1917, se tuvo acceso a los textos completos. Luego, fue publicada primero por Vladimir Karenin (seudónimo de Varvara Komarova-Stasova, sobrina de Vladimir Stasov) en 1917 y luego por Andrey Rimsky-

primera sus pensamientos respecto de la cuestión que venimos abordando, los cuales, por otra parte, no han sido pocos, por lo menos en lo que se refiere a la correspondencia de sus años vinculados al *kruzhok* de Balakirev y de cuando las polémicas sobre la conformación de una tradición musical rusa estaban en auge. Así, nos ha quedado un extenso *corpus* de correspondencia perteneciente a Musorgsky (que llega a casi trescientas cartas). Allí no sólo se ocupaba de asuntos triviales (como citas o quejas de su empleo como archivero en el Departamento Forestal) sino también de asuntos que tenían que ver con su actividad como músico y con su pensamiento estético, musical e ideológico, que se iba desarrollando a la par de su trabajo como compositor, ya que tenía la costumbre de reflexionar permanentemente con sus amigos y colegas respecto del trabajo que iba realizando. Al mismo tiempo, a lo largo de su correspondencia es posible observar cierta coherencia y continuidad dentro de su pensamiento, como también una maduración de sus ideas que corrió en paralelo con el paso del tiempo y de su trabajo involucrado con la música. Con este último rasgo colaboró que gran parte de sus interlocutores fueran compositores (como Balakirev o Rimsky-Korsakov), confidentes y consejeros en cuestiones culturales (como Stasov o el poeta Arseny Golonishchev-Kutuzov (1848-1913)) o allegados a ellos, como el resto de los amigos que solía frecuentar (por ejemplo, Nadezhda Purgold (1848-1919), esposa de Rimsky-Korsakov o Ludmila Shestakova (1816-1906), hermana de Glinka). Su omnipresente lenguaje cargado de humor y de máscaras coloridas, poblado de sobrenombres y caricaturas, sirve además para que el compositor se revele mucho más auténtico en sus escritos a sus amigos (y hoy a nosotros mismos) y para evitar un artificioso ocultamiento que le hiciese perder su naturalidad y sinceridad.<sup>49</sup>

Cuando se aborda la correspondencia de Musorgsky se perciben dos entidades claramente definidas: por un lado, se encuentra a Rusia y, por el otro, a Europa. Esta última a su vez está encarnada principalmente por Alemania, especialmente en el período que corresponde a los años 1857 y 1872. Sólo cuando Musorgsky llegue a un determinado desarrollo de su actividad compositiva y de su pensamiento se producirá un corrimiento de sentido y Europa pasará a ser representada por los compositores más progresistas, especialmente Franz Liszt. Eso comienza a ser percibido a partir del año 1872, cuando Musorgsky había ya finalizado su “Boris Godunov”. De este modo, el compositor describía principalmente a Europa

---

Korsakov en 1932. En ambos casos, se publicó la versión rusa con los complementos de la versión francesa. Véase RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 416-421.

<sup>49</sup> Musorgsky, por ejemplo, solía usar una larga lista de diminutivos, para él y sus amigos (*Murorianin*, *Musinka*, *Korsinka*, *Diainka*, etc.) y de sobrenombres (como por ejemplo *généralissime* para Stasov o *Sadyk Pasha* para Chaikovsky).

a través de su música y, particularmente, de Alemania. Para él, ese espacio representaba el frío lugar del pensamiento racional: “Los alemanes, cuando piensan, primero teorizan detalladamente y luego prueban”.<sup>50</sup> Se trataba de una nación “teórica en lo musical” ya que “cada paso que dan caen en la abstracción”.<sup>51</sup> Este rasgo característico los había llevado, entre otras cosas, a ser compositores de música vocal bastante pobre ya que “cuando componen para el canto, no piensan en la gáznate, forzando el pensamiento humano en el marco de una frase musical preconcebida”.<sup>52</sup> Tendiendo siempre en cuenta esta característica racionalizadora, Musorgsky incluso llegaba a resignificar el gentilicio y a utilizar el término ‘alemanizar’ [*nemchit*] como sinónimo de la revisión y la corrección de una obra o de la reelaboración de trabajos ya finalizados.<sup>53</sup> De esta manera Alemania, y por extensión Europa, era la tierra por excelencia de la abstracción profunda.<sup>54</sup>

En su caracterización de Alemania, Musorgsky agregaba otro rasgo, que estaba estrechamente vinculado con lo que venía sosteniendo: el de la sujeción. Alemania era el espacio de “la esclavitud musical” ya que existía allí una “veneración por el conservatorio y la rutina”.<sup>55</sup> Las instituciones formales y los programas de estudio no tenían más sentido que sumir la creatividad en una serie de fórmulas rutinarias y, por lo tanto, reducirla a la pura esclavitud. De ese modo, todo lo que proviniese de Alemania era visto con malos ojos y rechazado de plano, como Musorgsky se lo hacía saber a Balakirev en un comentario elogioso respecto de su obra “Rus’’: “este es el primer trabajo que no tiene una influencia alemana”.<sup>56</sup> Así es como se

---

<sup>50</sup> Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MUSORGSKY, M., 1984: 95.

<sup>51</sup> Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 101.

<sup>52</sup> Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 101. En el original está la palabra en francés, *gosier*.

<sup>53</sup> Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MUSORGSKY, M., 1984: 96.

<sup>54</sup> Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 74.

<sup>55</sup> Carta de Musorgsky a Balakirev, 26/01/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 67-68. Cabe destacar que no es el único pueblo al que Musorgsky le adjudica la esclavitud; Francia e Inglaterra también comparten esa característica. Incluso los checos (“los eslavos de los eslavos”) llegan a ocupar una posición peor ya que, aunque demandan música eslava, no pueden escapar de esa esclavitud.

<sup>56</sup> Carta de Musorgsky a Balakirev, 10/06/1863, en MUSORGSKY, M., 1984: 51. El propio Balakirev mostraba su disgusto de lo alemán en una carta al mismo Musorgsky: “Te diré que aquí [Praga], como a lo largo de Alemania, cada profesor del conservatorio tiene la cabeza cerrada tanto como nuestro Rubinstein”. Carta de Balakirev a Musorgsky, 11/01/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 74.

definiría una música verdadera, libre y auténtica y no, como la que proviene de Europa, ya que falsifica, esclaviza y, finalmente, mata:

“Una nación o una sociedad que es insensible a los sonidos que, como el recuerdo de la madre de uno o de un amigo íntimo, debe hacer vibrar todas las cuerdas de un ser, hacerlo despertar de un sueño profundo, hacerlo dar cuenta de su particularidad y de la opresión que se posa sobre él y que gradualmente aniquila su peculiaridad, tal sociedad, tal nación, es un cuerpo muerto”.<sup>57</sup>

Hacia 1872 Musorgsky todavía utilizaba la caracterización alemana para descalificar a sus críticos:

“Cuando todo esté listo, el prefijo *in* debe ser desechado de la palabra *Ingermanlad* y Laroche entrará a la cancillería de la guilda musical como un vigilante (en el sentido literal), Fif se convertirá en un aprendiz de cocina de Bismarck y Tomson estará espantando las moscas de Bismarck, moscas que por supuesto serán rusas”.<sup>58</sup>

Incluso el rechazo y el desdén que mostraba Musorgsky a todo lo que proviniese desde Alemania se hacía evidente en el desprecio que evidenciaba por las opiniones vertidas por Rubinstein en su ya citado artículo de 1861: “qué prerrogativas tiene Rubinstein para tales estrecheces -gloria y dinero y cantidad antes que la cualidad. ¡Oh, Océano! ¡Oh, charco!”.<sup>59</sup> Así, había un total rechazo de su pretendida autoridad y de sus valores que a su vez se basaban, precisamente, en la tradición alemana del conservatorio. Es significativo remarcar aquí que Musorgsky había leído la novela “Oblomov” de Iván Goncharov (1812-1891).<sup>60</sup> Lo sabemos a través de una carta que le enviara a Balakirev el mismo año de edición de la novela.<sup>61</sup> Por lo tanto, estaba familiarizado con el argumento, los personajes y la oposición que allí se hacía entre el protagonista ruso, un noble con talento y buen corazón pero que no puede actuar con firmeza y su amigo Stolz, quien lleva una vida bastante ocupada y, por supuesto, es

---

<sup>57</sup> Carta de Musorgsky a Balakirev, 26/01/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 68.

<sup>58</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 13/07/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 130-131. Laroche, Fif (Feofil Tolstoy (1809-1881)) y Tomson (Aleksandr Famintzyn) eran tres críticos musicales de tendencia conservadora, poco benévolos hacia Musorgsky y el *kruzhok* en general.

<sup>59</sup> Carta de Musorgsky a Balakirev, 13/01/1861, en MUSORGSKY, M., 1984: 32. La “Segunda sinfonía en Do mayor” de Rubinstein (op. 42) era conocida como la “Sinfonía Océano”.

<sup>60</sup> GONCHAROV, I., s/f: 165-655.

<sup>61</sup> Carta de Musorgsky a Balakirev, 19/10/1859, en MUSORGSKY, M., 1984: 24.

alemán. A pesar de que Oblomov es débil e inactivo, Goncharov lo presentaba como un personaje querible y con el cual simpatizar. Por el contrario, Stolz, a pesar de contar con muchas virtudes, termina cayendo como alguien irritable dada su actividad tediosa e insignificante y su rutinaria ocupación comercial. Esa caracterización sirvió, por ejemplo, para reforzar los argumentos de los eslavófilos, al punto de considerar a Oblomov como el primer héroe ruso de la literatura rusa.<sup>62</sup> Más aún, el nombre propio se convirtió en la base de sustantivo común *oblomovshchina* [oblomovismo]. Sin embargo, Musorgsky no se queda en la celebración eslavófila, ya que como sabemos, el compositor también había leído a Nikolay Dobroliubov.<sup>63</sup> Más aún, muy probablemente haya estado en contacto con el celebrado ensayo “¿Qué es el oblomovismo?”,<sup>64</sup> en donde el autor reprochaba a Goncharov por presentar a su héroe de manera positiva ya que el oblomovismo, algo real en la Rusia de su tiempo, no era más que algo pernicioso para el país.<sup>65</sup> Algo de esta caracterización puede verse en su correspondencia y luego en sus obras.

Musorgsky hizo público su pensamiento y reforzó esta caracterización de Europa y Alemania como la cuna del conservadurismo, la rutina, la falta de innovación y la influencia negativa, como la causa suprema de la esclavitud estética y musical, en una canción finalizada hacia 1867 y publicada por primera vez en 1870: “Klassik” [El clasicista].<sup>66</sup> Subtitulada como “panfleto musical”, se trataba de una sátira a esa versión de Europa que Musorgsky tanto rechazaba. En el encabezado rezaba la siguiente oración: “En respuesta a los comentarios realizados por Famintzyn respecto de las herejías de la escuela musical rusa”.<sup>67</sup> Rimsky-Korsakov sugirió que el origen de la composición debía buscarse en la reseña que había publicado el propio crítico y compositor Aleksandr Famintzyn (1841-1896) de su obra “Sadko”,<sup>68</sup> lo cual refuerza nuestra hipótesis del trabajo colectivo del grupo.<sup>69</sup> En cualquier caso, se trataba de la primera de una

---

<sup>62</sup> FROLOVA-WALKER, M., 2008: 22.

<sup>63</sup> Carta de Musorgsky a Golonishchev-Kutuzov, 14/11/1879, en MUSORGSKY, M., 1984 p. 275.

<sup>64</sup> DOBROLIUBOV, N., 1989: 385-439.

<sup>65</sup> Idem: 395-411.

<sup>66</sup> MUSORGSKY, M., 1932: 38-41.

<sup>67</sup> Idem: 38.

<sup>68</sup> Se trata de un cuadro musical basado en la leyenda medieval rusa de Sadko, compuesto en 1867 y revisado luego dos veces, en 1869 y en 1892.

<sup>69</sup> Dice Rimsky-Korsakov en su “Crónica de mi vida musical”: “Después de la ejecución de “Sadko” este último [por Famyntsin] publicó un artículo en contra mía, acusándome de imitar a la ¡¡¡Kamarinskaiá!!!, lo que sirvió de pretexto a Musorgsky para componer “El clasicista”, que ponía en ridículo al crítico de triste figura”. RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 94.

serie de canciones en clave de sátira o panfleto, como “El macho cabrío” (1867), “El guiñol” (1870) o “El orgullo” (1877), que encerraba una parodia al estilo clásico y conservador asociado con Alemania.<sup>70</sup> Su letra era bastante directa y describía de manera burlona las características de la música europea que Musorgsky rechazaba:

“Soy simple, sereno, modesto, educado y hermoso.  
Soy delicado, importante y apasionado.  
Soy un clasicista puro y tímido,  
soy un clasicista puro y cortés.  
Soy un furioso enemigo de los más nuevos recursos,  
un enemigo mortal de todas las innovaciones.  
Su ruido y alboroto, su desorden terrible  
me preocupa y me atemoriza.  
Veo en ellos el fin del arte.  
Pero yo, soy simple, sereno, modesto, educado y hermoso.  
Soy un clasicista puro y tímido,  
soy un clasicista puro y cortés.”

La burla viene dada así por la letra en donde se parodian todas las características del estilo clásico, como si estuvieran encarnadas en él, que se presenta como un supuesto clasicista. La letra pertenece al propio Musorgsky, quien incluso la volvía a citar parcialmente en la misma condición de parodia en una carta a las hermanas Purgold.<sup>71</sup> Las palabras rescataban lo conservador, lo formal y rutinario del clasicista y su oposición a todo lo que encarnase lo contrario, en términos de novedad, innovación y experimentación, como claramente ocurría con Musorgsky y el *kruzhok* al que pertenecía. Pero la parodia estaba presente también, y sobre todo, en la música.

La canción está estructurada en tres partes, en la típica distribución A-B-A. Allí hay dos elementos que refuerzan el carácter satírico de la obra y que al mismo tiempo potencian las propias ideas modernistas. En primer lugar, al llegar al octavo compás de la canción, en la primera coda de la línea melódica, se presentan en el acompañamiento del piano unas terceras graciosas y floridas, que refuerzan la parodia del estilo afectado y rutinario del siglo XVIII. A su vez, el compositor potencia ese efecto con la imitación burlesca de un *minuetto* al finalizar la parte A. En segundo lugar, cuando comienza la parte B y la letra hace referencia a la enemistad del clasicista con el arte moderno, se puede escuchar en el acompañamiento del

---

<sup>70</sup> En su nota autobiográfica de 1880, Musorgsky incluso la define como “polémica”. Véase Musorgsky, “Avtobiograficheskaja”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 424.

<sup>71</sup> Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 18/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 100.

piano a uno de los temas de la obra “Sadko”, precisamente la composición de Rimsky-Korsakov que Famintzyn había criticado por sus herejías. Esas herejías tenían que ver con la utilización de armonías cromáticas y de la escala de tonos enteros, dispositivos bien conocidos y explotados no sólo por Rimsky-Korsakov y Musorgsky sino también por los demás miembros del *kruzhok* y sus antecesores y que se oponían a los preceptos clásicos.<sup>72</sup> En definitiva, la obra no dejaba de ser la descripción burlona y satírica de un pedante reaccionario y rutinario que pronunciaba su credo artístico en contra de toda innovación y experimentación.<sup>73</sup> La música potencia la descripción de la letra al resaltar la afectación, los lugares comunes dramáticos, la falsa imitación del estilo clásico y la evocación pantomímica de la marcha que sobrevuela a toda la canción con el fin de reforzar la denuncia satírica.<sup>74</sup> Así, la canción expresaba públicamente el pensamiento musorgskiano sostenido privadamente en su correspondencia respecto de Alemania y sus valores conservadores y rutinarios hacia la música.

Ahora bien, esta caracterización no era unilateral ni aislada y estaba siempre pensada en función de la interacción con Rusia. Para Musorgsky, estaba claro que el problema tenía que ver con la relación entre esa Europa que se suponía moderna pero que en realidad era anticuada y conservadora y el posicionamiento de Rusia ante ella. O mejor dicho, entre lo que Musorgsky prefería tomar de Europa para criticar lo no deseado para Rusia. Como vimos, Musorgsky se mostraba bien enfrentado a esa Europa y su desdén era bastante conocido en la época. El escritor Iván Turgueniev (1818-1883), por ejemplo, acusaba y reprobaba a Musorgsky por no tomarla en cuenta y ser tan necio: “y luego vino el ‘Coro de Sennacherib’ del Sr. Musorgsky... Qué autoengaño, qué ceguera, que analfabetismo, qué ignorancia de Europa”.<sup>75</sup>

Al mismo tiempo, en una carta al pintor realista Ilia Repin (1844-1930) Musorgsky se hacía eco de un ingrediente clave dentro de la identidad rusa durante el siglo XIX como fue el lugar de lo ‘oriental’ y cierta angustia por no ser percibido como occidental. Musorgsky la preguntaba a Repin, que estaba de viaje por Europa: “¿es verdad que Europa es realmente mejor que Tartaria, llamada en los libros Rus’, Rusia o Rossiia?”.<sup>76</sup> La asociación de Rusia con lo ‘oriental’ que realiza Musorgsky allí no era nueva y tenía que

---

<sup>72</sup> MAES, F., 2006: 83-84.

<sup>73</sup> CALVOCORESSI, D., 1943: 102.

<sup>74</sup> Véanse las reacciones aprobatorias de los compañeros de Musorgsky respecto de la canción relatadas en FRID, E., 1979: 59-60.

<sup>75</sup> Vladimir Stasov, “Dvadsat’ pisem Turgenieva i maio znakomstvo s nim”, en ORLOVA, A., 1991: 23. Algunas de estas ideas ya las había expresado el propio Turgueniev en su novela “Humo” (1867).

<sup>76</sup> Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: p. 146.



ver con cierta angustia que provocaba la asociación que desde Europa se hacía de Rusia con lo ‘oriental’ y, así, con lo atrasado.<sup>77</sup> Rusia como parte de la ‘bárbara’ Asia y no de la ‘civilizada’ Europa. Tanto Musorgsky como sus compañeros del *kruzhok* de Balakirev iban a tener una relación ambigua respecto de lo oriental. Por un lado, iban a utilizar el elemento oriental de manera ‘negativa’ para diferenciarse del resto de las naciones en Rusia. Por otra parte, iba a ser un elemento ‘positivo’ a la hora de pensar la distinción respecto de Europa. Sin embargo, no deja de ser evidente para Musorgsky la distancia entre Rusia y Europa. Todavía en 1879 reconocía ante Stasov que se sentía en Europa al visitar Yalta y en la misma carta usaba la palabra “europeizada” para dar cuenta de una “mujer muy culta y avanzada”.<sup>78</sup>

Rusia encarnaba, por su parte, todo lo se oponía a Alemania y, por extensión, a Europa. En ese sentido, la música y el arte rusos eran frescos, originales y, sobre todo, realistas. Estaban alejados de la rutina y el conservadurismo alemán y europeo y se presentaban como una fuente de renovación para todo el continente. Se oponía a todo lo conocido, a lo rutinario y así, se encontraba lejos de la esclavitud que se posaba sobre Europa. Precisamente esa Rusia se hallaba encerrada en la vieja capital, Moscú:

“Finalmente se me concedió la posibilidad de ver Jericó. Le daré mis impresiones [...] En general Moscú me transporta a otro mundo, un mundo antiguo que ha dejado una impresión muy placentera. Usted sabe, yo he sido un cosmopolita pero ahora siento cierta regeneración; de repente todo lo ruso pasa cerca de mí y me sentiría muy irritado si Rusia fuese tratada sin ceremonia; al presente creo que estoy realmente empezando a amarla”.<sup>79</sup>

Musorgsky retoma aquí una vieja imagen desarrollada dentro de la cultura rusa que tenía que ver con la contraposición entre Moscú como ciudad ‘rusa’ y San Petersburgo como civilización ‘foránea’. Esa contraposición se desarrolló sobre todo en la literatura del siglo XIX, a partir del relato fundacional de Alexander Pushkin (1799-1837), “El jinete de bronce”, donde se presentaba la idea de San Petersburgo como ciudad irreal, extraña a Rusia, implantada desde afuera.<sup>80</sup> Moscú, por su parte, era un lugar de propósitos terrenales y donde las tradiciones del país se habían conservado. San Petersburgo aparecía así descrita como una ciudad dinámica, pero fría y formal y Moscú, como estática pero cálida y

---

<sup>77</sup> Véase TARUSKIN, R., 1992.

<sup>78</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 10/09/1879, en MUSORGSKY, M., 1984: 271.

<sup>79</sup> Carta de Musorgsky a Balakirev, 23/06/1859, en MUSORGSKY, M., 1984: 19-20. Tanto Musorgsky como los demás miembros de *kuchka* solían llamar ‘Jericó’ a Moscú para reforzar sus rasgos de ciudad antigua y provinciana.

<sup>80</sup> Véase BERMAN, M., 2011: 183-192.

amistosa.<sup>81</sup> Más aún, San Petersburgo era vista como la ciudad occidental y nueva y Moscú como la ciudad oriental y vieja. La primera como carente de historia y representada por el poder zar; la segunda como la guardiana de la historia y expresada en el pueblo. Esta contraposición fue la que animó a varios artistas a ver en Moscú un lugar de inspiración ya que intentaron utilizar el elemento ruso como musa para sus obras, como por ejemplo sucedió con los pintores Ilya Repin y Viktor Vasnetsov (1848-1926). Moscú representaba de este modo un elemento de importancia dentro de la búsqueda cultural de durante el siglo XIX.

Musorgsky definía así su relación con su tierra y a partir de allí también delimitaba a la música rusa en general. El compositor constataba, en primer lugar, que había una gran demanda por una música rusa definida: “el público demanda cosas rusas de artistas rusos”.<sup>82</sup> Esa música se definía precisamente por la ausencia de rutina y de conservadurismo que a su vez el compositor asociaba al formalismo. Así lo demostraba en la explicación de una de sus composiciones, la “Noche de San Juan en el Monte Calvo”.<sup>83</sup> “en forma y carácter mi composición es rusa y original. Su tono es caliente y caótico”.<sup>84</sup> La valoración que incluso hacía de sus colegas, especialmente cuando se trataba de sus primeros trabajos pasaba, ante todo, por su cualidad de ruso. Así se lo hacía saber a Rimsky-Korsakov respecto de su “Sadko”: “esta es su primera cosa rusa y le pertenece a usted solo y a nadie más”.<sup>85</sup> Los rusos, por otra parte, eran músicos realistas y se encontraban lejos de la abstracción y el pensamiento teórico.<sup>86</sup> En todo caso, si los compositores rusos se definían a su vez por su excesiva capacidad de ser estrictos con ellos mismos, esto era precisamente reprobado como un error.<sup>87</sup>

Al mismo tiempo, Rusia se encontraba encarnada en el pueblo, en parte porque ese pueblo ruso no ha sido todavía “penetrado por el hierro”. Y es allí donde había que buscar la inspiración, la búsqueda de lo que era real en la vida del pueblo ruso. “Esta es la cosa: es el pueblo al que quiero

---

<sup>81</sup> Véase LOTMAN, Y., GINSBURG, L. y USPENSKII, B., 1985: 3-35 y 53-67.

<sup>82</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 26/12/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 140.

<sup>83</sup> Se trata de un poema sinfónico compuesto en 1867 que originalmente Musorgsky había pensado para incluirlo en una ópera sobre brujas (y luego también en las inacabadas “Mlada” y “La feria de Sorochinsky”).

<sup>84</sup> Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 73.

<sup>85</sup> Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 78.

<sup>86</sup> Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 101.

<sup>87</sup> Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 04/10/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 82. En esa misma carta Musorgsky expresa también su temor a la propuesta de Balakirev de publicar un ejercicio para diez instrumentos.

describir”. Hay allí una inestimable fuente de inspiración y riqueza para el arte ruso, ya que era el único espacio que no había sido contaminado con lo peor de Europa: “qué horrible (en el verdadero sentido del término) riqueza hay en el habla del pueblo para una figura musical, tanto y en cuanto Rusia no ha sido agujereada por el hierro fundido”.<sup>88</sup> Así finalizaba escribiendo a Repin, revelando la constancia y la validez de su empresa: “si puedo tener éxito, gracias; si no, seguiré de luto pero el pueblo no se saldrá de mi mente; ¡no señor!”.<sup>89</sup>

Ahora bien, esta caracterización de Rusia y la relación de oposición que establecía Musorgsky entre su país y Europa a su vez no iba a ser de un antagonismo directo sino más de una articulación selectiva. Como dijimos, respecto de Alemania la relación sí se vuelve antagonista. Eso se observa en las cartas del primer período, del que va desde 1857 hasta 1872. Musorgsky incluso lo colocaba en términos culturales y lo definía en términos metafóricos: “el *borsch* frío es una calamidad para un alemán pero nosotros lo comemos con placer [...] La *Milchsuppe* o el *Kirschensuppe* alemán es una calamidad para nosotros, pero coloca a un alemán en el éxtasis”.<sup>90</sup> Cuando hablaba de alguna composición suya, como por ejemplo la ya citada “Noche de San Juan en el Monte Calvo”, lo hacía también en términos antagonistas:

“Creo que hablé mucho sobre mi “Noche” pero supongo que esto deriva del hecho de que veo en mis bromas pecadoras una producción rusa original que no deriva de la profundidad y la rutina alemana sino, como *Savishna*, que brota de nuestros campos nativos y nutrida con el pan ruso”.<sup>91</sup>

Toda esta relación se entronca con la propia concepción que Musorgsky tenía de Rusia y de su situación dentro del contexto más amplio y que tenía que ver con precisamente lo que se había hecho de Rusia en su contacto con Europa:

“El poder de la tierra negra se manifestará cuando se lo roture bien hasta el fondo. Es posible roturar a la tierra negra con herramientas de materiales extraños. Y al final del siglo XVII roturaron la Madre Rusia con tales herramientas, que no pudo discernir con qué la trabajaban y cómo la tierra

---

<sup>88</sup> Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 146.

<sup>89</sup> Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 147.

<sup>90</sup> Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MUSORGSKY, M., 1984: 95.

<sup>91</sup> Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 74. *Savishna* hace referencia al propio Musorgsky. Así comenzó a llamarse y hacer referencia en algunas cartas (incluso a firmarlas) Musorgsky luego de haber compuesto la canción “Svetik Savishna” (1866).

negra se abrió y comenzó a respirar [...] Los ignorantes y los confundidos fueron ejecutados: ¡fuerza!”<sup>92</sup>

Aquí Musorgsky hace su descargo contra lo que podríamos considerar una civilización que avanza sin detenerse a pensar en las más nefastas consecuencias. Contra todo aquello que era trasplantado a Rusia de manera directa e indiscriminada pero que entendía que no le pertenecía. En la caracterización que Musorgsky hacía de Alemania como cuna de lo conservador y lo rutinario estaba estableciendo también su estrategia para acercarse a la Europa que él entendía podría hacer un aporte real y concreto a Rusia, la Europa que se revelaba como verdaderamente moderna. Es famosa la carta en donde Musorgsky explicaba que nada se había movido hacia adelante, sólo los funcionarios, los libros y los papeles, y donde constataba que el pueblo seguía estando en el mismo lugar.<sup>93</sup> Musorgsky verificaba con lamento que existía en Rusia, gracias a la influencia de esta sección de Europa, el arte, pero un arte incompleto y despreciable: “el arte es un objeto de lujo: no hablo de la música solamente, me gustan (y pienso en) todas las artes”.<sup>94</sup>

La crítica entonces era doble, porque por un lado se enfrenta a la Europa conservadora, rutinaria y esclava y, por el otro, criticaba al progreso y el avance de la civilización indiscriminado e incompleto que se había realizado a partir del ese contacto con esa Europa, sin tener en cuenta lo que verdaderamente podía tomarse de ella. Como sostiene en una carta todavía de 1875, hablando de la música de Jacques Offenbach: “señor, cuántas víctimas, cuántas tristes víctimas son devoradas por este monstruoso tiburón que es la civilización”.<sup>95</sup>

¿Qué solución encuentra Musorgsky a toda esta situación? De lo que se desprende de su correspondencia, claramente no se trataba de un rechazo total a Europa y de proponer a Rusia como la única solución al mundo sino precisamente de toda aquella Europa que apelaba a la tradición, al conservadurismo y a la esclavitud, a todo aquello que se opusiera al cambio necesario. Eso era Alemania, pero no toda Europa. Es por ello que no podía haber un rechazo total de Europa:

---

<sup>92</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

<sup>93</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126-127.

<sup>94</sup> Carta de Musorgsky a Poliksena Stasova, 23/07/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 152.

<sup>95</sup> Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 18/03/1875, en MUSORGSKY, M., 1984: 293.

“Necesitamos a Europa, pero no para montarla; es necesario examinarla; no para admirar las vívidas cataratas de Suiza o la vista de la terraza de Brühl (en Dresden), no para determinar dónde sirven la mejor mesa, si en París o Viena [...] Si nuestras presentes relaciones en el vestíbulo de Europa han probado ser tan útiles para nosotros, entonces naturalmente las relaciones con la propia Europa nos deben empujar todavía más adelante”.<sup>96</sup>

Precisamente, Musorgsky reconocía que el vínculo se había limitado a cosas triviales o, en el mejor de los casos, a tratar con el vestíbulo de Europa. Rusia sola tampoco podía ser el camino elegido, como hemos dicho, ya que para Musorgsky se encontraba semidormida, al menos en lo que en ese plano respecta: “Duerme, duerme... y nadie sabe la hora de su despertar”.<sup>97</sup> (aquí el compositor hacía un juego de palabras con la canción de Borodín “La princesa durmiente” [*Spiashchaia kniazhna*]).<sup>98</sup> Como reconocía abiertamente ante Rimsky-Korsakov:

“Su tarea, amigo, es comunicar la canción rusa a la gente rusa y a los demás. Se trata de un servicio histórico y sagrado. Cuando uno piensa que un ruso competente ha tomado tarea tan sagrada, uno se vuelve alegre y consolado. No olvide que en términos científicos, la unión de las naciones es un axioma y su conocimiento mutuo también. En la civilizada familia de las naciones es imposible estar desnudo, uno debe estar vestido”.<sup>99</sup>

Es por ello que la manera de despertar y salir del letargo -y de encontrar la vía que entronque directamente con la Europa necesaria y moderna- el compositor no la plantea a través de la ruptura sino a partir del encuentro con los músicos reconocidos como los más progresistas de Europa, vale decir, Robert Schumann, Hector Berlioz y, sobre todo, Franz Liszt. De este modo, la operación producida por Musorgsky podría sintetizarse como sigue: a) hay dos entidades opuestas, Rusia y Europa; b) hay un rechazo de Rusia por una parte de Europa, representada por Alemania; c) pero al mismo tiempo existe un reconocimiento de la otra Europa representada por los compositores románticos y progresistas encabezados por Liszt; d) la Europa que rescata Musorgsky se vuelve entonces positiva y reconvertida en una entidad compatible con Rusia en este compositor y todo lo que él encarna en términos musicales y artísticos.

---

<sup>96</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 156.

<sup>97</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 157.

<sup>98</sup> Compuesta en 1867, la letra comienza con las mismas palabras usadas por Musorgsky: “Duerme, duerme, en el perdido bosque...”.

<sup>99</sup> Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15-16/05/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 230-231.

En Franz Liszt Musorgsky colocaba todo lo que la música rusa moderna necesitaba para poder consolidarse y para a partir de allí poder proyectarse al resto de la sociedad. Si bien Musorgsky nunca se sintió a la altura de Liszt y siempre vio en él a alguien inalcanzable,<sup>100</sup> aceptaba sin embargo la importancia de haber sido reconocido por él.<sup>101</sup> Para Musorgsky, si había alguien que encarnaba la Europa a la cual había que dirigirse, ese era Liszt: “debo admitir que me hice unos minutos para conversar cosas con usted, mi querido *généralissime*, y que me respondí inmediatamente su poderoso llamado a Europa, a Liszt”, contestaba el compositor a Stasov, asimilando en esa misma carta a Europa con Liszt.<sup>102</sup> Éste era el único compositor, o al menos el más destacado, que encarnaba para Musorgsky la nueva tendencia en la música, al menos las vertientes más progresivas y de cambio y experimentación dentro de la escena europea.<sup>103</sup> Franz Liszt se transformaba en “el gran líder en la lucha contra la antigua rutina” no sólo para Musorgsky sino también para sus colegas del *kruzhok* como también en un “infatigable artista ante cuya colosal y duradera actividad” esos músicos no dudaban en rendirse.<sup>104</sup>

A partir de esta constatación Musorgsky construyó una nueva imagen del arte y del artista en Rusia, que es quien encabezaría el proceso de modernización en su país. Esta nueva figura y tarea del compositor Musorgsky la supo sintetizar muy bien en su famosa frase “hacia nuevas orillas” de 1872:

“La representación artística de la belleza en su significado material es cosa de niños, el arte en su infancia. Acercarse a los más delicados rincones de la naturaleza del hombre y de las masas humanas hasta conquistar estas regiones aún poco conocidas: ésta es la verdadera vocación del artista. ‘¡Hacia nuevas orillas!’, sin miedo, a través de la tempestad, los bancos de arena y los escollos submarinos, ‘¡hacia nuevas orillas!’”.<sup>105</sup>

Incluso todavía en 1880 seguía sosteniendo y defendiendo su posición: “Usted sabe, mi lema: ‘¡hacia nuevas orillas!’, se ha mantenido incólume.

---

<sup>100</sup> Como puede observarse en la carta a Stasov del 06/08/1873, donde rechaza la posibilidad de viajar a Viena para encontrarse con Liszt. MUSORGSKY, M., 1984: 167.

<sup>101</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 06/08/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 168.

<sup>102</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 170.

<sup>103</sup> Para una síntesis de la influencia de la obra y las visitas de Liszt en Rusia véase RUDAKOVA, E., 1961: 68-76.

<sup>104</sup> “Telegrama colectivo a Franz Liszt”, firmado por Balakirev, Bessel, Borodin, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Shcherbachov y Stasov, 28/10/1873, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 282.

<sup>105</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 18/10/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 138.

El tiempo pasó para la escritura como dicen las lecciones; uno debe entregar su ser al pueblo, eso es lo que se necesita en el arte”.<sup>106</sup> Precisamente, la nueva imagen que emergía del músico como artista estaba vinculada con su posición respecto de Rusia y de Europa. El artista debía estar a la vanguardia de la sociedad y salirse de los moldes establecidos, pues era eso lo que le permitiría cumplir con los objetivos trazados para el nuevo artista, que tenía que ver con la búsqueda de la verdad y de la independencia. “La fórmula de su profesión de fe artística debe ser explicada por su visión, como compositor, de la tarea del arte: el arte es el medio de comunicación con el pueblo, no un objetivo en sí mismo. Este principio guía ha definido toda su actividad creadora”,<sup>107</sup> decía el propio Musorgsky sobre sí mismo en la ya citada nota autobiográfica. El artista para el compositor era aquél que se encargaba de decir la verdad y de expresarla a través de medios artísticos:

“La cosa es simple: el artista no puede correr desde el mundo exterior y aún en los tintes de la subjetividad creadora hay un reflejo de la impresión del mundo exterior. Sólo que no miente: habla la verdad. Pero esta cosa simple es una cosa pesada de levantar. La verdad artística no puede soportar formas preconcebidas: la vida tiene varios costados y es usualmente caprichosa”.<sup>108</sup>

Para Musorgsky era necesario que el artista fuera auténtico y expresase la verdad, ya que “uno debe decir la verdad al pueblo, sin mentiras, la verdad genuina”.<sup>109</sup> Esto incluso se ve reforzado por Stasov quien, hablando de su amigo y en una respuesta a una de sus cartas lo felicitaba de manera efusiva al respecto: “¡¡¡quinientos millones de hurras para usted, Musorianin!!! [...] Un gran artista no es aquél que sólo practica fugas, sino aquél en el cual la verdad crece y madura, que tiene un celoso, incansable y nunca silencioso sentimiento de verdad en todo”.<sup>110</sup>

Musorgsky finalizaba su caracterización del artista ‘moderno’, destacando el compromiso con la realidad, en donde la abstracción de un ideal era sólo la mitad de su tarea. Para él, “el espíritu rebelde y de búsqueda de un artista genuino no debe y no puede ser apaciguado sólo por

---

<sup>106</sup> Carta de Musorgsky a Stasov, 16/01/1880, en MUSORGSKY, M., 1984: 277.

<sup>107</sup> Musorgsky, “Avtobiograficheskaja zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 424.

<sup>108</sup> Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 03/10/1875, en MUSORGSKY, M., 1984: 209.

<sup>109</sup> Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 03/10/1875, en MUSORGSKY, M., 1984: 209.

<sup>110</sup> Carta de Stasov a Musorgsky, 23/10/1875, en LEYDA, J. y S. BERTENSSON, 1947: 313.

la integridad de abstraer la tarea de uno a un ideal [...] El ideal debe ser encarnado en el espíritu del tiempo elegido por el artista, y el artista debe así comandar a la sociedad”.<sup>111</sup> De esa manera, el artista conectaba con la realidad, decía la verdad y evitaba caer en abstracciones profundas, alejadas de las necesidades del pueblo, al cual debía dirigirse. Es por ello que Musorgsky sostenía que no se lo podía encasillar en ninguna corriente ni en ningún movimiento, no por lo menos en lo que concierne a los movimientos ya conocidos: “Musorgsky no puede ser clasificado dentro de ningún grupo de músicos existentes, ya sea por el carácter de sus composiciones como por sus visiones musicales”.<sup>112</sup> Prefería más bien el reconocimiento y la inserción en una tradición de un arte ruso que no rechazaba a Europa sino que recuperaba de ella los elementos que permitían acceder de modo directo a la modernidad para la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

El camino de la modernidad, el trayecto hacia la Europa progresista, fue iniciado, para él, por Mikhail Glinka: “una vez más escucharemos y veremos a nuestro siempre amado Glinka -el gran maestro y fundador de la gran escuela de música rusa”, decía en 1874.<sup>113</sup> Y todavía en 1879 sostenía: “Gloria a Glinka, que nos ha indicado el camino”.<sup>114</sup> Glinka inició el camino precisamente porque había encontrado una manera de articular los elementos progresistas de Europa con una tradición musical rusa. Y eso había abierto la puerta a la composición y el establecimiento de una estética musical y operística que dotaba a los compositores de una libertad y de un compromiso en la lucha por la modernidad, que era al mismo tiempo una lucha cultural y política. Por otra parte, era esa misma tradición la que había combatido incansablemente por dejar de lado a la Europa conservadora, rutinaria y avara: “el diablo los ha tomado, a los financistas y a las esfinges enigmáticas del siglo XIX. Esto es con lo que ha tropezado *Rus*’, pecador como soy, mi señor”.<sup>115</sup> Y es por ello que Rusia debía tomar la posta:

“La vida llama por nuevas tareas musicales, por un amplio trabajo musical; más a fondo, todavía más a fondo en el buen camino; lo que estoy haciendo

---

<sup>111</sup> Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 02/03/1874, en MUSORGSKY, M., 1984: 183-184.

<sup>112</sup> Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 424.

<sup>113</sup> Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 29/10/1874, en MUSORGSKY, M., 1984: 188.

<sup>114</sup> Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 09/09/1879, en MUSORGSKY, M., 1984: 267.

<sup>115</sup> Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 29/10/1874, en MUSORGSKY, M., 1984: 189.



es entendido. Con gran vigor hacia las nuevas orillas del arte, ¡que no tiene límites! La búsqueda de estas orillas, la búsqueda incansable, valiente y sin confusión y con paso firme hacia la tierra prometida –esa es una tarea grande y cautivante”.<sup>116</sup>

De todo lo expresado a lo largo de su pensamiento en la correspondencia podemos ahora sostener dos grandes conclusiones a las que fue arribando Musorgsky respecto de un tema que evidentemente lo tuvo preocupado toda su vida artística. Por un lado, un nuevo sentido del artista, que dejaba de lado lo aprendido bajo la rutina y lo falso y que lo esclavizaba en lo conservador para pasar a hablarle la verdad al pueblo. Por el otro, un nuevo sentido de la relación con Europa y de la modernidad para Rusia, que se iba encarnar en la introspección histórica de su país. Es por ello que el estudio y la reflexión sobre la historia de Rusia resultaría fundamental para reforzar su nuevo sentido del arte: “parece como si, ‘en nuestro tiempo y sucesivamente’ como le gustaba bromear a Dobroliubov, el estudio de la historia y su comunicación en formas artísticas son trabajos requeridos tanto por el instinto creativo de un artista como por la sociedad rusa”.<sup>117</sup> Allí Musorgsky terminaba de explicar su opción por la composición de óperas históricas. Ese no fue un esfuerzo solitario, ya que lo compartió con Rimsky-Korsakov y el *kruzhok* de *intelligenty* del que formaban parte.

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLIN, Isaiah  
1979 *Pensadores rusos*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERMAN, Marshall.  
2011 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. México: Siglo XXI.

---

<sup>116</sup> Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 09/09/1879, en MUSORGSKY, M., 1984: 267-268.

<sup>117</sup> Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 14/10/1879, en KELDYSH, I., 1939: 78.

- BILLINGTON, James  
1960 "The Intelligentsia and the Religion of Humanity" *American Historical Review* n°4, pp. 807-821.
- CALVOCORESSI, Dmitri  
1943 *Mussorgsky*. Buenos Aires: Editorial de Grandes Biografías.
- DOBROLIUBOV, Nikolay  
1989 "¿Qué es el oblomovismo?", en AAVV, *Los demócratas revolucionarios rusos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 385-439.
- FRID, Emilia  
1979 *Modest Petrovich Musorgsky, 1839-1881. Kratki ocherk zhizni i tvorchestvo*. Leningrado: Muzyka.
- FROLOVA WALKER, Marina  
2007 *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven: Yale University Press.
- GONCHAROV, Iván  
s/f, "Oblomov", en AAVV, *Maestros rusos II*. Barcelona: Planeta, pp. 165-655.
- GORDEEVA, E. M.  
1985 *Kompozitori "Moguchey Kuchki"*. Moscú: Muzika.
- HAMBURG, G. M.  
2010 "Russian Intelligentsias", en William LEATHERBARROW y Derek OFFORD, *A History of Russian Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAGARLITSKY, Boris  
2006 *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- KELDYSH, Iury (ed.)  
1939 *Musorgsky. Pis'ma k A. A. Golenishchevu-Kutuzovu*. Moscú. Muzgiz.

- KNIGHT, Nathaniel  
2006 “Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* n° 4, pp. 733-58.
- KREMLIOV, Iury (ed.)  
1952 *Ts. A. Kiui: Izbrannye stat'i*. Leningrado.
- LEYDA, Jey y BERTENSSON, Sergei  
1947 *The Musorgsky Reader. A Life of Modest Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company.
- LOTMAN, Yuri, Lidia GINSBURG y Boris USPENSKII (eds.)  
1985 *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca: Cornell University Press.
- MAES, Francis  
2006 *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- MALIA, Martin  
1971 “¿Qué es la *intelligentsia* rusa?”, en Juan F. MARSAL, *Los intelectuales políticos*. Buenos Aires: Nueva visión, pp. 23-45.
- MUSORGKY, Modest  
1984 *Pis'ma*. Moscú: Muzyka.
- 1932 *Polnoe sobranie sochineny*. Moscú: Muzgiz, vol. V.
- NAHIRNY, Vladimir  
1962 “The Russian Intelligentsia: From Men of Ideas to Men of Convictions”, *Comparative Studies in Society and History* n° 4, pp. 403-435.
- OLKHOVSKY, Yuri  
1983 *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor: UMI Research Press.

- ORLOVA, Alexandra  
1991 *Musorgsky Remembered*. Bloomington: Indiana University Press.
- RADISCHEV, Alexander.  
1973 *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moscú: Sovietskaia Rossiia.
- RIDENOUR, Robert  
1981 *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- RIMSKY-KORSAKOV, Andrey, (ed.)  
1932 *M.P. Musorgsky. Pis'ma i dokumenty*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolay  
1909 *Letopis' moey muzykal'noy zhizni*. San Petersburgo: Tipografiia Glazunova.  
1977 *Crónica de mi vida musical*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- RUDAKOVA, E.  
1961 "List v Rossii", *Sovetskaia Muzyka n° 10*. Moscú, pp. 68-76.
- STASOV, Vladimir  
1952 *Izbrannye stat'i o M. P. Musorgskom*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.  
1952 (a) *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*. Moscú: Iskusstvo.  
1958 *Stat'i o Riskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.  
1975 *Stat'i o muzyke v 5-i vypuskakh*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- TARUSKIN, Richard  
1981 *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor: UMI Research Press.  
1992 "Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context", *Cambridge Opera Journal n°4*, 1992, pp. 253-280

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

WALICKI, Andrzej  
1980 *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to  
Marxism.* Oxford: Clarendon Press.

ZETLIN, Mikhail  
1959 *The Five: The Evolution of the Russian School of Music.*  
Westport (Connecticut): Greenwood Press.

ZUBOK, Vladislav  
2009 *Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia.*  
Cambridge & Londres: The Belknap Press of Harvard  
University Press.

\* \* \*

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

\* \* \*

## ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL LENGUAJE MUSICAL CINEMATOGRAFICO DE JUAN DURÁN ALEMANY (1894-1970)

ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS  
JOSE VICENTE GIMENO ROMERO

---

### Resumen:

Este trabajo pretende dar a conocer el lenguaje musical cinematográfico del compositor español Juan Durán Alemany. Para ello, se ha llevado a cabo un estudio de la música compuesta para la película *Han matado a un cadáver*, analizando los diferentes bloques musicales que configuran su banda sonora. Además, se ha establecido una distinción entre los bloques que corresponden a lo que consideramos música diegética y los que constituyen un tipo de música incidental, describiendo la función que desempeñan en cada caso. Resulta interesante el empleo que Durán hace de la música como un elemento estructurador del discurso cinematográfico, potenciando el ritmo interno de las distintas secuencias por medio de la adecuación del ritmo musical de cada bloque con el ritmo de la escena, así como la diversidad de los recursos musicales empleados a lo largo del film.

**Palabras clave:** música, película, lenguaje musical cinematográfico, Juan Durán Alemany.

### Abstract:

This paper seeks to highlight the cinematic musical language of Spanish composer Juan Duran Alemany. For this we have carried out a study of the music composed for the film *They Killed a corpse*, analyzing the different musical blocks that make up the soundtrack. Furthermore, it has drawn a distinction between the blocks that correspond to what we consider diegetic music and constituting a type of incidental music, describing their role in each case. Interestingly, Duran makes use of music as a structuring element of cinematic discourse, enhancing the internal rhythm of the different sequences by matching the musical rhythm of each block with the pace of the scene as well as the diversity of musical resources used throughout the film.

**Key words:** music, film, musical language film, Juan Duran Alemany.

\* \* \*

## Introducción

En este trabajo estudiaremos el lenguaje musical utilizado por Juan Durán Alemany en la música escrita para el cine, centrándonos en la película *Han matado a un cadáver*, producida por Urania Films en 1960 y dirigida por Julio Salvador. Entre los motivos que nos han llevado a realizar dicha elección cabe destacar la calidad de la música escrita para la misma *per se*. No pretendemos, con esta afirmación, insinuar que la música de cine deba ser estudiada únicamente como si se tratara de una música autónoma, pues somos muy conscientes de que la valoración de la música de cine (independientemente de su calidad intrínseca como música) está forzosamente ligada a la plasmación en su medio natural, que no es otro que el audiovisual. Pero aún marcada por su carácter funcional, ésta sigue siendo ante todo música, y se sirve de los mismos elementos del lenguaje musical que la autónoma para desarrollar su discurso, siendo por tanto, susceptible de ser analizada como cualquier partitura escrita:

“Conformada a lo largo de un siglo de historia del cine y marcada por un carácter prioritariamente funcional, la música de cine no puede, sin embargo, desligarse de sus orígenes de adopción, la música autónoma, pues ambas – autónoma y aplicada - se sirven de idénticos elementos para desarrollar su discurso. Tal denominador común [...] investigar la banda sonora desde un punto de vista musicológico, ya que como género musical, por así decirlo, es susceptible – y debiera - de pasar por los cauces analíticos afines a toda partitura escrita, al margen de otros aspectos complementarios”<sup>1</sup>.

Además, a lo largo de todo el proceso de documentación hemos podido constatar que es precisamente desde un punto de vista puramente compositivo (centrado en aspectos más técnico-musicales) donde se produce una mayor carencia en los tratados especializados en la música de cine, lo cual, sin duda, nos reafirma en nuestro objetivo.

\* \* \*

## Componer música para el cine en España

Cualquier aproximación a la figura de un compositor español de música de cine del momento, debe iniciarse partiendo del conocimiento del papel que éstos desempeñaron. Así, nos referiremos a la actividad que los músicos llegaron a realizar en la cadena de producción de la banda sonora,

---

<sup>1</sup>DE ARCOS, M., 2006: 2

la naturaleza de la labor que llevaron a cabo y las limitaciones tecnológicas en la que ésta se desarrolló.

La labor del compositor de música de cine comenzaba antes de la realización del filme, ya que éste se reunía con el director que le proporcionaba el guión y una serie de indicaciones de los momentos en los que, según su parecer, debía haber presencia de música, el tipo de música que quería, etc., pero sobre todo, para conocer las fechas en las que se debía de concretar la colaboración compositor-director. Si había canciones en la película, éstas se componían habitualmente antes, con el fin de poder realizar los *playbacks* durante el rodaje (incluso aunque no fueran canciones, se solía hacer lo mismo con toda la música diegética), mientras que la música de fondo se dejaba para el final, una vez acabado el copión (un primer montaje provisional, sin sonido)<sup>2</sup> Así pues, tal y como afirma Roldán: “los compositores estaban inmersos en el proyecto desde el principio, aunque, evidentemente, ninguno componía nada antes de ver el copión, pero sí iban creando y desarrollando el material temático, tímbrico y sonoro de la obra”<sup>3</sup>.

De tal manera que, en palabras de García podemos leer:

“Una vez concluido el rodaje y realizado el copión, éste se proyecta rollo por rollo, y al término de la proyección se proponen los fondos y subrayados musicales. Los directores discuten, en general, poco. Se llega a un acuerdo. [...] entonces, el mismo rollo se pasa por la moviola para medir con precisión matemática la duración de cada escena o fracción de escena. Y entonces, ya no queda sino escribir. Luego, la partitura se registra mientras se proyecta la cinta, y con cuidado se logra que coincida en todo”<sup>4</sup>.

Para terminar con el proceso de trabajo que seguían los compositores, muchas veces para realizar la grabación con la orquesta una vez terminada la partitura, era el mismo compositor el que se encargaba de la contratación de los músicos y, como en el caso de Durán, dirigir la orquesta. Incluso en ocasiones, se ocupaba de buscar un lugar cuya acústica fuera la más adecuada para realizar la toma del registro sonoro, pues no debemos olvidar que durante mucho tiempo, el registro de la música se realizaba en cualquier parte de los estudios, sin que existiese un lugar creado para tal

---

<sup>2</sup> Esta práctica explicaría, por ejemplo, lo ocurrido en la película *El difunto es un vivo*, en la cual la popular canción *Pu-pu-pi-du* fue compuesta por Durán en un primer momento, mientras que el responsable de toda la música de fondo fue Ruíz de Azagra. Sin embargo, prácticamente toda la música compuesta por éste, está basada en la idea temática de la canción de Durán.

<sup>3</sup>ROLDÁN, D., 2003: 25.

<sup>4</sup>GARCÍA, J., 1946: 12.



fin, por lo que, en ocasiones, se veían obligados a desplazarse a salas de concierto o incluso iglesias para grabar la música<sup>5</sup>. Finalmente, se realizaban las mezclas, donde se llevaban a cabo las combinaciones y ajustes de las distintas pistas de sonido obtenidas durante la realización del filme, con el fin de componer la banda sonora definitiva.

\* \* \*

### Compositores y orquestadores

Otra práctica habitual en la época, dada la gran demanda de trabajo que algunos compositores llegaron a tener, fue la participación en el proceso de composición de la música para una película de orquestadores. Éstos eran hombres en la sombra que trabajaban junto a los compositores y que normalmente realizaban tareas de orquestación y arreglos en función de las directrices recibidas por los compositores responsables. En algunos casos, llegaron a completar ellos mismos el trabajo, aunque la gloria se la llevaron otros.

La labor de estos hombres -a los que el director de cine José Antonio Nieves Conde, en una entrevista mantenida con el Dr. Roldán denomina los 'prácticos'-, era de lo más variada, pues como hemos mencionado anteriormente, lo mismo realizaban tareas de orquestación, como podían encargarse simplemente de transcribir las partituras del compositor a las *particellas* de los intérpretes. En este último caso su función se acercaría más a la del copista.

No obstante, sabemos que en muchas ocasiones, había compositores que no concebían realizar una obra y que la orquestase otro músico. Además, el hecho de aprovechar al máximo los recursos expresivos inherentes a la orquestación forma parte de la esencia del estilo compositivo del maestro Durán, quien en una entrevista que aparece publicada en *Radio-Cinema* en junio de 1943 decía así: "La música de cine [...] una buena instrumentación, sin tópicos ni giros zarzueleros. El cine requiere su música y debemos todos los compositores que nos dedicamos a él tener en cuenta eso y estudiar continuamente"<sup>6</sup>. Sí conocemos, sin embargo, que utilizó los servicios de uno de estos 'prácticos' para realizar funciones de copista, tanto por los

---

<sup>5</sup>Como anécdota curiosa, sabemos que el propio hijo del maestro Durán, trabajó en muchas de estas sesiones de grabación como 'jirafero' (término utilizado en la época para referirse a las personas que llevaban micrófonos en alto entre los músicos de la orquesta y que se posicionaban de distinta manera según las exigencias musicales de la partitura).

<sup>6</sup>DURÁN, J., 1943.

testimonios de los propios hijos, como por haber podido constatar en las partituras originales de que disponemos, diversas indicaciones al respecto.

\* \* \*

### **Limitaciones para componer**

Pero para obtener una visión completa del proceso de trabajo seguido por los compositores, hay que hacer mención a dos condicionantes que afectaron de manera directa al desarrollo de su labor. Por un lado, el escaso margen de tiempo del que disponían para componer la partitura, y por otro, la falta de recursos técnicos y espacios apropiados para desarrollar de forma adecuada su trabajo. Así, el tiempo que solían dar para componer, era tan limitado que según las palabras del compositor Juan Quintero, el principal problema de la música de cine: “[...] es la prisa con que hay que hacer las partituras. Cuando llega al compositor el copión para poder trabajar, siempre hay compromisos de estrenos tan próximos que tenemos que trabajar a marchas forzadas”<sup>7</sup>.

Posteriormente, en estas mismas declaraciones Quintero habla sobre otro de los grandes problemas con los que se encontraban: “[...] además se carece en los estudios de salas de registro de música acondicionadas especialmente, y los equipos de mezclas no son todo lo perfectos que nosotros deseáramos”<sup>8</sup>.

Con respecto a estas afirmaciones, sabemos que el sonido no era bueno, y que ha sido un problema en el cine español durante muchas décadas. Además, las mezclas solían convertirse en sesiones eternas y de intenso debate entre el director, el compositor, el ingeniero de sonido y el productor, siendo sin duda la parte más desagradecida del trabajo, pero en la que los compositores tenían mucho que perder si no estaban presentes y, de alguna manera, exigían respeto por su obra.

\* \* \*

### **Tipologías musicales presentes en las películas**

En los apartados anteriores nos hemos referido a canciones, música de fondo y otros conceptos que aluden a las diversas tipologías musicales que pueden estar presentes en una película. El modo de acercarse los compositores a la composición de música de cine fue de lo más variado, pues éstos podían encargarse de escribir sólo las canciones para una

---

<sup>7</sup>QUINTERO, J., 1946.

<sup>8</sup>QUINTERO, J., *op. cit.*

película, de escribir la música de fondo, la música de fondo y las canciones, o simplemente colaborar con otro compositor en la labor de componer una banda sonora.

Otra faceta en la que intervinieron algunos músicos fue en la de dirección musical, siendo éste el encargado de dirigir a la orquesta durante las sesiones de grabación de la música para una película. Así pues, si tenemos en cuenta las diferentes maneras en que un compositor podía acercarse al ámbito de la música cinematográfica y lo aplicamos a la figura de Durán, obtendríamos los siguientes resultados:

- Hasta en sesenta y una ocasiones compuso la música de fondo<sup>9</sup>.
- En al menos diecisiete ocasiones compuso la música y las canciones<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup>*Alma de Dios y Legión de héroes* (1941), *Su excelencia el mayordomo*, *Se ha perdido un cadáver*, *La risava por barrios* y *No te niegues a vivir* (1942), *Fin de curso* y *El hombre de los muñecos* (1943), *Tambor y cascabel* y *Ángela es así* (1944), *Se le fue el novio* (1945), *El misterioso viajero del Clipper*, *Estaba escrito* y *Un ladrón de guante blanco* (1945), *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Sinfonía del hogar*, *Héroes del 95*, *Cuando los ángeles duermen*, *El ángel gris* (1946), *Leyenda de Navidad*, *La granbarrera*, *Alma baturra*, *Conflicto inesperado* y *Don Juan de Serrallonga* (1947), *Canción mortal*, *Ha entrado un ladrón* (1948), *La niña de Luzmela* y *El hijo de la noche* (1949), *Tiempos felices*, *El correo del rey* y *Ley del mar* (1950), *El fugitivo de Amberes*, *Torero tiene que ser* y *El cerco* (1955), *Los ojos en las manos*, *No estamos solos* y *Un heredero en apuros* (1956), *Sendas marcadas* y *Un tesoro en el cielo* (1957), *Ya tenemos coche* (1958), *Sueños de mujer*, *Sentencia contra una mujer*, *La mentira tiene cabellos rojos*, *La encrucijada* y *Tu marido nos engaña* (1960), *Vamos a contar mentiras* (1961), *Tierra de todos*, *Solterosde verano*, *Los castigadores* y *Al otro lado de la ciudad* (1962), *Carta a una mujer* y *Escuadrilla de vuelo* (1963), *Muerte en primavera* (1965), *Recuerdo de Bangkok* y *Breve visión de Tokio* (1967), *Después del gran robo* (1967), *Feria del campo* y *Elisabet* (1968), *Nuestro paso por Hong Kong* (1969), *España país de congresos* y *¿Quién soy yo?* (1970).

<sup>10</sup>*Música muchachos* (1941), canción: *Fuiste tú. Boda accidentada* (1942), canciones: *Quimera* y *Barrabás. El cochero tirolés* (1942), canción: *El cochero tirolés. El pobre rico* (1942), canción: *Arrullo de amor. Melodías prohibidas* (1942), canciones: *Triunfar, gozar. Soñaré* y *Yo siempre te querré. Ritmo en las ondas* (1942), canciones: *Romance infantil* y *Madrugada. Vaya música* (1942), canciones: *Noche del palmar* y *Orquídeas de plata. Viviendo al revés* (1943), canciones: *No entre sin llamar* y *Muchacho tímido. Turbante blanco* (1943), canción: *Solamente. Yo no me caso* (1944), canción: *El placer de viajar. Mi enemigo el doctor* (1945), Canción: *El kurukú. Eres un caso* (1946), canción. *El triquitruco. Es peligroso asomarse al exterior* (1946), canción: *Tardes de Coimbra. Las tinieblas quedaron atrás* (1947), Canción: “*Una chica conimán. Han matado a un cadáver* (1961), canciones: *La música española* y *Noche en la ciudad*”. ¡¡*Arriba las mujeres!!* (1965), canciones: *Arriba las mujeres* y *Yo-yo-ye. El baldiri de la costa* (1968). canción: *Llevantina* (sardana).

- En una sola ocasión únicamente la canción principal de la película<sup>11</sup>.

\* \* \*

### **Juan Durán Alemany: recorrido por su vida**

Juan Durán Alemany, hijo de Joan Durán i Bori (músico aficionado) y de Carmen Alemany i Barba, nace en la calle Urgells de Barcelona el 21 de septiembre del año 1894 (a pesar de que en todas las fuentes consultadas aparece como año de su nacimiento 1896, estamos en disposición de asegurar que nace en 1894, según conversaciones mantenidas con sus hijos), y fallece el 22 de abril del año 1970.

Sus inicios en el ámbito de la música fueron en la Escuela Municipal de Música de Barcelona (que actualmente es el Conservatorio Municipal de Música de dicha ciudad), donde estudió con los maestros Enric Morera i Viura (1858-1933)<sup>12</sup> y Antoni Nicolau i Parera(1865-1942)<sup>13</sup>. Ambos compositores, sin duda, influirán en el lenguaje musical del maestro Durán.

Fue un compositor de una sólida formación, que recorrió todos los caminos de la creación musical, pues compuso desde un método para clavecín o varias colecciones de sardanas hasta música para banda, orquesta sinfónica, e incluso una zarzuela. No obstante, según él mismo dijo en una entrevista publicada en *El noticiero universal* el 8 de julio de 1963, será en sus composiciones para películas donde encuentre sus mayores satisfacciones musicales.

Siendo joven, podemos encontrar un primer acercamiento a la música de cine, pues trabajó como pianista en varias salas en Barcelona, acompañando proyecciones de cine mudo. La facilidad improvisatoria de Durán al piano será una constante a lo largo de toda su vida, lo que le llevará a trabajar en muchas ocasiones como músico de orquesta; también como afinador de pianos para la casa de pianos *Cussóseha* de Barcelona -de donde aún conserva uno vertical su hijo Antoni-.

Contrae matrimonio con Ignacia Barba Poblador (nacida en Molins de Rei el 29 de enero de 1900), fruto del cual nacerán dos hijos: Carmen

---

<sup>11</sup>*El difunto es un vivo* (1941). Canción: *Pu-pu-pi-du*.

<sup>12</sup>Compositor que amplía su formación en París, lo que influirá sin duda en la gran capacidad del maestro como orquestador, y que destacó como director de orquesta (dirigió en el Teatro Liceo de Barcelona y también para la Sociedad Catalana de conciertos).

<sup>13</sup>Compositor adscrito a la estética neorromántica de las primeras décadas del siglo XX, con grandes dotes para la enseñanza, y de quien el maestro Durán absorberá el lenguaje musical neorromántico.

Durán i Barba nacida en Madrid el 4 de junio de 1922 y Antoni Durán i Barba, nacido en Oslo el 19 de julio de 1928.

Durán Alemany recorre gran parte de Europa con varios conjuntos de Jazz (como la *NicFussly's Band* y la *Nut Crackers*) trabajando como arreglista, compositor y pianista.

Si tuviéramos que trazar el itinerario realizado por el compositor, empezariamos hablando de un primer viaje a Madrid, donde nacerá su hija Carmen (en 1922, cuando el maestro cuenta con 28 años de edad). Posteriormente se traslada con toda la familia a San Sebastián, donde se ganará la vida como pianista de la orquesta del casino de dicha ciudad. El siguiente destino será Montecarlo, desde donde se desplazará a Londres hasta en dos ocasiones (por un espacio de seis meses cada vez). De Montecarlo, viajará a la ciudad de Ostende, y de ésta, a Ginebra en 1926, para posteriormente volver a Bilbao por un corto espacio de tiempo, y estando su mujer embarazada, emprender viaje a Oslo, donde nacerá su hijo Antoni, en 1928. De Oslo viajará a Berlín, siendo allí donde tiene su primer contacto con la composición de música cinematográfica, al ser contratado como arreglista por la UFA<sup>14</sup>, que junto a Hollywood fueron los estudios de producción más potentes del periodo del cine mudo.

Por otra parte, a pesar de que hay una información que asegura que también trabajó en Francia como director musical de los estudios *Joinville* (situados cerca de París), según conversaciones con sus hijos, sabemos que de Berlín volverá a Barcelona donde se instalará de manera definitiva. Bien es cierto que, de forma esporádica, viajará a diferentes ciudades españolas para trabajar como pianista de orquesta en varios casinos (como por ejemplo en el de Bilbao).

En la década de los treinta crea la “Editorial Grana”, con la que editará su propia música y otras obras que entendía podían tener demanda.

Cuando estaba a punto de trasladarse nuevamente con toda su familia a Madrid en busca de mayores oportunidades, estalla la Guerra Civil, por lo que decide permanecer en Barcelona, trabajando como director artístico de la *Parlophon* (fundada en 1896 por el alemán Carl Lindström, que produjo tanto discos como películas).

Trabajó componiendo “Librerías musicales” para el NO-DO, con piezas como por ejemplo *Pasarela* (vals lento para desfiles de moda, cocktails, etc.), *Paseo tranquilo* (escenas callejeras, caballos al trote, etc.), *Patizambo* (escenas taurinas o de ambiente andaluz), *Bavarde* (escenas rápidas, carreras ciclistas, etc.), y muchas otras.

---

<sup>14</sup>Aunque estos estudios fueron entrando en decadencia a partir de la década de los años cuarenta aproximadamente, en el momento en que el maestro Durán fue contratado (finales de la década de los años veinte), todavía gozaban de una posición de renombre en el mundo del cine, por lo que dicha contratación cobra mayor relevancia.

Será a partir de la década de los cuarenta, cuando Durán adquiriera una cierta relevancia, sobre todo por sus piezas de baile como *Pu-pu-pi-du* o *Arrullo de amor*, escritas para las películas en las que colaborará desempeñando el papel de director musical<sup>15</sup>. Además, Durán Alemany trabajó habitualmente para unos pocos directores fijos, como es el caso de Ignacio F. Iquino (en 8 películas), Miquel Iglesias (hasta en 15), Ricardo Gascón (en 8 ocasiones) o Julio Salvador (director de la película que nos ocupa), manteniéndose activo hasta el final de sus días.

Ocasionalmente, firmó algunas de sus obras con el pseudónimo “R. Hosca”, como por ejemplo en 1962 - *Saxos Rock*, *El cha del pachá*, un *cha-cha-cha*-, *Archipiélago Calypso*, escrito en 1964, etc. No obstante, no conocemos ni el motivo ni la procedencia de dicho pseudónimo; tampoco sus hijos nos han podido ayudar al respecto.

\* \* \*

#### **Análisis de la banda sonora de la película *Han matado a un cadáver* (1961)**

*Han matado a un cadáver* cuya partitura es objeto de análisis fue dirigida en 1961 por Julio Salvador (nacido en Barcelona en 1906 y fallecido en la misma ciudad en 1974), siendo éste uno de los directores que mejor supo cultivar el género policíaco y de intriga en su momento.

Es una película de las denominadas como cine negro o de género policíaco, ambientada en la Barcelona del momento (de hecho, la totalidad de la película está rodada en Barcelona y su provincia). El género cinematográfico conocido como cine negro español experimentó un cierto apogeo entre los años 1950 y 1965 aproximadamente. Además, en los años transcurridos entre 1940 y 1960, Barcelona vivió una etapa de esplendor por lo que respecta a la producción cinematográfica, siendo muchos los realizadores y las películas que surgieron de aquel momento de entusiasmo creativo (como Ignacio F. Iquino, Ricard Gascón, Juan Bosch, Miquel Iglesias o el mismo Julio Salvador entre otros).

En líneas generales, el denominado cine negro o policíaco, establece sus argumentos en torno a la lucha contra el crimen (en este caso, contra una banda internacional de falsificadores). Dentro de dicho ámbito, este tipo de películas han fijado una serie de estereotipos y convenciones de origen literario, inspirados en las novelas que, en torno a la misma temática, han venido escribiéndose desde los primeros años del siglo pasado. Entre los

---

<sup>15</sup>Es en este campo donde se puede observar la influencia del jazz y de otros aspectos de la música norteamericana, como por ejemplo su admiración por el compositor George Gershwin.

tópicos más frecuentes, figuran el detective sagaz pero de vida un tanto desordenada (como es el caso del comisario Rivera, quien, aunque no se puede decir que lleve una vida desordenada, sigue siendo un hombre soltero pese a ser un hombre de indudable atractivo físico), los mafiosos que amenazan el orden establecido (que en este caso se ven reflejados en una banda internacional de falsificadores, encabezada por su jefe, el Sr. Furbanks, un 'respetable' hombre de negocios), y sobre todo la mujer fatal, atractiva y seductora, aunque peligrosamente cercana al lado más turbio de la vida (como es el caso de nuestra protagonista asesinada, Teresa Montes, que será suplantada por su hermana gemela Margarita).

La colaboración entre Durán y Julio Salvador comenzaría muchos años antes de trabajar en la película que nos ocupa, concretamente en 1945, con *Se le fue el novio*, y no será hasta 1958, cuando vuelvan a trabajar juntos en *Ya tenemos coche* (una comedia destinada a glorificar el apoteósico *boom* del 600 en España), continuando en 1961 con *Han matado a un cadáver*, a continuación en 1962 con *La boda era a las doce* y finalizando en 1965 con otra comedia como fue ¡¡*Arriba las mujeres!*!!.

El contrato para componer la partitura de *Han matado a un cadáver* fue firmado el 15 de septiembre de 1960, siendo finalizada el 5 de enero de 1961, apenas tres meses y medio después, en un momento en el que el maestro venía trabajando a un ritmo muy elevado. No obstante, eso no significa que él dispusiese de esos tres meses y medio para componer la música, pues sabemos que el tiempo real era bastante menos. El contrato más bien servía para dejar atados los plazos de entrega del material musical y otros aspectos de fechas<sup>16</sup>.

## Sinopsis

En la carretera de la costa de Barcelona, la policía descubre un coche despeñado y el cadáver de una hermosa joven en su interior presuntamente fallecida en un accidente. Pero al efectuarse la autopsia, se descubre que la muchacha había muerto envenenada antes de producirse el accidente, por lo que el comisario de policía, de acuerdo con el forense, da una nota para la prensa, diciendo que la joven Teresa Montes no ha muerto y está en el hospital sin haber recobrado el conocimiento. Con esta estratagema pretenden que el asesino, ante el temor de que Teresa pueda hablar, cometa algún error que le delate. Después de múltiples pesquisas e indagaciones, el comisario Jorge Rivera y su ayudante, el inspector Antonio Martín, acaban por descubrir al autor del fingido accidente. Pero al preguntarle por qué

---

<sup>16</sup>Del contrato firmado por Durán y Urania Films podemos obtener información muy interesante, como por ejemplo la remuneración que Durán percibió por tal trabajo (35.000 pesetas), el reconocimiento de su autoría o los derechos de propiedad sobre la partitura.

había envenenado a Teresa antes de despeñarla, aquel asegura asombrado, que él no le había administrado ningún veneno. Aparece entonces Margarita, hermana gemela de Teresa. El comisario explica a Margarita que Teresa ha muerto asesinada, y le pide que la sustituya para confundir al criminal. Hará publicar en la prensa que Teresa Montes se ha restablecido, y que ha sido dada de alta en el hospital, por lo que pronto volverá a su actividad artística. Después de numerosas incidencias, durante las cuales ha peligrado la vida de Margarita, la policía descubre al fin al verdadero asesino de Teresa, que resulta ser el jefe de una banda de falsificadores, a la que la joven pertenecía.

### **Ficha técnica**

Los datos con los que hemos configurado la ficha técnica de la película se han obtenido de los que figuran en los títulos de crédito de la misma, siendo éstos los siguientes:

País: España

Año: 1960

Producción: Urania Films.

Director General de Producción: Francisco Tejón (I.I.E.C.).

Productor ejecutivo: Alejandro Martí.

Género: Policiáca (cine negro)

Duración: 1: 39: 15

Argumento: Enrique del Río.

Adaptación y diálogos: Enrique del Río y Julio Salvador.

Guión técnico: Julio Salvador.

Director: Julio Salvador.

Música: Juan Durán Alemany<sup>17</sup>.

Estudios: IFI

Sonorización: Voz de España

Laboratorio: Cinefoto.

Intérpretes: Ángel Picazo (en el papel del Comisario Rivera), José Campos, ColleteRipert, Lina Yegros, María Mayer, Dionisio Macías, Marcel Portier, José María Armán, José Luis Barcelona, Mario Beut, Manuel Bronchud, José María Caffarel, Ramón Cazorla, Camino Delgado, Alejo del Peral, Gaspar González, Juan Lizárraga, Carlos Lloret, Antonio Miras, Luis Parellada, Manuel Pinillos, Jesús Puche y Ramón Quadreny.

---

<sup>17</sup>Incluye los temas musicales: *La música española* y *Noche en la ciudad*, con letra de Josep Pal Latorre, ambos temas interpretados por el dúo Las Hermanas Serrano.



## Análisis musicológico

### Generalidades sobre la partitura

Lo primero a destacar de la partitura, es la gran cantidad de música que escribió Durán y que finalmente, bien porque algunos bloques se cortan o porque son eliminados directamente, no se escucha en la misma. Así podemos comprobar cómo la partitura original consta de la portada, dos canciones (*La música española* y *Noche en la ciudad*), dos números bailables y un total de 38 bloques. Aunque el último bloque está numerado como 34, cuatro de ellos (los bloques 3, 6, 9 y 11) tienen dos versiones, la primera y la denominada 'bis'. Y la música que se escucha realmente en la película consta de la portada, las dos canciones anteriormente mencionadas, los dos números bailables y un total de 30 bloques.

Por otra parte, se observa que el bloque musical empieza varios tiempos, e incluso a veces compases después de lo escrito en el original. Pero sobre todo, son muchos los bloques que se cortan en la película mucho antes de que finalice la música escrita por el compositor. No nos referimos a posibles retoques hechos en postproducción, ya que son muchos compases, e incluso en ocasiones secciones enteras, lo que nos hace pensar que se realizaron antes de grabar.

Además, llama la atención el hecho de que Durán utilizara dos plantillas orquestales distintas (denominadas partituras A y B). Esto demuestra la importancia que le concedía al color, es decir, al timbre instrumental, en función del tipo de escena para la que componía cada bloque musical. Además, escribió varias partes independientes o 'partituras específicas', cuya instrumentación no se corresponde ni con la partitura A ni con la B, como es el caso de las canciones o los números bailables. Probablemente, por el momento y el lugar en el que suenan, podría haber buscado una justificación visual de la misma, pues siempre tienen lugar en el interior del cabaret, mientras podemos ver la orquesta que actúa allí, al guitarrista, etc. Este hecho confiere a la música una elevada funcionalidad estructural en el desarrollo de la película, pues la elección de utilizar la partitura A o la B no es aleatoria. Así, las plantillas orquestales utilizadas han sido las siguientes:

La música escrita como partitura A:

- 1er saxo (alto mib) y clarinete (sib)
- 3er saxo (alto mib) y clarinete bajo (sib)
- 2º saxo (tenor sib) y clarinete (sib)
- 4º saxo (tenor sib) y flauta
- 5º saxo (barítono mib)
- 1ª trompeta (sib)
- 2ª trompeta (sib)

3ª trompeta y vibráfono  
1er trombón  
2º trombón  
batería  
contrabajo  
acordeón  
guitarra  
piano y órgano electrónico

Mientras que la música escrita como partitura B:

Flauta  
1er saxo (alto mib) y clarinete (sib)  
3er saxo (alto mib) y clarinete (sib)  
2º saxo (tenor sib) y clarinete (sib)  
1er violín (2)  
2º violín (2)  
violonchelo  
contrabajo  
guitarra  
piano

La canción *La música española* es interpretada por dos guitarras y dos voces femeninas<sup>18</sup>. La canción *Noche en la ciudad* y los números bailables utilizan la ‘orquestración específica’, que igualmente tiene una justificación visual, pues estamos viendo la orquesta en el cabaret (o la intuimos) mientras suenan, siendo su composición:

1er saxo alto mib (o clarinete sib)  
3er saxo alto mib  
2º saxo tenor sib  
1ª trompeta sib  
2ª trompeta sib  
trombón  
batería  
bajo  
piano

---

<sup>18</sup>El hecho de utilizar sólo dos guitarras en este número puede tener su justificación en la imagen, pues se supone que la canción la cantan las dos cantantes, Carmen Alegre y Teresa Montes, acompañadas de José, el guitarrista.

Esta orquestación parece estar basada en la plantilla de la partitura A, a la que el compositor le podría haber eliminado efectivos para reducirla y hacerla similar a una orquesta de cabaret de la época en la que se desarrolla la película. En cuanto a las instrumentaciones denominadas partituras A y B, cabe destacar como principales diferencias las siguientes:

a) La partitura B cuenta con una cuerda de 2 violines primeros y dos segundos, un violonchelo y un contrabajo, mientras que la presencia de la cuerda en la partitura A se limita al contrabajo. Esto dota a la primera de una mayor capacidad lírico-melódica respecto a la segunda, cercana a la idea melódica del sinfonismo clásico cinematográfico. Este aspecto se ve acentuado por el hecho de que, además, esta partitura no cuenta con ningún instrumento de viento metal, sino de viento madera, los cuales, por sus características sonoras, pueden simultanearse con las cuerdas compartiendo protagonismo melódico con mayor facilidad.

b) Otro detalle a aportar para apoyar esta idea es que, además, Durán decide prescindir deliberadamente de utilizar de manera muy acentuada el aspecto rítmico al no emplear la batería -instrumento que sí utiliza en la orquesta A-, con lo cual está, de nuevo, potenciando el aspecto melódico. Sin embargo, la partitura A, tiene el atractivo de poseer, -además de una mayor presencia rítmica y del timbre de los metales y un mayor número y variedad de maderas-, el timbre de instrumentos como el vibráfono, el acordeón o el órgano electrónico. Así, establece en la música ciertas asociaciones instrumentales, como por ejemplo la utilización de instrumentos solistas como el saxo alto o el acordeón para evocar ternura o simpatía hacia la protagonista, o la guitarra y el vibráfono, para obtener un efecto de misterio en algunas secuencias.

c) Por último, también son interesantes las combinaciones que hace en la partitura, como por ejemplo en las maderas, donde establece asociaciones entre los diferentes saxofones -utiliza dos altos, dos tenores y un barítono-, clarinetes -dos en sib y uno bajo-, y flauta, de manera que potencia las diferentes tesituras. Otro ejemplo de una asociación tímbrica utilizada es la de la 3ª trompeta y el vibráfono, siendo ésta una asociación bastante peculiar.

### **Descomposición de la Banda Sonora en bloques musicales**

Con el fin de analizar cada uno de los bloques musicales que aparecen en el film por separado, hemos elaborado una tabla que muestra la información básica de cada uno de ellos. Así, en la primera columna indicaremos el número total de bloques musicales que suenan en el

transcurso de la película, ordenados del primero al último. En la segunda indicaremos el tiempo, en horas, minutos y segundos de inicio del bloque musical<sup>19</sup>. En la tercera haremos lo mismo con el final de dicho bloque, de manera que podamos establecer la duración real de cada uno (y que en pocas ocasiones coincide con la duración estimada por el compositor), lo que indicaremos en la cuarta columna. Por último, en la quinta columna especificaremos la instrumentación empleada por Durán:

Portada	0:00:00	0:02:53	2:53 seg.	partitura A
Bloque 1	0:05:45	0:06:05	20 seg.	partitura B
Bloque 2	0:09:06	0:09:29	23 seg.	partitura A
Bloque 3	0:13:02	0:13:37	35 seg.	partitura B
Bloque 4	0:14:24	0:15:07	43 seg.	partitura B
Bailable 1º	0:15:23	0:17:41	2:18 seg.	orq. específica
Bloque 5	0:17:42	0:18:37	55 seg.	partitura A
Canción	0:18:38	0:20:16	1:38 seg.	orq. específica
Bloque 6	0:20:30	0:20:58	28 seg.	música de guitarra
Bailable 2º	0:22:56	0:24:39	1:43 seg.	orq. específica
Bloque 7	0:24:40	0:25:00	20 seg.	música de guitarra
Bloque 8	0:25:06	0:25:54	48 seg.	partitura B
Bloque 9	0:25:55	0:28:11	2:16 seg.	música de guitarra
Bloque 10	0:29:55	0:31:31	1:36 seg.	partitura A
Bloque 11	0:32:59	0:34:36	1:37 seg.	partitura B
Bloque 12	0:37:42	0:39:55	2:13 seg.	partitura B
Bloque 13	0:49:41	0:53:14	3:33 seg.	partitura A
Bloque 14	0:55:58	0:56:05	7 seg.	partitura A
Bloque 15	1:00:49	1:01:45	56 seg.	partitura B
Bloque 16	1:02:23	1:03:51	1:28 seg.	partitura B
Bloque 17	1:04:12	1:04:47	35 seg.	partitura B
Bloque 18	1:04:50	1:06:38	1:48 seg.	partitura B
Bloque 19	1:06:40	1:08:21	1:41 seg.	partitura A
Bloque 20	1:11:22	1:11:28	6 seg.	música de piano
Bloque 21	1:12:12	1:12:28	16 seg.	orq. específica
Canción	1:13:32	1:16:26	2:54 seg.	orq. específica
Bloque 22	1:17:10	1:18:41	1:31 seg.	orq. Específica

<sup>19</sup> Conviene aclarar que el punto de inicio 0.00.00 no siempre coincide con el inicio del primer bloque musical, sino que responde al inicio real del film.

Bloque 23	1:18:42	1:19:04	22 seg.	partitura B
Bloque 24	1:19:18	1:20:12	54 seg.	partitura A
Bloque 25	1:20:14	1:21:20	1:06 seg.	partitura A
Bloque 26	1:23:22	1:24:08	46 seg.	partitura A
Bloque 27	1:25:14	1:30:39	5:25 seg.	partitura A
Bloque 28	1:33:01	1:34:08	1:07 seg.	partitura A
Bloque 29	1:34:11	1:37:17	3:06 seg.	partitura A
Bloque 30	1:38:29	1:39:14	45 seg.	partitura A

**Tabla 1. Bloques musicales**

A continuación clasificaremos los bloques para poder obtener una rápida impresión de las características de la banda sonora en su conjunto. Así pues, según la plantilla orquestal empleada podemos observar que con la partitura A tenemos los siguientes bloques musicales<sup>20</sup>:

- La portada (se corresponde con la portada de la partitura original).
- El Bloque 2 (se corresponde con el bloque 2 de la partitura original).
- El Bloque 5 (se corresponde con el bloque 5 de la partitura original).
- El Bloque 10 (se corresponde con los bloques 9 y 9 bis de la partitura original).
- El Bloque 13 (se corresponde con los bloques 12 y 13 de la partitura original).
- El Bloque 14 (se corresponde con el bloque 15 en la partitura original).
- El Bloque 19 (se corresponde con los bloques 19 y 9 de la partitura original).
- El Bloque 24 (se corresponde con el bloque 24 de la partitura original).
- El Bloque 25 (se corresponde con los bloques 25 y 26 de la partitura original).
- El Bloque 26 (se corresponde con el bloque 27 de la partitura original).

---

<sup>20</sup> Junto a la orquestación empleada, hemos indicado en cada bloque con qué bloque o bloques de la partitura original se corresponden, con el fin de poder localizar fácilmente la música en la partitura.

- El Bloque 27 (se corresponde con los bloques 28, 9 bis, 29, 30 y 31 de la partitura original).
- El Bloque 28 (se corresponde con el bloque 25 de la partitura original).
- El Bloque 29 (se corresponde con el bloque 33 de la partitura original).
- El Bloque 30 (se corresponde con el bloque 34 de la partitura original).

Y con la partitura B:

- El Bloque 1 (se corresponde con el bloque 1 de la partitura original).
- El Bloque 3 (se corresponde con el bloque 3 de la partitura original).
- El Bloque 4 (se corresponde con el bloque 6 de la partitura original).
- El Bloque 8 (se corresponde con el bloque 8 de la partitura original).
- El Bloque 11 (se corresponde con el bloque 10 de la partitura original).
- El Bloque 12 (se corresponde con los bloques 11 y 11 bis de la partitura original).
- El Bloque 15 (se corresponde con el bloque 16 de la partitura original).
- El Bloque 16 (se corresponde con los bloques 3 y 16 de la partitura original).
- El Bloque 17 (se corresponde con el bloque 3 de la partitura original).
- El Bloque 18 (se corresponde con los bloques 3 bis y 18 de la partitura original).
- El Bloque 23 (se corresponde con el bloque 6 de la partitura original).

Por lo que respecta al resto de bloques, éstos presentan las siguientes orquestaciones:

- El primer bailable, orquestación específica.
- La canción *La música española*, orquestación específica.
- El Bloque 6, música de guitarra.
- El segundo bailable, orquestación específica.
- El Bloque 7, música de guitarra.

- El Bloque 9, música de guitarra.
- El Bloque 20, música de piano.
- El Bloque 21, orquestación específica.
- La canción *Noche en la ciudad*, orquestación específica.
- El Bloque 22, orquestación específica.

En segundo lugar, haremos una distinción entre los bloques que corresponden a música diegética<sup>21</sup> y los que corresponden a un tipo de música incidental (que comprenderían los temas identificativos, expresivos, ambientales, etc.). Es por ello que, aunque en esta película hay fragmentos musicales cuya plantilla orquestal responde a la de una orquesta de cabaret -que hemos denominado 'orquestación específica'- y que suenan precisamente dentro de un cabaret, tenemos que distinguir entre aquellos en los que no se ve en ningún momento la orquesta y entre los que sí, y solamente en el segundo caso los consideraremos como música diegética. Así pues, como música diegética destacan:

- La canción *La música española* interpretada por Teresa Montes y Carmen Alegre en el cabaret.
- El Bloque 20: Breve intervención de Margarita ensayando con el piano la melodía de la canción *Noche en la ciudad*.
- El Bloque 21: Fragmento que la orquesta del cabaret interpreta como bienvenida a la que creen que es Teresa cuando ésta va a ensayar después del accidente.
- La canción *Noche en la ciudad* interpretada por Margarita en el casino suplantando a su hermana Teresa.
- El Bloque 22: Bailable que la orquesta del cabaret interpreta para que continúe la velada después de la canción interpretada por Margarita.

La portada, el resto de los bloques y los números bailables son música incidental<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Por música diegética nos referimos únicamente a aquella cuya fuente sonora aparece en pantalla, y es por tanto, una fuente sonora real desde el punto de vista óptico. Por música incidental entendemos justamente lo contrario, es decir, una música que proviene de la nada, música cuya presencia no tiene ninguna justificación física, ya que no hay ninguna fuente sonora en la pantalla que la produzca.

<sup>22</sup> Queremos insistir en el hecho de que hay momentos en los que puede parecer que se trata de música diegética, ya que el espectador puede intuir la fuente sonora que produce la música, pero ésta no aparece en ningún momento en la pantalla (como por ejemplo ciertos fondos de guitarra mientras José habla con el comisario

Por otra parte, con respecto a toda la música considerada incidental, cabría diferenciar entre los que son bloques identificadores, expresivos y ambientadores:

a) Bloques ‘identificadores’: aquellos que se identifican con un personaje, como por ejemplo el tema principal de la portada, (el cual suena en varias ocasiones más, además de ser el tema de la canción *Noche en la ciudad*, que se identifica con la protagonista.

b) Bloques ‘expresivos’: los que sin estar vinculados a un personaje, potencian la carga emocional de la escena, como por ejemplo el bloque 4, que suena cuando el inspector Martín se queda mirando el retrato que hay en la pared de la fallecida.

c) Bloques ‘ambientadores’: aquellos cuya función es la de crear la ambientación adecuada para la escena a la que acompañan, como por ejemplo el bloque 1 que suena a la entrada en ‘Pueblo español’.

Por lo tanto, los bloques considerados como música incidental se clasifican:

- Como bloques ‘identificadores’: 8, 12 y 13.
- Como bloques ‘expresivos’: 4,5,10,11,14,19,23,24,25, 26,28,29 y 30.
- Como ‘ambientadores’:1,2,3,6,7,9,15,16,17,18,22 y 27, además de los dos números bailables.

## **Análisis de cada uno de los bloques**

### **Portada**

La música de la portada suena desde el inicio, con los títulos de crédito, y se mantiene hasta que aparece la fachada de la Jefatura Superior de Policía. Tiene una duración real de 2:53 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 3:07 segundos. Además, suena un fragmento que no está escrito en la misma, que pertenece al bloque 19 de la partitura original, y que aparece en varias ocasiones a lo largo de la película. En la partitura se indica un *Da Capo*, pero en lugar de hacerse, en la película se añadió el bloque indicado prácticamente en su totalidad.

Escrita para la orquesta A, la portada actúa a modo de obertura, estando estructurada en cinco secciones y presentándonos la mayoría de los temas principales que se van a escuchar a lo largo de la película. Sabemos de la

---

con la guitarra en la mano, pero sin tocar, o los números bailables que suenan cuando la escena tiene lugar dentro del cabaret pero la orquesta no aparece).

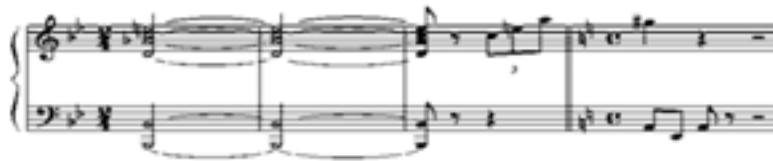


importancia que el maestro Durán le concedía a la portada, tal como queda demostrado en la entrevista que concedió a *Radio-Cinema* titulada *¿Cómo influye la música en el éxito de una película?* en la que se expresa en los siguientes términos:

“Una de las cosas más importantes de la relación del éxito de una película con la música es la presentación, o sea la portada con los títulos, intérpretes, técnicos. Aquí es donde hay que volcar todo lo interesante que puedan tener los motivos musicales del film, si es musical, y si no lo es, componer una música dinámica y especialmente de sonoridades, que predispongan al público y le fijen la atención. Sobre todo, mucha variación de ritmos y abundancia de efectos instrumentales”<sup>23</sup>.

Así, la primera sección que actúa como introducción, está formada por los primeros 16 compases, escritos en la tonalidad de Sol menor, en compás de 2/4 y con un *tempo allegro*, que nos presenta un motivo melódico que aparecerá de manera recurrente lo largo de toda la música de esta película. Este motivo presenta un encabezamiento rítmico de alzar-dar que le conferirá al tema principal un ritmo anacrúsico muy sugerente y que escucharemos en muchas ocasiones sometido a diversas variaciones (además de ser el tema de la canción *Noche en la ciudad*, la cual, se compuso antes que la música de fondo).

Con *un poco rit.* llegamos a la segunda sección, donde se produce un cambio de compás (pasamos a 4/4), un cambio de *tempo* (pasamos a un *Lento Moderato*) y de tonalidad (a La menor). Como detalle del lenguaje musical armónico utilizado por Durán, se observa que en tan solo dos compases (cc. 14 y 15) éste realiza una modulación enarmónica que le lleva de Sol menor a La menor. Además, esos dos compases en los que se produce la modulación son de 2/4, por lo que en realidad suman cuatro tiempos, anticipando así el ritmo cuaternario al que se dirige:



**Ejemplo N°1**

---

<sup>23</sup> DURÁN, J., 1943.

La segunda sección se inicia con el tema principal, el cual tiene una extensión de 8 compases, estando articulado en dos mitades de 4, que a su vez se podrían dividir en dos partes de 2. Así, el tema tiene una estructura completamente simétrica, siendo interpretados los primeros 4 compases a solo por el saxo alto, y los segundos a solo por la trompeta:



**Ejemplo N° 2**

Este tema presenta el motivo comentado anteriormente, el cual desde el punto de vista melódico se inicia con los sonidos del acorde de tónica (pero en primera inversión) que resuelve sobre la sensible y ésta, a su vez, descende por semitonos (cuando por lo general, en la armonía tradicional, la sensible se resuelve ascendiendo por semitono).

Si se consideran de manera conjunta las características rítmicas expuestas y lo dicho sobre el dibujo melódico, obtenemos un tema que denota una cierta indefinición y ambigüedad, aspecto potenciado además por el tratamiento solístico que el compositor le confiere al mismo, así como por las relaciones tímbricas de los instrumentos que lo interpretan. Dicha ambigüedad se ve acentuada al finalizar con una cadencia de carácter suspensivo (formada por un acorde tríada en segunda inversión sobre el II grado, seguido de un acorde de séptima de dominante en estado fundamental) que se interrumpe con un corte (con lo cual efecto cadencial de dominante de la dominante queda sin resolverse):



**Ejemplo N° 3**

Tras el corte de 6 segundos de duración (en el cual se descubre el coche despeñado) vuelve a sonar el tema principal, pero esta vez a cargo del acordeón y el clarinete. Junto al cambio de color tímbrico, se producen algunos otros que acentúan más si cabe su carácter ambiguo, y le otorgan cierto aire de indefinición.

Como ejemplo de lo dicho anteriormente, podemos citar el cambio de dirección del acompañamiento, que pasa a ser ahora ascendente, el sumar el timbre de la guitarra a dicho acompañamiento (justo ahora que el tema lo lleva el acordeón), el contrabajo que pasa de tocar con el arco a hacerlo en *pizzicato*, o las intervenciones de las trompetas cada 2 compases utilizando las sordinas de una manera cercana al lenguaje jazzístico.

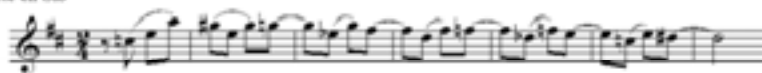
También es diferente en esta ocasión la cadencia armónica, basada en una secuencia sobre los grados V-V-I, lo que le confiere un carácter más conclusivo (lógico, por otra parte, ya que vamos a cambiar de sección), pero que si observamos detenidamente, denota un uso muy avanzado del cromatismo (aunque resuelve de forma tonal con un acorde de novena de dominante sobre tónica):



Ejemplo N° 4

Y así pasamos a la tercera sección, escrita en 2/4 con un *tempo* de *Allegro non troppo* que se mantiene en la tonalidad de La menor. Se inicia con un dialogo entre los metales, en el cual los trombones interpretan una variación rítmica del motivo principal comentado anteriormente que es contestado por las trompetas. Este diálogo nos llevará a uno de los momentos de máxima tensión de la portada (cc. 41 a 44) que coincide con la aparición en pantalla del título de la película, mientras suenan en una dinámica de *ff* todos los vientos (tanto de madera como de metal). Tras un pequeño corte en una dinámica de *piano súbito* y empleando una textura muy ligera y transparente -ya que reduce el número de efectivos a tan solo cuatro instrumentos-, se va desvaneciendo poco a poco la tensión acumulada con un solo de clarinete. Éste consiste en una sucesión cromática de carácter descendente basada en una variación del motivo principal:

Clarinete en Sib



### Ejemplo N° 5

Así, la tercera sección acaba con el solo de clarinete desembocando en una armonía altamente disonante, que se ve acentuada cuando interviene la trompeta interpretando un diseño rítmico que crea un intervalo de cuarta tritono con respecto a la nota tenida del final de la melodía:



### Ejemplo N° 6

Y es aquí donde en lugar de escuchar el *Da Capo* indicado en la partitura original, se oye un fragmento que pertenece al bloque 19. Este fragmento añadido -interpretado por la misma plantilla orquestal-, constituye la cuarta sección de la portada. En ella podemos escuchar en un compás de 2/4, pero en la tonalidad de Do menor, un ritmo marcado de carácter intrigante que nos prepara para el tema a cargo de los trombones -otro de los temas característicos de la partitura que escucharemos varias veces a lo largo de la película-, el cual nos deja nuevamente un claro ejemplo del uso avanzado que Durán hace del cromatismo:



### Ejemplo N° 7

Este tema desemboca en una intervención de todos los metales entrando de manera escalonada desde el más grave (2º trombón) al más agudo (1ª trompeta), y guardando la misma distancia de entrada en todas ellas, lo que demuestra el uso de procedimientos compositivos que provienen del

contrapunto imitativo clásico. Además, es muy significativo el uso del acorde de séptima sobre la sensible para iniciar cada instrumento su intervención, que se completará con la 5ª justa ascendente:



The image shows a musical score for five instruments: Tpta Sub 1, Tpta Sub 2, Tpta Sub 3, Tbn 1, and Tbn 2. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). Each instrument part begins with a specific chord structure, illustrating the imitative counterpoint technique described in the text. The Tpta parts start with a sequence of notes that form a 7th chord over the leading tone, which is then completed by the 5th just above. The Tbn parts also follow a similar pattern, with the 5th just above being played in the lower register.

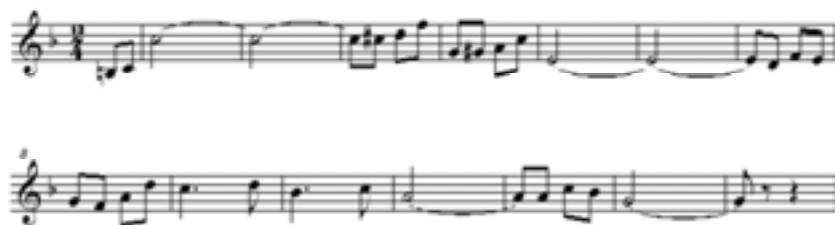
**Ejemplo N° 8**

Y con esto llegamos a la quinta y última sección de la portada, que sigue estando en la tonalidad de Do menor y en compás de 2/4, donde se escucha dos veces el tema principal en una dinámica de *f*, al que Durán le ha aplicado una variación rítmica basada en la aumentación. Se observa una textura mucho más densa, pues intervienen todos los instrumentos de la orquesta, un ritmo más marcado y unos adornos melódicos, a cargo del clarinete y la flauta, que le imprimen una sensación de final. Sin embargo, esta sensación se diluye al llegar a la *Coda*, donde nuevamente dando muestras del dominio que tiene del lenguaje armónico, Durán nos deja con la sensación de haber evitado resolver de forma tradicional y conclusiva la portada.

### **Bloque 1**

La música del bloque 1 empieza a sonar con la entrada en el ‘Pueblo Español’ para dirigirse a la tienda de antigüedades del Sr. Furbanks, y finaliza cuando van a entrar en el despacho de éste. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 20 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 26 segundos.

Este bloque presenta un tema totalmente distinto a los anteriores de carácter más *cantabile*<sup>24</sup>, que en todo momento es interpretado por las cuerdas, prescindiendo de las combinaciones tímbricas que utiliza en el tema principal de la portada. Está escrito en 2/4, en la tonalidad de Fa mayor y presenta una textura que nos recuerda a la melodía acompañada:



#### Ejemplo N° 9

Además, aunque el comienzo del tema es también anacrúsico, el final es masculino, y el lenguaje armónico utilizado completamente tonal, (utilizando el acorde tríada sobre la tónica en estado fundamental), prescindiendo del recurso de las disonancias. Otro detalle que llama la atención es que el *tempo* indicado es *allegro*, y sin embargo da la impresión de sonar un poco más reposado.

#### Bloque 2

La música del bloque 2 empieza con la imagen de la carretera donde aparece el coche despeñado, en la cual la policía está haciendo sus pesquisas, y finaliza con la llegada del comisario Rivera y su ayudante, el inspector Martín al despacho del forense. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 23 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 47. Es una música incidental que podríamos definir como ambiental, por lo que no presenta un tema propiamente dicho con todas las connotaciones que el concepto de tema tiene en el lenguaje musical tonal:

---

<sup>24</sup>El carácter *cantabile* del tema viene dado por el hecho de que la línea melódica es más diatónica.

The image shows a musical score for five instruments: Flauta (Flute), Saxo Tenor 1º (Tenor Saxophone 1st), Saxo Tenor 2º (Tenor Saxophone 2nd), Tpta 1ª Sib (Trumpet 1st in B-flat), and Tpta 2ª Sib (Trumpet 2nd in B-flat). The score is written in a single system with five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of a rhythmic motif that is imitated by the instruments in a staggered fashion. The Flute part starts with a melodic line, while the saxophones and trumpets provide a rhythmic accompaniment. The saxophones play a similar rhythmic pattern, and the trumpets play a more complex rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.

### Ejemplo N° 10

El bloque se inicia con un motivo rítmico de comienzo acéfalo que actúa como pregunta y que es imitado hasta en tres ocasiones. Estas imitaciones se producen en diferentes timbres -saxos tenores, trompetas y flauta- y alturas, -la segunda intervención está a una distancia de 2ª mayor descendente respecto de la primera, y la tercera a 5ª aumentada ascendente respecto de la segunda-, guardando una distancia de entrada de un compás. En la tercera aparición a cargo de la flauta donde ésta continúa con la respuesta.

Llama la atención la constitución interna del motivo, siendo en los dos primeros casos igual (2ª mayor ascendente, 3ª mayor ascendente y 2ª mayor descendente), mientras que en la tercera aparición escuchamos una variación del motivo (2ª menor ascendente, 4ª justa ascendente y 2ª mayor descendente). Además, este tercer motivo viene precedido de un salto de 5ª aumentada, lo que confiere a la música un carácter ciertamente misterioso. Este mismo diseño se repite nuevamente, y cuando se llega a un cambio de compás, donde empieza una nueva frase a cargo del saxo, se corta la música.

### Bloque 3

La música del bloque 3 suena cuando los dos policías van de camino al piso de la fallecida para investigar. Escrita para la orquesta B, tiene una

duración real de 35 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 2:50.

La música que suena en este bloque es exactamente la misma que aparece en el bloque 1, sólo que esta vez sí se hace la repetición. Únicamente varía un poco el final, al que se le añade un arpeggio en las cuerdas en *pizzicato*:



#### Ejemplo N° 11

Esto no significa que los bloques en su origen eran iguales, ya que este bloque 3 en la partitura original es de una extensión mucho mayor; basta con mirar la diferencia de tiempo entre la música escrita y la que suena realmente, pero esta música no se escucha en la película en este bloque. No obstante, adelantamos ya que parte de la música ahora silenciada sonará más adelante, en el que hemos identificado como bloque 18 de la película.

#### Bloque 4

La música del bloque 4 empieza a sonar una vez que los dos policías están dentro del piso de la fallecida y el inspector Martín se queda contemplando el retrato de la fallecida que hay colgado en la pared. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 43 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 51. La música empieza directamente con el tema interpretado por el piano, suprimiendo en la película una introducción de 4 compases que sí que aparece escrita en la partitura original.

Por el encabezamiento podríamos pensar que se trata del mismo tema que sonó en los bloques 1 y 3, pero rápidamente advertimos que éste cambia de dirección describiendo un dibujo melódico en forma de arco. Está escrito en la tonalidad de Do mayor, con un compás de 4/4, en una dinámica *pp*, y con un *tempo lento* aunque en la partitura original no se indica nada. Durán nos deleita con un tema de 8 compases articulados de 4 en 4, y éstos a su vez de 2 en 2, de un carácter verdaderamente enternecedor:





### Ejemplo N° 12

Este tema se presenta asociado a la mujer que aparece en el cuadro que no es otra que Teresa Montes, al igual que el tema principal de la portada, el de la canción *Noche en la ciudad*. Sin embargo, estos dos temas mencionados son de un carácter totalmente distinto; es como si se tratara de dos mujeres distintas y de dos perfiles psicológicos diferentes. La explicación a ambas asociaciones melódicas a una misma mujer nos vendrá dada por la posterior aparición en escena de Margarita, la hermana gemela de Teresa, quedando así asociado un tema a cada una de las hermanas.

El tema se escucha dos veces, estando interpretado la primera vez por el piano y las cuerdas, y la segunda por el saxo y nuevamente las cuerdas, finalizando con un arpeggio en la guitarra que reafirma la tonalidad. La claridad en la textura, el lenguaje armónico empleado -plenamente tonal, con el fin de evitar cualquier tensión armónica que pudiera ensombrecer el carácter del tema-, y la intuitiva direccionalidad de la línea melódica -que cumple con creces con las expectativas que se puedan crear, aún de forma inconsciente, a nivel de percepción musical en el espectador-, son algunos de los recursos empleados para crear el clima adecuado para la escena a la que acompaña que es de una fuerte carga emocional.

### Bailable 1°

El primer bailable está sonando en el cabaret “El Flamenco” cuando el comisario Rivera y el inspector Martín entran para entrevistarse con Carmen Alegre, la cantante amiga de Teresa Montes. Escrito para una orquestación específica, tiene una duración real de 2:18 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 2:45. Se trata de un Fox lento escrito para una ‘orquestación específica’, con el característico 4/4 y en la tonalidad de Fa mayor, en el que los dos temas que aparecen, A y B y que constan ambos de 8 compases, articulados de 4 en 4, se van alternando entre el primer saxo alto y la primera trompeta indistintamente. Con una textura de melodía acompañada propia del género, y un lenguaje plenamente tonal, el bailable tiene una estructura en la partitura original de A-A-B-A. Dicha estructura se repetirá dos veces, si bien al repetirse por segunda vez, cuando va a sonar el tema B, éste se corta

y se enlaza sin solución de continuidad con el bloque siguiente. En un número de estas características, se observa el oficio del compositor, fruto de los muchos años de experiencia como pianista de orquesta en diversos lugares, además del conocimiento y manejo de las formas musicales.

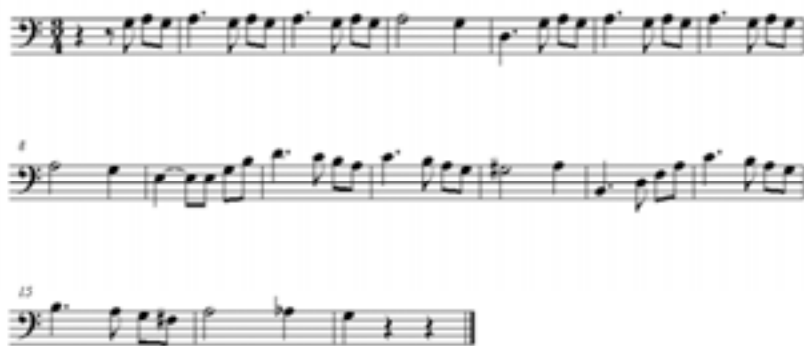
### **Bloque 5**

La música del bloque 5 suena mientras los policías están hablando con la cantante y ésta recuerda situaciones vividas con su amiga Teresa, sin saber que ésta ha fallecido. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 55 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 1:03.

Llama la atención que, pese a haber elegido la orquesta A para este bloque, se prescinde de utilizar ciertos timbres instrumentales como por ejemplo el barítono, las dos primeras trompetas (solo suena la tercera que dobla con el vibráfono), los dos trombones y también de la batería, lo que le confiere un carácter más melódico y suave al fragmento, sin duda buscando una mayor implicación emocional, potenciada por la utilización de una textura de melodía acompañada clara y transparente.

Escrito en compás de 3/4 y en la tonalidad de Do mayor, presenta un tema de 16 compases articulado en dos frases de 8 cada una y que a su vez se articulan en dos semifrases de 4 compases, que se repite dos veces. Con un comienzo acéfalo, la melodía se caracteriza por estar formada por intervalos muy cortos, incluyendo una gran cantidad de grados conjuntos, dibujando una línea melódica casi plana la primera frase, mientras que la segunda es ligeramente ondulada:

Acordeón



**Ejemplo N° 13**

Uno de los atractivos del bloque es la alternancia de timbres en la melodía, combinando el acordeón, el saxo alto y la guitarra para interpretarla. Y una vez acabado el bloque, le sucede inmediatamente (sin apenas pausa ninguna), la canción *La música española*.

### **Canción *La música española***

Esta canción suena a continuación mientras Carmen Alegre sigue recordando escenas con su amiga Teresa Montes y José el guitarrista. Se trata de un claro ejemplo de música diegética de 1:38 segundos de duración, en el que vemos en pantalla al guitarrista y a las dos cantantes actuando en “La Calesa”.

Está estructurada con el esquema tradicional de una pieza de música ligera del momento, con una introducción instrumental de 4 cc, un tema A que tiene una extensión de 16 cc. que se repite, un tema B también de 16 y que también se repite, se intercala un fragmento que emula el ritmo típico del *Rock and Roll*, y que respeta la estructura de 16 cc, y de nuevo el tema B. La estructura final es: Introducción-A-A-B-B-interludio-B.

La canción está interpretada por dos guitarras y el dúo vocal femenino, y escrita en compás de 3/4, con un *tempo* de Ranchera tal y como se especifica en la partitura original. La tonalidad empleada es La mayor, modulando en el interludio del fragmento basado en el *Rock and Roll* a la tonalidad de Do mayor y cambiando al compás de C a la breve propio de dicho estilo<sup>25</sup>.

Es interesante observar cómo en varias ocasiones, cuando se escuchan acordes de la guitarra, como por ejemplo en la modulación de La mayor a Do mayor, se nos muestra la imagen de la mano del guitarrista interpretando esos acordes de una manera real, y además con una sincronía total entre lo visual y lo sonoro.

### **Bloque 6**

La música del bloque 6 consiste en un fondo de música de guitarra que suena inmediatamente después de la canción anterior, mientras José, el guitarrista, y las dos cantantes, Carmen Alegre y Teresa Montes se sientan a contar el dinero que han recaudado tras la actuación. Con una duración de 28 segundos, esta música no está escrita en partitura, pues se trata de una improvisación a la guitarra basada en el género flamenco.

---

<sup>25</sup>De nuevo Durán demuestra lo cómodo que se siente componiendo este tipo de música, en el que evidentemente rehúsa utilizar recursos expresivos (tímbricos, armónicos etc.), que sí utiliza en otros bloques, pero que no se corresponden con este género musical.

## **Bailable 2º**

Al igual que ocurrió con el primer bailable, el segundo bailable suena mientras estamos viendo en imagen a Carmen Alegre hablar con el comisario y con el inspector. De esta manera, la música nos ayuda a situarnos de nuevo en el cabaret “El Flamenco”, de volver a la realidad, tras las escenas anteriores en las que la cantante recordaba situaciones vividas con la fallecida. Tiene una duración real de 1:44 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 2:38.

Compuesto, al igual que el primer bailable, para lo que hemos denominado una ‘orquestración específica’, es un bolero escrito en la tonalidad de Sib mayor y en compás de C a la breve, cuya estructura formal responde al esquema de: Introducción-A-A-B-A-interludio-A-A-B-A.

Se observa que la estructura formal es similar a la del primer bailable, donde los dos temas A y B, tienen una extensión de 8 compases, y donde de nuevo Durán va combinando entre diferentes timbres instrumentales el protagonismo melódico, pasando por clarinete, saxos y trompetas. Además, utiliza una textura de melodía acompañada, así como un lenguaje armónico plenamente tonal. No obstante, esto no es en absoluto achacable a una falta de imaginación, pues como hemos comentado ya, este género musical no es el adecuado para las audacias armónicas que utiliza en otros bloques, ni las escenas a las que acompañan lo permiten. En este sentido, el empleo de disonancias o de una textura contrapuntística, por poner algunos ejemplos, serían una falta clamorosa de coherencia argumental.

Por último, tal como ocurre en el caso del bailable anterior, cuando va a empezar el tema B por segunda vez, se corta el número, enlazándose sin solución de continuidad con el bloque siguiente.

## **Bloque 7**

La música de este bloque coincide con el cambio de secuencia, cuando el comisario Rivera y el inspector Martín pasan de estar en el cabaret “El Flamenco” hablando con Carmen Alegre a estar en el otro local al que ésta les ha remitido, “La Calesa”, hablando con José el guitarrista que las acompañó durante largo tiempo. Se trata, de nuevo, de una música de fondo de guitarra, cuya duración es de 20 segundos, que nos ayuda a situarnos en el local donde se está manteniendo la conversación, y que al igual que ocurre con el fondo de guitarra anterior, no está escrita en partitura, pues consiste en unas breves improvisaciones en guitarra.

## **Bloque 8**

La música del bloque 8 suena cuando José el guitarrista, cuenta al comisario Rivera y al inspector Martín su visita al piso de la fallecida,

donde le pide matrimonio, y ésta le rechaza. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 48 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:39.

La música de este bloque está basada en el tema principal de la canción *Noche en la ciudad*, que ya fue analizado en la portada, el cual se escucha dos veces. Dicho tema va asociado al personaje de la mujer fatal que representa Teresa Montes, que unido a la variedad tímbrica empleada por Durán, le confiere al fragmento una carga emocional que enfatiza el perfil psicológico de la protagonista. De nuevo el tema nos lleva a una sucesión cromática en sentido descendente del motivo principal (al igual que ocurre en la portada con el clarinete) pero con una figuración rítmica distinta (pues se produce un cambio de compás, del C a un 6/8), lo cual, unido a un *tempo allegretto* da una sensación de ir acelerándose (al igual que el ritmo de la secuencia cinematográfica), y sin dejar que esta secuencia armónica llegue al final y resuelva, se corta el bloque.

### **Bloque 9**

En este bloque suena el fondo de guitarra más largo de la película (2:16 seg), que nos devuelve a la realidad de la conversación, después de que José haya estado recordando la escena anterior.

### **Bloque 10**

La música del bloque 10 suena cuando el inspector Martín va a casa de la fallecida porque reciben en comisaría una llamada que les alerta de que un individuo esta entrando en él. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 1:36 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 2:29 (resultado de la suma de los 71 segundos del bloque 9 y los 78 segundos del 9 bis de la partitura original). Así, en este bloque musical podemos distinguir claramente dos secciones, que vendrían a coincidir con lo que era en su origen el bloque 9 y el bloque 9 bis. Si bien ninguno de los dos suena en su totalidad, pues el primero empieza a sonar a partir del compás 15, mientras que el segundo suena desde el principio pero acaba treinta y un compases antes de que finalice en la partitura original<sup>26</sup>.

El bloque está escrito en su totalidad en compás de 2/4, y también la textura empleada ayuda a mantener la unidad del bloque, pero mientras que la primera sección está en Fa mayor, la segunda cambia a Do mayor.

---

<sup>26</sup>Además de por la extensión de la que estamos hablando, la manera en que esto se ha llevado a cabo nos traslada la impresión de que no son cortes efectuados en posproducción, pues en los dos casos se ha llevado a cabo en momentos que la música lo permite, sin que de una sensación de ‘mutilación’.

En lo que verdaderamente se diferencian ambas secciones es en la manera de articular el discurso musical, pues mientras la primera no presenta ningún tema propiamente dicho, la segunda sí que lo hace. La música de la primera sección está compuesta para potenciar la sensación de misterio y suspenso, en la cual el discurso musical avanza a través de una serie de intervenciones por parte de diferentes instrumentos que van sucediéndose una tras otra, dándole prioridad a la horizontalidad sobre la verticalidad. En dichas intervenciones vuelve a predominar el cromatismo y la utilización del timbre de manera individual como elemento protagonista, evitando que estos se fusionen, de tal forma que podríamos considerar este procedimiento compositivo cercano a la manera de articular el discurso musical de algunos compositores impresionistas. Así, las intervenciones a solo del saxo alto, el clarinete bajo, el vibráfono, las trompetas con sordina, etc., crean la atmósfera adecuada para una secuencia en la que el inspector Martín observa a un sospechoso sin que éste se percate de su presencia.

Justo cuando el sospechoso se dirige a un taxi y el inspector se dispone a seguirlo a una distancia prudencial con su coche, empieza lo que hemos considerado la segunda sección del bloque. El *tempo* pasa a ser más rápido y el ritmo más marcado, potenciado por una serie de acordes en los metales que, además, denotan ya una cierta verticalidad que contrasta con la horizontalidad de la sección anterior.

Y así llegamos al tema que presenta el clarinete, en el cual distinguimos dos partes claramente diferenciadas de la misma extensión, y por lo tanto simétricas, siendo la primera más diatónica y moviéndose por medio de intervalos cortos, mientras que la segunda es mucho más cromática, y contiene saltos interválicos hasta de novena. Este tema, se encadena con la serie cromática descendente que ya aparece en la portada y así se diluye la música. El bloque finaliza aprovechando los dos tiempos de silencio que hay antes de empezar una nueva sección.

### **Bloque 11**

La música del bloque 11 suena cuando el comisario Rivera va a visitar a su amigo Juan Planas a su casa y al entrar en el salón se encuentra con el matrimonio Planas y el hijo de ambos. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 1:37 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 1:45 segundos.

El propio Durán escribió en la partitura ‘patético’, aludiendo al carácter que quería para esta música, creemos que para enfatizar la situación de Alicia, la mujer de su amigo Juan. Escrito en la tonalidad de Sol menor, con un *tempo Lentísimo* y en compás de C, el bloque se inicia directamente con un tema en *p* a cargo del violonchelo:



#### Ejemplo N° 14

El timbre elegido, siendo la primera vez que utiliza este instrumento como solista, denota el carácter que Durán quiere imprimirle al tema, con una extensión de 6 compases, el cual es repetido posteriormente por los violines.

En una textura completamente transparente, los primeros seis compases son interpretados por el violonchelo, mientras que el piano interpreta un motivo de carácter contrapuntístico repetidas veces, y los segundos seis compases son interpretados por los violines. La línea melódica describe un dibujo ligeramente ondulado, siendo una melodía completamente diatónica, apoyada en una armonía plenamente tonal, la cual se escuchará un total de tres veces. La tercera vez, el violonchelo es sustituido por la guitarra.

#### Bloque 12

La música del bloque 12 suena cuando Juan Planas, una vez que le reconoce a su amigo su relación con la fallecida, le cuenta lo ocurrido la noche en la que intenta romper su relación con ella y ésta le chantajea. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 2:13 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:52 (que son la suma de los 44 segundos del bloque 11 y los 1:48 segundos del bloque 11 bis), siendo este el único caso en el que la duración real es superior a la estimada por el compositor, seguramente debido al *tempo* utilizado en la interpretación.

Tal como ocurrió en el bloque 10 (al estar formado por lo que en su origen eran dos bloques distintos), en la música de este bloque podemos distinguir dos secciones muy claramente diferenciadas:

a) La primera sección está escrita en la tonalidad de Do mayor y en compás de C, y presenta un tema de 8 compases que se ya había sonado antes (con el mismo compás y en la misma tonalidad, pero con otra instrumentación), en el bloque 4.

b) La segunda sección consta de tres temas, pero tampoco ninguno es nuevo, pues el primero fue escrito para el bloque 3 bis, aunque en la película no aparece hasta el bloque 18, el segundo es de nuevo el tema principal de la canción *Noche en la ciudad* y el tercero es el tema de la

primera sección. Esto dota al bloque de una clara unidad temática que viene a equilibrarse con una variedad tímbrica que demuestra la importancia que el compositor le concede a la orquestación. Además, corrobora que no suele repetir por repetir, pues el protagonismo melódico va pasando de unos instrumentos a otros, sin que se dé una repetición exacta de las anteriores intervenciones. Y éste es un hecho que consideramos significativo, pues en este medio, y en estos momentos, la utilización del mismo material sonoro, sin ninguna variación, para varios bloques distintos no era nada inusual.

### Bloque 13

La música del bloque 13 suena cuando Roberto, el hijo de Juan Planas, es llevado a comisaría y, tras el interrogatorio al que es sometido, confiesa que se reunió esa noche con Teresa Montes para provocar el accidente. Escrita para la orquesta A, la música que suena pertenece a los bloques 12 y 13 de la partitura original -si bien el bloque 12 no suena completo-, y tiene una duración real de 3:33 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 3:45 que representan la suma de los dos bloques anteriormente mencionados.

El bloque empieza con un ritmo muy sugerente a cargo del piano, la guitarra y el barítono, formado a partir de la célula rítmica corchea con puntillo semicorchea, que se repite insistentemente, y que ya nos sitúa en la tonalidad de La menor. El *pizzicato* del contrabajo y la utilización de las escobillas en lugar de las baquetas tradicionales en la batería, contribuyen a crear el ambiente necesario para que el acordeón nos presente de nuevo el tema principal de la portada y de la canción *Noche en la ciudad*. Las constantes intervenciones de las trompetas con sordina, en un lenguaje cercano al jazzístico siguen en la línea buscada por el maestro para la música de esta escena.

A continuación se oye un tema del bloque 12, que por su configuración rítmico-melódica, establece un cierto contraste con el escuchado anteriormente, y una vez finalizado éste, vuelve a sonar el tema principal con un poco más de *tempo*, sensación que se ve acentuada por el cambio en la figuración rítmica del contrabajo, y porque en el lugar donde antes intervenían las trompetas con sordina, ahora interviene un saxo alto con unas ornamentaciones melódicas en semicorcheas<sup>27</sup>.

Así, después de la segunda aparición del tema principal, se cambia de compás, del 4/4 al 2/4. Con la secuencia cromática en sentido descendente que también hemos comentado en otras ocasiones, escuchamos una música

---

<sup>27</sup>Destacamos el hecho de que Durán es capaz de hacer sonar dos veces un tema que ya había aparecido anteriormente y en ninguna de las dos ocasiones suena igual (una pequeña variación rítmica, una variación tímbrica, una variación ornamental etc., pero nunca una repetición literal).



de un marcado carácter rítmico de textura homorrítmica. Y es aquí donde se corta la música que pertenece al bloque 12, cuando aún faltan 32 compases, y sigue sin solución de continuidad con el bloque 13, que continúa con el mismo carácter rítmico, lo cual contribuye a darle unidad al bloque. El compositor va introduciendo disonancias que van acentuando la tensión, hasta llegar a una progresión cromática en sentido ascendente que se mueve de una dinámica en *p* a *ff*.

Esta música nos lleva al momento en el que Roberto Planas empuja el coche para despeñarlo por el acantilado, lo cual demuestra, una vez más, el conocimiento del maestro de los procedimientos compositivos clásicos, pues el hecho de utilizar el sentido ascendente acentúa la tensión, mientras que el sentido descendente la diluye.

#### **Bloque 14**

La música del bloque 14 suena cuando aparece Margarita, la hermana gemela de Teresa, en el despacho del comisario, ante la sorpresa de estos. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 7 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 9. En realidad se trata de una breve intervención que pretende potenciar el efecto de sorpresa que causa en el comisario y su ayudante la aparición de Margarita, pues éstos no conocían de la existencia de una hermana gemela de la mujer asesinada. Para ello, Durán recurre a un fragmento de carácter cromático en las maderas, con una intervención del vibráfono, cuyo timbre siempre aporta cierto aire de misterio, que ya había sonado anteriormente en el comienzo del bloque 10.

#### **Bloque 15**

La música del bloque 15 suena cuando el inspector Martín acompaña a Margarita a diversos sitios (peluquería, etc.), con el fin de aleccionarla para que ésta ocupe el lugar de su hermana Teresa. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 56 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:02. Compuesta en la tonalidad de Sol mayor y en compás de 2/4 el compositor presenta una nueva melodía, completamente diatónica y de carácter más amable, interpretada por el clarinete y continuada por la flauta y los violines:



### **Ejemplo N° 15**

Cuando va a repetirse -de hecho empieza de nuevo-Durán introduce una modulación a Mi b mayor, rentabilizando la modulación como recurso expresivo, y un cambio de compás a 4/4, aplicándole a la melodía una aumentación con alguna variación rítmica.

### **Bloque 16**

La música del bloque 16 suena cuando el inspector Martín sale a enseñarle la ciudad a Margarita. Escrita para la orquesta B, y con una duración de 1:28 segundos, la música de este bloque es la repetición literal de los bloques 3 y 15, uno a continuación del otro, sin solución de continuidad.

### **Bloque 17**

La música de este bloque suena cuando el inspector Martín y Margarita se dirigen en coche al 'Pueblo Español' para que lo conozca. En este momento se advierte en las imágenes que un coche les sigue. Escrita para la orquesta B, y con una duración de 35 segundos, este bloque repite la música utilizada en el bloque 3.

### **Bloque 18**

La música del bloque 18 suena cuando una vez que han llegado al 'Pueblo Español', bajan del coche y continúan el paseo a pie, mientras que el individuo que les seguía hace lo mismo. Escrita para la orquesta B y con una duración de 1:48 segundos, este bloque utiliza un fragmento del bloque 3 bis, que el maestro especificó en la partitura original que se utilizaría para el bloque 18, y que se enlaza con el propio bloque 18. La música que escuchamos está en la tonalidad de Sol mayor. El tema empieza con un

arpeggio del acorde de séptima de dominante en estado fundamental de dicha tonalidad, y en el compás de 4/4. Este tema que en realidad es el tema B de la canción *Noche en la ciudad*, tiene una extensión de 8 compases, articulados de 4 en 4, donde se alterna el protagonismo melódico entre el saxo, 2 compases, y la guitarra, otros 2. A continuación entramos en un desarrollo temático basado en la cabeza de la melodía del boque 3 anterior al fragmento utilizado en este bloque, de carácter ligeramente más cromático, al final del cual se enlaza con la música que el maestro compuso como bloque 18 propiamente dicho. Así, se produce una modulación a Do mayor que presenta, aunque con otra instrumentación y otro acompañamiento, la melodía que sonó en el bloque 4, que en realidad también tiene un encabezamiento similar, con lo que se consigue dar unidad al bloque:



**Ejemplo N° 16**

Sin embargo, cuando el tema va a finalizar y se prepara la cadencia en el violonchelo y el contrabajo, el inspector Martín descubre que alguien les sigue, y Durán interrumpe bruscamente el proceso cadencial consiguiendo, en tan solo un compás en el último del bloque, crear la sensación de alerta que busca. A esto también ayuda la textura acordal empleada para toda la orquesta en ese compás.

### **Bloque 19**

La música del bloque 19 empieza a sonar cuando el inspector Martín descubre que hay un individuo que los está siguiendo y sale corriendo tras él. Escrita para la orquesta A, y con una duración de 1:41 segundos, este bloque está formado por la música del propio bloque 19, y por música del bloque 10. Así el fragmento empieza con un ritmo trepidante, que acompaña a la escena de la persecución del inspector Martín al desconocido, en el que se van sucediendo diferentes intervenciones de los metales que desembocan en el tema a cargo de los trombones que ya analizamos en la portada. Esto se repite desde el principio, pero al llegar al tema anteriormente mencionado se corta el bloque y se enlaza con la música de la primera sección del bloque 10.

### Bloque 20

La música del bloque 20 es una corta secuencia de 6 segundos de duración, que constituye otro claro ejemplo de música diegética, en la cual Margarita ensaya con el piano la canción que tendrá que cantar en el cabaret para sustituir a su hermana, siendo esta la melodía de la canción *Noche en la ciudad*.

### Bloque 21

La música del bloque 21 suena cuando Margarita se dirige a ensayar con la orquesta del cabaret y los músicos le dedican una breve pieza de bienvenida por lo que nuevamente estamos ante una utilización diegética de la música. Con una duración de 16 segundos, y escrita para una orquestación específica, esta pieza consiste en una frase de 8 compases escritos en 4/4 y en la tonalidad de Do mayor, cantada por los propios músicos que componen la orquesta, con un carácter similar al *tempo* de marcha. La frase es totalmente simétrica, articulándose en dos semifrases de 4 compases, las cuales tienen dos partes de 2 compases cada una, y completamente diatónica:



Ejemplo N° 17

### Canción *Noche en la ciudad*.

Esta canción es interpretada por Margarita en el cabaret, suplantando a su hermana Teresa, siguiendo el plan urdido por el comisario, por lo que estamos ante un nuevo caso de diégesis. Escrita para una orquestación específica, y con una duración de 2:54 segundos, la canción está estructurada con el siguiente esquema formal: Introducción-A-A-B-A-A-Coda.

La introducción es aprovechada para hacer un cambio de escena, es decir, empieza sonando cuando Margarita se dispone a ensayar, y, sin embargo, cuando ésta sale al escenario, nos presentan ya a la actuación en directo. El tema A es interpretado dos veces por la cantante, y después suena como contraste el tema B, que es el tema que suena en los bloques 3 bis y 18. Posteriormente suena de nuevo el tema A dos veces, la primera

vez instrumental, alternando el protagonismo melódico el saxo, el clarinete y la trompeta, y la segunda vez y para acabar, de nuevo la voz solista. Con una *coda*, llegamos al final de la canción, que viene a coincidir con un apagón de luz que se produce en el cabaret.

## **Bloque 22**

La música del bloque 22 suena después del apagón que se produce tras la intervención de Margarita para que continúe el baile, mientras que ésta baja a su camerino donde encuentra una nota. Escrita para una orquestación específica, es la última aparición de música diegética en la película. Tiene una duración real de 1:31 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:38.

Se trata de un bailable vivo escrito en la tonalidad de Lab mayor y en el compás de C a la breve, en el cual podemos observar una estructura que responde al esquema formal A-A-B-A-A pero que se repite tres veces. No obstante, a pesar de repetirse Durán le imprime al bailable un aspecto global de una estructura tripartita A-B-A, dándole una sonoridad diferente la segunda vez que se interpreta, realizando una modulación a la tonalidad de Sol mayor, un cambio muy significativo en la instrumentación, etc., que establece el contraste necesario para no caer en la repetición excesiva. Así, vemos cómo el tema A está formado por una melodía prácticamente plana y de valores largos y regulares, mientras que el tema B utiliza intervalos más amplios en su configuración melódica, y síncopas en su configuración rítmica.

En cuanto al lenguaje armónico y tratándose de un bailable es completamente tonal, incluso la modulación es tradicional, basada en una secuencia descendente desde la tónica Lab hasta la subdominante Re, convirtiéndola en dominante de la nueva tonalidad con un acorde de séptima de dominante en estado fundamental. Como detalle curioso a nivel de sincronía, podemos observar cómo cuando se cierra la puerta del camerino se oye la música más tenue y lejana, mientras que cuando se abre vuelve a escucharse más cercana.

## **Bloque 23**

La música del bloque 23 suena cuando el inspector Martín acompaña a Margarita a su piso para retirarse a descansar. Escrita para la orquesta B, consiste en una breve intervención de 22 segundos de duración de la música que pertenece al bloque 4, aunque no desde el principio, sino la segunda vez que se interpreta el tema.

### Bloque 24

La música del bloque 24 suena cuando Margarita se queda sola dentro del piso, siendo interrumpida por el ruido de un disparo. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 54 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:03.

Como el propio compositor indicó en la partitura original, es una música que busca una panorámica misteriosa, por lo que vuelve a recurrir a una escritura atemática y lineal, en la que las intervenciones se van sucediendo una tras otra utilizando una serie de recursos que, como hemos comentado en otra ocasión, tiene ciertas similitudes con la escritura impresionista:

The image shows a musical score for Block 24, Example 18. It consists of two systems of staves. The first system includes three staves: Clarinet Bass (Cl. B.), Accordion (Acordeón), and Electric Guitar (Guitarra Eléctrica). The second system includes three staves: Clarinet Bass (Cl. B.), Accordion (Acor.), and Electric Guitar (Gtr. E.). The music is written in a single melodic line across these instruments, featuring a descending fifth and an arpeggio.

Ejemplo N° 18

En un *tempo* lento y una dinámica de *pp* van sucediéndose en un sentido lineal una serie de intervenciones breves del clarinete bajo, el acordeón, la guitarra, el vibráfono, los metales *a tutti* con sordinas, etc. En este fragmento el protagonismo recae en el timbre del instrumento que interviene en cada momento, y en el dibujo del motivo que interpreta, en lo cual el maestro huye del diatonismo con el fin de crear tensión. Así, con una 5ª disminuida descendente y un arpeggio que alcanza un ámbito de una 9ª (por poner algún ejemplo), se escucha el ruido de un disparo.

### Bloque 25

La música del bloque 25 empieza a sonar inmediatamente después del ruido del disparo, finalizando con el efecto que acompaña a la imagen del impacto de bala en el retrato de Teresa que hay colgado en la pared. Escrita

para la orquesta A, la música de tiene una duración real de 1:06 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:12, es decir, la suma de los bloques 25 y 26 de la partitura original.

Con un acompañamiento similar al utilizado en el bloque 19 para el tema de los trombones, la música muestra un carácter agitado que se ve intensificado por un motivo que suena en el barítono con un diseño rítmico sincopado que se ve contestado por las trompetas sonando a contratiempo del contrabajo hasta en tres ocasiones. A continuación el clarinete interpreta una variación de la melodía utilizada en el bloque 9 compuesta con un ámbito melódico de 9ª, que se mueve por intervalos muy amplios y con un uso abundante del cromatismo. Dicha intervención es repetida por el saxo alto, al final de la cual el trombón interpreta la serie cromática descendente, la cual nos lleva al efecto a *tutti* que suena cuando se ve el impacto de bala en el retrato que hay de Teresa Montes colgado en la pared. Este efecto es en realidad una variación rítmica del motivo principal de la secuencia cromática a la que el maestro le aplica un procedimiento de aumentación.

## Bloque 26

La música del bloque 26 suena cuando el inspector Martín se prepara para salir de la habitación contigua a la de Margarita en la que se encuentra, y al hacerlo es golpeado por los sicarios de la banda de falsificadores que quieren secuestrar a la que ellos creen que es Teresa. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 46 segundos, mientras que la duración por el compositor en la partitura era de 60.

La música empieza en la anacrusa del compás número doce de la partitura original con una sucesión de entradas que se imitan entre sí guardando la misma distancia de entrada a la manera del contrapunto imitativo. Este diseño se repite otra vez, pero un tono más bajo, y se ve interrumpido por un acorde a *tutti* en *ff* y a contratiempo que coincide con el momento en el que los delincuentes golpean al inspector Martín.

Para crear un momento de tensión importante, Durán recurre una vez más a la armonía, realizando una superposición de acordes propia del lenguaje armónico de algunos compositores neoclásicos digna de mención. Así, podemos escuchar un acorde de 3ª mayor y 5ª justa sobre el Sol natural con una duplicación de la 8ª, y a la vez un acorde de 3ª mayor y 5ª justa sobre el Re bemol sin duplicaciones. La posibilidad de considerar el Re bemol como el segundo grado rebajado de Do mayor y el Sol la dominante de dicha tonalidad es una interpretación nuestra, aunque también podríamos considerarlos simplemente como dos acordes disonantes superpuestos, pero la disposición de las voces y el entorno sonoro hace inclinarnos por la primera posibilidad. La tensión creada por dicho acorde se va diluyendo, mientras permanece sonando la guitarra realizando un bajo y el vibráfono

hace un par de intervenciones, que finalmente son imitadas, emulando el principio del bloque, y así acaba la música del mismo.

### **Bloque 27**

Comienza a sonar mientras que los delincuentes se llevan a Margarita, y el comisario Rivera que está llegando en ese momento en coche al piso de ésta para recogerla, al ver que se la llevan, inicia una persecución. Escrito para la orquesta A, el bloque 27 es el de mayor duración de toda la película, pues tiene una duración de 5:25 segundos, estando formado por partes de los bloques 28, 9 bis, 29, 30 y 31.

El bloque empieza con la música del que en la partitura original era el 28 que suena completo, al cual le sigue el 9 bis también desde el principio, pero éste se corta antes de acabar. No obstante suena en una mayor extensión que cuando se utilizó junto con el bloque 9 para constituir lo que en la película es el 10. A continuación suena la música del bloque 29, también desde el principio y prácticamente en su totalidad; se corta cuando apenas quedan unos compases, al cual le sigue el 30, que no empieza desde el principio, sino a partir de la segunda sección del mismo, c. 24 de la partitura original. Sin embargo, este bloque sí que se acaba, incluso se hace un *Da Capo*, dejándose la segunda vez incompleto, y pasando al 31 que suena completo de principio a fin.

Aunque en principio pueda parecer que el hecho de que el bloque esté constituido por hasta cinco bloques distintos de la partitura original vaya a ir en detrimento del sentido de unidad del mismo, lo cierto es que no se observa tal falta de unidad, dado el oficio de Durán y el hecho de que viene a versionar los temas más característicos de toda la música compuesta para la película. Además, el hecho de que estaban escritos todos para la orquestación A, y que el compás utilizado en su origen era el de 2/4, hace que no se perciba ningún cambio de compás, ni de *tempo* que pudiese alterar significativamente el sentido de unidad del bloque resultante.

Así, podemos observar cómo en un *tempo allegro* y en compás de 2/4 empieza la música con una serie ascendente de semicorcheas que ya había sonado en el bloque 9 bis de la partitura original, que nos lleva a la intervención del clarinete, la cual es puntualizada en repetidas ocasiones por un diseño rítmico a cargo de las trompetas que le confiere a la música un carácter ligero. A continuación, se escucha un cambio en el ritmo armónico que unido a las intervenciones de carácter más acentuado todavía de los metales van dotando a la música del vigor necesario para lo que se adivina va a ser una persecución decisiva.

El recurso de utilizar el mismo compás, el mismo *tempo*, repetir algún diseño melódico, como el de la serie ascendente de semicorcheas en el clarinete, u otros ornamentos como los trinos en el saxo alto, así como



seguir utilizando los metales con la misma finalidad aunque con un carácter más marcado, le confiere un sentido de continuidad a la música que hace que el hecho de pertenecer a dos bloques que en su origen eran distintos pase desapercibido al espectador. Y así van sucediéndose, una tras otra y sin solución de continuidad, diversas variaciones de todo tipo, sobre todo melódicas, rítmicas y tímbricas, de los temas más característicos escritos por el maestro para la película.

### **Bloque 28**

La música del este bloque empieza a sonar cuando llega el inspector Martín a la tienda de antigüedades con el resto de policías. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 1:07 segundos, mientras que la duración por el compositor en la partitura era de 1:05. La explicación para esta diferencia de tiempo es que, en esta ocasión, se hace una repetición de la primera sección. La música que suena en este bloque es la del 25 de la partitura original que ya había sido utilizada junto con el 26 para el 25 de la película, que la primera vez que se interpreta no se hace. Durán dejó escritas instrucciones precisas en la partitura original para que esa repetición de la primera sección del bloque se hiciera en la utilización del mismo para esta ocasión.

### **Bloque 29**

La música del bloque 29 suena una vez finalizado el tiroteo, cuando el comisario Rivera y el inspector Martín siguen a Furbanks que se ha llevado a Margarita. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 3:06 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 2:10 segundos. Esto se debe a que hacia el final del mismo, después del acorde que interpreta toda la orquesta para acompañar el momento en que Furbanks cae del tejado, se sustituye un fragmento lento de 8 compases que hay en la partitura original por prácticamente toda la música del bloque 3 bis.

Por lo que respecta a la música escrita para el bloque en sí, se puede decir que continuamos con la práctica de los últimos bloques de versionar los temas que más han sonado a lo largo de la película. De hecho, tras una primera sección similar a las escritas para los bloques 27 y 29 de la partitura original pero con otras figuraciones rítmicas, llegamos a una versión del tema principal de toda la banda sonora musical, pero en esta ocasión a cargo de las tres trompetas al unísono, siendo este *tutti* un recurso que todavía el maestro no había utilizado. Posteriormente el tema es repetido por los trombones, y volverá a ser repetido añadiendo otros instrumentos y enriqueciendo el acompañamiento, hasta llegar al punto de

máxima tensión, siendo entonces cuando cae Furbanks desde el tejado abatido por la policía. En ese momento se produce un silencio general, enlazando con la música del bloque 3 bis y así finaliza el bloque.

### **Bloque 30**

El bloque 30 suena al final de la película, cuando el inspector Martín y Margarita salen de comisaría para irse juntos a descansar unos días al pueblo de ésta. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 45 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 60.

En este último bloque podemos escuchar por última vez, pero en la tonalidad de Sib menor una variación del tema principal. Además, aunque en la partitura esta escrito en su totalidad, en la película empieza en la segunda semifrase de la primera frase del tema, siendo esta parte interpretada por el acordeón cuyo timbre siempre nos sonará asociado a Teresa, que es contestado por el clarinete, el cual acaba dicho tema. Y así, de una manera natural y sencilla, se produce una modulación a Sib mayor con tan solo tres corcheas en una textura homorrítmica, que se mueven por semitono en sentido ascendente, para presentarnos el tema que sonó al piano en el bloque 4. Este tema siempre nos sonará asociado a la otra Teresa, es decir, a Margarita, pero esta vez, como final que es, aparece orquestado para todo el conjunto, lo que le confiere un carácter de brillante final:



### **Ejemplo N° 19**

Para acabar, queremos destacar que el hecho de utilizar las dos modalidades de una misma tonalidad, Sib menor y mayor, como un recurso expresivo del modo en que lo hace el maestro Durán, corrobora que estamos ante un compositor de una sólida formación académica que sabe utilizar los procedimientos compositivos más variados.

## Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo ha sido acercarse al lenguaje musical cinematográfico utilizado por el compositor Juan Durán Alemany. En este sentido podemos afirmar que en su estilo compositivo se puede percibir una sólida formación académica, -adquirida en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, hoy Conservatorio de dicha ciudad-, que se fusiona con los giros melódicos jazzísticos y los ritmos nuevos procedentes de los distintos clubes de jazz y de las múltiples orquestas de música moderna que se crearon en la ciudad condal<sup>28</sup>.

Es de destacar la perfecta adecuación del lenguaje musical utilizado al argumento de la película. Un lenguaje musical en el que la capacidad expresiva de la música se suma a la de los demás elementos utilizados por el director, con el fin de facilitar la comunicación con el espectador, demostrando una evolución del lenguaje musical cinematográfico propia de un compositor de una talla importante en el medio. Así, resulta interesante el empleo que Durán hace de la música como elemento estructurador del discurso cinematográfico, potenciando el ritmo interno de las distintas secuencias por medio de la adecuación del ritmo musical de cada bloque con el ritmo de la escena, así como la diversidad de los patrones rítmicos empleados a lo largo del film. Esto le confiere credibilidad a la música de fondo, componiendo la música necesaria para cada escena, en palabras de Durán “ni mucha ni muy densa”.

También queremos destacar la utilización de diferentes plantillas instrumentales para acompañar escenas que se están produciendo en ese momento y escenas en *flash-back*, o para conseguir imprimir un carácter distinto a los distintos bloques, en función de la secuencia. Esto lleva implícito el reconocimiento a una evolución en el lenguaje musical utilizado en las comedias compuestas en las décadas anteriores, y la adecuación al sinfonismo más romántico e impresionista que se instauró en el ámbito de la composición musical cinematográfica posteriormente.

Las asociaciones tímbricas utilizadas con ciertos personajes y/o situaciones vienen a corroborar la importancia que la orquestación tenía para Durán, como por ejemplo la utilización del vibráfono o la guitarra eléctrica como instrumentos solistas para efectos un tanto misteriosos, o el tratamiento solístico de otros temas a cargo de instrumentos como el saxo o el acordeón para despertar ternura o simpatía hacia algún personaje. Pero el compositor va más allá de lo que sería una simple asociación timbre instrumental-personaje, pues emplea un lenguaje musical diferente para cada tipo de personaje o situación, lo que facilita un acercamiento

---

<sup>28</sup>Por los datos biográficos que conocemos del compositor, y dada la música que hemos escuchado y analizado del mismo, también se puede llegar a la conclusión de que éste estuvo en contacto directo con la *Gebrauchsmusik*.

psicológico del público a los personajes, con la implicación emocional que esto conlleva. Es por esto que podemos hablar de coherencia entre los lenguajes, es decir, coherencia entre el lenguaje hablado por el personaje y el lenguaje musical asociado a ese personaje.

El manejo que hace de las distintas líneas melódicas es sencillamente magistral; así, en unas ocasiones compone una melodía fácilmente perceptible por el público, con una clara direccionalidad y un carácter perfectamente definido, con lo que el espectador ve cumplidas sus expectativas en lo que sería el proceso de la percepción, mientras que en otras busca crear la tensión necesaria para la secuencia a través de una textura de tipo no-melódico donde el hilo conductor se basa en las distintas intervenciones instrumentales en las que el diseño interválico del motivo y el color constituyen su esencia.

El lenguaje armónico utilizado a lo largo de toda la película es básicamente tonal, aunque con una profusa utilización del cromatismo en algunos bloques, y sabiendo aprovechar el empleo de la modulación como un recurso expresivo de primer orden, apoyándose en un manejo magistral del ritmo armónico y en un sutil tratamiento de los procesos cadenciales.

Además, en la música compuesta para esta película, el color no depende sólo de los timbres empleados por el compositor. Las diversas disposiciones de las notas de los acordes, los continuos cambios de posición, la cantidad de notas que contienen en cada caso o las diferentes alturas a la que los escribe, influirán de manera decisiva en el resultado tímbrico final.

Por lo que respecta a las estructuras formales, es evidente que el manejo de las formas breves de piezas de salón no suponía ningún problema para un compositor acreditado como el pianista de orquesta que era, pero tampoco en el desarrollo de las formas más extensas encuentra éste el más mínimo obstáculo, sin tener que recurrir a la repetición literal del contenido musical.

Vinculado al tratamiento formal de la música de cada bloque, la elección de distintos planos texturales siempre nos ha parecido acertada con respecto al contenido musical del bloque en cuestión; por ejemplo, para las canciones y los bailables, se ha empleado la melodía acompañada. Así hemos visto bloques musicales compuestos utilizando unas texturas densas, basadas en la polifonía contrapuntística, para escenas de cierta tensión, mientras que en otros casos hemos escuchado una música escrita con una disposición textural clara y transparente, a través de una textura monódica, o una heterofonía.

Por último, la utilización de los más variados procedimientos compositivos por no hacen sino corroborar que se trata de un compositor que supo aplicar a la música de cine los procedimientos y las técnicas procedentes del mundo de la música autónoma. Así, podemos comprobar

cómo éste utiliza las secuencias, tanto melódicas como armónicas, la aplicación de aumentaciones y disminuciones a algunos de los temas más característicos de la película o a sus motivos, el uso del contrapunto imitativo al más puro estilo de la polifonía clásica, etc. Pero es en el tratamiento que hace de la variación donde nos demuestra que es un compositor de gran inspiración melódica, deleitándonos con variaciones de todo tipo sobre los principales temas de la película, variaciones de tipo ornamental, de tipo rítmico, de tipo tímbrico, de modo, etc.

Así, aún a sabiendas de que el valor de la música de cine ha de estar en función de la imagen y no en su calidad intrínseca, estamos convencidos de encontrarnos ante un compositor que conocía en profundidad el medio para el que componía y que supo aunar en su música calidad musical y calidad final como música de cine.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE ARCOS, María

2006 *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

DURÁN, Juan

1943 *Radio-Cinema* (entrevista junio) “¿Cómo influye la música en el éxito de una película?”

GARCÍA, Jesús

1946 “Como se hace una partitura para una película”, *Revista Primer Plano*, nº 315, p. 12.

QUINTERO, Juan

1946 *Radio-Cinema* (entrevista), “La música en el cine para el año 1947”, VIII, 130.

ROLDÁN, David

2003 *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español en los años 40*. Tesis doctoral inédita. Universitat Politècnica de València.

\* \* \*

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

**JOSE VICENTE GIMENO ROMERO.** Es Profesor Superior de Música. Ha realizado estudios de perfeccionamiento musical con Pierre Thibaud y Anthony Plog, ampliando la formación en análisis musical con Ivan Nomik, y en el campo de la pedagogía musical. Actualmente es profesor de música en Enseñanza Secundaria. Ha presentado varias comunicaciones en jornadas y congresos sobre educación musical y didáctica de la audición musical. Ha sido coordinador en diversos seminarios de educación musical dependientes del Ministerio de Educación y Cultura; impartido cursos sobre apreciación musical auditiva dependientes de la Consellería d’Educació y actuado como ponente invitado en diversas ocasiones en el Máster Universitario de Profesor en Educación Secundaria en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Valencia.

\* \* \*

## **EL MOVIMIENTO PAYADORESCO ARGENTINO EN PERSPECTIVAS AFRO Y FEMENINA: MATILDE EZEIZA, UNA ILUSTRE DESCONOCIDA<sup>1</sup>**

**NORBERTO PABLO CIRIO**

---

### **Resumen**

Se da a conocer una hija desconocida del payador afroargentino del tronco colonial Gabino Ezeiza, que también fue payadora. En perspectiva del paradigma de inferencias indiciales, la pista que motiva a esta investigación es un folleto de su autoría con, básicamente, letras de sus cantos, publicado en Rosario (Santa Fe) en c. 1919. Se procura dar cuenta de ella en su doble condición de hija -también desconocida- de Gabino Ezeiza y, por ende, afroargentina. El análisis de estas facetas acrecentará los estados del arte de sendas temáticas pues, si bien la payada se caracteriza por ser una práctica preponderantemente masculina hubo -y hay- algunas payadoras, aunque hasta ahora ninguna afroargentina.

**Palabras clave:** Payada, Matilde Ezeiza, Gabino Ezeiza, afroargentina, guitarra

### **Abstract**

We make public the existence of an unknown daughter of the Afro-Argentine of colonial descent "payador" Gabino Ezeiza, also "payadora". Taking up the perspective of the paradigm of indexing inferences, the clue that prompts this research is a leaflet of her authorship, with, basically, lyrics to her songs, published in Rosario (Santa Fe Province) c. 1919. We attempt to account for her regarding her double condition as daughter -also unknown- of Gabino Ezeiza, and consequently, as Afro-Argentine. The analysis of both these facets will increase the stage of the question of related topics because, even if "payada" is characterized by being a predominantly male practice, there was -and there are- some "payadoras" (female), even if up until today there was no information about Afro-Argentine ones.

**Key words:** Payada, Matilde Ezeiza, Gabino Ezeiza, Afro-Argentine, guitar

\* \* \*

---

<sup>1</sup>Ponencia leída en la Casa de los Escritores del Uruguay. Montevideo, 18 de septiembre de 2013.

## Introducción

Gabino Ezeiza (1858-1916) fue, ya en vida, emblema del payador nacional. Virtualmente todas las crónicas contemporáneas y posteriores enfatizan su calidad como repentista destacando, a la par, su prosapia negra, pues era afroargentino del tronco colonial. En la literatura académica su tratamiento es abundante y, por su completud, se destaca el libro *Gabino Ezeiza: Precursor del arte payadoril rioplatense* del payador Victor Di Santo del 2005. Con todo, aquí deseo dar a conocer la existencia de una hija suya hasta el momento no documentada que, además, fue payadora: Matilde Ezeiza.

Vista la cuestión en perspectiva del paradigma de inferencias indiciales<sup>2</sup>, la pista que motiva a esta investigación es un folleto de su autoría con, básicamente, letras de sus cantos, publicado en Rosario (Santa Fe) en c. 1919. El único ejemplar conocido lo documenté en el Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano (Berlín) durante una beca de estudio dada por esa entidad en mayo-julio de 2011. Había pertenecido al antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, quien lo integró a su *Biblioteca criolla*<sup>3</sup> y lo donó en vida. Luego sumé a esta piedra de toque unos pocos documentos escritos más e información provista por la memoria oral que recabé a varias generaciones de la familia Ezeiza<sup>4</sup>.

En este artículo procuro dar cuenta de una payadora desconocida en su doble condición de hija -también desconocida- de Gabino Ezeiza y, por ende, afroargentina. El análisis de estas facetas acrecentará los estados del arte de sendas temáticas pues, si bien la payada se caracteriza por ser una práctica preponderantemente masculina hubo -y hay- algunas payadoras<sup>5</sup>, aunque hasta ahora ninguna afroargentina. Prudentemente, cabe decir que este trabajo no es más que una aproximación al tema pues los enigmas revelados son pocos respecto a los que desata y, seguramente, la aparición de nuevos documentos permitirá avanzar en su resolución<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup>Ginzburg, 1986.

<sup>3</sup>“La integran folletos y pequeños libros editados en octavo, páginas de periódicos, revistas y almanaques que suman alrededor de veinticuatro mil páginas. Dicho material fue impreso en su gran mayoría en Buenos Aires, Rosario de Santa Fe (Argentina) y Montevideo (Uruguay), entre los años 1880 y 1925” (Rey de Guido y Guido, 1989: LXXV).

<sup>4</sup>Lamentablemente la familia Ezeiza no pudo aportar más que memoria oral. Por diferentes motivos, desde el velorio mismo de Gabino ha venido siendo despojada de los objetos que le pertenecieron, generalmente a manos de admiradores, coleccionistas y oportunistas.

<sup>5</sup>Seibel, 1998.

<sup>6</sup>Agradezco a la doctoranda Dulcinea Tomás Cámara (Universidad de Alicante) y las doctoras Ercilia Moreno Chá (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires) y Melanie Plesch (The University of



### **El paradigma de inferencias indiciales. El folleto *La hija del payador***

Para analizar a Matilde Ezeiza me basaré en el paradigma de inferencias indiciales que, si bien parece ser tan remoto como lo humanidad, fue sistematizado por el historiador italiano Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia* (1986). Su enfoque parte de un método de atribución de cuadros antiguos propuesto por Giovanni Morelli hacia 1875 quien, disconforme con los métodos en boga para atribuir autoría en base a las características más salientes de los pintores propuso distinguir originales de copias examinando los detalles más descuidados y menos influenciados, como los lóbulos de las orejas o las uñas, imperceptibles y/o intrascendentes para la mayoría. Aunque en su momento fue criticado, su método tenía ribetes detectivescos, por lo que la medicina, el psicoanálisis y la policía pronto supieron sacar provecho, consolidándolo como un nuevo método analítico. La sistematización de Ginzburg apunta a su aplicación al campo de la historia en la línea renovadora de la microhistoria. Consiste en indagar el pasado a partir del seguimiento de determinados intersticios documentarios usualmente desconsiderados por triviales, asociados a la 'baja cultura' y sin importancia, procurando echar nueva luz sobre grupos o prácticas silenciadas, cuestiones no dichas, información para verbal o incluso semiótica, pues pueden llegar a manifestar significados implícitos, reconfigurando la verdad tal como se la tenía hasta ese momento.

En tal perspectiva, conocer a Matilde a partir de un folleto de su autoría invita a actualizar el estado del arte sobre l@s afroargentin@s, la payada y la figura de Gabino Ezeiza ya que reconfigurará el pasado tal como se lo conocía. Entiendo a su folleto como un pequeño fragmento de discurso, con detalles y marcas visuales lo suficientemente potentes como para rehilvanar la historia. Su análisis a partir del método de inferencias indiciales es la perspectiva elegida para entender mejor aquella época en su cuádruple condición de mujer, payadora, hija de Gabino Ezeiza y, por ende, afroargentina.

El título del folleto es *La hija del payador: Hermosa colección de canciones cantadas por Matilde Ezeiza en la tumba de Ezeiza*. Fue editado en Rosario (Santa Fe) por Longo y Argento (importante editorial de este tipo de literatura) y, aunque no tiene año de edición, Lehmann-Nitsche escribió en su portada, abajo, "c. 1919", lo cual es plausible pues para entonces Gabino había fallecido y ello coincide con la temática elegíaca del

---

Melbourne) por sus atentas lecturas de los borradores de este artículo y el fecundo intercambio de ideas suscitado.

canto final. Tiene 16 páginas en rústica y un tamaño similar a los folletos de literatura popular de la época, aproximadamente de 18 x 13 cm<sup>7</sup>. Por su tamaño, temática y calidad, pertenece al mercado editorial contemporáneo de folletos de bajo costo y precios módicos que, con furor, se vendían a un nuevo tipo de lector en crecimiento, a caballo entre fines del siglo XIX y principios del XX. En su momento esta literatura fue una novedad y, si bien dio lugar a una singular industria con cientos de títulos de temas diversos -cancioneros de payadores o de partidos políticos, chistes, novelas, cuentos, etc.-<sup>8</sup>, hace relativamente poco que los investigadores se interesan en ella pues, excepto por la labor pionera, solitaria y, también hasta hace poco, no reconocida de Lehmann-Nitsche, fue juzgada irrelevante y hasta moralmente contraproducente de cara a los valores patrióticos que como nación procurábamos forjarnos desde el arte<sup>9</sup><sup>10</sup>. La materialidad de estos folletos es, dentro de lo elemental, variable, tanto respecto al papel y encuadernación como al diseño y corrección ortográfica. En el caso analizado el papel es económico y la portada tiene algo no habitual en estas publicaciones -quizá por su costo-, una fotografía. Se trata de una mujer tomada de frente, en pose similar a la usual en la foto carné. Se la ve joven y tiene rasgos fenotípicos negros, por lo que infiero es la autora<sup>11</sup>. El folleto tiene las letras de 18 cantos: 15 de ella, 2 de su padre y 1 del payador Ramón Aguirre, de quien no he podido obtener datos biográficos, salvo que era rosarino (lo expresa debajo de su nombre). Excepto en el último, no están consignados los géneros musicales, por lo que sólo pude inferir los de dos a partir de sus títulos, pues son homólogos (Nº 4 y 13). Con todo, es probable que en el resto el predominante sea la milonga, según tradición impuesta por Gabino (ver *infra*).

---

<sup>7</sup>Se advierte que, al menos su lado inferior, fue guillotinado, posiblemente para que cuadre en la encuadernación en donde está, junto con otros folletos similares. En la parte superior de la portada, en lápiz, tiene escrito “[6]” por Lehmann-Nitsche, lo que indica su ubicación en el tomo, de lo que se infiere que la encuadernación fue encargada por él.

<sup>8</sup>Fernández Latour de Botas, 1964-65, 1966-67, 1968-71; Prieto, 1988, Rey de Guido y Guido, 1989, García y Chicote, 2008.

<sup>9</sup>Quesada, 1902.

<sup>10</sup>En esta línea, si Gabino tuvo fama popular en vida, el juicio académico lo confinó a un elemental hacedor de arte, siendo el más difundido de los “populares rimadores” (Giusti, 1959, en Lewis, 2010: 128).

<sup>11</sup>La inferencia no es una obviedad. En las partituras de música popular de la época, por ejemplo de tango, era usual que el/la retratado/a en la portada no sea el/la autor/a de la obra sino su intérprete más destacado/a o quien la estrenó.

Nº	Título	Autor/a	Género	Págs.	Observaciones
1	La hija del payador	Gabino Ezeiza	-	2-3	Dedicatoria: "Para mi hija Matilde Ezeiza". Última décima publicada en Cirio 2012: 133-134
2	Alem	Matilde Ezeiza	-	4	-
3	El jilguero	Matilde Ezeiza	-	5	Publicada en Cirio 2012: 134-135
4	Vals	Matilde Ezeiza	Vals	5-6	-
5	La aurora	Matilde Ezeiza	-	6	-
6	La cantora	Matilde Ezeiza	-	7	-
7	A ella	Matilde Ezeiza	-	7	-
8	Pasión	Matilde Ezeiza	-	8	-
9	Recuerdos	Matilde Ezeiza	-	9-10	-
10	A una Virgen	Matilde Ezeiza	-	10	-
11	Mi guitarra	Matilde Ezeiza	-	11	-
12	La inculta poetisa	Matilde Ezeiza	-	11-12	Publicada en Cirio 2012: 132-133
13	Cifra	Matilde Ezeiza	Cifra	12	-
14	A ti	Matilde Ezeiza	-	13	-
15	Grajea	Matilde Ezeiza	-	13-14	-
16	El Río Negro	Gabino Ezeiza		14	-
17	Mi lira	Matilde Ezeiza		15	-
18	En la tumba de Gabino Ezeiza	Ramón Aguirre	Vals	Contratapa	Abajo del autor, "Rosario"

Los payadores solían incluir en sus folletos cantos de colegas (y en menor medida, cartas u otros textos) a modo de homenaje, esperando de ellos un trato editorial recíproco. En ellos generalmente ponderaban al autor del folleto y servían, a la postre, como prestigio curricular. En el caso

analizado, de los tres cantos de otra autoría dos son de su padre, estando el primero dedicado a ella, da título a la publicación y está intencionalmente al comienzo. Evidentemente, la fama que Gabino tenía en vida fue la estrategia editorial montada para asegurar el éxito de Matilde pues presentarse -y presentarla él- como *La hija del payador*, constituía un inequívoco espaldarazo. El otro canto de Gabino, *El Río Negro*, parece ser una obra inédita, pues no está en ninguna de sus publicaciones. Formado por 4 octavillas con rima ABBCDEEC, está hacia el final y versa sobre ese cauce de agua patagónico. Finalmente, el de Ramón Aguirre -un conocido payador contemporáneo- se halla en la contratapa, es una elegía a Gabino y está compuesto por 4 octetas pentasilábicas con rima ABBCDEEC. El canto capital (por ser el primero y dar título al folleto) es *La hija del payador*, de Gabino Ezeiza. Está formado por 5 estrofas: 4 octavillas con rima ABBCDEEC y 1 décima octosilábica con rima AAABBCCAAC. Con todo, hay dos versos defectuosos, hepasilábicos: “*porque un nido formó*” (verso 4, estrofa 3) y “*dirigida al pampero*” (verso 5, estrofa 5). No sabemos cuándo lo compuso pero en sus folletos aparece en *Glorias radicales*, de c. 1913 y, de hecho, debió ser importante pues se promociona en la portada -“*Con la canción: La hija del payador*”- y está en un lugar privilegiado para la visibilidad, la contratapa. Entre ambas versiones, más allá de pequeñas diferencias de puntuación, en la del folleto de Matilde están corregidos dos versos, pues se excedían en una sílaba del metro octosilábico: “*soy la calandria voladora*” por “*soy calandria voladora*” (verso 3, estrofa 4), y “*soy la hija del payador*” por “*soy hija del payador*” (verso final). Asimismo hay otra variación: en el folleto de Gabino dice “*Canta el jilguerillo alegre*” (verso 1, estrofa 3) y en el de Matilde “*Canta el jilguero alegre*”, quedando el verso heptasilábico. Su valor testimonial es doble. Por un lado, Gabino reconoce en el título, en la dedicatoria y en el verso final que es su padre y se encarga de hacerle decir que es su hija; por el otro, pone en su boca orgullosas referencias que la identifican como afrodescendiente: “*Soy la morocha que canta*” (versos 1, estrofas 4 y 5), “*morocha soy no lo niego / muy bajito es mi color*” (versos 5 y 6, estrofa 6) y “*soy la morocha argentina*” (verso 9, estrofa 6), sugerentes índices autoreferenciales de cómo los Ezeiza procuraban ser socialmente entendidos, un aspecto no menor en el complejo campo de las identidades racializadas en una época del país fuertemente intervenida por la europeización y el blanqueamiento sociocultural<sup>12</sup> y, como desarrollaré, no estuvo exenta de dilemas para ellos. Además de las dos publicaciones del canto, está reproducido en el *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, del matrimonio de Clara Rey de Guido y Walter Guido<sup>13</sup>. Allí hay una ligera

---

<sup>12</sup>Frigerio, 2006, 2008, Cirio 2009.

<sup>13</sup>Guido y Guido, 1989: 335-336.

corrección ortográfica (“*esplendor*” por “*explendor*”, verso 8, estrofa 5), un error de tipeo que no afecta el metro pues produce sinalefa (“*que hasta a mi me causa horror?*” por “*que hasta mi me causa horror?*”, verso 4, estrofa 3) y, lo más grave, la inversión de las estrofas 2 y 3 por malinterpretar la disposición de las cuatro primeras, que están a doble columna. Con todo, y por ser el suyo el único antecedente académico sobre Matilde Ezeiza, no problematizaron su presencia y, lo más grave, pese a formar su cancionero con la *Biblioteca criolla* de Lehmann-Nitsche, no incluyeron su folleto.

Las obras de Matilde tienen las siguientes temáticas y estructuras:

Nº	Obra	Tema	Estructura	Observaciones
2	Alem	Político <sup>14</sup>	6 décimas espinelas	Verso 3, estrofa 3, 9 sílabas; verso 3, estrofa 5, 7 sílabas
3	El jilguero	Amatorio	5 octavillas, rima ABBCDEEC	-
4	Vals	Amatorio	4 octetas heptasilábicas, rima ABCDEFFC	Verso 6, estrofa 2, 8 sílabas; Verso 1, estrofa 2, 5 sílabas. Estrofas 3 y 4 metro irregular
5	La aurora	Amatorio	4 octavillas, rima ABBAACCA	Estrofa 4, rima ABBAACAC
6	La cantora	Autobiográfico	2 octavillas, rima ABBCDEEC	Verso 4, estrofa 1, 7 sílabas
7	A ella	Amatorio	4 octavillas, rima ABBCCBBC	Verso 2, estrofa 1, 9 sílabas; verso 6, estrofa 2, 7 sílabas. Estrofa 1, rima ABBCBBD
8	Pasión	Amatorio	7 coplas decasilábicas, rima ABCB	Verso 3, estrofa 1, 8 sílabas; verso 1, estrofa 2, 9 sílabas; versos 1 y 2, estrofa 6, 9 sílabas
9	Recuerdos	Amatorio	8 coplas endecasilábicas, rima ABBC	Verso 2, estrofa 1, 12 sílabas; versos 2 y 3, estrofa 6, 10 sílabas
10	A una Virgen	Religioso	4 coplas endecasilábicas, rima ABCB	Verso 1, estrofa 1, 9 sílabas; verso 4, estrofa 1, 7 sílabas; verso 3, estrofa 2, 10 sílabas; verso 4, estrofa 2, 8 sílabas; verso 4, estrofa 3, 7 sílabas

<sup>14</sup>Leandro Alem, fundador de la Unión Cívica Radical, partido del cual Gabino fue militante.

11	Mi guitarra	Bucólico	3 octavillas, rima ABBCBDDC	Estrofa 2, rima ABBCDEED
12	La inculta poetisa	Autobiográfico	5 décimas espinelas	Verso 2, estrofa 3, 9 sílabas; verso 9, estrofa 4, 9 sílabas
13	Cifra	Jocoso	5 coplas, rima ABCB	Última copla referencia a lo afro
14	A ti	Amatorio	3 octavillas, rima ABBCCDDC	Estrofa 2, rima ABBABCCB
15	Grajea	Moralizante	5 octetas hexasilábicas, rima ABCDEF GD	Verso 1, estrofa 1, 5 sílabas; verso 7, estrofa 1, 7 sílabas; versos 1 y 2, estrofa 4, 7 sílabas. Estrofa 2, rima ABCDEF FD
17	Mi lira	Amatorio	4 coplas decasilábicas, rima ABCB	

\* \* \*

### ¿Quién fue Matilde Ezeiza?

Al momento de redacción de este trabajo no he hallado referencias biográficas tuyas. Es más, hubo dos Matilde Ezeiza, separadas por una generación y emparentadas con Gabino: una era hermana y la citada en cuestión, hija ¿extra o prematrimonial? tuya. El único que cita a la hermana es Héctor Pedro Blomberg en un artículo periodístico sobre él, de quien sólo dice que tuvo “dos hermanos, Tomás y Matilde”<sup>15</sup>. Citándolo, Víctor Di Santo<sup>16</sup> replica la información y agrega que Tomás era, aparentemente, el hermano mayor, de lo que se infiere que Matilde nació después de Gabino.

En el Censo Nacional de 1869 figura una “Matilde Ezeiza”<sup>17</sup> en una vivienda comunal en Chacabuco 162 (Catedral al Sur), como inquilina. Está consignada con 19 años de edad, soltera, argentina y empleada de servicio doméstico -“mucama”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup>Blomberg, 1943: 8.

<sup>16</sup>Di Santo, 2005: 17.

<sup>17</sup>En la época eran frecuentes, incluso en un mismo documento, variaciones ortográficas en los nombres propios, por lo que adopto un criterio amplio para identificar a Matilde.

<sup>18</sup>Lima González Bonorino, 2005: 89.

En la prensa afroporteña hay dos breves noticias de una Matilde Ezeiza/Ezeisa, ambas en secciones generales de comentarios sociales. La primera data de 1878:

“El veinte y cuatro, tuvo lugar el enlace matrimonial de la apreciable Sta. Matilde Ezeiza con el caballero Rodríguez.

A las ocho de la mañana del día indicado, verificose la ceremonia en la capilla de Santa Felicitas y por la noche del mismo día; los nuevos conyugales partieron del punto donde se encontraban para establecerse, del pueblo de Dolores dos leguas para allá, donde recibirá el perfumado aliento del inviernillo que dá (sic) nueva vida á (sic) la naturaleza. Que sea ella feliz”. “Conversación”, Alonso. *La Juventud*, época II, N° 13, 30-abr-1878, p. 2.

La segunda noticia está en *La Broma*<sup>19</sup> en una sección fija titulada “Varillazos”. Su autor, Aníbal, comenta que visitó la casa de la señora de Arce y vio “Un conjunto precioso de sílfides se presentó a mi vista”, nombrando, entre otras, a “Matilde Ezeiza”.

El payador Florencio Cabrera (h) en su folleto *Canciones populares por el celebrado payador nacional* (c. 1925) -que también documenté en Berlín- publicó un canto titulado como el de Gabino a Matilde, *La hija del payador* (p. 6-7) y, como aquél, también se lo dedicó. Lamentablemente no aporta datos que permitan avanzar en su biografía. Es más, hay versos que se prestan a confusión, como “*Soy yo el que venero / las reliquias de mi raza*” (versos 1 y 2, estrofa 2), que podrían interpretarse como que él era afroargentino<sup>20</sup>. Otros versos confusos e inexactos -esta vez referidos a Gabino- son cuando lo lamenta como “*el malogrado payador*” (verso 4, estrofa 4), pues no sólo no lo fue (malogrado es un adjetivo usual en el discurso payadoresco para referirse a los colegas fallecidos, infiriendo que se les truncó la carrera y, por ello, no fraguaron la fama merecida) sino que se contradicen con estos: “*que a cuesta con su guitarra / con toda el alma bizarra / viajó por el orbe entero*” (versos 6 al 8, estrofa 2). Lo de “orbe entero” es una ponderación sin duda excesiva ya que, excepto por sus viajes al Uruguay, no salió del país<sup>21</sup>.

\* \* \*

---

<sup>19</sup> Año I, época V, N° 2, 20-jul-1879, [p. 2].

<sup>20</sup>Si bien no figura en la bibliografía especializada, a partir de la fotografía del folleto infiero que era blanco.

<sup>21</sup>Quizá estos versos sean otro paradigma indicial para entender un año y medio de ausencia de documentación hacia 1888, en vista a supuestos viajes a México y Chile (Di Santo, 2005: 98).

## La hija del payador

a Matilde Ezeiza

Sos la morocha ladina  
que canta versos de amor,  
sos la hija del payador  
de alma poética y divina  
con los modales de china  
de una stirpe pampeana  
de la tierra americana,  
sos la reliquia argentina.

Soy yo el que venero  
las reliquias de mi raza  
cual la venerable Ezeiza  
aquel anciano trovero  
bardo que fue el primero  
que a cuesta con su guitarra  
con toda el alma bizarra  
viajó por el orbe entero.

Tú eres la dulce cantora  
sin ambición de coqueta  
llama a todos los poetas  
con tu voz tan seductora:  
sos la calandria que llora  
cuando canta tu dolor  
sos la hija del payador  
que con su acento enamora.

Yo soy el paria errabundo  
que voy siguiendo el camino  
que me indicara Gavino  
el malogrado payador,  
que bregara con valor  
no desmayando un momento  
que cantara lo que siento  
dentro de mi corazón.

Con los escasos elementos que proveen estos documentos infiero que la primera Matilde nació hacia 1850 y era hermana mayor de Gabino. Es la misma que fue vista en 1878 y se casó con un tal Rodríguez en 1879. Los años no coinciden para que fuera su hija ya que para 1879 él tenía apenas 19 años de edad. Por su parte, el canto de Cabrera se refiere a la Matilde hija de Gabino y es lo único que hallé sobre ella. Es unos años posterior a su folleto y no aporta demasiado, salvo inferir que en ese entonces era lo suficientemente conocida -como payadora e hija de Gabino- como para que otro payador le dedique un canto en donde, además, explicita que él fue su padre. Hasta aquí la información suministrada por las fuentes secas.

Las fuentes etnográficas no aportan sino a la confusión. Mantengo desde hace años fluido trato con algunos miembros de los Ezeiza, habiendo realizado a tres de ellos cuatro entrevistas: Diana Ezeiza (88 años de edad), hija póstuma de Gabino<sup>22</sup>; Silvia Dora Ezeiza, dos veces (73 y 74 años de edad), hija de Ramón Miguel Ezeiza y nieta de Gabino<sup>23</sup>; Romina Silvia “Roma Ezeiza” Michelucci (38 años de edad), hija de Silvia Dora Ezeiza y bisnieta de Gabino<sup>24</sup>; y Renata Kops (72 años de edad), viuda de Jorge Ezeiza, hijo de Álvaro Ernesto Ezeiza y nieto de Gabino<sup>25</sup>. No sólo las

---

<sup>22</sup>21 de julio de 2005. Esta entrevista fue tratada en Cirio 2007.

<sup>23</sup>20 de septiembre de 2011 y 19 de julio de 2012, respectivamente.

<sup>24</sup>6 de septiembre de 2012.

<sup>25</sup>5 de abril de 2013.



entrevistadas desconocían que Gabino haya tenido una hija llamada Matilde, sino que explicaron que los 8 hijos que usualmente la bibliografía dice que tuvo con su esposa, Petrona Peñaloza (cuya madre, sugestivamente, se llamaba Matilde), en realidad fueron 10, pues algunos omiten a Juan, muerto al nacer, y a la primogénita, Nélide, fallecida a los 15 años de edad. De este modo, cronológicamente ellos son: Nélide, Fortuna, Argentina Petrona, Álvaro Ernesto, Ignacio Faustino, Juan, Ramón Miguel, Juana Eugenia, Fe y Diana. A estos hijos debe sumarse una cantidad imprecisa de otros, naturales pre y/o extramatrimoniales, como ¿el primogénito? Carlos Gabino Ezeiza, nacido el 4 de noviembre de 1895 en Rosario (Santa Fe)<sup>26</sup>. Por sobre esta reconfiguración de su árbol genealógico no es un dato menor que algunos de los que tuvo con Petrona tuvieran sobrenombres o seudónimos (por ejemplo, Álvaro Ernesto era “Sargento”, Ramón Miguel “Alférez” y Diana “la Borra” -por ser la última). Si bien Gabino -llamado, aún hoy, cariñosamente “Papasito”- jalonó en la familia un prestigio del que todos estaban orgullosos, pocos de sus hijos legítimos se dedicaron al arte y ninguno a la payada -al menos abiertamente-, como lo demuestra esta declaración de Ramón Miguel: “Creo que ante su recuerdo, lo mejor es callar. Si alguna vez sentí el deseo de pulsar una guitarra, no lo hice por no empañar la brillante trayectoria de quien ocupa un lugar tan destacado en nuestras tradiciones”<sup>27</sup>. Sólo Álvaro Ernesto y Fortuna cantaron con él, aunque en circunstancias que la memoria oral no pudo precisar. Asimismo, Fortuna compartió el escenario con su padre como pianista<sup>28</sup> y es la única que dos de las entrevistadas especulan que pudo haber payado, quizá con el seudónimo de Matilde. Así, al tiempo que sus descendientes legítimos lo reconocía -como la sociedad argentina- en su gloria de payador, una suerte de mandato privativo hacia el arte les impidió emularlo, justamente por ponderarlo inalcanzable. Más crítica, Romina sostuvo que “no solamente lo ignoraban sino que realmente les parecía absolutamente poco importante saber si existió o no existió, si fue o no fue [... Se comentaba poco], volvía a estar todo oculto y Gabino volvía a estar en el mismo lugar de mito”<sup>29</sup>. Dado este panorama es posible que Matilde sea una hija natural, aunque reconocida por Gabino ya que le dio su apellido.

\* \* \*

---

<sup>26</sup> Agradezco a Eddie Rosa Padilla las fotografías de la Cédula de Identidad de Carlos Gabino, de su colección.

<sup>27</sup> Blomberg, 1943: 14.

<sup>28</sup> Di Santo, 2005: 257.

<sup>29</sup> Entrevista del 6 de septiembre de 2012.

### Gabino Ezeiza y su relación profesional con las mujeres

Una posible vía para entender quién fue Matilde -siquiera entre líneas pues, como expuse, las fuentes primarias no aportan demasiado- es analizar la relación profesional de Gabino con las mujeres. Víctor Di Santo<sup>30</sup> enumera varias innovaciones que operó en el campo de la payada, entre ellas la profesionalización del payador, el cantar por milonga, el incluir el saludo a la localidad donde estaba y el solicitar al público que proponga temas, a fin de probar sus dotes como repentista lo cual, según Moreno Chá<sup>31</sup>, constituyó su ángulo más fuerte. Deseo agregar aquí otra innovación: el abrir la práctica a las mujeres. Los estudios sobre el tema coinciden en que, si bien hubo payadoras tempranas, como la *¿blanca?*<sup>32</sup> “Victoria la payadora” en el Buenos Aires de 1813<sup>33</sup>, la primera en trabajar profesionalmente fue Aída Reina a partir de ca. 1895 a iniciativa de Gabino, pues fue su discípula. Hizo una fecunda carrera con hitos como actuar en España en 1900 y su presencia escénica llegó al menos hasta 1910<sup>34</sup>. Con todo, no fue su única alumna, también formó a María Albana, quien debutó en Buenos Aires en 1900<sup>35</sup>. Ambas jalonaron una presencia femenina que aún se mantiene, con notables profesionales<sup>36</sup>. Dada esta innovación, que se presentaran como sus discípulas -pues favorecía su fama- no cuadra con el actual desconocimiento de Matilde, sobre todo cuando en su folleto está claro su linaje tanto por su apellido como por el espaldarazo de su padre en el canto capital. Tal desconocimiento, por ende, debe obedecer a otro orden.

Si buena parte de la fama que tuvo Gabino en vida se debió a su impecable y fresca capacidad para improvisar sobre virtualmente cualquier tema, con el ingenio y la velocidad que la *performance* payadoril demanda, el siguiente testimonio proyecta un claro de sombra respecto a Matilde. Estando en febrero de 1910 de gira por la ciudad bonaerense de Navarro, un periódico local publicó una extensa nota que, a juicio de Di Santo<sup>37</sup>, es de las más enjundiosas sobre su arte. Cito el párrafo de interés:

“Un grupo de caballeros de nuestra sociedad propuso al payador el siguiente tema: - La Mujer Intelectual Argentina-. Al respecto Ezeiza incurrió en

---

<sup>30</sup>Di Santo, 2005: 59-61.

<sup>31</sup>Moreno Chá, 2003: 228.

<sup>32</sup>La pregunta es pertinente pues las fuentes -quizá al abrigo del prejuicio de que todos los argentinos son blancos hasta que se demuestra lo contrario- no lo expresa.

<sup>33</sup>Seibel, 1998: 50.

<sup>34</sup>Seibel, 1998: 51, Di Santo 2005: 171-172.

<sup>35</sup>Seibel, 1998: 51.

<sup>36</sup>Moreno Chá, 2005: 14.

<sup>37</sup>Di Santo, 2005: 242.

confusiones, pues si bien es cierto que fueron recordadas, Juana Manuela Gorriti y Juana Manso, desviándose después del asunto propuesto y solo estudió a la mujer patricia, lástima grande que por ese error no mencionara a la universitaria, la educacionista, la escritora moderna, la que en cualquier manifestación del pensamiento desarrolla la mentalidad". *Gotas de Tinta*, Navarro, Buenos Aires, 16-feb-1911, en Di Santo, 2005: 242-243.

Aquel que fue ponderado por nunca errar, flaqueó en este tema. ¿Quizá dudó porque se vio en la obligación de callar sobre Matilde, ya que alguna secreta confesión familiar se lo impedía? ¿La petición del auditorio tuvo cierta alevosía -lo cual no era infrecuente-, como para forzarlo a hablar de un tema delicado? No lo sabemos, pero si llamó la atención su confusión fue porque se trató de algo excepcional. Vista la cuestión en perspectiva de entender quién fue Matilde, la crónica no aporta más que conjeturas pero tampoco resulta del todo anodina.

\* \* \*

### **Matilde Ezeiza en perspectiva de los estudios afro y de género**

Dado que el rol de la mujer en la música en el Cono Sur recién está comenzando a problematizarse en el marco de los estudios de género<sup>38</sup>, quizá este caso pueda servir para avanzar en el tema. Juan Pablo González incluyó en su libro *Pensar la música desde América Latina* el artículo "La mujer sube a escena"<sup>39</sup>. Allí plantea la pregunta de hasta qué punto hacer música desde la condición de género es posible -y, agrego yo, relevante para la musicología- y, por ende, en qué radicaría tal diferencia. Citando los estudios feministas de Susan McClary y Marcia Citron (1991) presenta varias líneas temáticas, de las que tomo dos para desarrollar aquí: el profesionalismo de la mujer y el problema del género en la construcción del canon musical.

Aunque desde sus comienzos la payada fue una práctica esencialmente masculina, vimos que si bien hubo mujeres ya principios del siglo XIX, su profesionalización se dio a iniciativa de Gabino. Aunque tal presencia siempre fue -y es- ocasional, permite plantear la hipótesis de que, en perspectiva de género, hayan enriquecido a la payada diferencialmente. Asimismo, que Matilde fuera afrodescendiente invita a tender originales cruces entre los estudios de género y afro. Como sostiene Autumi Toasijé<sup>40</sup>, el estudio de género aplicado a afroamérica debe reconfigurarse para atender las particularidades de la diáspora ya que, a grandes rasgos, en el

---

<sup>38</sup> Cirio, 2007.

<sup>39</sup> González, 2013: 127-142.

<sup>40</sup> Toasijé, 2004.

África sursahariana el número de esferas de poder protagonizadas/dominadas por la mujer es marcadamente superior en relación a Occidente. Dado que ello chocó con el sistema de pensamiento de los invasores europeos y lo desvirtuaron en su comercio esclavista, “Frente al feminismo blanco, que se reconoce heredero de la Ilustración, el feminismo negro está marcado por el eje de la colonialidad”<sup>41</sup>. En esta línea, advierte que si la mujer escritora fue excepcional en Occidente hasta bien entrado el siglo XIX, entre los afroestadounidenses, no. Es más, allí su capacidad de agencia estuvo tan desarrollada que a un tiempo protagonizó, arma en mano, acciones en pos de adquirir de plenos derechos y la libertad de los esclavizados. Aunque Toasijé se centra en la literatura femenina afroestadounidense, reconoce la dificultad para recopilar textos de otras partes de afroamérica, por lo que este trabajo pretende aportar lineamientos para entender el rol de las afroargentinas en la esfera pública a través de una práctica musical popular como la payada.

Retomando el profesionalismo femenino en perspectiva poscolonial, las afroargentinas debieron liberarse de un doble lastre que las condicionaba desiguales respecto a sus congéneres blancas: eran negras y de condición humilde<sup>42</sup>, lo que las subsumía socialmente en una triple cadena de subalternidad. Es cierto que la mujer blanca usualmente también estaba subalternizada pues el Buenos Aires de entonces era una sociedad machista y patriarcal, sin embargo contaba con una libertad innata que no tenía la mujer afroporteña y, de hecho, no era subalterna en relación a la esclavitud doméstica. Recordemos que la abolición final de la esclavitud en Buenos Aires fue en 1861, por lo que Matilde es de la primera generación afro nacida en una sociedad totalmente libre. Además de cómo la presenta su padre en el canto capital (ver *supra*), en su poética se muestra negra y humilde en *La cantora* (“Yo soy la que en rancho pobre / he visto la luz primera”, “soy la de rostro tostado”, “hija de un gaucho valiente”, “La que aprendió la guitarra / en vez de tocar el piano”), en *Recuerdos* (“Quiero a mi patria con cariño santo / como al estirpe de mi raza muerta”) y, sobre todo, en *La inculca poetisa* (ver *infra*).

Aunque los estudios sobre las afroargentinas decimonónicas son escasos, su estado del arte revela singulares logros y posicionamientos, al menos en el ámbito afroporteño<sup>43</sup>. Dada la desigual historicidad de género en perspectiva esclavista, considero que su avance fue superior a los de las argentinas blancas ya que no partieron en igualdad de condiciones. La profesionalización de Matilde debe entenderse desde el desigual

---

<sup>41</sup>Jabardo Velasco, 2013.

<sup>42</sup>Si bien a mediados del siglo XIX había una singular capa de afroargentinos de clase media-alta, en general se trataba de una comunidad con una economía precaria (Cirio, 2009).

<sup>43</sup>Cejas Minuet y Pieroni, 1994, Goldberg, 1998, Geler, 2008.

posicionamiento de una afroporteña en una sociedad preponderantemente blanca, machista y elitista. Seguramente el espaldarazo de su padre le significó un terreno ganado desde el vamos, pero si su caso fue único en el ámbito de la payada, no fue el primero en el artístico afroporteño, una generación anterior hubo al menos dos antecedentes: Rosario Iglesias e Ida Edelvira Rodríguez. La primera fue poetisa y traductora de francés; la segunda correctora de un diario y poetisa (publicó el libro *La flor de la montaña* -1887- y poemas en periódicos porteños) y trabajó con el compositor de música académica afroporteño más importante de entonces, Zenón Rolón, pues escribió la letra de su *Cantata heroica*<sup>44</sup>.

En un artículo sobre literatura afroargentina escrito con la colega Dulcinea Tomás Cámara<sup>45</sup> abordamos la problemática de los afroargentinos en el movimiento payadoresco. Postulamos que, por varios motivos, de manera virtualmente monolítica no fueron tratados por la academia sino como anécdota, pese a ser Gabino sobradamente conocido. Ello fue debido a que, por el general desconocimiento de las perspectivas afrocentradas, no pudieron ahondar en la temática afro de su producción literaria y performatividad más allá de la superficie de la evidencia, por lo que su condición de afrodescendientes fue relegada a una mera cuestión biológica<sup>46</sup>. Más allá de esta esencialización desvalorizadora, los payadores afroargentinos sugestivamente parecieron pensar de igual modo. Somos los investigadores de lo afro quienes procuramos entenderlos, rotularlos y exhibirlos como *afroargentinos* en todo tiempo y lugar, pero lo cierto es que ellos excepcionalmente se conceptuaban así, al menos abiertamente. La idea resulta controvertida porque desestabiliza los presupuestos de la cultura afroargentina tal como usualmente la venimos construyendo e, incluso, como la viene elaborando el discurso militante de los propios afroargentinos contemporáneos que cifran en Gabino un locus privilegiado de representatividad étnica como jalón ineludible en la construcción de la identidad nacional. Ante este panorama, ¿cómo abordar el problema del género en la construcción del canon musical de un modo satisfactorio?<sup>47</sup> Para atender esta cuestión me basaré en la teoría tópica la cual, brevemente, propone, de la mano de la retórica clásica, la existencia de *topos* musicales, o sea

---

<sup>44</sup> Cirio, 2012: 165-170.

<sup>45</sup> Cirio y Tomás Cámara, s/a.

<sup>46</sup> Quesada, 1902, Prieto, 1988, García y Chicote, 2008.

<sup>47</sup> En diciembre de 2012 la Asociación Misibamba, pese a no tener sede, inauguró su biblioteca en el Museo Histórico de La Matanza "Brigadier General don Juan Manuel de Rosas", en Virrey del Pino (Buenos Aires). Ante la necesidad de darle un nombre representativo, eligieron bautizarla *Gabino Ezeiza*.

“estructuras convencionales dotadas de fuertes asociaciones de sentido [... N]o son cualidades naturales de la música, ni son inherentes a ella, sino que son convenciones cultural e históricamente situadas y sólo cobran sentido dentro de su propio contexto [... E]l nacionalismo musical argentino nos persuade de su propia ‘argentinidad’ a través del uso inteligente y deliberado de una serie de *topoi* que, inmersos en un lenguaje musical de fuerte caracterización europea, remiten al oyente urbano a mundos de sentido sancionados históricamente como representativos de la identidad nacional” (Plesch, 2008: 83-84)<sup>48</sup>.

Si bien el movimiento payadresco tuvo un temprano desarrollo autónomo, pronto fue subsumido desde la hegemonía al movimiento tradicionalista con el objetivo de fraguar una identidad local de base criolla que contrarreste la amenaza cultural del aluvión migratorio transoceánico que imaginaba el gobierno nacional<sup>49</sup>. La madre de todos estos problemas - y soluciones- fue la Generación del 80. Si ella ideó e instrumentó tal ingeniería de poblamiento de base blanca, pronto se desilusionó ante los resultados en curso, por lo que el criollismo debe entenderse como una contraofensiva igualmente hegemónica para paliar el daño a la identidad nacional que provocaba la migración restituyendo o, mejor dicho, reinventando tradiciones que hasta hacía poco entendía como malos ejemplos del ser nacional<sup>50</sup>. En este contexto la (re)construcción del gaucho como un ser noble, gracioso, atento, poseedor de una cultura telúrica tan digna como el campo que proporcionaba las divisas que catapultaba al país a ser potencia mundial, coadyuvó a consolidar la transmutación de la figura del payador de “vago y malentretido” a alma canora del sentir patrio. Visto el panorama en perspectiva afroargentina creo entender la situación del siguiente modo: ante la disyuntiva a la que se vieron expuestos en la segunda mitad del siglo XIX -continuar con las tradiciones de matriz afro altamente desprestigiadas de cara a la empresa modernizadora y europeizante en la que estaba sumida la sociedad o suscribir a la misma-<sup>51</sup>, cifraron a la gauchesca como un intersticio sui géneris para reposicionarse nacionales mas sin abandonar sus tradiciones, al menos aquellas que tenían algo en común con las que comenzaban a prestigiarse, como el canto con guitarra. Después de todo, fue Gabino quien introdujo el pagar por milonga,

---

<sup>48</sup>Aunque se enfoca en la música académica y su recepción en el ambiente urbano - como se infiere de la cita-, el tema es extrapolable a la música rotulada como ‘argentina’ en general y su recepción por el conjunto de argentinos.

<sup>49</sup>Vega, 1981, Prieto, 1988, Solomianski, 2003 y 2011, García y Chicote, 2008, Plesch, 2008, entre otros.

<sup>50</sup>Plesch, 2008: 66.


<sup>51</sup>Cirio, 2009.

un género del cual aún los académicos son reticentes a abordarlo en perspectiva afrocentrada pese a dos revelantes testimonios tempranos<sup>52</sup>.

La teoría tópica es un marco fecundo para problematizar las coordenadas de la construcción y legitimación social de la escucha, por ejemplo en términos de identidad nacional. En esta perspectiva la música funciona como un mecanismo interpelador para labrar un sentido común bajo el manto de la naturalidad, mas esconde un proceso hegemónico con pretensiones de imposición por lograr un nosotros nacional excluyente: “la retórica musical del nacionalismo no funciona como un sistema de inclusión sino de selección y que, al menos en el momento de la emergencia, es más lo que excluye que lo que incluye”<sup>53</sup>. Los sujetos sociales aquí tratados - la mujer y el afroargentino- se concatenan en su cualidad de destierro en el imaginario social del país: Siguiendo a Homi Bhabha<sup>54</sup>, la articulación del afroargentino@ con la payada conforma un “tercer espacio”, esto es, la apertura contrahegemónica de espacios de negociación cultural sui géneris de esa *diferencia interior*, pues en perspectiva hegemónica empezaban peligrosamente a pender, cual espada de Damocles, sobre la identidad nacional. Incluso, mediante diversas operaciones de violencia física y simbólica los afroargentinos fueron minorizados, lo que producía en los estamentos de poder y gobierno una frustración por la angustia de lo incompleto en el proyecto de pureza blanca ya que en algunos casos -como este- las minorías “recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte

---

<sup>52</sup> El primer testimonio data de 1883, cuando Ventura Lynch publicó un libro estimado antecedente de la musicología argentina (su título original era *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, pero reimpresso como *Cancionero bonaerense*). Allí afirma que la milonga fue creada por los compadritos porteños “como una burla á (sic) los bailes que dan los negros en sus *sitios*. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*” (Lynch, 1925: 36). El segundo testimonio es un año posterior y más sugestivo ya que fue dado por un afroargentino, el propio Gabino. Está en un artículo periodístico de 1916 sobre un reportaje al payador y dramaturgo Nemesio Trejo. Vale la pena transcribir el fragmento porque incluye una importante pista para la reconstrucción sonora de aquella temprana milonga hasta ahora pasada por desapercibida: el tarareo de su esquema rítmico, el cual puede ser decodificado

como un compás binario formado por  : "En 1884 era mi primera topada con Gabino Ezeiza, el más célebre de los bardos argentinos, y esa payada sirvió para hacer escuela. Por aquella época se cantaba por cifra, pero Gabino introdujo la milonga en esa oportunidad en el tono Do Mayor [...] es pueblera ya que es hija del Candombe africano, y golpeando con los índices en el borde de la mesa empezó a tararear ‘tunga... t tunga... tunga...’ para demostrar, fonéticamente, la vinculación de este ritmo con el Candombe" (Olombrada, 1916).

<sup>53</sup>Plesch, 2008: 101.

<sup>54</sup>Bhabha, 2013.

de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha. [...] S]on portadoras de recuerdos no deseados relativos a los actos de violencia que dieron lugar a los estados actuales”<sup>55</sup>. En esta línea, es posible entender la práctica de/la payador@ afroargentín@ como una sutil y eficaz herramienta de sub-versión del nuevo horizonte cultural nacional -el criollismo- que se estaba estableciendo con rapidez, logrando reposicionar a buena parte de la comunidad afroargentina ante sus connacionales como criollos al cultivar una tradición compartida y que, es más, ya venían practicando<sup>56</sup>. En línea con lo aseverado por Plesch<sup>57</sup>, el gaucho guitarrero/payador constituyó, a caballo entre el siglo XIX y el XX, un *topos* de nuestro nacionalismo musical, incluso en la música académica. En esta línea, la emergencia de Matilde como mujer, negra y payadora se concatena a la emergencia femenina en la vida social, cultural, política y económica del país en procura de sus plenos derechos ciudadanos, históricamente privativos del mundo masculino.

De cara a la construcción del canon nacional, la crítica al valor literario de la payada en general por los tempranos investigadores del género debe reconsiderarse a la luz de enfoques actuales. Jane Tompkins<sup>58</sup> problematiza el criterio de selección en las antologías nacionales y, analizando la historia de aquellas estadounidenses publicadas entre 1919 y 1962, advierte que dicho concepto fue cambiando tanto como los estándares de excelencia literaria porque éstas no se forman solas sino que son resultantes de políticas editoriales contingentes y variables atravesadas, a su vez, por contingentes y variables concepciones del ser nacional, gustos, caprichos y, por qué no, prejuicios racistas. En tal perspectiva huelga decir que es excepcional la presencia de autores afrodescendientes en el canon literario argentino, el cual lo conforman diversos dispositivos escriturales: antologías (de un estilo, de una región, de una ciudad/provincia, de un tema, del género femenino, de un período o directamente del país, etc.), tratados de estética y compendios historiográficos<sup>59</sup>.

\* \* \*

---

<sup>55</sup>Bhabha, 2013: 22 y 60.

<sup>56</sup>Aún no se precisó cuántos afroargentinos fueron payadores, pero los calculo en unos 15 y estuvieron en actividad entre la segunda mitad del siglo XIX y 1975, año de fallecimiento del último documentado.

<sup>57</sup>Plesch, 2008.

<sup>58</sup>Tompkins, 1994.

<sup>59</sup>Cirio y Tomás Cámara, s/a.



### **La poética de Matilde**

De momento su producción se ciñe a las 15 obras de su único folleto conocido. Quizá sea un pálido reflejo suyo pero es cuanto hay, por lo que el análisis a efectuar es, sin duda, parcial.

El uso que hace del español es el estándar de la época, detectando sólo dos términos del habla campera local, *tuitas* (por todas) y *mancarrón* (caballo de poco valor, lento o inservible) en la *Cifra*, un canto jocoso que transcurre en ambiente bucólico. Si bien abunda en la temática amoratoria - con los consabidos estereotipos de la retórica de amor encorsetada en las formas aceptadas de la poesía romántica contemporánea, el descentramiento de la pasividad de la mujer blanca occidental suscitado por ser afrodescendiente -que Toasijé entiende central en este tipo de autoras- lo expresa en *La inculta poetisa*, de carácter autobiográfico. Por ejemplo: “*Yo también fui la patriota / de otros tiempos y otra era, / la que tejió la bandera / que jamás tuvo derrota. / Soy la que dejó la nota / más alta que se haya dado, / y sus joyas ha empeñado / haciendo mil sacrificios, / para ayudar a los patricios / que esta patria han libertado*”. Su posicionamiento como descendiente de aquellas de su comunidad que bregaron por la independencia es evidente y permite entender mejor aquella época en perspectiva contrahegemónica no sólo en términos de clase sino, también, raciales y de género. De este modo, la reescritura de la historia en nuevas perspectivas que atiendan la participación de los sectores subalternos enriquece cromáticamente el conocimiento sobre la formación mayoritaria de los ejércitos libertadores con afrodescendientes, poniendo en evidencia la participación femenina. Actualmente se está revalorizando a María de los Remedios del Valle, “la Madre de la Patria”, heroína del Ejército del Norte, pero también hubo otras que la historiografía oficial apenas ha documentado y esperan una revisión acorde a sus protagonismos, como Josefa Tenorio, Juana Robles y la anónima conocida por “la Negra Muerta”<sup>60</sup>.

Sin pretender un análisis retórico-tópico exhaustivo -por razones de espacio y por ser éste un trabajo inicial-, he detectado una docena de *topoi*, de lo cuales siete pertenecen a un gran topos, el amor humano. Ofrezco aquí la relación de cinco de ellos, los que implican a la mayoría de su producción (la exposición es arbitraria).

- A) Patriotismo: *Alem* y *La inculta poetisa*.
- B) La autora como protagonista destacada (“Yo soy”): *La cantora* y *La inculta poetisa*.
- C) La amada supera a la naturaleza: *La aurora* y *A ella*.
- D) La guitarra para expresar penas de amor: *La aurora* y *Mi guitarra*.

---

<sup>60</sup>Aguiar, 2012.

E) La mujer como naturaleza: *A ti, Mi lira, Recuerdos* y *El jilguero*.

\* \* \*

### **Esperando para la conclusión y un *bonustrack***

Dado el elemental panorama trazado sería presuroso terminar llamando al último apartado como es usual en la literatura académica, Conclusión, ya que deberé esperar la aparición de más datos para esclarecer quién fue Matilde Ezeiza y conocer más de su producción musical<sup>61</sup>. De momento, sólo hay un folleto con las letras de 15 cantos suyos, 1 de su padre reconociéndola como hija y payadora y 1 fotografía. A juzgar por el reconocimiento de otro payador en c. 1925, infiero que su publicación la hizo en plena carrera. De ser correcto el año de edición dado por Lehmann-Nitsche, 1916, y si su fotografía fuera contemporánea, estamos ante una mujer de unos 25 años de edad, lo que sitúa su nacimiento hacia 1891. En ese entonces Gabino tenía 33 años de edad y ya era un payador consagrado. De la descendencia que tuvo con Petrona no sabemos cuándo nacieron las dos primeras hijas, Nélide y Fortuna, pero debió ser antes de 1900, pues ese año nació Argentina Petrona. Por lo tanto, Matilde debió nacer en ese contexto o poco antes de casarse Gabino, en la última década del siglo XIX, con lo cual sería una hija prematrimonial a la que le dio el apellido.

Debo reiterar que, de momento, la escasa documentación limita este análisis pero, haciendo de la carencia una virtud y retomando la propuesta analítica del paradigma de inferencias indiciales, el conocimiento de su existencia ha permitido avanzar algunos pasos. El problema del género aplicado al profesionalismo de la mujer y su implicancia en la construcción del canon musical aún requiere un abordaje integral pues este artículo apenas es una aproximación a un tema que, sin duda, es una rica cantera para repensar el ser nacional cruzando los estudios de género con el afro.

Como *bonustrack*, y para escandalizarnos aún más de nuestra, digamos, enciclopédica ignorancia sobre lo afroargentino, dejo abierto otra aplicación del paradigma indicial a la progenie desconocida de Gabino dedicada a la payada. Víctor Di Santo<sup>62</sup> da cuenta de un tal Ciriaco Ezeiza confesando, con lógica, que si bien al principio pensó que era un error tipográfico pues se trataría de Gabino o de un tercero que utilizó su apellido como seudónimo para encabalgarse a su fama, lo cierto es que figura como payador que actuó al menos entre 1903 y 1904 en las localidades bonaerenses de Bahía Blanca, San Pedro y Veinticinco de Mayo.

---

<sup>61</sup>Por ejemplo, dada la época en que vivió y considerando que su padre grabó numerosas placas comerciales, es dable que aparezcan discos suyos.

<sup>62</sup>Victor Di Santo, 1987: 169.

Para concluir deseo expresar que, en algunas circunstancias y contextos, el apellido deviene en un diacrítico identitario que opera con fuerza reveladora en el campo social. De ahora en más en las esferas ¿concéntricas? de las identidades argentinas, del movimiento payadoresco, de los estudios de género y de la cultura afroargentina, el de Ezeiza referencia *también* a una mujer payadora.

\* \* \*

## APÉNDICE

Dada la importancia del folleto *La hija del payador*, de Matilde Ezeiza, en este apéndice incluyo su portada y el contenido, pudiéndose inferir su paginación del primer cuadro<sup>63</sup>



---

<sup>63</sup>A fin de agilizar su lectura, he actualizado la ortografía y salvado eventuales errores de imprenta.

### La hija del payador

Para mi hija  
Matilde Ezeiza

Con su permiso señores  
voy a templar mi instrumento  
para cantar un momento  
si se dignan escuchar.  
Haré todo lo posible  
porque es mi deber notorio,  
cantarte noble auditorio  
algo que os pueda agradar.

¿Pero qué podré cantarte  
que se iguale a mi deseo,  
si lo que canto es tan feo  
que hasta mí me causa horror?  
Desearía del poeta  
la inspiración de Cervantes,  
la de Esponceda o del Dante  
para cantarle mejor.

Canta el jilguero alegre  
entre el bosque enmarañado,  
sin sentirse desgraciado  
porque un nido formó.  
Canta la torcaz doliente  
buscando a su compañera,  
y la dicha que le espera  
he sabido buscar yo

### Alem

¡Atención! ¡Suena el clarín!  
la libertad se pregona,  
por ella se convulsiona  
la patria de San Martín.  
Del uno al otro confín  
todo el pueblo se estremece,  
y de nuevo resplandece  
el sol glorioso de mayo,  
igual que si en cada rayo  
una esperanza naciese.

Palpitan los corazones

Soy la morocha que canta  
cuando amanece la aurora,  
soy calandria voladora  
por el espacio sin fin.  
Y que al ser en lontananza  
mi esperanza más sublime,  
soy la calandria que gime  
y la que sabe sentir.

Soy la morocha que canta  
cuando el pesar la acongoja,  
soy la que canta una estrofa  
dirigida al pampero,  
morocha soy no lo niego,  
muy bajito es mi color;  
no soy como aquella flor  
que por su esplendor domina,  
soy la morocha argentina,  
soy hija del payador.

Por fin llegó ciudadanos  
la ráfaga salvadora,  
como la luz de una aurora  
para eclipsar los tiranos.  
Por sierras, montes y llanos  
lleva el alma perfumada  
a la libertad soñada  
y apenas el pueblo ruge,  
la vieja máquina cruje  
cayendo despedazada.

Al caudillo y al mandón

por el entusiasmo henchido,  
engendrando en su latido  
patrióticas emociones.  
Se oye de nuevo canciones  
después de un silencio largo,  
toma la lucha a su cargo  
todo el pueblo mendocino,  
es que el civismo argentino  
despierta de su letargo.

Allá va la juventud  
a defender su derecho,  
y de muros en cada pecho  
va naciendo una virtud;  
del silencio en la quietud  
el viento furioso zumba,  
a su empuje se derrumba  
el poder del caudillismo,  
la ignominia va al abismo  
y el fraude encontró su tumba.

### **El jilguero**

Canto yo cuando me piden  
como canta algún jilguero,  
cuando se halla prisionero  
y no lo quieren soltar,  
y al ver otros pajarillos  
por el jardín jugueteando,  
siempre se está lamentando  
y así yo voy a cantar.

El jilguero de la jaula  
ve el éter claro y sereno,  
y el matizado terreno  
por donde libre voló;  
yo que contemplo angustiado  
perderse allí en lontananza,  
una risueña esperanza  
que al tocarla se truncó.

Pues él tiene más ventura  
porque el alpiste más fino,  
se lo ofrece con cariño  
la mano de una deidad.  
Yo aunque gima o que lllore  
no tengo quien me consuele

les hará bajar la frente,  
la impetuosa corriente  
de patriótica opinión.  
El pueblo corre a la acción  
olvidando sus rencores;  
vencidos o vencedores  
ante todo mendocino,  
pensad que soy argentino  
y como los luchadores.

A cumplir con su deber  
va el Partido Radical,  
siembre noble, siempre leal,  
siempre dispuesto a vencer.  
Para llevar al poder  
a patriotas de verdad  
a base de libertad;  
verá el gran pueblo argentino,  
que el civismo mendocino  
impuso su voluntad.

Yo no tengo en mi desgracia  
donde reclinar mis sienes,  
y tú cuando lloras, tienes  
quien alivie tu dolor.  
Yo si lloro es en silencio  
y las lágrimas que escondo,  
van solitarias al fondo  
de mi herido corazón.

No quiero arrostrar tu vida  
de mi vida en el naufragio,  
yo no quiero que el contagio  
de mi dolor llegue a ti;  
del jardín abandonado  
de mis últimos amores,  
para ti guardo las flores  
las espinas para mí.

y él tiene quien se condeule  
aunque en una jaula esté.

### Vals

Es hora de que tú sepas  
mi vida, mi delirio,  
que vivo para amarte,  
que vivo para ti;  
que diera hasta la vida  
por verte a todas horas  
y quiero que tú seas  
tan sólo para mí.

Si sueño, a qué negarlo  
contigo sólo sueño,  
si lloro es de alegría  
por ti, rasgo el papel;  
inspiras tú mis coplas,  
me brindas cien sensaciones  
y flores y caricias  
y un mundo de placer.

### La aurora

Cuando la aurora te besa  
con sus fúlgidos destellos,  
se avergüenzan todos ellos  
al contemplar tu belleza  
con mucha delicadeza;  
te adoro prenda querida,  
porque tú me das la vida  
ahuyentando mi tristeza.

Ven a mis brazos criatura  
a calmar mis ansias locas  
con los besos de tu boca,  
con palabras de ternura;  
ya siento que la amargura  
va a matar mi corazón,  
y quiero en esta ocasión  
sólo ensalzar tu hermosura.

### La cantora

Yo soy la que en rancho pobre  
he visto la luz primera,

Y tú bien sabes  
que el amor a veces  
tiene instante  
veloz como un volcán,  
que al chocarse  
a veces las miradas  
quedan impresas  
sin poderse ya borrar.

Esto es amor,  
lo ideal, lo bien soñado  
que el poeta  
a su amada le cantó,  
y en mis versos  
inspira su poesía  
circundado  
de eterno esplendor.

Quiero yo en este momento  
calmar todos mis anhelos,  
porque en continuos desvelos  
va sólo a ti el pensamiento,  
y embargan el sentimiento  
que mi pecho alimentado  
al sentirme yo a tu lado,  
feliz, gustoso y contento.

Por eso canto mis penas  
con sentimiento profundo,  
condenado por el mundo  
a sufrir con mi condena,  
y en esas tardes serenas  
cuando el corazón se oprime,  
mi amor se desencadena  
en cada cuerda que gime.

La que aprendió la guitarra  
en vez de tocar el piano,

en el llano y la pradera  
creció mi juventud;  
soy la de rostro tostado  
mas de alma pura y ardiente  
hija de un gaucho valiente  
que he heredado su virtud.

la que ha sentido al paisano  
dulces endechas cantar;  
la que guarda entre recuerdo  
como venturosa calma,  
algo que los toca el alma  
como gloria nacional.

### **A ella**

Sos la musa inspiradora  
que has inspirado mis canciones,  
conmueve los corazones  
y los llena de ilusión,  
y todo a tu alrededor  
está rodeado de flores  
que van esparciendo olores  
por donde quiera que estés.

Comprendes de que te amo  
con un delirio constante,  
sin que se borre un instante  
la pasión que siento yo.  
No correspondes mi amor  
lo noto yo en tu mirada,  
veo que a ti no te agrada  
que te pinte mi pasión.

Sos la mujer hechicera  
que divisé en lontananza,  
porque perdí la esperanza  
de no poderla mirar,  
y cuando te pude hablar  
me dije ahora es ella,  
aquella ilusión tan bella  
que nunca creí encontrar.

Sos la de ojos soñadores  
que con tu mirada matas,  
comprendes que arrebatas  
la paz de algún corazón.  
No te conmueve el dolor  
que alrededor lo presiente,  
todo te es indiferente  
piensas tan sólo en tu amor.

### **Pasión**

Si tú supieras amada mía  
cuanto te adora mi corazón,  
no dudes de tu negrito  
que te ama siempre con gran pasión.

No dudes nunca amada mía  
que yo en mi vida te olvidaré,  
y si hay cariño ahí en la tumba  
ahí en la tumba yo te amaré.

Sabes que a nadie en este mundo  
nunca he amado cual amo hoy,  
que ya son tuyos mis pensamientos,  
mi vida, mi alma ya es tuya son.

Si algún día puedes cansarte  
desde ahora te pido yo,  
que no me engañes con tus palabras  
y que me mates sin compasión.

Cuando en tus brazos de pasión loca  
beso tu boca con frenesí,  
yo desearía de que dijese  
que me amas siempre cual te amo a ti.

Y si mis versos gustarte pueden  
pues recíbelos con gran ardor,  
que las palabras que van escritas  
son sentimientos de un corazón.

Si estás ausente yo ya no vivo  
pensando siempre estoy en tu amor,  
y las caricias de ti, bien mío,  
todo recuerdo con gran ardor.

### Recuerdos

Hay una flor que ha germinado en mi  
alma  
flor de fragancia y de verdadera suma,  
que solamente a la azulada bruma  
besos de aurora manantial les dio.

Hay aún cariño para mí guardado  
dentro de un alma que es muy noble y  
tierna,  
que sin saber por qué ella me gobierna  
a mi vida, cabeza y corazón.

Sus tiernos ojos me fascinan tanto  
aunque caiga yo en ellos prisionero,  
si me da libertad yo no la quiero  
bajo su imperio dominado sí.

No me sublevo porque siento un algo  
subyugación será fuerza o cariño,  
que al más hombre lo convierte en niño  
rindiendo culto como lo hago yo.

### A una Virgen

Yo tenía un altar en la imagen  
que adoraba con místico fervor,  
en las tardes pedía en su santuario  
linitivo al dolor.

Largas horas pasaba en su santuario  
al morir en la tarde la oración,  
el eco de la bóveda del templo  
murmuraban el perdón.

Lo vi al pasar su imagen fue mi aurora  
de esas auroras que yo vi en mi cuna,  
cuando una madre que es tan sólo una  
con llantos y suspiros me adormió.

Adiós mi bien, si sueño mil venturas  
bajo el ideal del mágico beleño,  
perdonad si al despertar tu sueño  
rompí el llanto en quien soñabas tú.

Quiero a mi patria con cariño santo  
como al estirpe de mi raza muerta<sup>64</sup>  
en la vivienda lóbrega y desierta  
sólo caricias de dolor hallé.

Hay una tumba en quien venera mi  
alma  
de una muerta ilusión que antes tenía,  
pero debajo de esa tumba fría  
aún hay cenizas del primer amor.

Una vez cuando fui para adorarla  
profanaron su templo ¡qué crueldad!  
el altar contemplaba todo en ruina  
y la Virgen no está.

La quiero, yo no sé cómo la quiero  
si hay amor en el mundo el mío es más,  
comparado al de todo el universo  
podría anivelársele quizás.

---

<sup>64</sup> Debería ser “como la estirpe de mi raza muerta”, pero sería un verso decasílabo anómalo al poema.



### **Mi guitarra**

Esta guitarra que toco  
tiene bastante armonía,  
se liga a la vida mía  
por una secreta unión.  
Sin ella yo no podría  
cantar en este momento,  
como canto con su acento  
lamentos del corazón.

Fue de pino allí en un tiempo  
cubierta en una llanura,  
con su gigante figura  
se vio en los campos crecer.  
Allí anidó la torcaz,  
la golondrina y el jilguero,  
y hasta el loro barranquero  
vino en su rama a posar.

En las noches de tormenta  
y cuando relampagueaba,  
de lejos la divisaba  
allí me fui a guarecer.  
Luego sacando un cuchillo  
dejé mi nombre grabado,  
diciendo me has amparado  
y otro día he del volver.

### **La inculta poetisa**

Yo soy la inculta poetisa  
hija de estos patrios lares,  
la que cubre sus pesares  
con una amable sonrisa.  
Soy la que besa la brisa  
en las horas vespertinas,  
la que duerme en la colina  
y en la pampa solitaria,  
la compañera del paria,  
la verdadera argentina.

Soy la que en noches de calma  
canta una endecha amorosa,  
que la envía cariñosa  
al compañero de su alma.  
Soy la que llevo la palma  
de modestia y gentileza,  
a quien la naturaleza  
no ha dotado de hermosura,  
soy la humilde criatura  
llena de amor y nobleza.

Soy la que de madrugada  
cuando el jilguerillo canta,

Yo también fui la patriota  
de otros tiempos y otra era,  
la que tejió la bandera  
que jamás tuvo derrota.  
Soy la que dejó la nota  
más alta que se haya dado,  
y sus joyas ha empeñado  
haciendo mil sacrificios,  
para ayudar a los patricios  
que esta patria han libertado.

Soy la que adornó su trenza  
con celeste escarapela,  
y con eso se consuela  
porque no halló recompensa,  
como si fuese una ofensa  
que al tirano se le hiciera,  
cortada esa cabellera  
que otro le hubiera adorado,  
sólo por haber llevado  
insignias de su bandera.

bien temprano se levanta  
porque ya está acostumbrada;  
debajo de la enramada  
alegre prende el fueguito,  
preparando el matecito  
para llevarlo a su dueño,  
que cumplir con él, es su empeño  
con su lindo paisanito.

### **Cifra**

Si no fuera que estoy lejos  
y tengo que galopar,  
tuitas las noches vendría  
a tu ranchito a cantar.

No vayas porque mi padre  
dice que no te reciba,  
porque tú no vas por mí  
sino por comer de arriba.

No vayas porque mi padre  
cuando llegues al palenque,  
te dará las buenas noches  
con el mango del rebenque.

Que me cante o no me cante  
a mí no me importa nada,  
ojalá su mancarrón  
lo tape de una rodada.

Más negro será el destino  
que vos tendrás con tu suegra,  
porque ella es blanca, muy blanca  
y tiene conciencia negra.

### **A ti**

Sos la hermosa madrugada  
de mi temprana existencia,  
sos de las flores la esencia  
que embriagas al pecho mío;  
sos la gota del rocío  
en el cáliz de la flor,  
la que alivia mi dolor,  
la sola ilusión que ansío.

En las noches de tristeza  
cuando después de una orgía  
la mente me repetía  
con indecible ternura  
los momentos de alegría,  
que a tu lado yo pasé,  
lo constante de tu fe  
la pasión del alma mía.

Tú eres la estrella más pura  
que brilla en el firmamento,  
emblema de sentimiento  
corazón noble y virtuoso;  
lugar donde doy reposo  
a mi mente fatigada,  
cuando con una mirada  
me haces feliz y dichoso.

### **Grajea**

Yo vi una noche  
allí en Buenos aires  
un hombre algo joven  
de rígida faz;  
llevaba la ropa  
de lodo cubierta,  
llevaba por compañía  
seis perros detrás.

Se para de pronto  
mirando a los perros  
que todos meneando  
la cola están;  
coloca un garrote  
debajo del brazo  
y tira al ocase  
mendrugos de pan.

Oh fieles amigos,  
le dice a los perros  
yo tuve en un tiempo  
amigos y hogar,  
y todos aquellos  
me han ido olvidando,  
y sólo a vosotros  
os voy a confiar.

Me ven los que en un tiempo  
llevé a mis salones  
inclinan la vista  
al verme pasar,  
y ven que mi ropa  
de lodo cubierta,  
le dicen de lejos  
no tengo que dar.

Los niños me arrojan  
fragmentos de piedra,  
y son ignorantes  
inocentes son;  
después que comprendan  
la vuelta del mundo,  
dirán en silencio  
mil veces perdón.

### **El Río Negro**

Entre las ondas sonoras  
del Río Negro que pasa,  
junto a mi queja se enlaza  
mi alegría y mi dolor;  
si el río va murmurando  
una queja lastimera,  
de mi alma es la vos postrera  
de desencanto de amor.

En mi triste desventura  
no tengo ningún halago,  
me queda el recuerdo vago  
de venturas que perdí;  
y como pasan las ondas  
mis ilusiones pasaron,

Entre aquel verde follaje  
que se divisa en la orilla,  
allí tengo mi barquilla  
y mi cabaña también,  
en donde está la Francisca  
adornada con los juncos  
que aunque es color de carbunclo  
no me mira con desdén.

Como navegan las sombras  
en los ideales del sueño,  
así veo tu diseño  
entre mágico cendal;  
tu boquita me fascina,  
tus ojitos me enamoran,

solamente me dejaron  
la tristeza que hay en mí.

forma tu rostro la aurora,  
tus labios fino coral.

Gabino Ezeiza

### **Mi lira**

Mágicos sonos tiene la lira  
de quien inspira notas de amor,  
suaves arrullos de ruiseñores  
son los albores de tu esplendor.

Tu nombre tiene la lozanía  
de todo un día primaveral,  
y tus facciones y tus bondades  
las claridades de un manantial.

Hoy he querido divinamente  
como una fuente de inspiración,  
joven modesta brindar tu acento  
y el pensamiento de tu ilusión.

Buena y modesta sin pretensiones  
llevas mil dones de gran valor,  
tu nombre bello que justiprecio  
es el aprecio de tu mirar.

### **En la tumba de Gabino Ezeiza. Vals**

En la tumba sagrada  
del inmortal Gabino,  
angustiado me inclino  
de hinojos a llorar;  
quiero regar su fosa  
con lágrimas fervientes  
y oraciones candentes  
por su alma murmurar.

Los vates de La Plata  
hasta el canto andino,  
recuerdan al genuino  
trovero nacional;  
allá en la patria hermana  
del bravo Lavallejas,  
sintiéronse las quejas  
del gran pueblo oriental.

Por ti cantor sublime  
de antiguas tradiciones,  
palpitan corazones  
y llantos por doquier;  
la patria está de duelo  
perínclito Gabino,  
que cual zorzal divino  
cantasteis en tu ayer.

Adiós, adiós, Gabino,  
cantor de los cantores,  
recíbeme estas flores  
en la última mansión,  
levanta de tu tumba  
la loza funeraria,  
y escucha la plegaria  
de un tierno corazón.

Ramón Aguirre.

Rosario.

\* \* \*

## FUENTES

Periódicos afroporteños *La Broma* (1878) y *La Juventud* (1879). Buenos Aires.

BLOMBERG, Héctor Pedro

1943 Gabino Ezeiza, el último payador. *¡Aquí Está!* 793: 8-11, 23 de diciembre. Buenos Aires.

CABRERA, Florencio (h)

[1925] *Canciones populares por el celebrado payador nacional*. Buenos Aires: s/ed.

EZEIZA, Gabino

[1913] *Glorias radicales*. Rosario: Longo y Argento.

EZEIZA, Matilde

[1919] *La hija del payador : Hermosa colección de canciones cantadas por Matilde Ezeiza en la tumba de Ezeiza*. Rosario: Longo y Argento.

LYNCH, Ventura R.

1925 [1883, como *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*] *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

MÁRMOL, Arsenio

1946 Hablan los hijos de Gabino Ezeiza. *¡Aquí Está!* 1107: 14-15, 14 de febrero. Buenos Aires.

OLOMBRADA, Jaime

1916 Reportaje al argentino Nemesio Trejo. *La Opinión*. Avellaneda. 15 de abril.

RODRÍGUEZ, Ida Edelvira

1887 *La flor de la montaña: (Poema)*. Buenos Aires: Imp. "La Sud-Americana".

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRAFÍA

- AGUIAR, Ángela Susana  
2012 *Revolucionarias, emancipadoras, patriotas: Mujeres del Bicentenario del Éxodo Jujeño*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- BHABHA, Homi K.  
2013 *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CEJAS MINUET, Mónica y Mirta PIERONI  
1994 *Mujeres en las naciones afroargentinas de Buenos Aires. América Negra* 8:133-145. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CIRIO, Norberto Pablo  
2007 *Mujeres y hombres en la diversidad cultural*, Vol. 2 del Programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz* (cofre con libro + CD + DVD). Buenos Aires: Irco Video.
- 2009 *Tinta negra en el gris del ayer: Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.
- 2012 *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Saarbrücken: Editorial Académica Española. 2º ed., corregida y aumentada.
- CIRIO, Norberto Pablo and Dulcinea TOMÁS CÁMARA  
s/f “Black Letters”: Problems and Issues in the Research, Dissemination and Reception of Literature by Afro-Argentines and on Afro-Argentines. *African and Black Diaspora*. Chicago: Routledge (en prensa).
- DI SANTO, Víctor  
1987 *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Ed. part.
- 2005 *Gabino Ezeiza : Precursor del arte payadoril rioplatense*. Buenos Aires: Marta Argentina Romero.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga  
1964- Poesía popular impresa de la Colección Lehmann - Nitsche I.  
65 *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 5: 207-240.

Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología.

- 1966-  
67 Poesía popular impresa de la Colección Lehmann – Nitsche II. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 6: 179-226. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología.
- 1968-  
71 Poesía popular impresa de la Colección Lehmann - Nitsche III. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 5: 281-325. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología.

FRIGERIO, Alejandro

- 2006 “Negros” y “blancos” en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías sociales. En Leticia Maronese (Comp.), *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 77-98.
- 2008 De la “desaparición” de los negros a la “reaparición” de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. En Gladys Lechini (Comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina : Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: Clacso, p. 117-144.

GARCÍA, Miguel A. y Gloria B. CHICOTE

- 2008 *Voces de tinta : Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

GELER, Lea

- 2008 “Nuestro sexo está de pie”. Voces afrofemeninas en la Buenos Aires de 1876-78 *Claroscuro* 6: 109-137. Rosario: Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, Universidad Nacional de Rosario.

GINZBURG, Carlo

- 2013 [1986]. *Mitos, emblemas e indicios : Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.

- GOLDBERG, María B.  
1998 Las afroporteñas, 1750-1880. *Revista de Historia Bonaerense* 16: 4-8. Morón: Inst. Hist. de Morón.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo  
2013 *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- JABARDO VELASCO, Mercedes  
2013 Apuntes para una genealogía del pensamiento feminista negro. *Pueblos* 56.  
<http://www.revistapueblos.org/?p=14081>.  
Consultado el 11-sept-2013.
- LEWIS, Marvin A.  
2010 [1996]. *El discurso afroargentino : Otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- LIMA GONZÁLEZ BONORINO, Jorge F.  
2005 *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870 a través del Catastro de Beare y el Censo Poblacional*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- MCCLARY, Susan, and Marcia CITRON  
1991 *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MORENO CHÁ, Ercilia  
2003 Gabino Ezeiza, payador legendario. En *Temas de Patrimonio 7 : "El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones"*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 225-234.
- 2005 *Homenaje al payador rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. CD + folleto.
- MOYA, Ismael  
1959 *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Berruti.



PARODI LISI, Cristina y José MORALES-SARAVIA

1986 La "Biblioteca Criolla" del fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Ponencia presentada en el XXXI Congreso del Seminario para Adquisiciones de Materiales Latinoamericanos para Bibliotecas. Berlín.

PLESCH, Melanie

2008 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*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, p. 55-108.

PRIETO, Adolfo

2006 [1988]. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

QUESADA, Ernesto

1902 *El 'criollismo' en la literatura argentina*. Buenos Aires: Coni Hermanos.

REY DE GUIDO, Clara y Walter GUIDO

1989 *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROMÁN, Marcelino

1957 *El itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.

SÁNCHEZ SÍVORI, Amalia

1979 *Diccionario de payadores : Selección de payadas y composiciones de payadores*. Buenos Aires: Plus Ultra.

SEIBEL, Beatriz

1988 *El cantar del payador: Antología*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

1998 Las payadoras: voces en la historia. *Todo es Historia* 373: 50-54. Buenos Aires.

SOLOMIANSKI, Alejandro

2003 *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

2011 Gabino Ezeiza y su recuperación dentro del imaginario de la identidad nacional argentina. *Cincinnati Romance Review* 30: 53-68.

TOASIJÉ, Autumi

2004 Mujer africano norteamericana decimonónica: imagen, discurso y actitudes liberadoras. *Espéculo*. Madrid: Univ. Complutense.  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/mujaf ron.html>.  
Consultado el 11-sept-2013.

TOMPKINS, Jane

1994 Pero "¿es bueno?": la institucionalización del valor literario. *Feminaria* 6: 2-8. Buenos Aires.

VEGA, Carlos

1981 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

\* \* \*

**Norberto Pablo Cirio.** Nació en Lanús (Buenos Aires), en 1966. En 2002 se licenció en Cs. Antropológicas (orientación sociocultural) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Doctorando en Cs. Antropológicas por la misma universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología desarrollando proyectos sobre música afroargentina. Desde 2011 es Director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad de La Plata. Es autor de los libros *En la lucha curtida del camino... Antología de literatura oral y escrita afroargentina* (INADI, 2007, 2º ed. Editorial Académica Española -Alemania-, 2012), *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (Teseo, 2009) y *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo* (Dunken, 2012, en coautoría con Montero).

\* \* \*

## **RITMOS Y SÍMBOLOS EN TORNO A LA CUNA: ELEMENTOS DEL *NONSENSE* Y DE LAS COPLAS TRADICIONALES ESPAÑOLAS EN TRES POEMAS DE JULIO ALFREDO EGEA**

**MARINA DI MARCO**

---

**Resumen:**

Las canciones de cuna y los ritos que anteceden al sueño constituyen lugares privilegiados para la enunciación y el enriquecimiento del imaginario infantil. En los poemas del español contemporáneo Julio Alfredo Egea, este imaginario se nutre del estilo del *nonsense* y de los temas presentes en las coplas de cuna tradicionales de España, siempre para renovar la interpretación de estos géneros. Tanto en su musicalidad interna como en las isotopías que atraviesan su contenido, las nanas de Egea se regirán por una unión entre lo tradicional y lo moderno, que deriva de la identificación del enunciador adulto con el enunciatario niño. Todo ello nos llevará hacia una concepción de la infancia en la que la voz del canto inocente se confunde con los ecos de la guerra y con el rugir de los medios de comunicación.

**Palabras clave:** Infancia – Canciones de cuna – Julio Alfredo Egea – *Nonsense* – Coplas tradicionales españolas.

**Abstract:**

Lullabies and other rituals that come before bedtime imply privileged places for the enunciation and enrichment of the imagination of children. In poems of the contemporary Spanish poet Julio Alfredo Egea, this imaginary arises from the style of *Nonsense* and on the themes presented in Spanish traditional songs, always to renew the interpretation of these genres. In their internal music, as well as in the isotopies that go through them, Egea's lullabies will be the result of a combination of both traditional and modern elements. Such combination, which comes from the fact that the adult identifies himself with the child, shall guide us into an image of childhood in which the voice of innocent singing mingles with the echoes of war and the roaring of the mass media.

**Keywords:** Childhood – Lullabies – Julio Alfredo Egea – *Nonsense* – Spanish folk songs.

\* \* \*

## Introducción

La canción de cuna, que se encuentra dentro de la lírica aplicada, se define por su función específica: hacer dormir al niño. En su misión ritual, muchas veces desdeña el sentido de la letra —como lo atestigua el género inglés *nonsense*, cuyas composiciones se han llegado a utilizar como canciones de cuna—, para privilegiar aspectos fonéticos, rítmicos y melódicos que acierten a cumplir esta tarea. En el esquema enunciativo del género, los elementos fundamentales serán, por lo tanto, el enunciador —la madre, la nodriza, el padre...— y el enunciatario, es decir, el niño. El contenido de las canciones toma muy a menudo al niño como receptor, enunciándolo desde la presencia de algún vocativo. Por lo general, estas apelaciones directas vienen acompañadas por el posesivo singular —‘mi niño’, ‘niño mío’— o incluso por un epíteto, como ‘niño lindo’, que —con la fuerte base antropológica de que ninguna madre verá a su niño feo— termina siendo sumamente formulístico. Además, en la expresión catártica de la madre, ella incluirá elementos de su quehacer diario, dando así cuenta del contexto que se vive en el hogar. Mientras ella canta, el ambiente se llena de una cantidad de seres sobrenaturales benéficos, y otros seres del mismo tipo son conjurados en defensa del niño. En otros casos, sucede lo contrario: los seres maléficos son invocados por la madre como forma de amenaza si el niño no se llega a dormir. En definitiva, como expresa Enriqueta Morera de Horn, “la voz de la madre, idealmente, acompaña la entrada del niño a un mundo de maravilla”<sup>1</sup>. Las canciones de cuna y los ritos que anteceden al sueño constituyen lugares privilegiados para la enunciación y el enriquecimiento del mundo del niño.

El presente trabajo forma parte de un estudio más amplio, que gira en torno al género de las canciones de cuna y, puntualmente, a aquellas composiciones que podemos considerar como ‘canciones de cuna de autor’. Teniendo en cuenta sus raíces folklóricas y la preeminencia de su funcionalidad, buscamos analizar las letras de las nanas desde un enfoque discursivo en el que se recupere toda la información posible acerca del enunciador y del enunciatario, sin olvidar el contexto en el que se desarrolla este canto. Pretendemos, en última instancia, establecer en qué medida se hacen presentes el niño, los responsables de que se duerma y el lugar en el que se encuentran.

En el caso particular del autor español contemporáneo Julio Alfredo Egea, resulta fundamental el vínculo que el ‘yo lírico’ establece entre su propia infancia y la de su enunciatario niño. Por medio de esta voz, se unen, en los poemas de *Nana para dormir muñecas* (1965), temas recurrentes del cancionero tradicional español y elementos propios de la segunda mitad del

---

<sup>1</sup> MORERA DE HORN, E., 1983: 21.

siglo XX. Este autor sintetiza tanto el problema de lo religioso como el peso de la voz del adulto —identificado con el niño— y del contexto del cantar. Por otro lado, la utilización de formas métricas variadas nos permite recurrir al *nonsense* inglés y a las coplas de la tradición española, como fuentes folklóricas del poeta. Trascendiendo la descripción de un contexto inmanente al poema, Julio Alfredo Egea introduce también el valor del contexto de producción, y eleva la importancia de la cuestión social, valiéndose de la voz autobiográfica de la experiencia, y de un meditado tono de denuncia hacia los medios de comunicación.

\* \* \*

### Julio Alfredo Egea y la poesía infantil

Como hemos dicho, las canciones de cuna se encuentran dentro de la lírica aplicada. A ello podemos sumarle dos distinciones genéricas importantes: su pertenencia a la literatura infantil y su relación con lo folklórico. Las canciones de cuna llamadas 'de autor', como las que retomamos en este trabajo, no dejan de vincularse con este elemento anónimo, ya que en ellas se proyectan características de las nanas tradicionales. A la hora de interpretar las nanas de Julio Alfredo Egea, este panorama nos abre un extenso campo de posibilidades comparatísticas.

Ante todo, debemos discernir una cuestión fundamental: ¿qué se entiende por 'literatura infantil'? Tomaremos aquí la definición que Carmen Bravo-Villasante da en su *Historia de la Literatura Infantil Española*, y diremos que "[...]literatura infantil es la que se escribe para los niños"<sup>2</sup>, aunque se incluyen también obras que los niños, con el tiempo, se han apropiado, y se excluyen aquellas que no son del agrado de los lectores a los que iban dirigidas. En una definición más específica de este macrogénero, Maite Alvarado y Elena Masset distinguen en la literatura infantil la intersección entre un elemento literario y un elemento apelativo, producto de la asimetría entre el autor empírico adulto y el lector empírico niño, y que "[...] supone a su vez un esfuerzo suplementario: el de construir a ese destinatario"<sup>3</sup>. Según estas autoras, lo ideal es que no se dé una contradicción entre estas dos funciones, con una apelación connotada y capaz de ser revelada por la primacía de la experiencia estética.

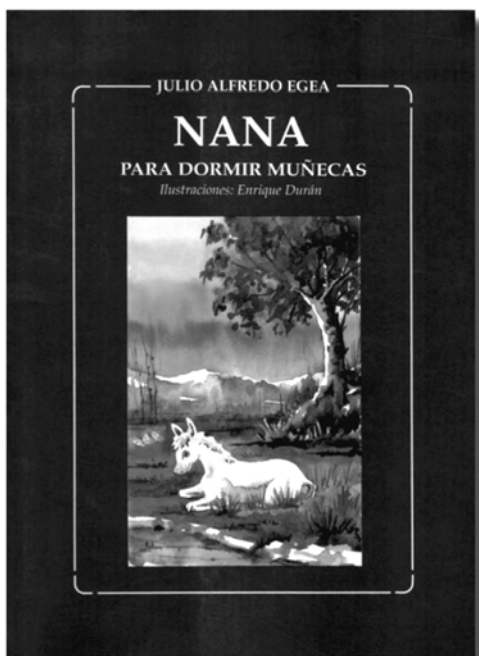
En este sentido, *Nana para dormir muñecas*, publicado por Julio Alfredo Egea en 1965, constituye un libro fundamentalmente propio de la literatura infantil, y en el que la referencia a un destinatario niño se evidencia desde la voluntad de atenuar el vínculo asimétrico, mediante la

---

<sup>2</sup> BRAVO-VILLASANTE, C., 1959: 11.

<sup>3</sup> ALVARADO, M. & MASSET, E., 1989: 56.

construcción de una voz lírica infantil, que, necesariamente, presenta los aspectos apelativos del mensaje de forma connotada —esto sucede, entre otros, en el poema que da título a la obra, “Nana para dormir muñecas” y en poemas de juego como “La cometa”). El mismo paratexto editorial, desde la portada, indica qué tipo de lector que se encuentra implícito en la obra.



**Portada de *Nana para dormir muñecas* (1ª ed., Madrid: Editora Nacional); ilustración de Enrique Durán**

Para comprender el significado profundo de sus poemas, para poder hacer nuestra la voz del niño que canta a sus juguetes, debemos retornar a aquella edad en la que la naturaleza y el canto eran una sola cosa, y la poesía un modo de manejarse en el mundo. Así, la ilustración de la tapa presenta un escenario similar al del “Platero” de Juan Ramón Jiménez, de quien Egea reconoce recibir influencias<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Jiménez Martínez, en EGEE, J. A., 2010: 33.

Francisco Jiménez Martínez, crítico de la obra de Egea, afirma que “[...] el subgénero infantil se rige por unas convenciones literarias específicas, que lo alejan y lo hacen distinto”<sup>5</sup>. Por ello, no duda en relativizar la importancia de *Nana para dormir muñecas* en el desarrollo de la poesía de Egea, y lo excluye de cualquier posible periodización. Sin embargo, creemos que la resignificación que hace Julio Alfredo Egea de los elementos folklóricos, sumando aportes de las coplas tradicionales y del *nonsense* al género de las canciones de cuna, incluyen la posibilidad su recepción por parte de un público adulto. Como señala Carmen Bravo-Villasante, “es imposible en algunos casos trazar una línea formal entre el género infantil y el de los adultos”<sup>6</sup>.

Pero esta frontera no aparece difuminada solamente en lo que respecta a la construcción del receptor de la obra. Tomamos para este trabajo sólo tres poemas, “Nana del miedo”, “Súplica” y “Ya no hay brujas”, y en ellos podemos distinguir, como factor común, la presencia de una voz poética en la que, a través de la enunciación o de la memoria, se confunden el niño y el adulto, y se acortan las distancias entre el mundo infantil y el del hombre maduro.

\* \* \*

### El niño-receptor y los ritos del sueño

Las necesidades del niño y las implicancias de su proceso de formación se ven reflejadas en la multiplicidad de fenómenos folklóricos que lo rodean. En su conferencia “El niño en función folklórica”, Julio Viggiano Esain explica: “[el niño] es elemento fundamentalmente eficaz en la dinámica funcional del patrimonio folklórico [...]. No solamente encierra sino que también recoge y difunde por su propia necesidad vital infinidad de hechos folklóricos”<sup>7</sup>. Así, muchas de estas realidades están presentes en las canciones de cuna, y van configurando una imagen del niño, desde el punto de vista temático: “Duérmeme mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa / ponerme a coser”<sup>8</sup>. En esta expresión catártica de la madre, el niño aparece rodeado de las obligaciones que conlleva para ella, y el sueño constituirá principalmente el alivio de la mujer.

Sin embargo, el niño muchas veces se presenta como enunciatario —tal vez, no demasiado consciente— del discurso de quien lo acuna. Esto ocurre en “Nana del miedo”, de Julio Alfredo Egea:

---

<sup>5</sup> En EGEA, J. A. *op. cit.*: 29.

<sup>6</sup> BRAVO-VILLASANTE, C. *op. cit.*:151.

<sup>7</sup> VIGGIANO ESAIN, J.,1954.

<sup>8</sup> RIERA, C. (ed.), 2009: 23.

“Cinco soldados traigo  
de chocolate.  
Mi corazón estaba  
late que late.

Cómetelos, mi niño,  
muy despacito,  
cómete al capitán  
y al soldadito.

Tú no irás a la guerra,  
Dios no lo quiera;  
sólo sabrás historias  
de primavera.  
No me preguntes nunca  
qué es la trinchera.  
Para ti sea la tierra  
sólo pradera.

Duerme soñando  
que el Ángel de la Paz  
te está guardando.”<sup>9</sup>

La situación inicial del poema, reflejada en su primera estrofa, establece una relación estrecha con el título: para la voz poética —cuya vivencia podemos conectar con un elemento autobiográfico: Egea vivió su infancia durante la Guerra Civil Española—, el miedo que trae la guerra es tan grande que aún la forma simbólica y dominada de un soldadito de chocolate infunde terror. Según indica Fryda Schultz de Mantovani, “el miedo, en todas sus gradaciones, hasta la que llega al estado zozobante del terror, es uno de los acontecimientos que más impresionan la vida infantil”<sup>10</sup>.

¿Qué le dará al niño, entonces, la seguridad que necesita, frente al canto de una voz poética azorada por los recuerdos de su propia infancia sin paz? Llama la atención, con respecto a la mayoría de las canciones de cuna que toman como enunciatario explícito al niño, que el primer verbo en imperativo, el más cercano al vocativo ‘niño mío’, no se vincule con el dormir, sino con el comer. Este acto de la nutrición previene un posible daño, que volvería real aquello a lo que se teme, y que se simboliza en los

---

<sup>9</sup> EGEA, J. A. *op. cit.*:393.

<sup>10</sup> SCHULTZ DE MANTOVANI, F., 1968: 22.



soldados de chocolate. Por otro lado, la tercera estrofa presenta una súplica —“Dios no lo quiera”—, y se refiere al tema de las historias que narra el padre o la madre, y ante las cuales el niño está lleno de preguntas. Recién en la cuarta estrofa llegamos al imperativo “duerme”, matizado por la suavidad del gerundio “soñando”. Así, un análisis detallado de las estrofas nos permite descubrir que la “Nana del miedo” se encuentra atravesada por un eje semántico fundamental para el género de la canción de cuna: los ritos que anteceden al sueño, en este caso, la comida, el cuento y la oración. Estos tres elementos se vinculan para garantizarle al niño la paz, bajo la custodia de un ángel.

Excepto por la eliminación de un posible último verso, la estrofa final guarda una estrecha relación, desde su métrica —versos impares heptasilábicos libres, y pares pentasilábicos, con rima consonante— y desde su significado, con canciones de cuna en forma de copla de seguidilla, pertenecientes a la tradición española:

“Duérmete, niño mío,  
duerme y no llores,  
que te mira la Virgen  
de los Dolores.”<sup>11</sup>

Así, la memoria del enunciador y el género tradicional de la copla se unen para instrumentar una canción de cuna en la que el rito previo al sueño aparece pleno de sentido, y cumple su función primordial de invocar a un protector sobrenatural para el niño.

\* \* \*

### **El niño-enunciador y la denuncia a los medios de comunicación**

A diferencia de “Nana del miedo”, el poema de *Nana para dormir muñecas* “Súplica” presenta como enunciador al niño. El enunciatario es la abuela, a quien el niño le suplica atención:

“Cuéntame ese cuento, abuela,  
y apaga el televisor,  
de la princesa encantada  
y de aquel lobo feroz.

Dime si en la primavera  
hará nido el ruiseñor  
en el rosal del jardín

---

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.), 1951: 27.

y bajo la acacia en flor.

Cuéntame como veías  
el mundo a tu alrededor  
cuando eras como yo.  
Repásame la lección.

Quiero mirar a la Luna  
mientras escucho tu voz  
y espero a la primavera.  
Apaga el televisor.”<sup>12</sup>

La repetición del leitmotiv “apaga el televisor” expresa, en esta resignificación de lo religioso, una fuerte denuncia contra los medios de comunicación. Si lo relacionamos con cada punto de la petición del niño, veremos que, desde la concepción del enunciador niño —contagiada, por así decirlo, de una visión adulta—, el televisor se presenta en el contexto de enunciación del poema como un elemento físico avasallador, que impide la presencia de las cosas que le gustan al niño: los cuentos de hadas, la naturaleza, las anécdotas familiares y la paz, que está simbolizada en la luna.

La forma tradicional de copla romanceada que adopta este poema —con sus versos octosilábicos de rima asonante en los pares— nos permite establecer, desde su rima, algunas asociaciones interesantes con la palabra “televisor”. En la primera estrofa, su rima con “feroz” lo reviste de una cantidad de significados que, desde el imaginario infantil, se vinculan directamente con el mal. En la última estrofa, en cambio, su rima con “voz” establece una relación antitética: la abuela no podrá hablar si el televisor sigue encendido. Por eso es que el enunciador del poema no puede sino ser el niño. Por ello, el pequeño dirige su súplica a su abuela, y esta súplica toma la forma de un poema. Nobile afirma:

“[la poesía] reivindica un papel y un significado importantes en la civilización tecnológica, deformante y caótica [...], como salvaguardia de la libertad de la persona y de la individualidad irrepetible de la persona, contra los peligros presentados por una sociedad heterodirigida, áridamente tecnocrática, alienante y masificadora”<sup>13</sup>.

Pero esta fuerte denuncia, expresada de forma calma por intermedio de la voz del niño, no puede quedar sin una solución, sin una respuesta. El

---

<sup>12</sup> EGEA, J. A. *op. cit.*: 408.

<sup>13</sup> NOBILE, A., 1920: 68.

tema de lo social, según Jiménez Martínez, es una constante en la obra de Egea, pero no a la manera de la poesía social de la Generación del 50:

“El planteamiento teórico de fondo en la obra de Julio Alfredo Egea es distinto y contiene otra dimensión, de tipo moral y cristiano [...]. Poesía social, crítica, solidaria y Cristiana, de un cristianismo de base.”<sup>14</sup>

Desde su cristianismo de base, Egea retoma aquí una posible solución a la alienación que rodea, amenazante, a la infancia: no puede resultar tan difícil alejarse del televisor, y brindarle a los niños aquello por lo cual nos suplican: una figura que enseñe y que proteja.

\* \* \*

### **Un testigo del rito: símbolos y sinsentido**

En el poema “Ya no hay brujas”, y en su estructura de aparente *nonsense*, encontraremos la respuesta que da Egea a todos esos males que aquejan a los niños, desde la posibilidad de la guerra hasta la alienación provocada por los medios de comunicación.

“Fue que la Luna  
pintó las chimeneas  
una por una.  
Se han muerto las brujas.  
Burbuja  
de bruja  
no queda en la noche.  
Los ángeles rubios  
que viajan en coche  
por la Vía Láctea  
lo pueden decir,  
que sí,  
que no queda ni una  
gracias a la Luna.  
La noche roba  
y convierte en estrella  
la última escoba.  
Lo puede decir  
el mochuelo cojo  
que desde su olivo  
rascaba su ombligo  
y cerraba el ojo.

---

<sup>14</sup> En EGEEA, J. A. *op. cit.*: 31.

Que sí.  
Yo también lo vi.  
Que no queda ni una  
gracias a la Luna.”<sup>15</sup>

Aquí, los males están claramente representados por las brujas, antagonista habitual en los cuentos de hadas (GONZÁLEZ, 1995). Pero, ¿quién vence a este agresor? El yo lírico aparece sólo como testigo. Lo acompañan en esta función dos personajes que habitualmente ayudan al protagonista, y que aquí se limitan, también, a observar su accionar: los ángeles y el “mochuelo cojo” que vive en el olivo, y que, podemos arriesgar, tiene como fuentes posibles al personaje que cumple la función de donante en el tradicional cuento “El pájaro verde”, de Fernán Caballero. ¿Quién es, entonces, el héroe? Sin ningún ayudante, la vencedora es la Luna, gran figura de los *nonsense* tradicionales. Este aparente *nonsense* de Egea, que intercala versos de tres sílabas y genera una musicalidad en la que predominan el ritmo y un cierto sonido de balanceo, constituye, desde los aspectos de su letra que remiten al imaginario, una verdadera nana.

Para comprender esto, es necesario estudiar el nivel simbólico en el que la Luna y la noche se funden en un solo actante, para ver en “Ya no hay brujas” la solución a los problemas del niño. Morera de Horn explica que las canciones de cuna se encuentran ligadas, en sus orígenes, a formas rituales de magia blanca, por medio de la cual se conjuraba a los espíritus malignos: la aparición de la luna, las estrellas, el sueño y la noche ejercen, según esta autora, una función benéfica para el individuo. Morera de Horn se pregunta:

“¿Constituyen las canciones de arrullo, entonces, al menos poéticamente, especies cantadas de la ‘magia blanca’, con una carga pragmática y ceremonial? ¿Lilith [una fuerza demoníaca] y los genios malos de la noche están huyendo desde entonces conjurados por Heng-ngo, la luna Blanca, señora Buena de la noche que diluye el miedo con su claridad [...]?”<sup>16</sup>.

Efectivamente, en “Ya no hay brujas”, Julio Alfredo Egea ha logrado un poema perfecto para mostrar qué necesita de los adultos la infancia, y mediante qué formas se expresa esta necesidad en el imaginario de los más pequeños. En su sabiduría primigenia, la magia blanca de las canciones de cuna plantea la necesidad de que, frente a las brujas o demonios de la guerra y de los medios de comunicación, los adultos les brindemos a los

---

<sup>15</sup> EGEEA, J. A. *op. cit.*: 411.

<sup>16</sup> MORERA DE HORN, E., 1983: 40.

niños, con nuestra voz, el testimonio protector de que el bien siempre vence al mal.

Hemos visto cómo el poeta Julio Alfredo Egea toma los géneros tradicionales del *nonsense* y la copla, para brindarles, en su confluencia con la canción de cuna, un nuevo significado. A través de sus tres poemas “Nana del miedo”, “Súplica” y “Ya no hay brujas”, este poeta expresa una visión de la infancia en la que el efecto protector de los ritos del sueño, a través de la música, tiene un papel fundamental. Desde su visión de mediados del siglo XX, este poeta incluye, como parte del imaginario que rodea a los niños, los peligros posibles de la guerra y los medios de comunicación.

¿Cuál es la defensa que tienen los niños ante estos ataques del mundo moderno? ¿Cómo les damos ese indispensable testimonio de que el bien vence al mal? ¿Cuál es la mejor atención que podemos hacerles? Sin duda, resultará fundamental acompañarlos desde la presencia de los cuentos, los mitos y las canciones, que irán generando, en torno a su cama, un espacio de protección. G. K. Chesterton resume perfectamente la importancia de estos ritos.

“At the four corners of a child’s bed stand Perseus and Roland, Sigurd and St. George. If you withdraw the guard of heroes you are not making him rational; you are only leaving him to fight the devils alone”<sup>17</sup>.

Es esta imagen, la del niño resguardado por un contexto en el que lo apelativo de la transmisión del imaginario se connota en una enunciación primordialmente estética, la que Julio Alfredo Egea construye en *Nana para dormir muñecas*, a través de la presentación de un niño enunciatario con el cual se identifica la voz adulta, de un niño enunciador consciente de los males que lo acechan, y de un contexto de la enunciación en el que el mal es ahuyentado por los poderes benéficos.

\* \* \*

---

<sup>17</sup> CHESTERTON, G. K., 2008. (“En las cuatro esquinas de la cama de un niño se encuentran Perseo y Rolando, Sigurd y San Jorge. Si retiras la guardia de los héroes no estás volviéndolo racional: solamente lo estás dejando luchar solo con los demonios”)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografía primaria

- EGEA, J. A.  
2010 *Poesía completa*. Instituto de Estudios Almerienses.  
Edición digital, disponible en  
<http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDkQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.dipalme.org%2FServicios%2FAnexos%2Fanexos%2FVAnexos%2FIEA-PCJAE-V1%2F%24File%2FEgeaV1.pdf&ei=2Z11UJSJG5Ci8QScjoD4Dw&usg=AFQjCNExe5PbZ3knmEo8GrYiWtpGpKgUuQ&sig2=J9r7VvMJMOH1fkVOA0bS8g>  
Consultado por última vez el 15 de noviembre de 2013.

### Bibliografía consultada

- ALVARADO, M. & MASSET, E.  
1989 “El tesoro de la Juventud”. *Filología, Año XXIV*  
1.2, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, pp.41-59.
- BELTRÁN, V.  
1976 *La canción tradicional: aproximación y antología*.  
Tarragona: Tarraco.
- BETTELHEIM, B.  
1979 *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BLEILER, F. (ed.).  
1970 *Mother Goose's melodies*. New York: Dover.
- BRAVO-VILLASANTE, C.  
1959 *Historia de la Literatura Infantil Española*. Madrid:  
Revista de Occidente.
- CHESTERTON, G. K.  
2008 *Tremendous trifles*. Mobile Reference.

- CRESTA DE LEGUIZAMÓN, M. L.  
1984 *El niño, la Literatura Infantil y los medios de comunicación masivos*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- EGEA, J. A.  
2012 “Confesión biográfica”. En <http://www.julioalfredoegea.com/entrada.htm>. Consultado por última vez el 28 de septiembre de 2012.
- GARCÍA LORCA, F.  
“Las nanas infantiles”. Disponible en <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.htm>. Consultado por última vez el 31 de octubre de 2011.
- GÓMEZ YEBRA, A. A.  
1990 “La más cara máscara”. En Cerrillo, P. et al. *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ, J. et al.  
1995 “Transformaciones del mito en los cuentos infantiles”. En Actas del II Coloquio Internacional de Literatura Comparada “El cuento”. Homenaje a Ma. Teresa Maiorana, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995. Vol. 2, pp. 293-295.
- MORERA DE HORN, E.  
1983 *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanás de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador.
- NOBILE, A.  
1920 *Literatura infantil y juvenil: La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid: Morata. Marichalar, I. (trad.).
- RIERA, C. (ed.).  
2009 *El gran libro de las nanas*. Barcelona: El Aleph.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.).  
1951 *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.

- SCHULTZ DE MANTOVANI, F.  
1968 *El mundo poético infantil*. Buenos Aires: El Ateneo (3era ed.).
- SERRANO, A. (ed.)  
2000 *Voces de infancia*. Buenos Aires: Colihue, 2000.
- TAYLOR, J. et al.  
1924 *Rhymes for the nursery*. London: Harvey and Darton.
- TEJERO ROBLEDO, E.  
2002 “La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer”.  
En *Didáctica (lengua y literatura)*, n. 14, pp. 211-232.
- VIGGIANO ESAIN, J.  
1954 *El niño en función folklórica*. Córdoba.
- ZAFFARONI BÉCKER, Z.  
1956 *Poesía folklórica infantil del Uruguay (contribución)*.  
Montevideo; CEFU.

\* \* \*

**Marina di Marco.** Nacida en Buenos Aires en 1990. Cursó la Licenciatura en Letras en la UCA. Participó como expositora en las X Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Pontificia Universidad Católica Argentina), en el XXII Simposio de Estudios Clásicos (Universidad Nacional de Tucumán), y, con trabajos sobre las canciones de cuna, en el VI Ateneo del CILA (UCA Pontificia Universidad Católica Argentina en la IX Semana de la Música y la Musicología (Pontificia Universidad Católica Argentina) y en el III Simposio de Literatura Infantil y Juvenil del Mercosur, en la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente, se encuentra cursando la Diplomatura de Estudios Avanzados en Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM), y escribiendo su tesis de licenciatura.

\* \* \*



## MANUEL BELGRANO EN EL CACIONERO

**OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS**

---

### Resumen

La intensa vida pública del patricio don Manuel Belgrano, sus campañas militares, su genio creador de símbolos nacionales, sus victorias, sus derrotas, su actividad social, su salud quebrantada, su retorno a la casa natal y su muerte han sido temas para cantares surgidos en diversos niveles referenciales de la sociedad argentina y en distintos tiempos.

**Palabras clave:** Manuel Belgrano – canción – Argentina –símbolos nacionales

### Abstract

The intense public life of patriotic Manuel Belgrano, his military campaigns, his creative imagination for national symbols, his victories, his defeats, his social life, his health, his return to his birthplace and his death have all been subject for song emerged in different reference levels of the Argentinian society and at different time.

**Key words:** Manuel Belgrano – song – Argentina –national symbols

\* \* \*

A Manuel Belgrano<sup>1</sup> le tocó ser contemporáneo de una floración poética tan heterogénea como apasionada: la de la verdadera poesía revolucionaria.

En efecto, una perspectiva estratigráfica puede reconocer fácilmente en la producción literaria en verso de aquellos años, la existencia de

- un nivel urbano cultivado, casi palaciego, como que copiaba los modos imperantes en la metrópoli española europea;
- un nivel decididamente popular y tradicional, que ahora designamos como “folklorico”, de versos compuestos para ser cantados por

---

<sup>1</sup> Manuel José Joaquín del Corazón de Jesús Belgrano vino al mundo en Buenos Aires el 3 de junio de 1770 y falleció el 20 de junio de 1820 en la misma ciudad, en el idéntico solar, en la misma casa y, tal vez, hasta en la precisa alcoba que lo vieron nacer.

bardos anónimos y transmitidos generacionalmente, con cambios de formas y funciones que demuestran su apropiación libre por quien se siente identificado con ellos;

- un nivel naciente, de poesía “a lo rústico”, con características netamente americanas, que tomó como arquetipo humano al jinete ganadero de las pampas y de las cuchillas, al gaucho rioplatense.

Es importante dejar claro que, pese a los muchos elementos que ayudan a distinguir a estos tres tipos de producción poética, el rasgo característico más señalado en su diferenciación es la lengua.

En el nivel urbano, cuyos autores generalmente firmaban sus obras difundidas por escrito, se trata de un lenguaje muy acicalado, con predominio de metáforas de extracción mitológica greco-romana que permiten denominarlo “de estilo neoclásico” o, como suele preferirse ahora, “seudoclásico” americano<sup>2</sup>.

En el nivel tradicional y popular, folklórico, las composiciones viven en función del canto. Ya se trate de piezas narrativas –romances españoles, “argumentos” criollos- o líricas de diferentes temas –coplas, glosas-, sus anónimos hacedores y sus divulgadores procuran utilizar una lengua de norma “culto” o “general”. No es raro hallar en ellas rasgos de origen con tendencia cultista (menciones de personajes o pasajes bíblicos, evangélicos, o novelísticos de los antiguos ciclos de caballerías), mientras que el traspaso sincrónico y diacrónico del que son objeto se muestra tanto como el culpable de los deterioros cuanto como el hacedor de los coloridos hallazgos con que, en su fluencia visible o latente<sup>3</sup>, llegan a teñirse. Lo importante es que este tipo de cantares no procura reflejar el habla regional, rústica o campesina.

Por el contrario, en el tercer nivel, los autores (firmantes o no) imitan intencionalmente el lenguaje de los rústicos cuyo arquetipo en el Río de la Plata es, como se ha dicho, el gaucho, y de allí surge la poesía con isofonía campesina, a la que se ha llamado “gauchesca” y constituye, según lo ha dicho Borges, “uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra”<sup>4</sup>

A mediados del siglo XIX y aún antes si tenemos en cuenta como paradigmas<sup>5</sup>, las *Rimas* del joven Mitre, por ejemplo, comienza a florecer, en el campo preparado por tales antecedentes remotos y próximos, una nueva forma de poesía que aborda, en lengua de norma culta general, temas y personajes rurales, no solamente referidos al mundo del gaucho

---

<sup>2</sup> Ref. básica\_ *La Lira Argentina [...]*, Buenos Aires, 1824.

<sup>3</sup> Cortázar, A.R., 1964.

<sup>4</sup> Borges., J.L., 1960.

<sup>5</sup> Mitre, B., 1854.

sino también a los de otros tipos humanos y paisajes argentinos o uruguayos que es el que ha sido denominado “poesía nativista”<sup>6</sup>. Esta poesía no es ya contemporánea de Belgrano pero su consideración aquí resulta importante porque el prócer suele aparecer en las obras que la representan.

Tanto la poesía “nativista” como la “gauchesca” pueden considerarse proyecciones del folklore poético<sup>7</sup> pero hay también una poesía de temática patriótica que no puede catalogarse por su lengua, sus formas o su estilo aparte de lo que constituye, simplemente, la producción poética de los distintas generaciones argentinas.

En estos años, en que se han cumplido los bicentenarios de la creaciones de la escarapela<sup>8</sup> y de la bandera nacionales<sup>9</sup>, del éxodo jujeño<sup>10</sup>, del combate de Las Piedras<sup>11</sup>, de la Batalla de Tucumán<sup>12</sup> y de la batalla de Salta<sup>13</sup>, circunstancias todas que tienen al general Manuel Belgrano y a sus tropas como protagonistas, me he propuesto intentar, en apretada síntesis, un recorrido por la producción poética cantable referida a la vida o a la obra del patriota porteño.

\* \* \*

---

<sup>6</sup>Jacovella, B.C., 1959.

<sup>7</sup> El concepto de “proyecciones folklóricas” fue introducido por Carlos Vega (1944). La distinción entre “folklore literario” y “literatura folklórica” pertenece a A.R. Cortazar (1959; 1964).

<sup>8</sup> Propuesta por Belgrano al Gobierno el 13 de febrero de 1812. El 18 de febrero de ese año, el Gobierno resolvió reconocer la Escarapela Nacional de las Provincias Unidas del Río de la Plata con los colores blanco y azul celeste.

<sup>9</sup> “Siendo preciso enarbolar la bandera, y no teniéndola, la mandé hacer celeste y blanca, conforme a los colores de la escarapela nacional”. (Del oficio cursado por Manuel Belgrano al gobierno el 27 de febrero de 1812, día en que había izado el pabellón en las barrancas del Paraná.)

<sup>10</sup> El 23 de agosto de 1812 se inicia el “éxodo jujeño”

<sup>11</sup> Se refiere al combate entablado el 3 de septiembre de 1812 a orillas del río Las Piedras, actual provincia de Salta: la victoria fue para los patriotas. Hubo otro combate, en la Banda Oriental, en el que triunfaron sobre los realistas las fuerzas comandadas por Artigas: el librado en mayo de 1811 en el paraje llamado San Isidro Labrador de las Piedras. Por ello Vicente López y Planes dice, en una estrofa de nuestro Himno Nacional: “*San José, San Lorenzo, Suipacha/ ambas Piedras, Salta y Tucumán/ la Colonia y las mismas murallas/ del tirano en la Banda Oriental/ son letreros eternos que dicen/ que aquí el brazo argentino triunfó, que aquí el fiero opresor de la patria/ su cerviz orgullosa dobló.*”

<sup>12</sup> 24 de septiembre de 1812.

<sup>13</sup> 20 de febrero de 1813,

## Manuel Belgrano en las tradiciones argentinas. Documentos y proyecciones

La poesía popular anónima, aquella que por la voz del cantor expresa, con rituales adecuaciones a las modalidades de la tradición regional, las creencias, los intereses y los sentimientos de la gente, suele dejar escasos testimonios de piezas referentes a los más grandes próceres argentinos. Por el contrario, varias obras poéticas de autores firmantes, ya sean de intención didáctica, en lengua general urbana, como de inspiración gauchesca o regional nativista, han tomado al creador de nuestra Bandera como uno de sus hombres-símbolos. En el caso del General Belgrano vale, para designarlo con la mirada del pueblo, el título de una composición del poeta León Benarós incluida en el disco “Forjadores de la patria” que lo llama “Manuel el Bueno” .y dice en su copla reiterada como estribillo: *Mis ojos en claro día/ levanto al cielo sereno/ y digo en mi corazón/ allá está Manuel el Bueno.* Y también quien esto escribe exaltó los rasgos de carácter del prócer en distintas coplas de cantares y de bailes como “Una doble para Belgrano” que pertenece a la *Balada belgraniana 1812*<sup>14</sup> y dice: *A mi general Belgrano / le canto esta Chacarera , / porque la piedad brotaba/ de su alma en plena contienda.* La idea es la misma que se mantiene en el corazón de los argentinos: Belgrano virtuoso, Manuel el Bueno

En primer lugar debemos señalar que la carencia de cantares tradicionales referidos a Manuel Belgrano no es una excepción respecto de lo que acontece con otros patricios y, si hurgamos en las obras de Ventura R. Lynch (1883) y de Jorge M. Furt (1923-1925), en los *Cancioneros* de Juan Alfonso Carrizo (1926, 1933, 1935 , 1937, 1939, 1942 ), de Orestes Di Lullo (1940 ) , de Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez (1938), o de Guillermo Alfredo Terrera (1948 ), si recorremos el *Romancero* de Ismael Moya (1941), las compilaciones poético musicales de Isabel Aretz (1946 a 1978) y mi propio libro titulado *Cantares históricos de la tradición argentina* (1960) por ejemplo, hallaremos una parva colección de piezas referidas tanto al creador de nuestra enseña nacional como al General José de San Martín, al General Martín Miguel de Güemes, al general Juan Martín de Pueyrredón y a la mayor parte de los más ilustres próceres de nuestra independencia. Es que, así como el folklore poético no es descriptivo de paisajes, tampoco es evocativo de personajes o de hechos. El pueblo cantó, en sus coplas, décimas o “argumentos”, las historias, noticias y “casos” referidos a quienes le fueron próximos en el espacio y en el tiempo. No lo hizo espontáneamente, en cambio, respecto de las personalidades que, con escasa gravitación local, se han destacado en el

---

<sup>14</sup>Fernández Latour de Botas, O., 2012.

plano nacional o internacional por la grandeza de sus hechos o de sus ideas. No obstante hemos de ahondar en esta búsqueda de perlas escondidas.

El cantar folklórico no registra menciones de Belgrano en tiempos de sus campañas al Paraguay y a la Banda Oriental, si bien la poesía de autor ilustrado, en una glosa de pie constante en cuatro décimas romanceadas de Rafael Obligado <sup>15</sup>, ha inmortalizado la figura del heroico “tambor” que actuara en el adverso combate de Tacuarí, con versos que fueron recitados por muchas generaciones de escolares en nuestra patria y que dicen así:

1

Es un grupo de argentinos  
el que marcha a combatir;  
es la Patria quien los mueve  
y es Belgrano su adalid.  
Con la bala y con la idea  
traen de Mayo el boletín;  
y las selvas paraguayas  
van abriendo al porvenir,  
mientras juega con sus chismes <sup>16</sup>  
*el Tambor de Tacuarí.*

2

Rompe el aire una descarga,

---

<sup>15</sup> Obligado, R.. El autor del poema *Santos Vega*, publicó estos versos, escritos por encargo de la Comisión designada por el Consejo General de Educación de la Provincia de Buenos Aires, en 1909. La narración correntina dice que el tambor de Tacuarí fue un niño nacido en el establecimiento agropecuario "San Ignacio", Paraje Lomas de Verón, 1º sección del actual Departamento de Concepción de Yaguareté Corá, en la Pcia. de Corrientes. Su nombre era Pedro Ríos .Hijo de un maestro rural, contaba con sólo 12 años de edad cuando se incorporó al Ejército Libertador de Belgrano en su campaña al Paraguay sirviendo como lazarrillo al Mayor Celestino Vidal. Con los redobles de su tambor alentó a las tropas patriotas hasta el fin del desigual combate librado en Tacuarí, Paraguay, el 9 de marzo de 1811. No se sabe a ciencia cierta si murió en la contienda pues su nombre no figura en el parte de la batalla, pero el mismo Belgrano, en sus documentos, exaltó su comportamiento así como al de las Niñas de Ayohuma (14 de noviembre de 1813) como símbolos del heroísmo de niños y mujeres patriotas en la gesta de la Independencia y dio pie a la mención que de él hace en su *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*,(1854) el general Bartolomé Mitre.

<sup>16</sup>chismes. *m. 1 fam.* Objeto pequeño y de poco valor, especialmente si es inútil o estorba. *2 fam.* Objeto o utensilio de forma extraña o complicada que no se sabe cómo nombrar: *tengo en casa un chisme de esos que sirven para pelar patatas. 3 fam.* Noticia o comentario, verdadero o falso, sobre las vidas ajenas, con el cual se pretende hablar mal de alguien o enemistar a unas personas con otras: *en esa revista no cuentan más que chismes.* cotilleo. *Diccionario Manual de la Lengua Española* Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L

el cañón entra a crujir  
y un vibrante son de ataque  
los empuja hacia la lid.  
Bate el parche un pequeñuelo  
que da saltos de arlequín,  
que se ríe a carcajadas  
si revienta algún fusil,  
porque es niño como todos  
*el Tambor de Tacuarí.*

3

Es horrible aquel encuentro:  
cien luchando contra mil;  
un pujante remolino  
de humo y llamas truena allí  
Ya no ríe el pequeñuelo:  
suelta un terno varonil<sup>17</sup>  
echa su alma sobre el parche  
y en redobles le hace hervir:  
que es muñeca la muñeca  
*del Tambor de Tacuarí*

4

-¡Libertad! ¡Independencia!  
Parecía repetir  
a los héroes de dos pueblos,  
que entendiéndose por fin  
se abrazaron como hermanos;  
y se cuenta que de allí,  
por América cundieron,  
hasta en Maipo, hasta en Junín,  
los redobles inmortales  
*del Tambor de Tacuarí.*

Referencias a la relación entre Belgrano y los colores de la escarapela y de la bandera nacionales por ejemplo, no aparecen claramente en nuestro cancionero tradicional. Hay solo una coplita, que es molde poético utilizado también por los cantores populares para referirse a otros personajes políticos décadas después, y que, sin mencionar colores, se deja teñir por los de nuestra imaginación patriota. Es la que dice: *Manuel me ha dado una cinta,/ Belgrano me dio un cordón /Por Manuel yo doy la vida,/por Belgrano el corazón.*<sup>18</sup>

No hemos hallado piezas poéticas procedentes de la Banda Oriental con referencias a la acción o aunque solo sea a la presencia de Manuel Belgrano

---

<sup>17</sup> *Soltar un terno*: blasfemar, decir palabrotas.

<sup>18</sup> Fernández Latour, O. 1960

en su territorio, aunque su estancia en 1811 fue de verdadera importancia para el futuro del máximo prócer uruguayo, el general José Artigas a quien, el 10 de abril de ese año, designó segundo jefe del Ejército Auxiliar del Norte. Sin embargo, el 22 de abril, la Junta Grande reemplazó a Belgrano por José Rondeau en el mando del Ejército de la Banda Oriental, desplazando a Artigas al cargo de Jefe de las Milicias Patriotas Orientales. Belgrano había sido suspendido en sus "Grados y Honores" para ser sometido a juicio por sus derrotas militares en la campaña del Paraguay, proceso que finalizó con la completa devolución de títulos y honores para el general argentino. Así fue como, llamado Belgrano por el Gobierno de Buenos Aires el 27 de abril, no estuvo presente cuando, en octubre del mismo año, se produjo la famosa "redota"<sup>19</sup> del pueblo oriental en seguimiento de su caudillo: lo que hoy se conoce como el "éxodo oriental", nombre utilizado por el historiador uruguayo Clemente Frigeiro a fines de la década de 1880.

En cambio, la actuación de Belgrano en el Noroeste argentino dejó huellas profundas por muchos motivos. En primer lugar, Belgrano, quien fuera el Secretario Perpetuo del Consulado de Buenos Aires desde la creación de este organismo (1794) y vocal de la Primera Junta de Gobierno Patrio electa el 25 de mayo de 1810, llegaba a hacerse cargo del Ejército del Norte en circunstancias particularmente azarosas. Bien lo expresan los versos de una glosa en décimas que perduraron en la memoria popular por lo menos hasta la tercera década del siglo XX y cuya cuarteta temática y primeras dos décimas dicen:

*Desde el grito de la patria  
sigue nuestro padecer,  
los pueblos pacificados  
sin esperanzas de ver.*

Nuestras vidas, nuestros bienes

---

<sup>19</sup>Metátesis de "derrota" en el sentido de "derrotero". El uso popular de la voz "redota" es uno de los primeros testimonios lingüísticos rioplatenses del "vesre" o "hablar al vesre" que registran con frecuencia, en el siglo posterior, las letras de tangos y milongas de nuestro país. La idea del éxodo para fomentar una política de tierra arrasada como arma defensiva encuentra curiosas coincidencias en la historia de aquellos años iniciales del siglo XIX. Acaso haya sido sugerida por Belgrano a Artigas, tras su propia derrota en el Paraguay (1811) frente al pueblo de allí nativo, habituado a la mítica búsqueda de la "Tierra sin mal" y la práctica de la "roza" y puesta en práctica por el porteño en 1812, al provocar el "éxodo jujeño". De todos modos la estrategia de la "tierra arrasada" fue practicada desde la remota antigüedad en el mundo entero y, en el orden mundial, es fama que la pusieron por obra los moscovitas para vencer a la invasión napoleónica llegada a su ciudad en el mismo año del éxodo jujeño.

no los contamos seguros,  
¡En qué trabajos y apuros  
a los vecinos nos tienen!  
Cualquier sistema que viene  
del mismo modo nos trata  
vacas, caballos y plata  
siguen a todo quitar  
No nos dejan trabajar  
*desde el grito de la patria.*

Nada queda garantido  
desde que “patria” se dijo,  
ni cuenta el padre con su hijo  
ni la mujer con marido.  
Las leyes se han abolido:  
marcha el hombre a padecer  
y lo llevan, sin saber  
a qué fin lo obligan tanto.  
Mientras lloran su quebranto  
*sigue nuestro padecer.*<sup>20</sup>

.....

También en su *Cancionero popular de Salta*<sup>21</sup> incluyó Juan Alfonso Carrizo un fragmento de esta pieza de la cual hemos publicado, asimismo, otro fragmento procedente de Catamarca<sup>22</sup>. Explica el estudioso catamarqueño con su erudición característica:

“Estas décimas me fueron dictadas en Guachipas, por don Esteban Giménez, el 29 de abril de 1930. Giménez es hombre de 45 años y había oído esta trova en Ledesma ( Jujuy), en 1902, a un viejito cuyo nombre no recordaba, pero que decía era la trova “De las guerras por la libertad” // Yo también creo que son de las guerras por la libertad y que datan del año 11, pues dice ‘ las leyes se han abolido’, como aludiendo al hecho reciente de la caducidad del régimen español imperante hasta Mayo de 1811 y a que ‘vienen gritando patria’<sup>23</sup> como una novedad. Para que esto sea así, es necesario ubicar la trova en 1811 y 1812, cuando pasó el ejército revolucionario al Alto Perú, al mando de Antonio González Balcarce y Castelli. // A estar a lo que dice el general Belgrano en sus comunicaciones al Gobierno, en el año 12, cuando se hizo cargo de las tropas en Yatasto, las poblaciones estaban muy mal impresionadas del ejército, parte por las

---

<sup>20</sup> Carrizo, J.A. 1937..

<sup>21</sup> Carrizo, J. A. , 1933.

<sup>22</sup> Fernández Latour, O. 1960.

<sup>23</sup>En la versión anotada por Carrizo en Salta los dos últimos versos de la primera décima dicen precisamente así “*No nos dejan trabajar/ y vienen gritando ¡patria!*”



exacciones a que se las obligaba, como por el espíritu abiertamente liberal y revolucionario de los oficiales porteños con Castelli a la cabeza”

A continuación continúa Carrizo<sup>24</sup> sus sabrosas notas insertando palabras del propio Belgrano: “Es necesario –decía- mantener y sostener el ejército para cuanto gasto cause, porque de otro modo acabaríamos por perder el crédito que felizmente ha tratado de recuperar D. Juan Martín de Pueyrredón”. Y después de recibido del mando, escribía: “Para llevar adelante mis miras y mantener el ejército como debe ser, vestido, alimentado y pagado, recobrando el crédito perdido en el interior, se necesita dinero, y es indispensable que V.E. me provea de él”. Para atender a estas exigencias, el gobierno le remitió 40.000 pesos fuertes. Con esta cantidad, sujetándose a la más severa economía, pudo atender al ejército, sin hacerlo pesar sobre las poblaciones” (Mitre: Historia de Belgrano [...], Buenos Aires, Ed. La Nación). Tomo II, Pág. 48) [...]”

Estas penurias de Belgrano y de su ejército y la malversación que podía suponerse, por parte de los gobiernos, de los ingentes fondos que eran recaudados, sobre todo en Buenos Aires, fueron recordadas después de la muerte del prócer por el “Homero”<sup>25</sup> de la poesía gauchesca, Bartolomé Hidalgo, en el primero de sus *Diálogos* entre Chano y Contreras, de 1821<sup>26</sup>, con versos como:

‘Tantísima pesería! / ¡Yo no sé en qué se gastó! / Cuando el general Belgrano/ (que esté gozando de Dios) / entró en Tucumán, mi hermano/ por fortuna lo topó,/ y hasta entregar el rosquete/ ya no lo desamparó. /Pero ¡ah, contar de miserias!/ ¡De la misma formación/ sacaban la soldadesca/ delgada que era un dolor!/ con la ropa hecha miñangos,/ y el que comía mejor/ era algún trigo cocido/ que por fortuna encontró[...].

---

<sup>24</sup>En su libro *Cantares históricos del Norte argentino* (1939) el gran estudioso catamarqueño agrega detalles referentes a las circunstancias en que Belgrano se hizo cargo del Ejército del Norte y versos cantados en Salta que, según su concepto, fueron las primeras estrofas patrióticas compuestas en nuestro país, ya que preceden a las de la “Canción patriótica” que Esteban de Luca compuso después de la batalla de Suipacha, cuyo estribillo dice: *Sudamericanos/ mirad ya lucir/ de la dulce Patria/ la aurora feliz.*”

<sup>25</sup>Así llamó Bartolomé Mitre al poeta montevideano, en carta a José Hernández con motivo de la aparición de “*La vuelta de Martín Fierro*” (1879), segunda parte de su famoso poema gauchesco.

<sup>26</sup>“Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte”. (1821), en *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. . Obra completa /.../*. Edición crítica 2007..

El episodio conocido como “éxodo jujeño” en que, el 23 de agosto de 1812, obedeciendo a un bando del general Belgrano, el pueblo todo de la ciudad de Jujuy abandonó sus hogares y se puso en marcha hacia Tucumán dejando sin recursos al avance de las tropas realistas, impactó profundamente en la memoria histórica de esa provincia. Ello se refleja en algunas coplas rescatadas en sus trabajos de campo por don Juan Alfonso Carrizo que, treinta años después, ya no pudimos recoger. Pero, además, referencias al tiempo y a las obras del general Belgrano han perdurado en algunas de las tradiciones<sup>27</sup> populares de todo el Noroeste argentino. De esta manera en Jujuy, aún en la tercera década del siglo XX, corría el siguiente relato que anota Carrizo:

Cuenta la tradición lugareña que un joven oficial de la patrulla encargada de recorrer la ciudad, para informar al jefe sobre el cumplimiento de la orden, al dejar la ciudad desierta, cantó esta copla. Así me refirió el doctor Ovejero<sup>28</sup>, quien tuvo la gentileza de darme estos datos y la copla: “ ¡Adiós, Jujuycito, adiós!/Te dejo y me voy llorando: /la despedida es muy triste, /la vuelta, quién sabe cuándo”.<sup>29</sup>

Respecto de la cuarteta, tal vez deteriorada, de rima *6a5b6c6b* que dice: *¡Vamos tucumanos,/vamos hermanos!/Que corre peligro/el bravo Belgrano//*, explica Carrizo que

“Es también copla del Éxodo, la cantaban los soldados jujeños durante la retirada del ejército y de la población en masa. Numerosos jefes y oficiales del ejército y muchos de los soldados eran tucumanos, o se habían alistado en esa provincia, por eso dice: ¡Vamos tucumanos!<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup>Uso aquí la voz “tradición” no para designar al proceso general de transmisión generacional que es esencia del hecho folklórico sino, tal como lo ha propuesto don Bruno Jacovella (1959), como nombre de un género literario que se transmite por medio de la oralidad pero cuyos personajes son no solamente reales sino también protagonistas de la gran historia de su país. Esto es, a la manera de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma o de las *Tradiciones argentinas* de Pastor Obligado.

<sup>28</sup>Carrizo realiza varias referencias a Daniel Ovejero y a su trabajo de 1931 sobre el éxodo jujeño

<sup>29</sup>Puede inferirse que la copla se entonaría con aire de Baguala tritónica y acompañamiento de caja, según la tradición de esa área cultural

<sup>30</sup> Por su forma parece ser copla de Vidalita, la especie definida por el estribillo “vidalita”, según C. Vega.

Otra tradición referida a la vida del General Belgrano trae consigo el recuerdo de una intencionada coplita. Ricardo Rojas fue el primero en exhumar, para la literatura, esta anécdota belgraniana relatada por el Coronel Lorenzo Lugones, que actuó en el ejército auxiliar del Perú. Cuenta que los soldados entonaban un Cielito<sup>31</sup> para recomendar al General Belgrano, a quien risueñamente llamaban Chupa Verde<sup>32</sup>, que no se manifestara encantado de la gestión de sus abastecedores pues los tasajos que le habían enviado estaban en mala condición. Y decían así: *Cielito, cielo que si,/ cielito del Puente e Márquez,/ no te andes pintando, Chupa,/ que están podridos los charques*. La referencia a Puente de Márquez se relaciona con hechos en la provincia de Buenos Aires, pues el topónimo, cuyo origen fue explicado por Ventura R. Lynch en su obra de 1883<sup>33</sup> señala un paraje ubicado hacia el Oeste de la Capital, cerca de los actuales pagos de Moreno. Belgrano en su *Diario de Marcha a Rosario*,<sup>34</sup> relata que el día 26 de enero de 1812, encontrándose en el Puente de Márquez, al que llegaron a las 7 y ½ de la tarde, habiendo mejorado el mal tiempo, “*hubo retreta con música a la noche y se cantó el himno patriótico, y todos se retiraron después de un viva general por la Patria*”.<sup>35</sup> Por referencias del

---

<sup>31</sup> Cantar de coplas octosilábicas romanceadas, con estribillos, y baile de conjunto de parejas interdependientes derivado de las contradanzas europeas y de la familia del Pericón.

<sup>32</sup> “Chupa” es nombre de una “*prenda de vestir masculina que cubría el tronco del cuerpo, a veces con faldillas de la cintura para abajo y con mangas ajustadas; se ponía generalmente en traje militar, debajo de la casaca*”. Belgrano, caballero atildado en el vestir, solía usar la chaquetilla de su uniforme militar de color verde, de ahí que la tropa –acaso también con pícara referencia a su voz aguda– lo llamara, entre otros apodos frecuentes en la época, “cotorrita” o “chupa verde”, denominación que, según ciertas fuentes, alcanzó luego a todos los soldados del arma de Infantería, que tiene al verde como color distintivo

<sup>33</sup> Se trata de un episodio del tiempo de las invasiones inglesas. Dice Lynch: “Los ingleses se reponen, hacen fuego nutrido sobre los fugitivos y logran matar el caballo de Pueyrredon. Aquí fue cuando Márquez (de quien el puente ha tomado su nombre), paisano oscuro que ocupaba el puesto de alcalde en el Pilar, hace girar rápidamente su caballo, recoge las riendas y presenta las ancas a Pueyrredon, que de un brinco se coge a la cintura de su salvador.”. En nota agrega: “Por esta acción, el Cabildo acordó a Márquez una medalla de oro que aún se conserva e nel salón de Jurados de Imprenta”.

<sup>34</sup> *Diario de marcha del Coronel Belgrano a Rosario*, en: Escorzo Belgraniano 3, (Cuadernos de Investigaciones Históricas), Buenos Aires, Instituto Nacional Belgraniano, Convento Santo Domingo, 1995, p. 24.

<sup>35</sup> Puede suponerse que el himno patriótico entonado entonces fuera la canción escrita por Esteban de Luca, que se publicó en la Gaceta de Buenos Aires el 15 de noviembre de 1810, tras la batalla de Suipacha, y a la que habría puesto música – como después lo hizo con los versos de López– el español Blas Parera, cuyo estribillo dice: *Sudamericanos/ mirad ya lucir/ de la dulce Patria / la aurora feliz*.

mismo memorialista y actor en los hechos, se conoce una linda anécdota referida al juramento de lealtad a la Asamblea Constituyente que había comenzado a sesionar en Buenos Aires pocos días antes, y a la bandera diseñada por Belgrano, realizado el 13 de febrero de 1813 a orillas del río Pasaje, que, desde entonces, se llamó Juramento. Cuenta Lorenzo Lugones:

El ejército ratificó su juramento besando una cruz que formaba la espada de Belgrano, tendida horizontalmente sobre el asta de la bandera: con este ceremonial concluyó el acto y el ejército quedó dispuesto para la primera señal de partida. A distancia de cien pasos del río, sobre la ribera que gira al oeste, a la altura de un notable barranco, había un árbol que, por su magnitud, se distinguía sobre todos los de sus cercanías; limpiando una parte de su corteza, hacia media altura de un hombre, en medio de un círculo de palma y laurel, dibujado en el tronco de un árbol se grabó una inscripción que decía: Río Juramento, y más abajo, la siguiente estrofa: Triunfaréis de los tiranos/ y a la patria daréis gloria./si, fieles americanos./juráis obtener victoria.

La batalla de Tucumán, pese a la profunda gravitación que tuvo en la política de toda la nación naciente, no ha conservado poesía de cantares folklóricos que la recordara, por eso, en nuestra *Balada belgraniana 1812* describimos sus casi milagrosas instancias y le dedicamos una humilde pero reverente coplita dentro del “Romance a la gloria de Belgrano: “24 de septiembre/ ¡No ha habido batalla igual!/Es de Belgrano y del pueblo/la gloria de Tucumán”.

Llegamos así, tras la infructuosa búsqueda de un verdadero cancionero folklórico belgraniano, a los días que siguieron a la batalla de Salta (20 de febrero de 1813) en los cuales aparece una composición que no solamente fue divulgada por todos los ámbitos del territorio rioplatense sino que fue objeto de contrahechuras<sup>36</sup> y variaciones demostrativas de la eficacia de su continente poético y del prestigio ganado por la anónima y perdurable pieza. Se trata de una glosa en décimas, de pies atados a una cuarteta temática, según el molde típico de estas trovas en España y América, y completada por un atípico “envío”, llamado por su desconocido autor con término corriente en las cartas postales para los agregados

---

<sup>36</sup>*Contrahechura* (del lat. *contrafactum*) es voz empleada en los estudios literarios para designar a las composiciones de tema “humano” cuyo “molde” se utiliza para cantar “a lo divino” (Bruce Wardropper, 1958) Antes de ahora (Fernández Latour, O., 1963), quien esto escribe ha aplicado la denominación a toda pieza construida sobre un molde poético preexistente, cambiando su tema, especialmente cuando este cambio implica la adopción de una posición opuesta, lo que es muy frecuente en nuestro cancionero histórico-político.

después de la fecha: "Post-Data". Fue recogida en obras historiográficas y literarias como la *Historia de Güemes* de Bernardo Frías y el *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, donde la publicó Estanislao S. Zeballos tomándola de escritos de Ángel J. Carranza. Dice así:

Ahí te mando, primo, el sable,  
*no va como yo quisiera;*  
*de Tucumán es la vaina*  
*y de Salta la contera.*

1  
Cercado de desventuras,  
desdichas y desaciertos,  
no distingo sino muertos;  
no veo sino amarguras.  
Los hijos de estas llanuras  
tienen valor admirable;  
Belgrano, grande y afable,  
a mi me ha juramentado,  
y pues todo está acabado  
*ahí te mando, primo, el sable.*

2  
Cada jefe testimonio  
dio de ser un adalid,  
Díaz Vélez, más que el Cid;  
Rodríguez como un demonio;  
Aráoz por patrimonio  
tiene la índole guerrera,  
de Figueroa a carrera  
me libré si no me mata.  
Estoy ya de mala data;  
*no va como yo quisiera.*

**Post - Data**

Aseguran por muy cierto  
que a Goyeneche, Tristán,  
con un soldado alemán  
esto escribió medio muerto:  
que aquel tuvo a desacierto  
haberse juramentado,  
por lo cual desesperado,  
dijo al verse sin arrimo:

3  
Forest, Superí y Dorrego,  
Pedriel, Álvarez y Pico,  
Zelaya en laureles rico  
y Balcarce britan fuego;  
Arévalo de ira ciego  
en sus ardores no amaina;  
me han cebado una polaina  
los tales oficialitos;  
y cantan estos malditos:  
*de Tucumán es la vaina*

4  
Por fin ese regimiento  
llamado "número Uno"  
con un valor importuno  
me ha dado duro escarmiento;  
y es tanto mi sentimiento  
que ya existir no quisiera  
pues la fama vocinglera  
publicará hasta Lovaina  
que es del Tucumán la vaina  
*y de Salta la contera.*

¡Maldito sea mi primo  
y el padre que lo ha engendrado!<sup>37</sup>

Vencedores los patriotas en Salta (20 de febrero de 1813), ocurrió, sin embargo, la particular circunstancia en que, después de triunfar ante el General realista Pío Tristán y cuando éste decidió capitular para evitar un inútil derramamiento de sangre, el General Manuel Belgrano aceptó la capitulación y a su vez ofreció honrosas condiciones: dejó en libertad a todos los combatientes realistas, exigiéndoles solamente que hicieran el juramento de no volver a tomar las armas en contra de la Patria. Diecisiete jefes y oficiales (incluyendo a Tristán) y casi 3.000 soldados, la completa vanguardia del ejército de Goyeneche, cayeron prisioneros en la batalla de Salta. Después de este hecho Tristán cumplió su palabra y abandonó el ejército, retirándose a su natal Arequipa, pero otros oficiales, especialmente el fluctuante Saturnino Castro (que luego sería fusilado por traidor a la causa española) rompieron la promesa pues un prelado realista consideró que era un juramento hecho ante *herejes*. Por ello Bartolomé Hidalgo pone en boca de Chano, aquel gaucho Capataz de una estancia en las Islas del Tordillo con cuyo nombre luego fue el mismo poeta identificado<sup>38</sup> estos versos cargados de tristes memorias:

¡Eso sí, Ramón Contreras!  
¿Se acuerda del fandango  
que vimos en lo de Andújar  
cuando el general Belgrano  
hizo sonar los cueritos  
en Salta a los maturrangos?  
Por cierto que en esta acción  
(sin intención de dañarnos)  
hizo un barro el general  
que aun hoy lo estamos pagando.  
El quiso ser generoso  
y presto miró su engaño,  
cuando hizo armas en su contra  
el juramentado Castro,  
que quebrantando su voto  
manchó su honor y su grado.

---

<sup>37</sup>Sobre la documentación referente a la Batalla de Salta que hemos hallado en el Archivo de Indias de Sevilla (España) y sobre la repercusión de esta glosa en otras etapas de la poesía argentina hemos elaborado otro trabajo para *Investigaciones y ensayos* (Academia Nacional de la Historia, en prensa)

<sup>38</sup>Véase: Bartolomé Hidalgo /.../ 2007.

Después de la batalla de Salta, Belgrano siguió camino con su ejército por la Quebrada de Humahuaca, hacia el Alto Perú que, de acuerdo con el juramento de Tristán, habría vuelto a pertenecer a las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero la situación no benefició sus planes. Y hubo guerrillas en ese trayecto. A ellas se refiere la copla que Carrizo recoge en su *Cancionero popular de Jujuy*: *Ya vienen los soldados/ por la Quebrada/ y los godos disparan/ como bandadas*. Continuó este ejército luego por la Puna, en su intento de reconquistar el Alto Perú y Carrizo recoge una cuarteta que declara con patriótico fervor lugareño: *Vámonos compañeritos/ a defender la Bandera/ que la sangre de la Puna/no se redama*<sup>39</sup> *andequiera*. Pero, luego de su llegada a Potosí, habrían de sucederse para Belgrano las crueles derrotas de Vilcapugio (1° de octubre de 1813) y de Ayohuma (14 de noviembre del mismo año) con lo que volvió a perderse el Alto Perú y Belgrano entregó el mando del ejército, en Yatasto, al General José de San Martín. Respecto de este último combate, Carrizo ha anotado, en Abrapampa, “a un viejo que cantaba con caja” la copla que dice, con cierto fatalismo ante lo irreversible: “*¡Palomita, palomita!/ ¡Palomita dela Puna!/ A Belgrano lo vencieron/ en la pampita de Ayuma*”<sup>40</sup>

Manuel Belgrano fue al parecer ignorado por la alta poesía de su ciudad porteña, a la cual había vuelto para habitarla hasta el día de su muerte: 20 de junio de 1820. Entonces floreció una rica producción literaria, recogida en gran parte por *La lira argentina*, tanto de autores anónimos como con las prestigiosas firmas de Fray Francisco de Paula Castañeda, Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Cruz Varela o del mismo Esteban de Luca, de cuya pluma proceden varias piezas y entre ellas las *Octavas* de las que tomo estos angustiados versos:

“Ved a la Patria en tan aciago día/ triste, eclipsada la apacible frente,/ que antes con gloria y majestad lucía;/ vedla sobre el sepulcro amargamente/ de Belgrano llorar sensible y pía;/ llorad todos, sentid, como ella siente,/ mientras admiran todas las naciones/ del héroe más virtuoso las acciones.”

Pero la memoria popular conserva otros rasgos muy simpáticos referentes al carácter y a los hábitos del gran patricio. Sábese que, entre tantas travesías y combates, el general Belgrano, hombre de mundo y de refinada formación ciudadana tanto en Europa como en América, parece no haber rehuido nunca la vida social. Así, de sus estancias en las ciudades del

---

<sup>39</sup> Un nuevo testimonio de esta forma de la oralidad compartida, contemporáneamente, por el área rioplatense y por la región noroéstica de la Puna jujeña; “redama” por “derrama” en el área puneña se suma a la ya mencionada forma “redota” por “derrota” en la Banda Oriental del Río de la Plata.

<sup>40</sup> Carrizo, J.A., 1935, Discurso preliminar. Capítulo quinto. La búsqueda.

Noroeste argentino surgen anécdotas que lo vinculan con salones y con señoras y niñas de la sociedad. No hay cantares sobre ello pero sí un Minué-Gavota con “allegro”, de Zamba, sin letra tradicional, llamado La Condición que vincula al prócer con la elección de una determinada dama como compañera de baile, dama cuyo nombre cambia según se lo narre en una o en otra de las provincias del antiguo Tucumán<sup>41</sup>

El espíritu del general Belgrano impregna, sin duda, la breve pero emotiva colección de versos populares que hemos podido reunir para homenajearlo con un pequeño cancionero. Varios somos los autores actuales que le hemos dedicado nuestros versos y diversos los músicos y los cantores que los interpretan, por lo que quisiera evocarlo, como al comienzo de estas páginas, con las palabras del gran poeta puntano León Benarós quien, en su Zamba titulada *Adiós general Belgrano*<sup>42</sup>, y para darnos letra en nuestra despedida, dice:

(Recitado) Al alba ya está Belgrano alertando a sus soldados. ¡Ah, generalito lindo, por bueno y sacrificado!.	(Cantado) Adiós, general Belgrano peregrino de la Patria, memorias le traigo yo de Tucumán y de Salta
---	--

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ-THIELE, Isabel.  
1946           *Música tradicional argentina. Tucumán, Historia y Folklore.*  
                  Buenos Aires, U.N.T.
- ARETZ, Isabel  
1978           *Música tradicional de La Rioja.* Caracas, INIDEF-OEA.

---

<sup>41</sup> Hay una letra adecuada a la música de La Condición que circula en ámbitos escolares e instituciones tradicionalistas. Su autor fue el popular creador de letras de tangos y de piezas camperas Alfredo Navarrine (Buenos Aires, 1894- 1979). Quien esto escribe ha dedicado dos piezas de su *Balada belgraniana 1812*, musicalizada por el Maestro Víctor Betinotti, al tema de La Condición.

<sup>42</sup>*Adiós, general Belgrano*, Zamba, letra de León Benarós, música de Carlos Di Fulvio (1966)



BENARÓS, León

*Manuel el Bueno. Milonga con Gato.* Letra: L. Benarón, música: E. Inchausti; *Adiós, General Belgrano.* Zamba. Letra: L. Benarós, música: C. Di Fulvio

BORGES, Jorge Luis

1960 *El "Martín Fierro".* Buenos Aires, Columba. (Esquemas)

CARRIZO, Juan Alfonso

1926 *Antiguos Cantos Populares Argentinos. Cancionero Popular de Catamarca.* Prólogo de Ernesto Padilla. Buenos Aires.

1933 *Cancionero Popular de Salta.* Buenos Aires, UNT.

1935 *Cancionero Popular de Jujuy.* Tucumán, UNT.

1937 *Cancionero Popular de Tucumán* (2 tomos), Buenos Aires, UNT.

1939 *Cantares históricos del Norte argentino,* Buenos Aires, Ed. Centro Instrucción de Infantería (Biblioteca del Suboficial, 94).

1942 *Cancionero Popular de la Rioja* (3 tomos) . Buenos Aires, UNT, Espasa-Calpe Argentina, Impr. Baiocco.

CORTAZAR, Augusto Raúl

1964 *Folklore y Literatura.* Buenos Aires, EUDEBA.

1995 *Diario de marcha del Coronel Belgrano a Rosario*", en: *Escorzo Belgraniano 3, (Cuadernos de Investigaciones Históricas)*, Buenos Aires, Instituto Nacional Belgraniano, Convento Santo Domingo, 1995

DI LULLO, Orestes.

1940 *Cancionero popular de Santiago del Estero.* Prólogo y notas de Juan Alfonso Carrizo. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1940

FERNÁNDEZ LATOUR, Olga.

1960 *Cantares históricos de la tradición argentina.* Selección, introducción y notas por /.../ Pról. de Julián Cáceres Freyre. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960.

1963 "Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIX: don Víctor José Capdevila" En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, N° 4, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Institutos de Investigación,

FERNÁNDEZ LATOUR, Olga Elena

- 2009 *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses.*  
Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- 2012 *Balada belgraniana 1812.* Sobre una idea original de José Raúl Buroni. Musicalización de Víctor Betinotti. Buenos Aires, Obras de Ferlabó, 2012. /Hay video de su presentación en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 2012./

FRÍAS, Bernardo.

- 1902 *Historia del Gral. Don Martín Güemes y de la provincia de Salta, de 1810 a 1832.,* 3 tomos. Salta..

FURT. Jorge Martín.

- 1923 *Cancionero popular rioplatense. Lírica gauchesca.* Tomo 1. Buenos Aires, La Facultad, 1923.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro.*

- 1879 La obra comprende dos partes: *El gaucho Martín Fierro.* Contiene al final una interesante memoria sobre el Camino Trasandino, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872; y *La vuelta de Martín Fierro.* Buenos Aires, Librería del Plata, 1879 (10 láminas de Carlos Clerici) /.

HIDALGO, Bartolomé

- 2007 *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense.* Edición crítica por Olga Fernández Latour de Botas. Selección iconográfica Carlos DellepianeCálcena. USA, Stockcero, 2007

JACOVELLA, Bruno C.

- 1959 “Las especies literarias en verso” . En: *Folklore argentino*, Dir. J. Imbelloni, Buenos Aires, Nova, 1959.

- 1982 *La Lira Argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia.* Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982 (1ª ed. 1824).

LUGONES, Lorenzo

- 1888 *Recuerdos históricos,* 2ª ed, Buenos Aires (Carrizo,1933).

- LYNCH, Ventura Robustiano  
1883 *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República. Atlas. Costumbres de indio y gaucho.* Bs. As. Ed. La Patria Argentina.
- MITRE, Bartolomé  
1854 *Rimas Con un Prefacio del Autor.* 1ª ed. Buenos Aires. Imprenta de Mayo.  
1857b *Historia de Belgrano y de la independencia argentina.* Buenos Aires, Ed .La Nación.
- MOYA, Ismael  
1941 *Romancero.* Buenos Aires, UBA, FFyL, Inst.de Lit. Arg.
- TERRERA, Guillermo Alfredo  
1948 *Primer cancionero popular de Córdoba.* Córdoba, Imprenta de la Universidad. Textos musicales anotados por Julio Viggiano Esain.
- OBLIGADO, Pastor  
1955 *Tradiciones argentinas.* Buenos Aires, Hachette.
- OBLIGADO, Rafael  
1909 “El tambor de Tacuarí” en *El Monitor de la Educación Común.* Buenos Aires : Consejo Nacional de Educación. 1909.
- OVEJERO, Daniel.  
1934 *El Exodo Jujeño.* Conferencia pronunciada en Buenos Aires el 23 de agosto de 1931, en la sala de la Wagneriana, bajo los auspicios de la Asociación de Residentes Jujeños (citada por J.A. Carrizo)
- PALMA, Ricardo.  
s/f *Tradiciones peruanas.* 6 t. Madrid.
- ROJAS, Ricardo  
1917-22 *La literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata.* Buenos Aires, La Facultad.
- SERPA, Edmundo  
1990 *Historia de los Cuatro Siglos de Corrientes,* 2ª.ed., Cicero.

VEGA, Carlos

1944 *Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del Folklore.* Buenos Aires, Losada.

WARDROPPER, Bruce

1958 *Historia de la poesía lírica .a lo divino en la cristiandad occidental.*Madrid, Ed.de la Revista de Occidente.

ZEBALLOS, Estanislao S.

1905 *Cancionero Popular.* De la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, N° 1, Bs. Aires.

\* \* \*

**Olga Fernández Latour de Botas.** Escritora, docente e investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador. Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, Diploma Superior de Lengua y Literatura Francesas de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Ensayista, narradora y poeta, es autora de más de cien trabajos éditos -libros, fascículos y artículos- publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales.

Es miembro de número de la Academia Nacional de la Historia, de la Academia Argentina de Letras y de otras entidades académicas del país y del extranjero. Es Directora del programa “Atlas de la Cultura Tradicional Argentina” (ACTA), Directora del Centro de Estudios Folklóricos “Dr. Augusto R. Cortazar” de la UCA y de la Cátedra Extracurricular de Etiología Cultural Argentina “Prof. Bruno C. Jacovella” de la Universidad del Salvador. Fundadora de la Asociación Amigos de la Educación Artística (AAEA) .Presidenta fundadora de la Institución Ferlabó, cuyo lema es: “**Por la comprensión, para la paz**”. El Gobierno de la República Francesa la ha honrado con su condecoración como *Chevalier dans l’Ordre des Palmes Académiques*. (2004).

\* \* \*

## **EL INTÉRPRETE DE LOS VILLANCICOS Y EL LECTOR MODELO DE LOS TEXTOS POÉTICOS DE CUSCO –SIGLOS XVII /XVIII**

**ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ**

---

### **Resumen**

La ejecución vocálica de un texto poético supone –en el eje de la comunicación- un complejísimo itinerario que se inicia en la lectura, en la comprensión/interpretación del lenguaje.

Si bien los textos de poesía mélica son, para el intérprete, un entrecruzamiento de simbolizaciones gráficas de sonidos, los poéticos de los villancicos de Cusco expresan los nodos semánticos del humanismo teológico. El conjunto de estrategias formales funcionan como instrucciones que orienta modélicamente hacia la comprensión/ interpretación –y posterior expresión de esos nodos semánticos. Nuestro estudio sondea los recursos que insisten en potencialidades sonoras marcadas semánticamente.

**Palabras clave:** texto poético - ejecución vocálica –Cusco – villancicos –nodos semánticos.

### **Abstract**

The vocalic execution of a poetic text represents a complex schedule that starts with reading, understanding and interpreting its language.

Despite the fact that melic poetry texts are a crossover of graphic sounds symbolisms, Cusco's Christmas Carols state the theological humanism semantic nodes. The set of formal strategies work as instructions which guide us towards the comprehension, interpreting, and later on, the phrasing of those semantic nodes. This study fathoms the resources that insist in semantically marked audible potentialities.

**Key words:** poetic text – vocalic execution – Cusco – Christmas Carols – semantic nodes.

\* \* \*

## I. Prolegómenos

Como es propio de toda investigación, el sondeo de los textos poéticos incluidos en las partituras manuscritas – tanto las de Orejón y Aparicio halladas en la catedral de Lima como las del repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco- nos indujo a una extensa revisión teórica para decidir el marco de investigación de mayor posibilidad heurística. El enfoque genético, inevitable, ya que se debía reconstruir manuscritos, se enmarcó en el paradigma semiológico que postula un texto dinámico considerando su producción o *poiesis*, la función didáctica asignada en el espacio cultural del barroco y en el culto, en las festividades de la liturgia católica después del Concilio de Trento. Nos fue útil considerar la reflexión iniciada por Brian Vickers en torno a la metodología propuesta por el movimiento denominado “música poética” 1535-1792,<sup>1</sup>e interrogantes posteriores acerca del significado en música (Jean Jacques Nattiez)<sup>2</sup>y la distinción de lenguaje y música como dos sistemas semióticos, construcciones donde cada signo se articula en un esquema de relaciones. En las especulaciones de López Cano “el significado existe sólo cuando un objeto es situado en relación con un horizonte de interpretantes” adoptando la expresión peirceana actualizada por Nattiez.En efecto Charles Peirce - desde una fenomenología del pensamiento- identifica lógica con semiótica y observa el proceso de reemplazos que es la semiosis en la legalización a través de un lenguaje en niveles. En el marco de la semiología, la retórica - conjunto de principios orientadores de la producción o *poiesis* y de la recepción o *aisthesis*- debía entenderse en la tradición de esta forma de poesía, que delineada magistralmente por la preceptiva del Siglo XVI <sup>3</sup> y

---

<sup>1</sup>Metodología que consiste en adaptar para la música el aparato de las figuras retóricas pensadas para el lenguaje El supuesto de base es que los sonidos tienen determinado significado. **No valora los análisis sintácticos** y gramaticales como postula Mattheson-1739, Forkel, 1788, Vogt, 1719, Henichen, 1728 y también el intento de Mattheson de aplicar la *inventio* retórica a la música. En síntesis, se rechaza la aplicación de las figuras retóricas (que surgen de reflexiones sobre el lenguaje) a la música.

<sup>2</sup> Hemos considerado la teorización de esta forma de poesía por Fernando de Herrera en *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* de 1543.Herrera analiza las distintas formas de poesía y propone el concepto de poesía mélica: “Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre este que llaman melos, u odas con que se escriben y cantan las pasiones y los cuidados amorosos.” Puede confrontarse Roxana Gardes de Fernández: “Los textos poéticos” en: Villancicos a la Virgen en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Siglos XVII-XVIII. Buenos Aires. UCA. 2012. Pp.47-83.

<sup>3</sup>En su interesante estudio sobre los “pliegos sueltos” Víctor Infantes establece tres modelos didácticos funcionales: los textos cuya temática - ajena a las coordenadas poéticas habituales- se poetiza para construir un mensaje instructivo; las obras que

designada con el concepto de poesía mélica, remite a Alfonso X, a Juan del Encina, a Lope de Vega y a las estrategias de comunicación de estas sus “letras para cantar”.

La poesía mélica: letras compuestas para ser cantadas, se concreta, sin duda, en la entonación vocálica, en la expresión de la voz. Con acierto, enfoques onto- fenomenológicos señalan que es la entonación la que hace actual el texto ante un auditorio que se vuelve sensible y próximo por ese acto y en esa circunstancia. Por otra parte, desde enfoques hermenéuticos se ha señalado que aunque el intérprete intencionalmente propusiera su expresión vocálica como si fuera un puro ejercicio lingüístico sobre posibilidades gramaticales, aún así, ese juego de destreza vocal estaría atravesado por elementos axiológicos que delimitan lo semántico y lo estético, es decir valoraciones desde una normativa en cuya tradición está incluido el intérprete.

Entonces, desde ese enfoque hermenéutico, acentuado por reflexiones de una pragmática socio-cultural, la voz –elemento físico- no constituye por sí un material artístico. Toda la materialidad del sonido se vuelve comunicación artística por las evaluaciones de determinado contexto. El arte es comunicable si es posible como medio de cierto acontecimiento cultural o social. Así, la entonación sonora –coloración axiológica de un material verbal – significa la elección de sonidos, la distribución de los mismos en articulaciones que reflejan una particular percepción de grafos. Pero es erróneo creer que la expresión de una poesía mélica es un fenómeno puramente sonoro. El fenómeno estético juega sobre la categoría de las posibilidades sonoras y la *interiorización* de esas posibilidades que se eligen y realizan en el dinamismo de una pronunciación orientada contextualmente a la semántica. Así los valores que caracterizan una circunstancia histórico - cultural determinada se concretan en la elección de algunos factores de la composición. Entonces, sobre la entonación

---

comparten un espacio retórico con otras estructuras literarias, pero que se utilizan con intención didáctica; y, por último, los textos pensados, escritos y publicados para divulgarse en aplicaciones catequísticas y doctrinales. Si en el primero ubica el Arte poética castellana en coplas fecha por Joan de Mena, en el segundo modelo ubica textos poéticos de pregunta y respuesta, problemas y demás tensiones dialéctico/literarias con los proverbios, dichos, refranes y sentencias, e incluye allí el pliego que contiene los “Proverbios en rima del sabio Salomón”, los “Castigos y ejemplos de Catón”. Salomón y Catón, las dos autoridades aparecen juntas en una de las “Cartillas para enseñar a leer”- que circularon profusamente en el Siglo XVI- 1584. Víctor Infantes: “La poesía que enseña. El didactismo literario en los pliegos sueltos”. En *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 1993. Pp. 117-124

sintáctica –propuesta en el lenguaje- se articula una entonación expresiva que expone claramente evaluaciones normadas sobre el tema y la forma.

De este modo el intérprete orienta su voz hacia los sonidos y los determina- jerarquizando la ubicación de cada sonido en cada palabra y en cada frase según las expresividades que están marcadas como valiosas en el ámbito cultural en que se ha formado. Con ese saber entornal, en el contexto de esa normativa heredada, delinea la actualización vocálica expresiva de esos textos, e intuimos que desde allí modeliza también a su receptor contemporáneo.

## **II. Planteo: la posibilidad comunicativa de la interpretación.**

En una vuelta de tuerca a la investigación realizada, este estudio asedia el planteo, posible dilema de un intérprete al actualizar la poesía mélica de Cusco – siglos XVII/XVIII. Una poesía creada en el ámbito religioso-cultural, desde preceptivas de esos siglos y con el espíritu místico postridentino, para ser entonada en celebraciones litúrgicas y por quienes se habían formado *en y compartían el contexto musical catedralicio*. La comunicación estética a un auditorio se delinea allí, en el itinerario desde la comprensión de núcleos semánticos, al delectare, para el *docere*.

Intuimos que interpretar estas composiciones supone, al cantor del siglo XXI, resolver un dilema enfrentando una dialéctica: o expresa su voz y las destrezas interpretativas valoradas en el contexto cultural de este siglo delineando desde allí un núcleo semántico posible, o tiende un puente comunicativo haciendo surgir en el lenguaje de los Siglos XVII/XVIII, el texto- el trasfondo semántico del léxico. Esto implica leer comprensivamente, desde los preceptos y el contexto que orienta la interpretación comunicativa.

Entonces nuestro estudio asedia el enfrentamiento ineludible de dos horizontes: el literario interno que surge del texto- expresión de un contexto axiológico de campos semánticos y normativas precisas y el horizonte del intérprete vocálico inserto en otro contexto axiológico. ¿Qué relación puede establecerse entre los dos horizontes para que la expresión vocálica actualice la dimensión semántica del texto poético? ¿De qué modo la exteriorización sonora podría comunicar el texto, el entretejido semántico propuesto?

## **III. Propuesta teórica y metodológica: la comunicación textual.**

En el marco de teorizaciones fenomenológico-hermenéuticas la comprensión comunicativa de un texto escrito se despliega en el itinerario de una lectura que traduzca los grafos a sonidos que orienten hacia nodos semánticos. Los textos mélicos de Cusco- Siglos XVII/XVIII exponen el



conceptismo místico-doctrinal de la literatura barroca. Es decir proponen, a través de las formas, los nodos conceptuales de la celebración litúrgica (“Annuntiatio B.Mariae”, “Conceptio Immaculata B.Mariae”). La *aisthesis* o apropiación del entramado textual se inicia en el *delectare*, pero el *commovere* se da en la comprensión comunicativa que actualiza para el *docere* el mundo simbólico-cristiano.

Desde el marco teórico de nuestra investigación, el texto es una *propuesta virtual* a un lector o a *determinada competencia cognoscitiva del lector*. Si según el enfoque onto-fenomenológico (Heidegger, Gadamer) “la comprensión hace al *ser* de lo que se comprende”, la visión hermenéutica sondea en el horizonte de experiencia del lector, en la tradicionalidad histórica que aporta (Gadamer, Jauss) esa posibilidad de *ser* según la comprensión. Así se determina el acto de lectura como experimental. Otras reflexiones desde la pragmática y desde la sociología de la comunicación (van Dijk, Habermas, Jauss) señalan, con acierto, que esa lectura/comprensión debe considerar el acto de emisión del texto, el contexto y la circunstancia, asediando como planteo la pregunta a la que el texto dio respuesta. La ubicación, al leer, en la dialéctica texto y contexto histórico, supone en el lector un distanciarse de su entorno y un ensimismamiento en el horizonte axiológico de la creación.

Los textos de esta poesía mélica de Cusco surgen en el contexto de la oratoria sagrada del Siglo XVII. Una oratoria que, como aspecto de las celebraciones de la liturgia, adquiere notas particulares en el sentimiento religioso pos-tridentino. Así, la oratoria del Siglo XVII sigue los preceptos de la retórica clásica (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) disponiendo las operaciones intrínsecas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y las extrínsecas: memoria y *actio* (*pronuntiatio*) con los recursos retóricos genuinos: los tropos y otras figuras de estilo. Así, fray Luis de Granada al considerar en su *Retórica Eclesiástica* (recopilación de tratados clásicos y matriz incuestionable de las artes de predicar del Siglo de Oro) el uso de figuras coincide con la valoración de San Agustín: “la elegancia del discurso, precisamente porque deleita a los oyentes, puede ser muy útil a la predicación...” No se excluye el *delectare* si conduce al *docere*, pero no es admisible el juego formal por sí mismo. En 1589 el padre jesuita Juan Bonifacio en *De sapiente fructuoso* expone ese límite: “es vergonzoso que un predicador ande buscando florecillas y ponga en eso su cuidado. La verdadera elocuencia no necesita postizos (...) *No es la voz suave del predicador ni su lenguaje florido lo que cautiva al auditorio, sino la grandeza y hermosura de las cosas que dice.*”<sup>4</sup> Los primeros años del Siglo

---

<sup>4</sup> Andrés Gallego Barnés en “La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades.” señala la importancia de la elaboración retórica en los libros de oratoria sagrada. Gallego Barnés cita a Enrique Laplana Gil que en *La*

XVII se caracterizan por el surgimiento de esta oratoria florida. Es la época y el espacio cultural de formación de Hortensio Paravecino, el orador de mayor influencia en la vida cultural del Perú. Su texto: “La descripción de la muerte de Absalón” sirvió de modelo al orador peruano Espinosa Medrano para su “Sermón del primer domingo de adviento de 1689”. Los sermones de este predicador limeño –apodado El Lunarejo- exponen en su estilo la influencia de Góngora a quien dedica la *Apologética en favor de Góngora*. La oratoria de El Lunarejo, como la de Hortensio Paravecino, reúne culteranismo a conceptismo y constituye el contexto de creación de la poesía mélica de Cusco.

Para los *predicadores ensonetados* -tanto en los sermones como en los “pliegos sueltos” de *Cartillas y Doctrinas* - la poesía, su arquitectura métrica, rítmica y estrófica; el verso, y el recitativo son expresiones mnemo técnicas.<sup>5</sup>Y además, en los sermones y en la poesía didáctica, tanto el lector como el escucha son instalados en un esquema dialógico.<sup>6</sup> En muchos

---

*cítara de Apolo de Ambrosio de Bondía* refiere cómo Bondía se opone a la confusión de los límites entre oratoria y poesía, confusión que se produce por la introducción de versos en los sermones. Se instala la disputa acerca de si el predicador ha de engalanar su doctrina con el artificio retórico, sin detenerse ante ningún método para atraer y convencer a su auditorio, o si, por el contrario, “la doctrina cristiana ha de predicarse con la fuerza de la verdad desnuda.

<sup>5</sup>En su interesante estudio sobre los “pliegos sueltos” Víctor Infantes establece tres modelos didácticos funcionales: los textos cuya temática - ajena a las coordenadas poéticas habituales- se poetiza para construir un mensaje instructivo; las obras que comparten un espacio retórico con otras estructuras literarias, pero que se utilizan con intención didáctica; y, por último, los textos pensados, escritos y publicados para divulgarse en aplicaciones catequísticas y doctrinales. Si en el primero ubica el Arte poética castellana en coplas fecha por Joan de Mena, en el segundo modelo ubica textos poéticos de pregunta y respuesta, problemas y demás tensiones dialéctico/literarias con los proverbios, dichos, refranes y sentencias, e incluye allí el pliego que contiene los “Proverbios en rima del sabio Salomón”, los “Castigos y ejemplos de Catón”. Salomón y Catón, las dos autoridades aparecen juntas en una de las “Cartillas para enseñar a leer”- que circularon profusamente en el Siglo XVI- 1584. Víctor Infantes: “La poesía que enseña. El didactismo literario en los pliegos sueltos”. En *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 1993. Pp. 117-124

<sup>6</sup>El diálogo es recurso que establece la relación maestro/discípulo para transmitir una enseñanza y ciertas dramatizaciones son diálogos llevados a escena Po ejemplo: *Égloga de la Natividad* Mingo, uno de los cuatro pastores, relata la genealogía de Cristo, los otros tres pastores son receptores, como el público. En sesenta coplas de la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yaguas, un Ángel explica a los pastores el misterio de la Eucaristía. Para considerar si una obra puede incluirse en el marco de lo que llamamos literatura didáctica hay que analizar “hasta qué punto manifiesta y a la vez oculta la relación dialógica maestro/discípulo” (P.116) el esquema dialógico es la base estructural. Andrés

casos para implicar al lector, el autor se implica a sí mismo. Si las letras para cantar admiten pluralidad de formas- en Lope de Vega- romances, villancicos, seguidillas, letrillas- en el género conmemorativo se esboza un diálogo en el que se implica el autor. En el itinerario de comunicación el receptor: lector/escucha es el tú del invitatorio, y comparte el espacio de lo invocado. Luego, como intérprete, es el yo que convoca al escucha hacia un concepto. El yo equivale a un nosotros en la funcionalidad inclusiva. Y sin duda el conceptismo teológico juega como trasfondo en el horizonte de expectativa del escucha de la música barroca.<sup>7</sup>

Los textos de poesía métrica de los villancicos de Cusco exponen en el entrecruzamiento de simbolizaciones gráficas de sonidos, los campos semánticos de la doctrina cristiana, expresan los nodos semánticos del humanismo teológico. El conjunto de estrategias formales funciona como un haz de instrucciones que orientan modélicamente hacia la comprensión/ interpretación –y posterior expresión de esos nodos semánticos. Nuestro estudio sondea los recursos que insisten en las potencialidades sonoras marcadas semánticamente.

Intuimos que el intérprete al leer desde las instrucciones propias del lector modelo, puede interiorizar la percepción de los sonidos y articular el mundo simbólico que proponen los textos. Consideramos que a través de estas estrategias modélicas, en la interiorización de los grafos y la percepción de sonidos se articulan las imágenes conceptuales. Asediamos los nodos de anclaje- mojonos en ese itinerario de interpretantes: desde la percepción de los sonidos a partir de la morfo- sintaxis, al ensimismamiento que integra los sonidos al horizonte axiológico del trasfondo. Inferimos las claves orientadoras de la apropiación de esos núcleos semánticos: nodos que deben desplegarse comunicativamente en la interpretación propia del horizonte teológico del Barroco.

Veamos un ejemplo:

**“Hombres, luces, astros, cielos”**, del Maestro Don Sebastián Durón

Hombres, luces, astros, cielos gemid **en tanta desgracia**

Cielos gemid **en tanta desgracia** no sea el ay menor donde es **la mayor causa**-//

---

Gallego Barnés: La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades.” En *Criticón*-Nº 58. Toulouse. PressesUniversitaires du Mirail. 1993. Pp. 103-116

<sup>7</sup>La forma, la función poética propia de la Edad Media inunda con motivos, intenciones y doctrina todos los flancos poéticos del Siglo de Oro. Temas, tópicos y personajes de la doctrina: el Ave María, la Pasión, San Pedro, La Concepción, la Asunción, la Resurrección.

Montes sentid **desventura tanta** si halla idioma el sentimiento con que tratar **tal desgracia**//

Agua llorad **pérdida tan alta** que desperdicios del llanto **en tal dolor** son ganancias//

Plantas espirad rendid el alma porque el alma esta demás cuando **la vida se acaba**//

**María murió** qué muerte qué ansia qué pena qué falta ay qué muerte

**la dicha espiró** qué muerte la vida faltó, qué muerte

**la Aurora durmió**, qué muerte, qué ansia, qué pena qué falta.

Hombres gemid **en tanta desgracia**/no sea el ay el menor/donde es **la mayor causa**/

Flores sentid **desventura tanta**/si halla idioma el sentimiento /con que tratar **tal desgracia**/

Tierra llorad **pérdida tan alta**/que desperdicios del llanto/en **tal dolor** son ganancias/

Aves espirad, rendid el alma, **porque el alma está demás** /cuando **la vida se acaba**/

Qué muerte, qué ansia la luna menguó/ qué pena ay qué falta

Cielos, astros, luces,

Qué muerte, qué ansia, la gloria cesó qué pena ay qué falta

Montes, mares, brutos

Qué muerte, qué ansia la gloria huyó qué pena

agua, fuego, viento

Qué muerte, qué ansia el gozo partió qué pena

plantas fieras peces hombres

qué muerte qué ansia qué pena que falta

Flores qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Tierra qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Aves qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Cielos a gemir aguaa llorar montes a sentir a espirar **porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta**, venid, venid a sentir// a espirar a llorar a gemir a llorar, a sentir//

Brutos, hombres, peces, plantas qué muerte, qué ansia, qué pena qué falta

a gemir a llorar a sentir a espirar en tal muerte, en tal ansia/en tal pena, en tal falta

Hombres a gemir fuego a llorar mares a sentir a sentir peces a espirar

**porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta** venid, venid, venid//

A gemir a espirar a espirar luces cielos//vientos aguas a gemir a llorar a sentir a espirar en tal causa muerte, ansia pena falta//

Para gemir para llorar, para sentir, para espirar//

a gemir a llorar a sentir a espiraren tal falta a quien tal vida le falta.

Luces gemid **en tanta desgracia** no sea el ay el menor donde está **la mayor causa**//

Brutos sentid **desventura tanta** si halla idioma el sentimiento con que tratar **tal desgracia**//

Vientos llorad **pérdida tan alta**, que desperdicios del llanto, **en tal dolor** son ganancias//

Peces espirad rendid el alma porque **el alma está demás cuando la vida se acaba**//

Qué muerte ay qué ansia qué pena el día acabó qué falta cielos, astros, luces, hombres//

Qué muerte ay qué ansia qué pena la vida paró qué falta montes, mares, brutos, flores//

Qué muerte ay qué ansia qué pena la paz se escondió qué falta, agua, fuego, viento, tierra//

Qué muerte, ay qué ansia qué pena el gusto pasó qué falta plantas, fieras, peces, aves//

Qué muerte, qué ansia, qué pena, qué falta.

Coplas

Astros gemid **en tanta desgracia** no sea el ay el menor donde es **la mayor causa, causa ay**//

Montes sentid **desventura tanta** si halla idioma el sentimiento con que tratar **tal desgracia, desgracia, ay**//

Fuego llorad **pérdida tan alta**, que desperdicios de llanto en **tal dolor** son ganancias, ganancias **ay**//

Qué muerte el sol se eclipsó qué ansia qué pena qué falta

**María murió, el sol se eclipsó la luna menguó, el día acabó qué muerte qué ansia qué pena qué falta**

Qué muerte el gusto cayó qué ansia qué pena qué falta la dicha espiró, el gusto cayó, la gloria cesó la vida pasó qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Qué muerte la vida faltó, qué ansia, qué pena qué falta la vida faltó, el bien nos dejó, la vida se huyó, la paz se escondió, qué muerte, qué ansia, qué pena, qué falta

Qué muerte la flor se agostó, qué ansia, qué pena, qué falta la aurora durmió la flor se agostó, el gozo partió, el gusto pasó.

Astros, a gemir, tierra a llorar, a llorar flores a sentir//

Fieras a espirar **porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta** venid a llorar //

a espirar a sentir a espirar en tal muerte, en tal ansia, en tal pena, en tal falta, agua, fuego, mares, aves, fieras aunque en tanta causa muerte, ansia, pena, falta para gemir//para llorar, para sentir para espirar gemir, llorar, sentir para espirar aves, peces, fieras, plantas en tal falta.

Luces a gemir viento a llorar, brutos a sentir//

A sentir, sentir plantas a espirar **porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta**, venid, a espirar//

Hombres luces//tierra fuego en tal muerte, en tal ansia, en tal pena en tal falta aunque en tanta causa muerte//

Ansia, pena, falta, para gemir; para llorar, para sentir, para espirar, para gemir, para llorar, para sentir, para espirar, hombres, luces, astros, cielos, a espirar en tal falta.

La *inventio* gira en torno a un acontecimiento, un efecto y la convocatoria universal a compartirlo. Sobre la base de un esquema dialógico se relata la muerte de María. La situación de desgracia suma se

amplifica en la *argumentatio* del efecto previsto en los seres que se convoca a compartir el dolor. La *dispositio* juega en tres ejes semánticos: el acontecimiento, la exhortación a vivenciarlo (por los vocativos y verbos), la situación de dolor universal. La metáfora catacrética despliega el concepto: “María es vida”.

El acontecimiento, se anuncia: *María murió*, se amplifica: *la dicha espiró, la vida faltó, la aurora durmió, la luna menguó, la gloria cesó, la gloria huyó, el gozo partió, el día acabó, la paz se escondió, el gusto pasó, el sol se eclipsó, María faltó, el bien nos dejó*. Y se resume en una proposición causal/condicional-consecutiva: *porque el alma está demás cuando la vida se acaba*. El juego aspectual de los tiempos verbales opone por el pretérito indefinido lo puntual y conclusivo - hechos que se cierran en un pasado: “murió”, “espiró”, “faltó” – a la proyección de ese hecho en la atemporalidad de un presente como expresión de lo absoluto y trascendente: “el alma está demás”.

Las ampliificaciones surgen de las equivalencias textuales: enumeraciones en gradación o climax. Así, los sujetos: vocativos se exponen en una extensa enumeración que enmarca el universo (como en el Salmo 148): hombres, luces, astros, cielos, montes, agua(s), plantas, flores, tierra, aves, mares, brutos, fuego, viento(s), peces. Y por una enumeración se despliegan los verbos exhortativos: “gemid, sentid, llorad, espirad, rendid el alma”; y en gradación de obligatoriedad: “a gemir, a llorar, a sentir, a espirar”; expresión que se intensifica por la frase verbal de fin: “venid para gemir, para llorar, para sentir, para espirar”. Hay cambios en el orden: “gemir, llorar, sentir, espirar”; “gemir, sentir, llorar, espirar”. La ampliificación se da también en el juego sintáctico. Se disponen determinados sujetos para algunos verbos. A “cielos, hombres, luces” se los exhorta a “gemir”; “sentid” rige para “montes, flores, mares, brutos”. A agua, tierra, fuego, vientos” se los exhorta a “llorar”; mientras que “espirad, rendid el alma” rige para “plantas, aves, brutos hombres, peces”. Pero hay variaciones que juegan como recurso de ampliificación porque en los cruces, todos los elementos: “Luces cielos, vientos aguas” son exhortados a todas las expresiones de dolor: “a gemir, a llorar, a sentir, a espirar. La situación de dolor se expresa en construcciones sustantivas encabezadas primero por el exclamativo “qué”(en función adjetiva) *qué muerte, qué ansia, qué pena, qué falta*; amplificado luego por el agregado de la interjección “ay”: *qué muerte ay*, y amplificado nuevamente por el agregado de los adverbios “tal” y “tanta” en función adjetivo-exclamativa: *tal muerte, tal ansia; tanta causa muerte*.

Como vemos se disponen repeticiones fonológicas, léxicas, sintácticas, equivalencias textuales o isotextemas en todas las formas. Desde la anáfora del qué exclamativo: a la más compleja y lograda de seriación o frecuentación esto es: la reiteración de términos en varios versos, en una

disposición vertical, que se reúnen en el último, en una disposición horizontal. El paralelismo sintáctico acentúa la posibilidad de una entonación envolvente, subyugante. La retórica despliega todos sus recursos en una *dispositio* que exhibe toda la potencialidad sonora del lenguaje.

Creemos que el intérprete del siglo XXI como yo implicado en su apropiación lectural comprensiva podrá, al cantar, con la pronunciación de cada grafo exponer el itinerario de interpretantes y comunicar al escucha el nodo conceptual de los textos cusqueños esbozando el horizonte de la celebración teológica del Barroco.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELGADO, Jaime:

1957 *Introducción a la historia de América*. Madrid. Cultura Hispánica.

GALLEGO BARNÉS, Andrés

1993 “La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades.” En: *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. Pp. 103-116

GONZALEZ, Javier

2008 *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires. Circeto.

HATZFELD, Helmut

1969 *Estudios sobre el barroco*. Madrid. Gredos.

INFANTES, Víctor

1993 “La poesía que enseña. El didactismo literario en los pliegos sueltos”. En: *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. Pp. 117-124.

LÓPEZ BUENO, Begoña

1994 “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”. En Francis Cerdan (editor): *Hommäge a Robert Jammes*. (Anejos de

Criticón 1), Toulouse. PressesUniversitaires du Mirail.  
V. II. Pp. 721-738.

MAYORAL, José Antonio  
1994 *Figuras retóricas*. Madrid. Síntesis.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino  
1962 *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid. 3º edición. V. II.  
1948 *Historiade la poesía hispanoamericana*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. T. II. Pp. 93-108.

MONGE, Félix  
1966 “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”. En *Estudios de filología e historia literaria*. La Haya.

OROZCO, Emilio  
1981 *Manierismo y Barroco*. Madrid. Cátedra.

ROGGIANO, Alfredo  
1966 *En este aire de América*. México. Cultura.

SHEPARD, Sanford  
1962 *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid.

\* \* \*

**Roxna Gardes de Fernández** es Doctora en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es Profesora en letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad nacional de La Plata. Inició su formación de investigadora como becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata. Ha desarrollado tareas docentes en la Universidad Nacional de La Plata, en la Universidad Nacional de Misiones - como Profesora Titular por concurso - y, actualmente, en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina como Profesora Titular de Metodología de la Investigación Literaria.

\* \* \*



## **HUMPTY DUMPTY DE MARTA LAMBERTINI: UNA ESPECULACIÓN SOBRE SU GÉNESIS Y SIGNIFICADO**

**LORENZO GUGGENHEIM**

---

### **Resumen**

El propósito de este trabajo es analizar y desentrañar el camino que realizó Marta Lambertini en la composición de la obra para clarinete bajo *Humpty Dumpty* compuesta en 2009. El objetivo es descubrir cuál ha sido la influencia de los textos literarios en la concepción de esta pieza y en qué medida se basó la compositora en el personaje de Lewis Carroll. Al mismo tiempo se ha buscado ahondar en el conocimiento de las técnicas y los materiales empleados para la construcción de la obra.

**Palabras clave:** Marta Lambertini, Clarinete bajo, *Humpty Dumpty*, Lewis Carroll, Música argentina.

### **Abstract**

The aim of the present work is to analyze and investigate the path that Marta Lambertini has followed to create *Humpty Dumpty*, a bass clarinet piece composed in 2009. The specific purpose of this article has been to discover which was the influence that Literature had and in what grade had the composer based the piece in the Lewis Carroll's character. Simultaneously, the techniques and materials employed for the construction of the work had been studied.

**Keywords:** Marta Lambertini, bass clarinet, *Humpty Dumpty*, Lewis Carroll, Argentine music.

\*\*\*

### **Introducción**

El propósito de esta investigación es analizar y desentrañar el camino que realizó Marta Lambertini en la composición de la obra para clarinete bajo titulada *Humpty Dumpty*. La intención es descubrir cuál ha sido la influencia de los textos literarios en la concepción de esta pieza y en qué medida se basó la compositora en el personaje homónimo, presente en el

cuento *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*<sup>1</sup> de Lewis Carroll. Al mismo tiempo se ha buscado ahondar en el conocimiento de las técnicas y los materiales empleados para la construcción de la obra.

Lambertini ha utilizado en diversas oportunidades varios personajes del citado cuento y compuesto una ópera basada en otro libro del mismo autor<sup>2</sup> (*Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*<sup>3</sup>).

*Humpty Dumpty*, realizada por encargo del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) para el ciclo especializado en música contemporánea, *Instrumentos Solos 2009*, ha sido estrenada dentro de ese mismo ciclo e interpretada por el clarinetista Martin Moore, a quien le está dedicada. En tal circunstancia la compositora presentó esta obra en un seminario breve, el cual ha resultado de gran utilidad a la hora de elaborar el presente análisis<sup>4</sup>. Una copia de la edición de la obra que puede consultarse en el sitio web de la autora<sup>5</sup> me fue obsequiada en tal oportunidad.

Por otra parte, en el año 2010 el CCEBA editó un CD con algunas piezas interpretadas durante dicho ciclo, en el cual se incluye la grabación que se ha empleado para este trabajo<sup>6</sup>.

Esta obra aún no ha sido analizada en publicación científica alguna por lo cual es de esperar constituya un atrayente aporte para quien esté interesado en esta pieza en particular o en la producción de Marta Lambertini en general.

Las fuentes fundamentales han sido el análisis de la partitura y de la grabación que me permitieron encontrar simbolismos que reflejan al personaje o al cuento de L. Carroll, así como también el estudio de *A través del espejo...* - especialmente de su capítulo VI, "Humpty Dumpty". Entrevistas con la compositora, que agradezco profundamente, fueron así

---

<sup>1</sup> CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. 1871. Se utilizó la versión del libro publicada en el sitio de internet Wikisource. (Consultado en diciembre de 2013)

[http://en.wikisource.org/wiki/Through\\_the\\_Looking\\_Glass,\\_and\\_What\\_Alice\\_Found\\_There](http://en.wikisource.org/wiki/Through_the_Looking_Glass,_and_What_Alice_Found_There)

<sup>2</sup> LAMBERTINI, Marta. *Alice in Wonderland*. 1989.

<sup>3</sup> CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*. 1865

<sup>4</sup> Este seminario puede ser visto on line en

<http://www.ustream.tv/recorded/1473670> (Consultado en octubre de 2011).

<sup>5</sup> LAMBERTINI, Marta. "Ficha de Humpty Dumpty". Sitio Oficial. (Consultado en octubre de 2011)

<http://martalambertini.com/obrasDetalle-e.php?id=93>. Partitura de la obra.

<sup>6</sup> CCEBA. *Instrumentos Solos 09*. Autores varios, Intérpretes varios. Buenos Aires, ed. CCEBA, 2009, dos CDs. CD 2 Track 3. Marta Lambertini (autora), Martín Moore (intérprete clarinete bajo), *Humpty Dumpty* (2009). Duración 9:05.

mismo fundamentales para lograr una compenetración más profunda con el significado y el proceso de elaboración de la partitura.

Han sido también de gran utilidad distintos sitios web. Entre ellos se encuentran el sitio oficial de Marta Lambertini, su cuenta en *My Space*, su curriculum vitae en la página del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, los citados videos en internet del seminario breve y del concierto de *Instrumentos Solos 2009*<sup>7</sup> subidos por el CCEBA.

\*\*\*

## **1. Antecedentes**

### **1.1.- En la producción de Marta Lambertini**

#### ***1.1.1.- En el aspecto musical***

La producción musical de Marta Lambertini abarca distingos géneros: la ópera - *Alice in Wonderland* (1989), *S.M.R. Bach* (1990), *Hildegard* (2002) y *¡Cenicientaaa...!* (2006)<sup>8</sup>-, la música orquestal, la música de cámara y la música para instrumentos solistas.

Pola Suarez Urtubey señala al respecto:

“Si hay un rasgo que caracteriza su producción, más allá de una fantasía creadora sustentada sobre un oficio solidísimo, es la rica imaginación que despliega en el momento de seleccionar sus motivaciones temáticas”.<sup>9</sup>

Es dentro de las obras para instrumentos solistas o pequeños conjuntos que se encuentran aquellas directamente relacionadas con *Humpty Dumpty*. Se trata de un grupo de composiciones basadas en diferentes capítulos de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* de Lewis Carroll: *Looking-Glass House*<sup>10</sup>, *The Garden of Singing Flowers*<sup>11</sup>, *The*

---

<sup>7</sup>MOORE, Martín; LAMBERTINI, Marta. 2009. "Humpty-Dumpty" Estreno Mundial. Concierto "Bajo y contrabajo". Ciclo "Instrumentos Solos 2009", Centro Cultural de España en Buenos Aires.

<http://www.ustream.tv/recorded/1485748> Consultado en diciembre de 2013).

<sup>8</sup>Nominada por Teatros del Mundo como Espectáculo Infantil Destacado 2008 y para el Premio Clarín como mejor figura de la música clásica en 2008. LAMBERTINI, Marta. "Biografía". Sitio Oficial.

<sup>9</sup>SOHNS, E., Sitio de "Libros de Música". (Consultado en diciembre de 2013) <http://www.sohns-musica.com.ar/page13.html>

<sup>10</sup>Basada en el capítulo I. Es una obra para flauta, viola y arpa (2007)

<sup>11</sup>Basada en el capítulo II. Es una obra para arpa (2009)

*White Knight's Dream*<sup>12</sup>, la propia *Humpty Dumpty*, *Tweedledum and Tweedledee*<sup>13</sup> y *Shaking the Queen*<sup>14</sup>.

### 1.1.2.- En el aspecto literario

Una primera observación al catálogo de obras de Lambertini daría como resultado el advertir que la gran mayoría de sus composiciones cuenta con un título alegórico y no con un nombre que haga alusión a un aspecto formal.

Por otra parte, tales títulos, y por ende la obra que de ellos se desprende, mantienen relación o bien con un programa o un personaje elegidos a partir de un texto literario, o con un estado anímico que por lo general ronda lo humorístico. Es a través de ellos que el oyente es llevado inmediatamente a relacionar las obras con su referente extramusical. Pueden consistir en una frase - como sucede en *Galileo descubre las cuatro lunas de Júpiter*<sup>15</sup>- o poseer un contenido humorístico o absurdo- como *El Catedral sumergido*<sup>16</sup> o *Posters de una exposición: "Mongus", "Bababa Yayaga", "The Helpless Red Hen Step", "En el supermercado"*<sup>17</sup>; también pueden ostentar el nombre de un capítulo de alguna obra literaria como *Tweedledum and Tweedledee* o *Looking-Glass House*, de un libro - como sucede con *Alice in Wonderland*<sup>18</sup>- o de un personaje como *Hildegard*<sup>19</sup>,

---

<sup>12</sup> Basada en el capítulo I. Es una obra para viola (2009)

<sup>13</sup> Basada en el capítulo IV. Es una obra para flauta y guitarra (2010)

<sup>14</sup> Basada en el capítulo X. Es una obra para oboe y viola (2013)

<sup>15</sup> Para orquesta sinfónica.

<sup>16</sup> El título está directamente relacionado con *La Catedral Sumergida*, Preludio para piano de Claude Debussy. Sin embargo la autora afirma que eligió este título sin relación con la pieza de Debussy. Lambertini refirió la elección del título al estar en Bariloche y ver que en el Lago Nahuel Huapí se reflejaba el Cerro Catedral.

<sup>17</sup> El título se relaciona directamente con la pieza para piano de Mussorgsky *Cuadros de una Exposición* y con la muy popular orquestación que realizó Ravel de esta pieza. En el título de la obra de Lambertini se hace alusión a esta pieza y a algunas de las partes que la conforman como si fuera una versión del siglo XXI de la obra del compositor ruso: "Mongus" en vez del original "Gnomus", "Bababa Yayaga" en vez de "Baba-Yaga", "The Helpless Red Hen Step" por "Ballet de Polluelos en sus Cáscaras", "En el Supermercado" por la más antigua "En el Mercado".

<sup>18</sup> Ópera de cámara compuesta por Lambertini en 1989 basada en el libro de L. Carroll del mismo nombre.

<sup>19</sup> Ópera de cámara compuesta por Lambertini en 2011 basada en la vida de la abadesa Hildegard von Bingen (1098-1179), primera compositora de la que se tiene registro.

¡Cenicientaaa...!<sup>20</sup>o *Humpty Dumpty*. Cabe señalar que, en el caso de este último, es posible relacionarlo no sólo con el nombre de un personaje sino que a su vez confluyen en esa imagen dos elementos: la poesía de dónde nace la figura de Humpty Dumpty y el capítulo homónimo del libro de Carroll.

## 1.2.- El tema elegido: Humpty Dumpty

### **1.2.1.- En su condición de Nursery Rhyme**

Humpty Dumpty es un personaje proveniente de un poema para niños tradicional de Inglaterra; es por lo tanto definible como una *nurseryrhyme*. Escrita alrededor de 1800, comenzó siendo una adivinanza para convertirse, de hecho, en uno de los acertijos más conocidos en el mundo de habla inglesa<sup>21</sup>.

#### Nursery Rhyme *Humpty Dumpty*<sup>22</sup>

*Humpty Dumpty  
sat on a Wall,  
Humpty Dumpty  
had a great fall.*

*All the King's Horses  
and all the King's men  
couldn't put Humpty  
together again.*

*Humpty Dumpty  
en una pared se sentó,  
Humpty Dumpty  
tuvo una gran caída.*

*Todos los caballos del Rey  
y todos los hombres del Rey  
no pudieron unir a Humpty  
otra vez.*

La respuesta a esta adivinanza es que a quien se alude no es otra cosa sino un "huevo", el cual, al caerse, se rompió y nunca pudo volver a ser unido.

Humpty Dumpty, que como se ha dicho luego pasó a ser un personaje típico de la cultura inglesa, se universalizó al punto de ser incluido hasta en capítulos de series televisivas<sup>23</sup> y en historias para niños<sup>24</sup>. Más aún, su versión dibujada suele aparecer en diferentes oportunidades dentro de la cultura popular; en tales circunstancias, tradicionalmente, el personaje es

---

<sup>20</sup> Esta obra recrea la historia de Cenicienta, el popular personaje de cuentos infantiles.

<sup>21</sup> Artículo de Wikipedia sobre Nursery Rhymes (Consultado en diciembre de 2013) [http://en.wikipedia.org/wiki/Nursery\\_rhyme](http://en.wikipedia.org/wiki/Nursery_rhyme)

<sup>22</sup> Nursery rhyme original en inglés y traducción literal del autor del artículo.

<sup>23</sup> Es el título de un capítulo de la serie norteamericana *Dr. House*. Segunda Temporada, Tercer episodio.

<sup>24</sup> Es un personaje de la película *El Gato con Botas* (2011) de Chris Miller.

visto como un huevo antropomórfico, vestido con traje y de un gran tamaño, bastante torpe y algo soberbio.



**Ilustración original incluida en *A través del espejo...* por John Tenniel**

### **1.2.2.- En el imaginario de Lewis Carroll**

El segundo elemento a tomar en cuenta - no por ser de menor importancia ya que, de hecho, es la fuente principal de la obra de Lambertini - es el libro de Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. En él se retoma este personaje ya que Alice se encuentra con el “huevo” en el capítulo VI, titulado precisamente “Humpty Dumpty”. En este caso el personaje vuelve a traer la rima tradicional inglesa con un renovado interés. Este “huevo” encarna la figura de un semiólogo o lingüista que indaga en el significado de cada frase de Alice, confundiéndola, hecho que se produce porque busca el sentido literal de lo que ella dice, cambiando absolutamente el significado de la frase<sup>25</sup>. Es por ello que este personaje encuentre la oportunidad de aclarar las dudas que le

---

<sup>25</sup>Por ejemplo, Humpty Dumpty y Alice tienen una conversación acerca del crecer. Ella dice “UNO no puede evitar crecer” a lo que él le responde “puede que UNO no pueda pero DOS sí podrán”.

generara la decodificación del significado del *Jabberwocky*<sup>26</sup> en el capítulo I<sup>27</sup>, cuando Alice en el salón de los espejos encuentra un libro que tiene la peculiaridad de estar escrito espejadamente<sup>28</sup> y luego de colocarle un espejo para poder leerlo se da cuenta que el poema que está mirando está escrito con palabras desconocidas, que no tiene sentido.<sup>29</sup>

\*\*\*

## 2. Análisis Musical

### 2.1. La especularidad<sup>30</sup> y la retrogradación

Lambertini utiliza como un elemento principal en esta pieza la idea del espejo. Espejos, entendidos en música como el procedimiento

---

<sup>26</sup>El poema se encuentra publicado por separado por la Poetry Foundation. Se puede acceder a él a través de

<http://www.poetryfoundation.org/poem/171647>(Consultado en diciembre de 2013).

<sup>27</sup>El *Jabberwocky* es un poema que tiene la peculiaridad de estar escrito con palabras inventadas o por mezclas de ellas, dando por resultado un texto sin sentido. Fue escrito por Lewis Carroll e incluido en ese capítulo. Allí Alice le pide a Humpty Dumpty que le ayude a entenderlo y él descifra el significado de algunos términos como "*brillig*", "*slithy*" o "*toves*". En esa misma situación Humpty Dumpty explica a Alice que esas expresiones son "*portmanteau*", es decir, que contienen dos significados dentro de sí. También ellas pueden ser producto de la unión de dos palabras de distinto origen o idioma. Marta Lambertini usa extensivamente este tipo de lenguaje en su ópera *¡Cenicientaaa..!*, de composición previa a la obra para clarinete bajo. Algunos ejemplos contenidos en dicha obra son: "miserébil" (conjunción de mísero y débil), "disjusticia" (disgusto e injusto), "abandejaste" (abandonaste y dejaste) y como mezcla de idiomas, "petiniña" (conjunción de *petit* y niña).. La utilización estructural de *portmanteau* genera un lenguaje nuevo que no es inventado sino que es mezcla de dos idiomas. Otro ejemplo interesante, también extraído de la obra citada, es el de el vocablo "bombonite" que representa una conjunción de bombón y bonita pero cambiando el final por "ite", lo cual le otorga una sonoridad francesa. Este uso de *portmanteau* por parte de Lambertini en *¡Cenicientaaa..!* está directamente relacionado con el capítulo "Humpty Dumpty" de *A través del espejo...*

<sup>28</sup>Lambertini hará uso de esta especularidad en su obra para clarinete bajo.

<sup>29</sup>Humpty Dumpty, en su rol de lingüista o semiólogo, le hace pensar a Alice sobre el significado de cada palabra y de cada expresión e inclusive le dice que es él el que le da el significado a las mismas en el momento que la usa y que no necesariamente éste tiene que ser siempre el mismo para todas las personas: "Cuando YO uso una palabra esta significa sólo lo que yo decido que signifique, ni más ni menos."

<sup>30</sup>Esta palabra fue utilizada por M. Lambertini en el seminario breve para referirse a la cualidad especular de algún elemento.

contrapuntístico de retrogradación<sup>31</sup>. Ésta puede ser o no invertida, horizontal o vertical. Pero a su vez el artificio hace referencia al uso de espejos, entendidos en cuanto lo que son físicamente: un objeto que refleja de forma invertida lo que está frente a sí. En estas dos variantes del término se ha basado la compositora para plantear esta obra.

Lewis Carroll toma la cuestión de los espejos como algo central en *Alice in Wonderland* y *A través del espejo...*, sus dos libros más conocidos. La trama de este último comienza cuando Alice pasa a través de un espejo y del otro lado encuentra que la habitación se ve al revés. La cuestión de algo “espejado” incluye muchas variantes posibles. Carroll usa el tiempo que corre para atrás, situaciones o personajes opuestos y el absurdo como contrario a la normalidad de la vida real, como elementos derivados de la temática especular.

En su seminario breve, *A través del espejo*, la compositora comenzó diciendo: “Vamos a especular sobre lo especular”<sup>32</sup>, lo cual nos permite realizar una breve “especulación” sobre el significado de esta palabra.

Una rápida mirada al Diccionario de la Real Academia Española nos presenta dos acepciones básicas (en función de adjetivo o verbal) con sus variantes:

- 1) Especular (del lat. “specularis”)
  - a) Perteneciente o relativo a un espejo
  - b) Semejante a un espejo
  - c) Dicho de dos cosas simétricas: que guardan la misma relación que la que tiene un objeto con su imagen en un espejo
  - d) Ópt. Dicho de una cosa: reflejada en un espejo
  - e) Ant. Transparente, diáfano
  
- 2) Especular (del lat. “speculari”)
  - a) Registrar, mirar con atención algo para reconocerlo y examinarlo
  - b) Meditar, reflexionar con hondura, teorizar
  - c) Perderse en sutilezas o hipótesis sin base real
  - d) Efectuar operaciones comerciales o financieras, con la esperanza de obtener beneficios basados en las variaciones de los precios o de los cambios
  - e) Comerciar, traficar
  - f) Procurar provecho o ganancia fuera del tráfico mercantil

---

31 Se los considera espejos porque al disponer los elementos originales de atrás hacia adelante es como si se colocara un espejo al final del elemento original y al comienzo del retrogradado.

32 LAMBERTINI, Marta, 2009. Seminario citado.

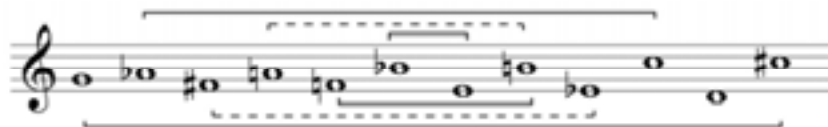


De entre todas sus aplicaciones, resultan especialmente interesantes del primer grupo las correspondientes a las letras b y c, por estar directamente relacionados con los procedimientos compositivos utilizados por Lambertini, y del segundo, las señaladas como a, b y c por corresponderse, como se infiere de la frase anteriormente citada, con el significado que la compositora le da al término en relación a su obra.

Lo antedicho evidencia no sólo el consciente uso de lo especular como elemento relacionado con la obra de Carroll, sino también la importancia del significado de cada palabra ya sea como un *portmanteau* o con las características que Humpty Dumpty plantea en el capítulo homónimo. El doble significado de la palabra "especular" es un fiel reflejo de esto último.

### **2.1.1.- Serie de *Il Canto Sospeso***

Para el trabajo temático de esta obra para clarinete bajo Lambertini se ha basado en una serie dodecafónica del compositor italiano Luigi Nono (1924-1990) utilizada en su obra *Il Canto Sospeso*<sup>33</sup>. La única relación entre ambas obras es el uso de esta serie, ya que en otros aspectos tales como el carácter general y la instrumentación, ambas se diferencian considerablemente.



**Ejemplo 1: Serie Original**

Esta serie posee una gran cantidad de características especulares. Inclusive se podría decir que lo es en todos sus aspectos como si fuera una "habitación llena de espejos"<sup>34</sup>. Para empezar, es una serie que en sus distintas versiones (retrógrada, invertida o retrógrada-invertida) conserva las mismas propiedades. Sus principales características pueden resumirse en las siguientes:

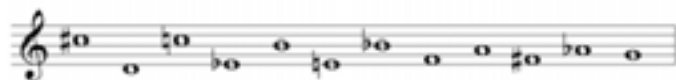
---

<sup>33</sup> Es una pieza de 1956 para soprano, alto, tenor, coro mixto y orquesta que le dio el reconocimiento internacional. El procedimiento empleado para la composición es el serialismo.

<sup>34</sup> LAMBERTINI, Marta, 2009. Seminario citado.

- Posee todos los intervallos desde la segunda menor hasta la séptima mayor.
- Es una serie simétrica. Está armada a partir de un patrón. En este caso es ascender por semitono y descender por semitono a partir de una nota (Sol).
- La cuarta aumentada se encuentra en el centro y en los extremos (ver corchetes en el Ejemplo 1).
- El mínimo elemento son dos notas que se abren hasta llegar a una cuarta aumentada entre el inicio y el fin.
- Posee dos voces independientes que parten de un mismo punto; una asciende y la otra descende ambas cromáticamente.
- Es una serie que se abre o se cierra según cómo empiece. Si empieza cerrada se abre y si empieza abierta se cierra.
- Siempre es simétrica. Lo es tanto en su versión original como en la retrógrada, la invertida y la retrógrada-invertida (Ver Ejemplo 2).

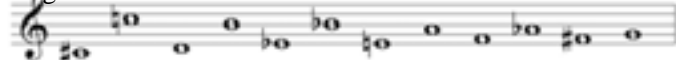
Retrógrada



Invertida



Retrógrada Invertida



**Ejemplo 2: Inversiones de la serie**

### 2.1.2.- *La especularidad y la retrogradación en 'Humpty Dumpty'*

Al introducirnos en el análisis de la partitura de *Humpty Dumpty*, ya en los primeros compases podemos detectar el indicio que muestra que no se trata de una pieza serial<sup>35</sup>. Así mismo puede constatarse cómo el material de

---

<sup>35</sup>Para ser una pieza serial al menos debería mantener el orden de la serie, en cualquiera de sus cuatros versiones (y 11 transposiciones). Además no debería saltarse ni repetir notas.

la serie de Nono es usado con total libertad y sin seguir ningún esquema de repetición.



Ej. 3: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini. Cc. 1-8

En el Ejemplo 3 las flechas indican los lugares en los cuales se podría considerar que la serie vuelve a empezar. En el compás 1 comienza desde el Mi<sup>36</sup> y se quiebra en la cuarta nota (Sol#) que debería ser otra (Fa#) para respetar la serie. Luego sigue el Re que se corresponde con el descenso de las voz inferior y llega el Sol-Do# que es una transposición un semitono descendente de las últimas dos notas (Sol#-Re) y el Do# que mantiene el recorrido descendente de la voz inferior. Luego, a partir del segundo compás sigue con la serie como si las únicas anomalías<sup>37</sup> fueran el Fa# faltante y el orden trocado de las notas Sol y Sol#. Llega hasta el Sib en el compás 2 y allí nuevamente interrumpe la serie sin tocar la que correspondería que fuera su última nota, el Si. Recapitulando: hasta acá se ve la primera aparición de la serie, la cual no está completa si no que faltan el Fa# y el Si, así como tampoco está respetado el orden de las notas Sol y Sol# que debería haber utilizado según la serie original.

En las últimas dos notas del compás 2 se encuentra otra vez el comienzo de la serie, nuevamente pensada a partir del Mi; sin embargo, están trocadas las posiciones de las primeras dos notas. En vez de comenzar con Mi comienza con Fa y el Mi le sigue inmediatamente. Si consideramos las primeras cuatro notas de esta segunda aparición de la serie (Fa, Mi, Sol# y Mib) podemos inferir que hay un espejo comparándolo con la primera

<sup>36</sup>Vale la pena recordar que el clarinete bajo transpone a una distancia de novena mayor descendente. Por lo tanto el efecto de este mi<sup>3</sup> es re<sup>2</sup>. En este trabajo nos referiremos siempre a la nota de escritura.

<sup>37</sup>Se toma como "norma" el uso de la serie en su versión original.

aparición. La primera es MiFa||Mib Sol#. La segunda es FaMi||Sol# Mib<sup>38</sup>. Luego del Mib del compás 3 hay dos notas que interrumpen la continuidad de la serie. Estas notas (Sol y Mi) se pueden considerar simplemente como una irrupción en el discurso o como una reelaboración de la transposición hecha en el compás 1 con las notas Sol#-Re y Sol-Do#. En lugar de lo anterior en el compás 3 la transposición no exacta sería Sol#-Mib y Sol-Mi. Luego a partir del Re del compás 3 la serie continúa normalmente hasta llegar al Do del cuarto compás.

En el compás 4, a partir del Reb se produce una pequeña frase que funciona como nexo entre la anterior aparición de la serie y la siguiente que comienza en el compás 5. Este nexo tiene como notas esenciales el Do y el Sol y a ambas se llega por una aproximación cromática<sup>39</sup>. Es decir, para conducir al sonido Do se utilizan las notas Sib, Si, Do, como aproximación cromática ascendente (anteriormente el Reb como aproximación cromática descendente). Una vez que se llegó al Do se continúa con el La, Lab, Sol, teniendo como punto de llegada el Sol, al cual se llega por grado conjunto descendente cromático desde el La.

En el compás 5 comienza la tercera aparición de la serie, esta vez a partir de la nota Sol. Es éste un ejemplo en el que la serie aparece como se supone que debería ser, prácticamente idéntica a la original, ya que solamente presenta la pequeña diferencia de interrumpirse en su octava nota (Si) para comenzar en el compás 6 la cuarta aparición.

La cuarta aparición tiene lugar al comienzo compás 6 en la nota Do. A lo largo de ese compás se presenta nuevamente la serie tal cual la original (pero a partir de Do). Ésta a su vez se ve interrumpida en el compás 7 con el comienzo de la última aparición correspondiente a esta sección.

En el compás 7 se presenta por quinta vez la serie, comenzada como al inicio en la nota Mi. Esta aparición es casi textual hasta el Do del compás 8. La única diferencia que tiene con la original es que saltea el Mib que correspondería luego del Fa. Allí está escrito el Re en lugar del Mib; la parte descendente de la serie continúa normalmente.

A partir de la nota repetida da comienzo una nueva sección.

En este análisis de los primeros ocho compases encontramos la utilización de un procedimiento especular a pequeña escala en el compás 3. Sin embargo, esta obra alberga este procedimiento en una escala mayor: en vez de hacerlo con 4 notas aparecen secciones enteras retrogradadas: los compases 141-142 son un ejemplo de esto.

---

<sup>38</sup>Véase al símbolo || como si fuera un verdadero espejo.

<sup>39</sup> Es decir, ascender o descender por medio de un semitono a una nota determinada.



**Ejemplo 4:** *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini. Cc. 141-142

En el Ejemplo 4 se da una retrogradación de los compases 1 y 2. Pero no es una retrogradación exacta en ningún sentido. Este fragmento se presenta a una cuarta aumentada del inicial (en Lab en vez de Mi).

Otro ejemplo puede encontrarse en la comparación de los dos fragmentos del Ejemplo 5:



**Ejemplo 5:** *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini. Cc. 122-124 y Cc. 174-172

Aquí la retrogradación es casi textual. La única diferencia es la nota Fa en el compás 174, que de acuerdo a su correspondiente, el compás 122, debería ser La.

De estos casos como los anteriormente expuestos se pueden encontrar varios en la obra. La explicación debe buscarse en el hecho de que en el compás 141 está situado el gran espejo de toda la pieza. Es decir, ese es el compás en el que todo comienza a retrogradarse. Pero ésta no es de ninguna manera una retrogradación exacta ya que aparecen muchas interrupciones en el procedimiento cuyo detalle, por su extensión y dado que no aporta elementos nuevos a los ya consignados, no será analizado aquí. También hay retrogradaciones transportadas a otra altura, o con algunas notas cambiadas. Incluso se encuentran retrogradaciones variadas. Es más: no todos los elementos aparecen retrogradados, ni aparecen en orden.<sup>40</sup>

<sup>40</sup>Si bien en el caso de *Humpty Dumpty* los procesos de retrogradación y especulación están relacionados con la obra de Lewis Carroll, se encuentran gran cantidad de ejemplos de la utilización de estos procedimientos desde fines de la Edad Media en adelante, habiéndose extendido su uso a lo largo de toda la historia

## 2.2.- La sustracción

Otro elemento interesante para analizar es el utilizado al final de la pieza. Aquí Lambertini utiliza el procedimiento de sustracción simétrica lateral de las figuras. Es decir, de cada frase quita la primera y la última nota hasta llegar a una sola nota y de este modo terminar la obra.



**Ejemplo 6: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini. Cc. 213-219**

## 2.3.- El ritmo

Una rápida mirada al aspecto rítmico de la partitura daría como resultado el notar que apenas comienza a instaurarse cierto patrón o cierta continuidad rítmica la compositora desvía el discurso cambiando el ritmo. Para cambiar la dirección “lógica” del ritmo utiliza varios elementos: exabruptos tales como cambios de registro o cambios súbitos de dinámica, uso de ligaduras y articulaciones *staccato*, efectos de técnica extendida del instrumento como soplidos<sup>41</sup>, *chuiks*<sup>42</sup>, *slap*, *frullato*, ruido de llaves<sup>43</sup> y *glissandi* de armónicos. Todo esto genera una sensación de sorpresa, aunque se comprueba, al ver la partitura, que estas elecciones están hechas intencionalmente.

En los siguientes ejemplos se observa el uso de varios de estos elementos

---

de la música. Cabe destacar, por la relevancia que adquiere con respecto a la obra analizada y a su autora, el uso intensivo que de ellos han hecho los compositores de la Segunda Escuela de Viena.

<sup>41</sup> Este efecto se logra aspirando o expirando con el instrumento

<sup>42</sup> Este efecto se logra haciendo presión y aspirando con los labios fuertemente. Imita el sonido de un beso y se realiza como tal

<sup>43</sup> Lograr el sonido presionando fuerte y rápidamente las llaves en la posición de la nota que se quiere hacer

➤ Slap



Ejemplo 7: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini C. 2

➤ Drop y Frullato



Ejemplo 8: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini C. 21

➤ Chuik y aire



Ejemplo 9: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini Cc. 22-23

➤ Aire y ruido de llaves



Ejemplo 10: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini Cc. 30 – 31

➤ **Multifónicos**



Ejemplo 11: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini Cc. 34 – 35

➤ **Aire aspirado, glissando de armónicos a la nota más aguda**



Ejemplo 12: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini Cc. 75 – 76

➤ **Aire aspirado y expirado**



Ejemplo 13: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini C. 104

➤ **Glissando desde y hasta la nota más aguda**



Ejemplo 14: *Humpty Dumpty*, Marta Lambertini C. 211



#### 2.4.- Algunas conclusiones acerca del estilo compositivo de la autora

Del procedimiento utilizado para la composición del fragmento consignado en el Ejemplo 6 puede extraerse una conclusión aplicable a toda la obra y que, a su vez, recorre gran parte de la obra de Lambertini<sup>44</sup>. No se trata del procedimiento de sustracción simétrica sino al porqué de la elección de la última nota, la que debería haber sido un Sol de acuerdo a como sucede lógicamente el proceso compositivo y sin embargo la compositora eligió cambiar esa decisión obvia y poner un Mi. ¿Por qué? Porque sí. Y aunque esto parezca arbitrario y simplista no lo es ni mínimamente. Lambertini en las oportunidades que tuvo de conversar con ella, ha resaltado el hecho de que muchas de las decisiones que toma no tienen un verdadero porqué, no tienen un motivo específico, sino que el motivo real es su gusto personal y su intuición creativa desarrollada luego años de profesión. Es decir, si está de acuerdo con cómo queda tal nota o tal procedimiento, instrumentación o título, lo utiliza sin necesidad de justificarlo.

Otro ejemplo se da en la elección hecha sobre la retrogradación esencial de la pieza. Lo obvio o simple hubiera sido colocar el espejo<sup>45</sup> en la exacta mitad de la pieza y no cambiar ni una sola nota ni un ritmo hasta llegar a la primera nota. Sin embargo, Lambertini no lo hace así e inclusive inserta irrupciones que alteran la continuidad “lógica” del discurso.

Esto mismo ocurre si se analiza la imaginativa la utilización del ritmo en *Humpty Dumpty*.

Inclusive si nos remontamos a la idea primigenia, disparadora de la composición, podemos encontrar este tipo de decisiones personales. Martín Devoto<sup>46</sup> le encargó especialmente a Marta Lambertini esta obra para el ciclo *Instrumentos Solos 2009*. Luego de aceptar, la compositora se encuentra con el momento de decidir qué hacer al respecto, qué tipo de obra hacer, qué material usar. En esa parte del proceso compositivo decide crear una pieza basada en *A través del espejo...* Con este material como base, como se ha visto, ya había compuesto dos obras<sup>47</sup>. Lambertini recuerda que se encontraba releendo este libro a la hora del encargo y que inclusive se hallaba meditando al respecto del personaje Humpty Dumpty y las cuestiones lingüísticas relacionadas con él y que a su vez tenían conexión con su ópera *¡Cenicientaaa...!*, habiendo encontrado cierta correspondencia entre las características sonoras del clarinete bajo y el huevo burlón y tambaleante. El camino para componer *Humpty Dumpty*

---

<sup>44</sup>La compositora dio ejemplos de esto al responder las preguntas específicas de cada obra realizadas en la entrevista con el autor de este artículo.

<sup>45</sup>Es decir, el punto donde comience la retrogradación

<sup>46</sup>Coordinador de *Instrumentos Solos 2009*.

<sup>47</sup>*The White Knight's Dream* y *The Garden of the Singing Flowers*.

podría haber sido cualquier otro; en dicho momento surgió aquel y así ocurrió finalmente.

Resulta esclarecedor evocar su frase cuando, parafraseando el título de su obra *La Nariz de Mozart*, Lambertini manifiesta que toma tal o cual decisión porque "...mi nariz es mi nariz y no se parece a la tuya"<sup>48</sup>. En dicha frase la compositora resume su postura estética: más allá de toda especulación<sup>49</sup> ella compone de cierta forma que le es propia y muchas elecciones que toma no se pueden explicar de otra manera más que diciendo, como Lambertini misma lo expresa, que ella es así y esa es su forma de componer.

\*\*\*

### 3. Relación entre el texto literario y la música

Para componer *Humpty Dumpty* Lambertini se basó en el capítulo homónimo del ya mencionado libro de L. Carroll. Pero no toma la línea narrativa del capítulo. Si se intenta encontrar elementos que imiten al personaje de Humpty Dumpty o a Alice - motivos, temas o frases que expliciten los vericuetos de la conversación entre ellos o que reflejen el argumento del capítulo - no va a ser posible hallarlos. Esto sucede porque la compositora para realizar esta obra se basó en la idea general del capítulo: parte de los conceptos básicos del personaje *Humpty Dumpty* de los libros de Lewis Carroll y parte, también, de la discusión lingüística que se presenta en el capítulo VI.

Debemos aclarar que no es sencillo hacer una traducción directa de este debate acerca del lenguaje a una expresión musical. Son conceptos altamente abstractos que en el imaginario colectivo sería imposible representar. Por ejemplo, ¿Cómo representar la ambigüedad con la que habla Humpty Dumpty? ¿Cómo traducir musicalmente la idea que quiere transmitir Carroll a través de este personaje acerca de que cada palabra tiene un significado distinto para cada persona?

Al no poder hacerse un traspaso de lenguajes que fuera satisfactorio y que el oyente pudiera relacionar con las ideas que Lambertini intenta plasmar, la forma de relacionar el texto y la música es otro.

Podemos afirmar que la relación que maneja la compositora entre su composición y el capítulo del escritor inglés tiene que ver con conceptos generales que mantienen estrecha concordancia con el hecho de que Lambertini maneja sus composiciones (y esta muy en especial) con una libertad de pensamiento finamente relacionada con la que maneja Carroll al

---

<sup>48</sup>Frase atribuida a W. A. Mozart.

<sup>49</sup>Utilizando aquí este término en toda su ambigüedad de significado.

crear un personaje como Humpty Dumpty. La compositora nos comenta que, para componer, cree que “no hay que hacerse demasiado rollo, ser caradura, con un poco de desparpajo, confiar en la intuición y dejar de especular si no es muy ortodoxo o va a ser mal visto”<sup>50</sup>.

\* \* \*

### **A modo de conclusión**

Luego de analizar los materiales utilizados por Lambertini para componer *Humpty Dumpty*, el capítulo VI del libro de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* y la nueva caracterización del personaje de la adivinanza inglesa Humpty Dumpty de la mano de Lewis Carroll y los recursos compositivos empleados en la obra – especularidad, retrogradación, variación rítmica – se llega a la conclusión de que la compositora escribió *Humpty Dumpty* conociendo profundamente el capítulo del libro citado y trasladó características propias de la escritura y la lingüística del texto literario a la música utilizando no sólo sus conocimientos sino también, y no en menor escala, su experiencia y su intuición.

\* \* \*

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CARROLL, Lewis

*Jabberwocky*. (Consultado en diciembre de 2013)  
<http://www.poetryfoundation.org/poem/171647>

*A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Ed online  
WikiSource (Consultado en diciembre de 2013)  
[http://en.wikisource.org/wiki/Through\\_the\\_Looking-Glass,\\_and\\_What\\_Alice\\_Found\\_There](http://en.wikisource.org/wiki/Through_the_Looking-Glass,_and_What_Alice_Found_There)

---

<sup>50</sup> En entrevista personal con el autor de este artículo.

LAMBERTINI, Marta

Partitura para Clarinete bajo de *Humpty Dumpty*  
(consultado en diciembre de 2013)

[http://www.martalambertini.com/obras/humpty\\_dumpty.pdf](http://www.martalambertini.com/obras/humpty_dumpty.pdf)

Partitura de la ópera de cámara *¡Cenicientaaa..!* (consultado en diciembre de 2013)

<http://www.martalambertini.com/obras/cenicienta.pdf>

### **Publicaciones Periódicas**

*La Nación* Diario Online, Viernes 28 de junio de 2002

(Consultado en diciembre de 2013)

<http://www.lanacion.com.ar/408951-una-pionera-de-la-musica>

### **Sitios de Internet**

APASitio oficial de "Artistas Premiados Argentinos".

<http://www.artistaspremiados.org.ar/trayectoria.php>

CIWEB. Sitio de "Compositores e Intérpretes".

<http://www.ciweb.com.ar/Lambertini/index.php>

EDUARDO SOHNS. Sitio de "Libros de Música".

<http://www.sohns-musica.com.ar/page13.html>

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

"CV Marta Lambertini". Sitio Oficial.

[http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/dg\\_ens\\_art/pdf/cv\\_lambertini\\_marta.pdf](http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/dg_ens_art/pdf/cv_lambertini_marta.pdf)

LAMBERTINI, Marta. "Perfil", "Música", "Fotos" y "Conciertos".

Sitio Oficial de MySpace.

<http://www.myspace.com/martalambertini/>

"Biografía" y "Obras". Sitio Oficial.

(Consultado en diciembre de 2013)

<http://www.martalambertini.com/>

Seminario Breve: "A través del espejo". Ciclo

"Instrumentos Solos 2009", Centro Cultural de España en Buenos Aires. (Consultado en diciembre de 2013).

<http://www.ustream.tv/recorded/1473670>

WIKIPEDIA, Artículo sobre Humpty Dumpty  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Humpty\\_Dumpty](http://es.wikipedia.org/wiki/Humpty_Dumpty)  
Artículo sobre NurseryRhymes.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Nursery\\_rhyme](http://en.wikipedia.org/wiki/Nursery_rhyme)

### **Grabaciones**

CCEBA Autores varios, Intérpretes varios. Instrumentos Solos 09.  
CD 2 Track 3. Marta Lambertini, *Humpty-Dumpty* (2009)  
9:05, Martín Moore (clarinete bajo)

MOORE, Martín; LAMBERTINI, Marta. 2009. "Humpty-Dumpty"  
Estreno Mundial. Concierto "Bajo y contrabajo". Ciclo  
"Instrumentos Solos 2009", Centro Cultural de España en  
Buenos Aires, <http://www.ustream.tv/recorded/1485748>

### **Entrevistas**

LAMBERTINI, Marta.  
Entrevista dada en la FACM (UCA) el día 25 de octubre  
de 2011.  
Seminario Breve: "A través del espejo". Ciclo  
"Instrumentos Solos 2009", Centro Cultural de España en  
Buenos Aires.  
<http://www.ustream.tv/recorded/1473670>  
Entrevistas varias con el autor de este artículo.

\* \* \*

**Lorenzo Guggenheim** es Licenciado en Dirección Orquestal por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, egresado con Diploma de Honor. Posee además avanzados estudios de piano e inglés. Recientemente recibido, ha brindado seis conciertos con la Orquesta de la UCA y participado en la gestión de numerosos proyectos del Centro de Estudiantes de dicha Facultad (organismo del cual fue Vicepresidente entre 2012 y 2013). Es Miembro Invitado del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (FACM-UCA)

\* \* \*

## LA SAGA DE OSSIAN EN LOS COMPOSITORES DEL ROMANTICISMO Y POST-ROMANTICISMO

PATRICIO MÁTTERI

---

### Resumen

El siguiente artículo busca exponer ejemplos claros sobre la influencia literaria que tuvieron los textos de la *Saga de Ossian* (publicados y traducidos por James Macpherson por primera vez en 1760) en los compositores de los períodos romántico y post-romántico y en su corpus creativo, tanto de música instrumental, como vocal y operística.

**Palabras clave:** Ossian – Mcpherson – Romanticismo – Post-Romanticismo

### Abstract

The following article seeks to expose clear examples of the literary influence that Ossian's writings (translated and published by James Macpherson for the first time in 1760) had on the composers of the Romantic and post-Romantic era, in their creative output through various genres such as instrumental and vocal music, as well as opera.

**Key words:** Ossian – Mcpherson – Romanticism – Post-Romanticism

\* \* \*

### 1. Los textos de la Saga de Ossian: introducción, trasfondo histórico, características e influencias en la música

*Ossian* (nombre proveniente del gaélico escocés, donde se lo conoce como *Oisean*) es el narrador y supuesto autor de un ciclo de poemas publicados por el escocés James Macpherson en 1760.

*Oisín*, como también es conocido, fue un legendario poeta de este ciclo de narraciones heroicas sobre las andanzas de *Fingal*, líder de una banda de guerreros fenianos, quien se cree vivió en Irlanda y Escocia antes de la era Cristiana (creencia sostenida solamente por la suposición de los historiadores de que *Fingal* está basado en el héroe irlandés, *Fionn mac Cumhaill*). *Ossian*, hijo de *Fingal*, es tradicionalmente considerado como el autor de varias narrativas concernientes a los fenianos (nacionalistas irlandeses opositores al dominio británico sobre Irlanda), y se cree que

sobrevivió hasta los tiempos de San Patricio (461 d.C.), cuando el santo se encargó de que las historias se documentaran.

El nombre de Ossian se hizo conocido en Europa por la publicación de *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* de Macpherson en 1760, seguido por *Fingal, an Ancient Epic Poem together with Several Other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal* (1761-2), *Temora* (1763) y *The Works of Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Gaelic Language* (1765). Estos libros contenían poemas épicos en inglés supuestamente traducidos desde el galés original. Aunque los poemas fueron parcialmente adaptados de cantos galeses que Macpherson conocía de tradición oral y manuscritos, fueron escritos en estilo modelado a la tradición de Homero, Milton y la Biblia del Rey James.

### 1.1.- Los contenidos de la Saga de Ossian y su historia

Luego de terminar sus estudios en la Universidad de Aberdeen, y mientras daba clases allí, James Macpherson (1736-96) comenzó a recopilar y transcribir los poemas que oyó recitados por los bardos y *seannanchaidhs*<sup>1</sup> de su Escocia natal. Como poeta, era un modesto escritor con algunos escritos en su haber, y la necesidad de recopilar estas loas gaélicas comenzó como un mero pasatiempo, sin intención alguna de publicación.

El dramaturgo John Home se hizo eco de esta recopilación en una charla informal con Macpherson en el otoño de 1759:

“Cuando el Sr. Home pidió verlos, el Sr. Macpherson preguntó si sabía leer en gaélico.

—Ni una palabra-, respondió Home.

—Entonces, ¿cómo puedo mostrárselos?-.

—Es muy simple-, dijo Home, —traduzca una de las piezas que considere buena, y yo creo que podré formarme una sólida opinión sobre el genio y carácter de la poesía gaélica-.

El Sr. Macpherson se negó, argumentando que su traducción otorgaría una idea imperfecta del contenido del original. El Sr. Home con algo de esfuerzo lo persuadió a que lo intentara, y uno o dos días después le acercó dos poemas, seguidos por unos tres más unos días después.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aunque la tradición del boca en boca de los bardos había desaparecido para el siglo XVIII, Macpherson tuvo la posibilidad de encontrar algunos bardos y “cuenta cuentos” galos tradicionales (*seannanchaidhs*) de los cuales recopilar estos textos. Ver STAFFORD, F., 1988: 13

<sup>2</sup> Home, citado en STAFFORD, F., 1988: 77-78 (traducción del autor)

Home quedó sorprendido por los poemas y durante las semanas siguientes los compartió con los literatos influyentes de Edimburgo.

Este grupo apadrinó los poemas, en especial Hugh Blair<sup>3</sup>, quien pidió posteriormente una reunión con Macpherson, quien aceptó y viajó a Edimburgo, donde Blair lo presionó para que produjera más poemas.

Aunque al principio Macpherson se negó alegando nuevamente que no podría hacerle justicia al gaélico original, más tarde produjo una serie considerable de traducciones sobre los poemas de Ossian.

El resultado fue una edición de 15 poemas publicados en Edimburgo en Junio de 1760 bajo el título *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*. A pesar de que el nombre del traductor fue obviado de esta publicación, la recepción fue tal que en octubre del mismo año se lanzó una segunda edición.

Dada la cálida recepción de este pequeño volumen de poemas, Blair tuvo la intención de publicar más poemas de la *Saga*, pero esta vez en la forma de un poema épico. Tanto Macpherson como Blair sabían que en algún punto de la historia había existido en Escocia un poema épico similar a la *Ilíada* de Homero. Macpherson consideraba que esta épica escocesa había sido corrompida y fragmentada durante décadas de transmisión oral. Él sostenía que el hecho de recolectar y traducir libremente los poemas de Ossian era una forma de restaurar los textos a su grandeza original.<sup>4</sup>

Luego de la cálida recepción de *Fragments...*, Blair impulsó a Macpherson a continuar con su recopilación de textos épicos escoceses. Al negarse por problemas económicos, Blair organizó una cena a beneficio en Edimburgo donde se recaudaron los montos necesarios para enviar a Macpherson en una expedición de recopilación por toda Escocia.

En dos oportunidades (agosto de 1760 y junio de 1761) Macpherson recorrió los territorios del Highland escocés. En diciembre de 1761 publicó en Londres *Fingal, an Ancient Epic Poem in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson*. En marzo de 1763 editó y publicó *Temora, an Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson*. Ambos textos encontraron el éxito casi inmediatamente.

En 1765, en respuesta al gran éxito que tuvieron las publicaciones parciales, Macpherson publica una edición que contiene *Fingal* y *Temora*

---

<sup>3</sup> Hugh Blair (1718-1800) fue un ministro, autor y retórico escocés, considerado uno de los primeros grandes teóricos sobre el discurso escrito, autor, entre otros, de *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*.

<sup>4</sup> STAFFORD, F., 1988: 82



titulada *The Works of Ossian*. En 1773 revisó y re-ordenó algunos de los poemas para una nueva edición titulada *The Poems of Ossian*, edición definitiva que se hizo conocida en todo el continente y en las Américas.

Esta última edición, que puede considerarse como “definitiva” y es la que conoció todo literato, compositor, artista y aficionado, y que fue traducida al alemán, italiano, francés, español, ruso, sueco, bohemio, polaco, húngaro, danés e inclusive nuevamente al gaélico, contiene la siguiente estructura:

1. A Preliminary Discourse
2. Preface
3. A Dissertation Concerning the Era of Ossian
4. A Dissertation Concerning the Poems of Ossian
5. A Critical Dissertation...
6. Funeral Song by Regner Lodbrog, translated by Olaus Wormius
7. The Poems of Ossian
  - a. Cath-loda
  - b. Fingal: An Ancient Epic Poem
  - c. Temora

### 1.2.- La influencia de la *Saga de Ossian* en la literatura y filosofía

Luego de la publicación de *Fragments...*, Macpherson fue enfrentado por algunos poetas y filósofos de la época que dudaban de la autenticidad de los escritos. El filósofo escocés David Hume y el escritor inglés Samuel Johnson, ambos contemporáneos a la publicación de la obra de Macpherson, fueron dos de los más fervorosos retractores del corpus de Ossian/Macpherson. Esta crítica era fundamentada bajo la duda de que, aunque Ossian era un autor conocidos para aquellos que estaban familiarizados con la historia de Escocia e Irlanda, sus textos pudieran ser rescatados luego de más de 1500 años de existencia. La acusación prevalente fue la de sostener que Macpherson era el verdadero autor de los poemas, pero que había decidido plagiar el nombre de Ossian para aumentar la popularidad de sus escritos.

Auténticos o no, la *Saga de Ossian* fue altamente influyente en la cultura europea y mundial, y este debate pierde sustento gracias a la gran aceptación popular de estos poemas.

Recientemente, el debate sobre la autenticidad de estos relatos ha sido reavivado; muchos académicos de renombre han defendido, aunque parcialmente, la originalidad de los textos ossiánicos.<sup>5</sup> Se ha realizado un

---

<sup>5</sup> Ver GASKILL, H. (ed), 1991

corpus extenso de publicaciones enfocadas en el impacto literario de los textos de la *Saga*, pero muy pocos concernientes al efecto que tuvieron en la historia de la música.

La literatura fue cambiada para siempre luego de la popularidad de la *Saga de Ossian*. Notablemente, en la Alemania pre-Romántica, las figuras culturales más influyentes alabaron a Ossian y lo ubicaron a la par de Homero, inclusive llegando a considerarlo más grande aún. Una de las primeras críticas a la *Saga de Ossian* publicada en Alemania muestra la reacción de sus contemporáneos a lo "novedoso" de los poemas. El crítico se sintió llamado a los textos debido a su:

"Pensamiento grande y sublime, la llama de la genialidad, el poder de expresión, la osadía de las metáforas, las transiciones repentinas, los toques repentinos y sutiles de pathos y sensibilidad, y las similitudes en rima y fraseo."<sup>6</sup>

Aquellos filósofos y literatos alemanes más influenciados por Ossian y su estilo característico y capacidad rica de construir imágenes emotivas fueron Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), Johann Gottfried Herder (1744-1803) y Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Klopstock y sus seguidores creían que Ossian tenía ascendencia alemana, y se aferraron a los poemas por su caracterización de los pueblos de la Europa del Norte como gente feroz, noble y sensible. En respuesta a Ossian, Klopstock se consideraba bardo, inclusive dándose un nombre bardo. Esta profunda influencia no puede tener otra explicación más que la fuerza de motivación de los poemas.

Herder, en su oposición al Neoclasicismo, encontró inspiración en Ossian. Su libro *Von deutscher Art und Kunst*<sup>7</sup>, que muchos consideran el manifiesto del movimiento *Sturm und Drang*, incluye un ensayo titulado "Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" ("Extractos de una Correspondencia sobre Ossian y las Canciones de los Pueblos Antiguos"). Herder estaba desilusionado con el orden y lo artificial del Neoclasicismo, características que él asociaba con la falta de emoción e inspiración. En la *Saga* encontró una poesía sin pulir y poco sofisticada, saturada de emotividad e inestabilidad en sus transiciones, lo cual Herder consideraba que era más emotivo. Estos poemas le sirvieron como modelo para su poesía y música folclórica, y motivó a él y a otros alemanes a buscar, al igual que Macpherson, los poemas antiguos de su herencia.

La poesía de Ossian fue similarmente influyente para los escritos de Goethe. Aunque más tarde admitiría cierto rechazo hacia Ossian, no se

---

<sup>6</sup> Citado en TOMBO, R., 1901: 75

<sup>7</sup> 1773. Republicado, Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1935

puede negar que tuvo gran impacto en sus escritos del período *Sturm und Drang*<sup>8</sup>. Un ejemplo de esto son las extensas referencias a Ossian que contiene su romance *Die Leiden des jungen Werthers* (1771). Con la popularidad de esta novela, Goethe se aseguró una generación de fanáticos de Ossian alemanes.

Otros filósofos y literatos alemanes influenciados por Ossian fueron Schiller y Hölderlin.

En Inglaterra, Escocia e Irlanda, la influencia de Ossian fue considerablemente mayor. Sir Walter Scott (1771-1832), William Blake (1757-1827), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y William Wordsworth (1770-1850), entre muchos otros.

El continente americano también recibió una fuerte influencia de la *Saga*, siendo alabado por autores como Edgar Allan Poe (1809-1849), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862), Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) y Walt Whitman (1819-1892). Thomas Jefferson fue también un gran admirador del poeta, describiéndolo como “el más grande poeta que jamás haya existido”, e inclusive haciendo algunos intentos de aprender a hablar gaélico para poder realizar sus propias traducciones de los textos originales.

### 1.3.- Autores que han tratado la influencia de la *Saga de Ossian* en la música

La obra más significativa dedicada a *Ossian* en la música es el libro *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition* (1994) de Matthias Wessel en el que catalogó más de 200 piezas musicales con referencias directas a *Ossian*, sin un análisis en profundidad sobre cada una de las obras catalogadas.

El musicólogo R. Larry Todd, por ejemplo, ha identificado un “estilo ossiánico” (“Ossianic manner”), también llamado “manierismo ossiánico”, en algunas de las obras de Felix Mendelssohn-Bartholdy.<sup>9</sup> Bajo el mismo criterio analítico, John Daverio encontró en obras de Robert Schumann el mismo “estilo ossianico”.<sup>10</sup>

Roger Fisk fue uno de los primeros musicólogos en notar influencias ossiánicas en la música. Documentó la extensa popularidad de *Ossian* en Europa y listó unas pocas obras que se basaron directamente en la literatura ossianica.<sup>11</sup> Además, en su artículo “Brahms and Scotland” (“Brahms y

---

<sup>8</sup> GASKILL, H., 2003: 108

<sup>9</sup> Ver TODD, L., 1994

<sup>10</sup> Ver DAVERIO, J., 1998

<sup>11</sup> Ver FISKE, R., 1983

Escocia”), documenta brevemente la relación entre Johannes Brahms y los textos ossiánicos.

A lo largo del siglo XX ha habido una gran cantidad de publicaciones que referían directamente al estudio de la literatura ossianica en la música occidental de los siglos XVIII y XIX. Algunos de los más destacados (y a los que se hará referencia directa o indirecta en este artículo), son:

- La monografía de Manuela Jahrmärek, *Ossian: eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800* (1993), centrada en las óperas producidas entre 1780 y 1830 en Europa.
- El artículo de Larry Todd, “Mendelssohn’s Ossianic Manner” (1984), donde no sólo establece férreos vínculos entre la obertura de *Las Hebridas* y los textos de la *Saga*, sino que también demuestra este “estilo ossianico” tanto en la obertura como en el aria para voz, piano y orquesta, *On Lena’s Gloomy Heath*.
- El artículo de John Daverio, “Schumann’s Ossianic Manner” (1998), en el cual expone y defiende la idea de que Schumann no sólo conocía la literatura ossianica, sino que hace uso del “estilo ossianico” a través de la influencia que tuvieron sobre él las obras de Mendelssohn (obertura de *Las Hebridas*) y Niels W. Gade (obertura *Echoes of Ossian*).
- La tesis de Master de Natalie Rebecca Meggison, “Situating Schubert’s Ossian Settings: Music, Literature and Culture” (2001).
- El artículo de Barbara Kinsey, “Schubert and the poems of Ossian” (1973).

Estas y otras publicaciones han sido la base bibliográfica para la confección de este artículo. Muchas de ellas analizan la influencia ossiánica en obras anteriores y posteriores al período Romántico y post-Romántico. El presente escrito se enfocará sólo en aquellas obras y compositores que fueran producción de finales del siglo XVIII, siglo XIX y principio del siglo XX.

#### 1.4.- Obras de los períodos romántico y post-romántico con influencias directas o indirectas de la *Saga de Ossian*

El presente listado busca acercar al lector la magnitud de la influencia de los poemas de Ossian en los compositores de los períodos romántico y post-romántico. Dicho contenido fue compilado a partir de lo publicado por Matthias Wessel, Manuela Jahrmäker, Christopher Smith, Aubrey S. Garlington, Roger Fiske y John Daverio, entre otros:

<b>Attwood, Thomas</b>	<i>Rise to the Battle my Thousand</i>
<b>Bantock, Sir Granville</b>	<i>2 Heroic Ballads: Cuchullin's Lament; Kishmul's Gallery; Celtic Symphony; Hebridian Poem: The Seagull of Land Under-the-Waves; Hebridian Poem: Tir-Nan-Og; Hebridian Symphony</i>
<b>Bellini, Vincenzo</b>	<i>Norma</i> <sup>12</sup>
<b>Berlioz, Hector</b>	<i>Lélio, ou Le retour á la vie; Symphonie fantastique</i> <sup>13</sup>
<b>Bizet, Georges</b>	<i>La chasse d'Ossian (perdida)</i>
<b>Borodin, Alexander</b>	<i>Sinfonía No. 2, segundo movimiento</i>
<b>Brahms, Johannes</b>	<i>Darthulas Grabgesang, op. 42, no. 3; Gesang aus Fingal, op. 17, no. 4; Murrays Ermordung, op. 14, no. 3; Dein Schwert ist, wie ists, op. 75, no. 1</i>
<b>Bruch, Max</b>	<i>Scottische Fantasie, op. 46</i>
<b>Dittersdorf, Karl Ditters von</b>	<i>Das Mädchen von Kola</i>
<b>Donizetti, Gaetano</b>	<i>Malvina</i>
<b>Gade, Niels W.</b>	<i>Obertura Im Hochland, op. 7; Comala, op. 12; Efterklang af Ossian ("Nachklänge von Ossian"), op. 1; Sinfonía No. 1 en do menor, op. 5</i>
<b>Kastner, Jan-Georges</b>	<i>La mort d'Oscar</i>
<b>Kuhlau, Friedrich</b>	<i>Szenes aus Ossian's Comala</i>

<sup>12</sup> SMITH, C., 1998: 162

<sup>13</sup> Aubrey S. Garlington argumenta una conexión entre la *Symphonie fantastique* de Berlioz y la ópera de su mentor Le Sueur, *Ossian ou Les Bardes*. En el 4to acto de la ópera de Le Sueur, Ossian, encarcelado, se queda dormido y experimenta una serie de sueños que incluyen una sección final titulada "Air fantastique". Esta secuencia de sueños puede haber inspirado a Berlioz en su *Symphonie fantastique* y su secuencia de sueño. Christopher Smith también alude a una conexión entre la ópera de Le Sueur y la obra de Berlioz (SMITH, C., 1998: 162)

<b>Le Sueur, Jean François</b>	<i>Ossian ou Les Bardes; Chant gallique; Les Fêtes du palais Selma</i>
<b>Méhul, Étienne</b>	<i>Chant d'Ossian; Oscar et Dermide; Uthal</i>
<b>Mendelssohn-Bartholdy, Felix</b>	<i>Obertura Fingals-Höle/Hebriden; On Lena's Gloomy Heath; Jaglied, op. 120, no. 1; Sinfonía No. 3 ("Escocesa"), op. 56</i>
<b>Reichardt, Johann Friedrich</b>	<i>Armins Klage um seine Kinder; Doch sieh, der Mond erscheint; Geister meiner Toten; Kolmas Klage; Kolnadona; Lieder nach Ossian; Minonas Gesang</i>
<b>Rossini, Gioacchino</b>	<i>Il Bardo</i>
<b>Saint-Saëns, Camille</b>	<i>Le Lever de la lune</i>
<b>Schönberg, Arnold</b>	<i>Darthulas Grabgesang</i>
<b>Schubert, Franz</b>	<i>Bardengesand, D.147; Cronnan, D.282; Kolmas Klage, D.217; Loda's Gespenst, D.150; Lorma, D.327 y 376; Das Mädchen von Inistore, D.281; Die Nacht, D.534; Ossians Lied nach dem Falle Nathos, D.278; Shilric und Vinvela, D.293; Der Tod Oscars, D.375</i>
<b>Schumann, Robert</b>	<i>Das Glück von Edenhall, op. 143; Hochländers Abschied, Die Hochländer-Wittwe, Hochländisches Wiegenlied, "Weit, Weit", Im Westen (de Myrthen, op. 25, textos de Robert Burns); John Anderson, de Romanzen und Balladen, op. 67 y op. 145; Der Köning von Thule, de Romanzen und Balladen, op. 145; Der Königssohn, op. 116; Nordisches Lied, de Album für die Jugend, op. 68; Vom Pagen und der Königstochter, op. 140; Der Rekrut, de Romanzen und Balladen, op. 75; Des Sängers Fluch, op. 139; Der Traum, de Romanzen und Balladen, op. 146; Ungewitter, de Romanzen und Balladen, op. 67</i>
<b>Sibelius, Jean</b>	<i>Barden, op. 64</i>
<b>Smetana, Bedrich</b>	<i>Má vlast<sup>14</sup></i>

<sup>14</sup>*Má vlast* (1882), de Bedrich Smetana, muestra ciertas influencias del "estilo ossianico". Este ciclo de poemas sinfónicos comienza con una pieza titulada *Vysehrad*, que abre con un gesto arpegiado sin acompañamiento de las arpas. Estos

<b>Spohr, Luis</b>	<i>Oscar</i>
<b>Wagner, Richard</b>	<i>Der fliegende Holländer</i> <sup>15</sup> ; <i>Götterdämmerung</i> <sup>16</sup>
<b>Zumsteeg, Johann Rudolph</b>	<i>Comla, ein Gesang Ossians, von Goethe; Ossian auf Silmora; Ossians Sonnengesang</i>

### 1.5.- Los manierismos ossiánicos

El análisis de diversas piezas vocales, instrumentales y operísticas de los siglos XVIII y XIX permite entablar una serie de pautas gestuales, estilísticas, temáticas y textuales que aporta a la investigación de la influencia de Ossian en los compositores más importantes de esos siglos una guía de lo que algunos autores han dado en llamar “estilo ossiánico” o “manierismos ossiánicos”.

Los siguientes aspectos de estos manierismos ossiánicos se encuentran en algunos casos puntuales y bajo ningún punto de vista *en conjunto*, en obras de compositores como Le Sueur, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann y Brahms, entre otros. Seguido este listado, se hará un estudio a conciencia buscando exponer al lector a esos manierismos en la obra de los compositores románticos y post-románticos:

#### **1.5.1.- La memoria**

La memoria cumple un rol vital en muchas de las piezas. Algunas de ellas comienzan con un bardo narrando una historia, y a menudo su recuerdo del pasado provee la sustancia sobre la cual se erige la música. Lo

---

instrumentos re-exponen al final de la pieza. De acuerdo a las notas de programa de la pieza, esta primera parte del ciclo trata de aludir a un bardo:

<sup>14</sup>“*El arpa del bardo, Lumir, hace eco dentro de los salones de Vysehrad, el orgulloso aposento de los gobernantes y reyes de la Bohemia. El castillo se encuentra iluminado de fama y gloria. Se erigen profundos conflictos mientras el esplendor de Vysehrad se desvanece como el eco de la canción olvidada de Lumir*”. (*My Country [Má'vlast]. Symphonic Poem Cycle by Bedrich Smetana in Full Score*, Nueva York: Edition Eulenburg, 1914)

<sup>15</sup> La ópera de Wagner se construye sobre material del folclor nórdico y se centra alrededor de diversas temáticas: el océano, apariciones sobrenaturales, el pasado, el amor, la muerte, etc. Es interesante notar que en el primer boceto de Wagner, la embarcación del holandés errante embarca en las costas de Escocia, y no Noruega.

<sup>16</sup> Christopher Smith asegura que la ópera *Ossian ou Les Bardes* de Le Sueur tuvo un impacto significativo en la ópera romántica. Aunque la discusión de dichas influencias es limitada, llega a la conclusión de que Wagner fue influenciado por la ópera de Le Sueur (SMITH, C., 1998: 162)

encontraremos tanto explícita- como implícitamente en las obras estudiadas.

#### **1.5.2.- Lo sobrenatural**

Muchas piezas incluyen la aparición de seres sobrenaturales, que son también una constante en los poemas de Ossian. En muchos casos, en las piezas musicales, esas apariciones son explícitas, como en el caso de obras compuestas por Hopkinson, Zelter, Schubert y Brahms. Dentro de esa tendencia hacia lo explícito, se encuentran también formas contrastantes en las cuales hacer uso de dichas apariciones. Se analizará esto, principalmente, en Schubert y Brahms.

#### **1.5.3.- Tormentas e inclemencias climáticas**

En los textos de Ossian las visitas fantasmagóricas o espirituales suelen ocurrir en conjunto con fuertes tormentas profundamente ventosas, tomando al viento como el medio que transporta no sólo a estos espíritus sino a sus susurros y premoniciones. Además, estas tormentas suelen suceder por la noche y estar acompañadas de enormes olas oceánicas que golpean fuertemente contra las costas. Estas imágenes, de apariciones sobrenaturales en conjunto con fuertes tormentas, pueden encontrarse en obras de Hopkinson, Méhul, Zelter, Schubert, Mendelssohn y Brahms.

#### **1.5.4.- La muerte, la pérdida del amor y el regocijo en la tristeza**

La temática de la muerte aparece en casi todos los textos de Ossian, pero es una característica de mayores complicaciones al momento de encontrarla en las piezas puramente instrumentales. Algunas de las obras compuestas por Calcott, Zelter, Schubert y Brahms se basan en escenas de muerte o pérdida, en mayor o menor medida. En paralelo con los textos de Ossian sobre los cuales se basan estas obras, las imágenes que se extraen de lo escrito muestran a la tragedia como el resultado de la pérdida del amor. Al ahondar en el lamento por el abandono del amor causado por la muerte, estas piezas profundizan conscientemente en la consumación emocional de esta tragedia, concepto que se halla directamente vinculado con el énfasis que hace Macpherson en el concepto de "regocijo en la tristeza" que el recopilador encuentra en casi todos los poemas ossiánicos.

#### **1.5.5.- Heroísmo militar**

Se encuentra también, muy notablemente, un cierto "heroísmo militar" en muchas de las obras de los compositores estudiados. A diferencia de las imágenes y gestos listados arriba, este "heroísmo militar" puede ser encontrado en una sola obra vocal (Hopkins), mientras que se hace evidente en, por lo menos, tres obras instrumentales (Le Sueur, Mendelssohn y



Gade), siendo ésta una simple selección de un sinnúmero de obras que contienen los mismos gestos.

#### **1.5.6.- Características estilísticas: la instrumentación**

Como se pudo ver en el listado de obras de más arriba, las piezas musicales basadas directa o indirectamente en la *Saga de Ossian* cuentan con una instrumentación variada: desde piezas para piano y voz hasta obras para solistas, coro y orquesta, pasando por sinfonías, oberturas, entre otras.

Dentro de lo que podemos considerar como una característica estilística ossiánica determinada por la instrumentación específica de cada pieza, debemos destacar dos instrumentos intrínsecamente ligados con la *Saga*: el arpa y el corno inglés. Estos instrumentos pueden encontrarse explícitamente en una composición o “citados” por gestos musicales que los evocan.

Tanto el arpa como el corno inglés son dos instrumentos consistentes con el carácter y la naturaleza gentilicia de las poesías de Ossian. En los textos, los bardos cantan sus loas acompañados por el arpa (*clarsach*). Es altamente probable que los compositores del período romántico y post-romántico en su estudio del folclor ossiánico, estuvieran al tanto de su predominio. Esta particular imagen también atrajo la atención del arte pictórico: en *Fingal Observa a los Fantasmas de sus Ancestros a la Luz de la Luna* (1778: Statens Museum for Kunst, Copenhague), pintura del danés Nicolai Abraham Ablidgaard, Fingal es retratado con una pequeña lira a sus pies; en el óleo *Ossian en el Banco del Lora, Invocando a los Dioses al Sonar de un Arpa* (1801: Musée National du Château de Malmaison) de François Pascal Simon Gérard, podemos ver a Ossian sosteniendo un arpa. Imágenes similares encontramos en *Ossian y Malvina* (1810) de Johann Peter Krafft y *Ossian Recibiendo a los Héroe Franceses* (1805: Musée national du Château de Malmaison) de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, cuyo título original francés es *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* (haciendo un vínculo directo entre las loas ossiánicas y la lucha del pueblo francés de la mano de Napoleón, a quien fue dedicado el cuadro).

La persistencia del arpa como símbolo ossiánico no sólo la sitúa dentro de la más perdurable iconografía relacionada a Ossian, pero a los bardos en general.

Dentro de las piezas analizadas más adelante, encontraremos muchas que incluyen al arpa como parte de su instrumentación: las piezas compuestas por Méhul, Le Sueur, Gade y Brahms, por ejemplo. En casi todas estas piezas, el arpa, musicalmente hablando, usualmente adopta la función del narrador, introduciendo y comentando sobre los eventos musicales.

Sin embargo, en las piezas en las que el arpa no es parte de la instrumentación, podemos encontrar escritura rítmica que imita las figuraciones de este instrumento.

Aunque los tipos o tipografías militares o de caza tenían al corno inglés como principal inspiración en la música del s. XVIII y principios del XIX, el vínculo con la literatura de Ossian se hace evidente por la presencia, en los textos, del corno como instrumento de llamada a la batalla o de auxilio. En el caso de las piezas analizadas, las llamadas de corno cumplen esa finalidad pictórica y sólo se encuentran en las obras orquestales.

#### **1.5.7.- Características estilísticas: melodías folclóricas**

Las melodías folclóricas también forman parte fundamental de las obras basadas en la *Saga de Ossian*, dándoles el indubitable cariz de origen histórico a dichas piezas. Aquellas obras con melodías de este tipo muestran una natural extensión de la persona del bardo y los orígenes mitológicos de Ossian.

Estas melodías se pueden encontrar de dos formas: como citas textuales de una melodía popular/tradicional, o mediante el uso de escalas "poco convencionales", como pueden ser modales, árabes, pentatónicas, etc.

#### **1.5.8.- Características estilísticas: temas contrastantes**

Siguiendo un análisis de dimensiones estructurales de las obras, podemos encontrar en varias de ellas un inusual contraste repentino o drástico entre temas. Estos contrastes pueden vincularse directamente con los extremos temáticos en la poesía ossiánica, donde encontramos yuxtaposiciones entre violencia y amor, paz y tumulto, victoria y derrota, entre otros.

También, en algunos casos, la presencia de estos contrastes puede pretender imitar el proceso improvisatorio del relato muy presente en la forma ossiánica de narrar una fábula.

#### **1.5.9.- Características estilísticas: la forma**

La forma de las piezas musicales estudiadas en este artículo es crucial en comprender un punto de comparación más, quizás el más importante, entre la *Saga de Ossian* y su influencia en los compositores incluidos en el análisis.

Muchas de estas piezas, tanto instrumentales como vocales, tienen una forma enmarcada en una introducción con material que es re-expuesto en una coda final. Aunque se verá debajo que esta estructura es más usual en las obras instrumentales, en algunos casos, como en el de *Cronnan, D.282* de Schubert, también puede encontrarse en piezas para canto y voz. Esta forma "enmarcada" es crucial no sólo por su persistencia en muchas de las obras estudiadas, sino por su directo vínculo con el arte de la narración,

donde las secuencias se clasifican en *introducción*, *nudo* y *desenlace*. A su vez, un “marco” exterior (es decir, una sección introductoria y una coda) separado categóricamente de una sección central implica, explícita- o implícitamente, una narración, donde participan, además, dos voces narrativas distintas: la del narrador (en el “marco” exterior de la pieza) y la de la acción (en el “marco” interior). En el caso de los textos de la *Saga* (como se podrá ver en ejemplos citados debajo -en particular en el texto de *Calthon* y *Colmal*, sobre el cual se basó la ópera *Ossian, ou Les Bardes* de Le Sueur-), esta estructura narrativa que ubica al relator en dos secciones contrastantes, la de la *introducción/coda* y la del *desarrollo* o *nudo*, es significativa no sólo al proceso de narración, sino a la figura del bardo Ossian como cronista de los hechos que se ubica en la periferia de la acción. Superponiendo la forma de los textos de la *Saga* con la estructura formal de la pieza, podemos decir que el bardo, casi nunca presente en la acción del drama, recibe una personería musical dentro de las secciones que enmarcan el desarrollo temático de la pieza. Es decir, ese “marco” exterior al desarrollo es una personificación formal de Ossian como narrador de la historia.

Dentro de los estudios de la forma se puede realizar también un paralelismo con uno de los manierismos ossiánicos ejemplificados anteriormente: la “memoria” o la idea del pasado. La forma “enmarcada” invita al oyente a separarse del mundo actual y adentrarse en la fantasía de la pieza, a través de una introducción que lo prepara para la narrativa musical por venir. Como es el caso de las estructuras formales del período Clásico, donde era muy común presentar una introducción lenta a un movimiento de forma S rápido, en el caso de estas piezas las introducciones suelen ser lentas, expresivas, dinámicamente calmas, donde paulatinamente se va sucediendo un crecimiento progresivo de la dinámica y la actividad armónica y rítmica. De alguna forma, este proceder en las introducciones se puede asociar a la intención del compositor (o el autor, en el caso de los textos) de atraer al oyente/lector hacia un mundo atemporal, pasado, de tiempo fluctuante e imágenes sonoras folclóricas, para ubicarlo como participante del drama central y luego, a través del mismo procedimiento en reversa, llevarlo nuevamente desde ese mundo creado hacia la realidad en la que viven.

#### ***1.5.10.- Características estilísticas: puestas liminales en la música***

Derivado directamente de la forma mencionada en el apartado anterior, podemos hablar de formas o “puestas” liminales intrínsecamente presentes en la forma estructural de algunas de las piezas musicales analizadas, cuyo origen está dado en la liminalidad de los textos literarios.

El concepto de liminalidad fue desarrollado por Victor Turner<sup>17</sup> en su libro *El Proceso Ritual*, publicado en 1969, donde desarrolla, entre otras cosas, las nociones de liminalidad y *communitas* como categorías de comprensión del comportamiento social en estudios antropológicos, sociológicos y psicológicos. A su vez, este concepto es tomado de Arnold van Gennep<sup>18</sup> y:

“alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase posliminal o posterior). La liminalidad se relaciona directamente con la *communitas* puesto que se trata de una manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad.”<sup>19</sup>

Este concepto de liminalidad fue llevado desde su aplicación a la antropología hacia la literatura por Joep Leerssen, historiador cultural danés, en su artículo “Liminalidad Ossiánica: Entre Tradición Nativa y Gusto Pre-Romántico”. Leerssen observa que en la antropología, estos “rituales” de los que habla Turner usualmente se dan en

“espacios donde la topografía es ambigua: entre la tierra y el océano, o entre el suelo y el aire, o entre la arena o el agua; los espacios de acción liminal pueden ser la orilla de un océano, de un río, la desembocadura de un río o estuario, un puerto, una caverna, o la cima de una montaña.”<sup>20</sup>

También extiende esta ambigüedad liminal hacia otros ámbitos extra-geográficos, que él llama “estados de ambigüedad ontológica”, que incluyen el amanecer, el anochecer, los cambios de estaciones, entre otros.

Leerssen demuestra, a través de distintos fragmentos tomados de la *Saga de Ossian*, que en la literatura romántica la noción de puestas liminales cumple una función vital en la ubicación espacio/temporal de una narrativa tanto en la literatura como en la música. De esta forma, también,

---

<sup>17</sup> Victor Turner (1920-1983) fue un antropólogo cultural escocés, estudioso de símbolos y ritos de las culturas tribales y su rol en las sociedades. Su obra es referente para los estudios en antropología simbólica.

<sup>18</sup> Arnold van Gennep (1873-1957) fue un folclorista y etnógrafo francés de origen alemán, con títulos en etnografía y sociología de las Universidades de Niza, Chambéry, Grenoble y la Sorbona.

<sup>19</sup> BRÄUNLEIN, P., *Victor Turner (Colección: Klassiker der Religionswissenschaft)*, Beck, Múnich: 1997 (p. 324)

<sup>20</sup> Concepto resumido por Leerssen en “Ossianic Liminality: Between Native Tradition and Preromantic Taste”, de *From Gaelic to Romantic: Ossianic Translations*, Fiona Stafford y Howard Gaskill (ed.), Rodopi, Atlanta: 1998 (p. 3), y citado por MOULTON, P. F., 2005: 69

es posible justificar la identificación de la idea de “pasado” como manierismo ossiánico.

En el 5to fragmento del poema *Cath-loda*, titulado *Carric-thura*, de Ossian<sup>21</sup>, hay un claro ejemplo de estas “puestas liminales” en la literatura ossiánica:

“Autumn is dark on the mountains; grey mist rests on the hills. The whirlwind is heard on the heath.”<sup>22</sup>

Dentro de estas cortas frases se presentan tres imágenes liminales con la intención de generar una sensación de “entre estados” en el lector: el otoño puede ser considerado como una estación liminal, ya que es la estación *de transición* entre el verano y el invierno; la niebla sobre las colinas muestra que esta ubicación es la unión entre el cielo y la tierra, mientras que el brezal en sí mismo se presenta como un espacio amplio, deshabitado, donde no hay ni bosque ni campo cosechado. Además de este ejemplo puntual, Leerssen nota que en muchos casos Ossian ubica sus narraciones al anochecer y sostiene que el autor:

“no es un miembro de la sociedad humana en sí, sino que es un embajador remoto de las periferias perimetrales ontológicas.”<sup>23</sup>

Así como Leerssen observa objetos liminales en la literatura de Ossian, podemos notar que muchas de las piezas analizadas debajo contienen momentos liminales similares. En algunos casos, estos momentos liminales responden a la figura del narrador de la historia: en su calidad de narrador, el bardo (una figura liminal en sí mismo) invita al oyente a adentrarse en un mundo antiguo, en una historia pasada, donde su permanencia en un espacio alejado de la realidad perdura mientras experimenta el desarrollo de la pieza musical.

En las piezas musicales sin texto, puramente instrumentales, cierta liminalidad puede ser encontrada puntualmente en la adopción de la forma mencionada arriba: un encuadre de acción entre una introducción y un epílogo o coda. En esta forma, las presentaciones/conclusiones de *tempi* lentos en las obras dan pie a la entrada y salida hacia y desde el desarrollo

---

<sup>21</sup> MACPHERSON, J., 1851: 219

<sup>22</sup> “El otoño se ve oscuro sobre las montañas; la gris niebla descansa sobre las colinas. El torbellino se oye sobre el brezal”. [N. del A.]

<sup>23</sup> “Ossianic Liminality: Between Native Tradition and Preromantic Taste”, de *From Gaelic to Romantic: Ossianic Translations*, Fiona Stafford y Howard Gaskill (ed.), Rodopi, Atlanta: 1998 (p. 7), y citado por MOULTON, P. F., 2005: 70

musical, que encuentra su paralelismo literario en el desarrollo narrativo del poema.

Además de en la forma, ciertos pasajes inestables en lo que respecta a la armonía (con un fuerte uso de cromatismos como elemento central y conductor de dicha inestabilidad) pueden ser considerados como liminales, así también como en la figuración musical de imágenes espirituales o fantasmagóricas y de representación pictórica del océano y su costa. En todos estos casos, la música parte de la convención compositiva de la época, o simplemente de la propia realidad literaria.

Cada representación liminal yace en el corazón de la identidad ossiánica. Además de la forma tripartita de introducción/desarrollo/coda, la liminalidad se presenta como una introducción etérea o una representación simbólica de la figura del bardo y el adentramiento a su mundo antiguo de amor, muerte, memoria y heroísmo marcial.

\*\*\*

## 2.- Las obras

Tomando como puntos a considerar cada uno de los manierismos ossiánicos descritos en el apartado anterior, podemos intentar un análisis demostrativo sobre distintas piezas de compositores de los períodos Romántico y post-Romántico, en pos de puntualizar la profunda influencia de la *Saga de Ossian* en la cultura popular de los siglos XVIII y XIX.

### 2.1.- Ossian en l'opéra-comique francesa de cambio de siglo

La *opéra-comique* francesa de finales del siglo XIX, clasificada como género menor<sup>24</sup> por haber surgido de las reuniones populares en ocasión de las ferias dieciochescas de París, había sido dúctil, cambiante y sensible a las formas del teatro de prosa contemporáneo. Su particular interés por otorgar mayor importancia a las partes dialogadas en detrimento de las cantadas (impulsado en primera medida por los comediógrafos Charles Simon Favart, Michel-Jean Sedaine, Jean-François Marmontel y Benoît-Joseph Marsollier, entre otros; como también por los compositores Pierre-Alexandre Monsigny, François-André Danican Philidor, André Grétry y Nicolas Dalayrac), e influenciada por el exotismo y otros géneros teatrales populares tales como el *drame bourgeois* y la *comédie-larmoyante* de Rousseau, Voltaire y Diderot, tergiversó la opinión popular de que estos trabajos eran "más comedia que ópera".<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> CASINI, C., 1978: 8

<sup>25</sup> CASINI, C., 1978: 8

Durante el régimen imperialista de Napoleón Bonaparte, en la *opéra-comique* penetraron gran variedad de temas realistas basados en un gusto literario predominantemente vulgar o poco cuidado. Sin embargo, hubo, por lo menos una excepción que abrió camino a muchas que le siguieron: la *opéra-comique* de Luigi Cherubini, *Medée* (1797), con libreto de François-Benoît Hoffmann y Nicolas Étienne Framéry, y basada en el drama de Eurípides *Medea* y la obra *Médée* de Pierre Corneille, presenta una ambientación puramente clasicista como escenario para su narrativa conflictiva-dramática, ambas derivadas directamente del decorativismo romano y de la moralidad revolucionaria. La carátula adoptada por el compositor de *comique* significa, por primera vez, la renuncia a la solemnidad de la *tragédie-lyrique* (género diametralmente opuesto, cuya distinción era bien comprendida y delimitada tanto por compositores como libretistas, críticos y público), respondiendo directamente a una necesidad cada vez más creciente durante este período de distinguir los argumentos de cada uno de estos géneros. A su vez, el tono dramático de Cherubini provenía de una mutación del lenguaje de Gluck (siendo Gluck, Cherubini y Spontini considerados como los tres grandes compositores que lograron influir un sustancial cambio en la escritura dramática operística de fines del período clásico y principios del romántico), siendo el francés no sólo considerado como el mayor operista de la época (si bien apartado de las formas corrientes del teatro musical de París y el resto de Europa), sino aceptado como par entre sus contemporáneos (como es el caso de Ludwig van Beethoven, quien sostenía que Cherubini era “el más grande de mis contemporáneos”).

En la *opéra-comique*, como se mencionó antes, había una fuerte influencia del exotismo orientalizante, como también lo había en otros géneros de la última etapa del siglo XIX, como puede verse en la ópera *Le Calife de Bagdad* (1800) de François-Andrien Boïldieu (1775-1834).

Este afán por lo lejano, lo exótico, lo místico y, particularmente, lo nórdico, puede encontrarse también en este género en la influencia de los poemas de Ossian<sup>26</sup>, en compositores como Jean-François Le Sueur (1760-1837) y Étienne Méhul (1763-1817).

### **2.1.1.- Jean-François Le Sueur y “Les bardes”**

*La caverne ou Le repentir*, ópera de Le Sueur estrenada en París en 1793, fue la ópera más popular durante el período de la Revolución Francesa. Con libreto de Alphonse François Palat-Dercy sobre la novela *Historie de Gil Blas de Santillane* de Alain-René Lesage, fue publicada como un *dramma lirico* en 3 actos, donde las temáticas dramáticas

---

<sup>26</sup> Del cual Napoleón Bonaparte era profeso admirador.

presentan los ideales de la Revolución Francesa: la subyugación de la realeza por un grupo de "ladrones" pobres, el arrepentimiento, el descubrimiento de la relación familiar entre el noble y el "hombre de pueblo", y la redención de la situación dramática por el héroe que da nombre a la novela.

Pero no sería hasta su próxima ópera, *Ossian, ou Les bardes*, que Le Sueur se inspiraría directamente en un texto del poeta gaélico.

Estrenada en la Ópera de París en 1804 (con el Emperador Napoleón en el público), esta ópera de 5 actos, con libreto de Palat-Dercy y Jean-Marie Deschamps, se basa en el poema *Calthon y Colmal*, incluido en la recopilación de Macpherson sobre los textos de Ossian y traducido al francés por Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur.

El texto de *Calthon y Colmal*, en su versión original, cuenta la historia del escandinavo Duntalmo (Dunthalgo), su hijo Mornal, el caledonio Rozmor (Rathmor), su hija Rosmala y el bardo Ossian.

Esta ópera logró alejarse de la tradición estética gluckeana de la ópera, ampliando la instrumentación (con, por ejemplo, el uso de 12 arpas para acompañar a los bardos en su canto al sol), haciendo uso de recursos teatrales novedosos y ampliando sus extensiones y formas. Es considerada por muchos musicólogos como la primera ópera en dar un pie al frente hacia lo que se convertiría, en años siguientes, en la *grand opéra*.

Es interesante notar que en *Ossian, ou Les Bardes* no sólo el libreto cumple un rol fundamental en el vínculo de esta obra con la *Saga de Ossian*, sino que en su obertura (o *Introducción "Marcha Nocturna"*, como la tituló el compositor) podemos encontrar gran cantidad de los manierismos mencionados.

El recurso de apelar a la memoria, aunque no presente explícitamente en ninguna nota de programa, se presenta musicalmente a través de ciertas introducciones lentas, presentes en muchas de las piezas estudiadas y, en particular, en la *Introducción* de esta ópera de Le Sueur. Las introducciones lentas y sombrías parecen representar un estado de "recuerdo del pasado", vinculado directamente con la literatura ossiánica, donde la memoria de los bardos es enfatizada en muchas ocasiones ("lovely are the tales of other times", por ejemplo).

La *Introducción* de Le Sueur, abre, en sus primeros compases, por una nota pedal repetida de las trompas, para luego ser acompañada por un *crescendo* lento y paulatino del resto de la orquesta. Esta introducción lenta, prácticamente "climática", evoluciona hasta cambiar progresivamente de ritmo y, mediante un *accelerando* brusco, decantar en la sección de desarrollo de la obertura. Tal introducción puede ser considerada como una mímica del acto de recordar el pasado.

Por otra parte, esta *Introducción* presenta una sensación de ensueño, de recrear la acción de soñar en un descanso profundo. Subtitulada "*Marcha*



*Nocturna*”, las imágenes pictóricas generadas por la música sugieren tal recordar durante la noche. Hector Berlioz, alumno de Le Sueur, dijo al comentar sobre la ópera:

“Lo extraño de las melodías, el color de antigüedad y ensueño tan característico de la armonía de Le Sueur, se encuentran motivados aquí perfectamente: ¡la poesía ossiánica no podría haber sido traducida a música de una forma más noble o fiel!”<sup>27</sup>

La descripción de Berlioz, ese color de “ensueño”, puede tener un fundamento musical analizando algunas progresiones armónicas de, por ejemplo, los compases 15 a 19, donde el movimiento armónico modula entre las tonalidades de Si bemol Mayor, Fa Mayor, Fa menor, Re menor y Mi bemol menor.<sup>28</sup> Estas progresiones, fuera de la práctica común del período musical donde fue estrenada la obra (1804), generan una profunda sensación de inestabilidad del centro tonal y un movimiento desequilibrante donde en tan sólo 4 compases se pasa por 5 tonalidades entre las cuales hay diversos grados de lejanía. La inestabilidad armónica, este quiebre de las convenciones tradicionales de la época, pueden traducirse como el estado de “ensueño” del que habla Berlioz en su crítica.

Los puntos observados en los párrafos anteriores, tanto aquellos que consideramos como manierismos ossiánicos del heroísmo militar, la memoria o la instrumentación, pueden ser también observados desde la idea de la liminalidad en las obras influenciadas por la *Saga de Ossian*.

Haciendo un “análisis liminal” de la *Introducción* de la ópera de Le Sueur, podemos concluir que la introducción en *tempo* lento actúa como un umbral por el cual nos adentramos al mundo ritualístico de la narración del bardo. Esta introducción lenta, al igual que muchas otras, genera una sensación de “tiempo suspendido”, donde no sólo el *tempo* actúa a favor de esta idea, sino también la inestabilidad armónica, la instrumentación y el ritmo. La llamada de la trompa, sostenida por una misma rítmica a lo largo de varios compases, separada por silencios y detenciones, sin ningún contorno melódico evidente o destacable, ayuda a generar un material sonoro que aporta a la sensación de estar suspendida en el tiempo. Además, si tenemos en cuenta como factor reinante los cromatismos presentes en las modulaciones tonales por las que atraviesan unos pocos compases de la *Introducción*, se puede decir que todo se combina para generar una impredecibilidad tal que el oyente cree estar adentrándose en un mundo lejano, incorpóreo, atemporal.

---

<sup>27</sup> Citado por Charles Rosen en la edición de Garland (Nueva York, 1999) del score de *Ossian ou Les Bardes* de Le Sueur

<sup>28</sup> MOULTON, P. F., 2005: 48

El éxito luego de su estreno le valió a Le Sueur la *Cruz de la Legión de Honor*, entregada personalmente por el Emperador Napoleón Bonaparte, gran admirador de Ossian. Además, éste y otros trabajos de Le Sueur influenciarían directamente a su alumno más importante: Hector Berlioz.

### 2.1.2.- Étienne Méhul y "Uthal"

La *opéra-comique Uthal* (1806) de Étienne Méhul en un acto, también tuvo su libreto (escrito por Jacques-Benjamin-Maximilien Bins de Saint-Victor) basado en la saga de Ossian. Éste se centra en la confrontación de Uthal con su suegro Larmor quien, luego de que aquél se adjudicara tierras propiedad de éste, envía al bardo Ullin a pedir ayuda a Fingal, jefe de Morven. Malvina, esposa de Uthial e hija de Larmor, dividida por el amor que tiene hacia su esposo y hacia su padre, intenta en vano detener la imperiosa guerra que se acerca. Uthal es derrotado en batalla y sentenciado al exilio. Cuando Malvina se ofrece a acompañarlo, Uthal admite su error y se reconcilia con Larmor.

La orquestación de Méhul en *Uthal* es altamente experimental. En su *Tratado Sobre la Instrumentación y Orquestación Moderna*, Berlioz, admirador del compositor, escribe:

"Méhul se sorprendió tanto por las similitudes entre el sonido de las violas y el personaje de ensueño de la poesía ossianica que en su ópera *Uthal* las utilizó constantemente, aún en detrimento de la completa eliminación de los violines. El resultado, de acuerdo a los críticos de la época, fue una monotonía intolerable que arruinó las posibilidades de éxito de la ópera. Esto es lo que llevó a Grétry <sup>29</sup> a exclamar: '¡daría un Luis de oro por el sonido de una cuerda en Mi!'"<sup>30</sup>

La obertura de esta obra es particularmente notable. La intención del compositor es la de presentar la imagen de Malvina llorando la pérdida de su padre en medio de una fuerte tormenta. Estilísticamente, esta introducción recuerda a la *Acaussin et Nicolette* de Grétry y, particularmente, a la introducción de *Iphigénie en Tauride* de Gluck (ambas estrenadas en 1779).

Méhul presenta poco material melódico en ella. En cambio, pone especial énfasis en la conducción rítmica y en la escritura profundamente cromática para conferir la sensación de tumulto y conmoción presentes en el llanto de Malvina en la tormenta incontrolable. El uso de los trémolos en

---

<sup>29</sup> André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) compositor belga naturalizado en Francia altamente reconocido por sus *opéras-comique*.

<sup>30</sup> BERLIOZ, H., 1858: 28

las cuerdas y las figuraciones en negras, corcheas y semicorcheas repetidas continuamente en el resto de los instrumentos, con la duplicación a los violoncellos en la octava grave de los contrabajos para brindar profundidad y color oscuro, además del movimiento melódico por semitonos cromáticos en todos los instrumentos y la ubicación tonal en escalas alteradas, resulta en un conjunto sonoro que transmite la sensación casi sobrenatural de exaltación característica del manierismo ossiánico de tormenta, realizado por los cambios bruscos de dinámica que van desde un *pianissimo* hasta un *forte*, con cruzamientos entre las masas instrumentales.

Dentro de la obertura de *Uthal* podemos también encontrar muchos elementos liminales. La presentación de una pieza introductoria a una ópera sin temas melódicos realmente discernibles es inusual, aunque no en gran medida, para una ópera de principios del siglo XIX. Era relativamente común encontrar en algunas piezas del mismo géneros introducciones más “ambientales” que temáticas, como podía ser el caso de algunas de las óperas de Gluck. Pero la evolución del género dentro de ese siglo, en particular durante los primeros 50 años, llevó al público a esperar que una obertura presentara el material melódico-temático que estaría presente a lo largo de la obra. En este caso, esta falta de melodía aporta a la noción de inestabilidad o desequilibrio que pretende representar Méhul como atmósfera introductoria a *Uthal*.

Analizando el resultado desde una perspectiva pictórica o literaria, podemos decir que la sensación resultante es de alienación, de transición, de paso.

Creando esta aura de liminalidad inestable, la obertura prepara al oyente para abandonar la realidad y ubicarlo a través de esta transición (que debería ser el nombre correcto para la obertura, y no el de *introducción*) en un mundo lejano extraño al propio, donde se desarrollará el libreto operístico.

## 2.2.- Otras óperas del período basadas en la Saga de Ossian

Así como en Francia los textos de la *Saga de Ossian* tuvieron gran influencia en los compositores de ópera de fines del siglo XVIII y principios del XIX, también hubo una considerable producción operística en Italia y Alemania.

De igual modo en Francia, pero fuera de la tradición de *opéra-comique*, el compositor y musicólogo Jean-Georges Kastner (responsable, además, de un tratado de orquestación que en su época fue rival del de Hector Berlioz) escribió en 1834 *La mort d'Oscar*, su *grand opéra* más popular, basada en la historia de Oscar, hijo de Ossian, y Malvina (o Fiona), su amante, quien cuida a Ossian en su adultez.

La obra *Fingallo e Comala*, del compositor Stefano Pavesi (1779-1850) y libreto de Leopoldo Fidanza, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia en 1805, basada en el cuarto fragmento del poema *Cath-loda*, titulado *Comala, a Dramatic Poem*, de Ossian, tuvo un pobre resultado de público y críticas tras su estreno y su reposición para las fiestas de año nuevo de 1810, no llegando al nivel tanto compositivo como dramático de las otras sesenta y seis óperas del autor italiano. Ésta es la única ópera italiana del período basada directamente en un texto de Ossian, descartando a *Il Bardo* de Rossini y *Norma* de Bellini, en las cuales su vínculo es materia de discusiones aún hoy entre los musicólogos especializados.

En Alemania hubo varios casos de óperas basadas directamente en los textos de Ossian a lo largo de los períodos Romántico y post-Romántico. Dos de los casos más destacables, pero de compositores menores, son *Colmal*, ópera heroica escrita y compuesta por Peter von Winter (1754-1825) en 1809, que fue recibida con muy poco éxito, y *Komala, die Königstochter von Inisthore*, con libreto y música de Johann Fredrich Eduard Sobolewski (1804-1872), estrenada en 1857 en el Stadttheater de Kaliningrad Oblast, Rusia.

### 2.3.- La literatura ossiánica y su influencia en otros géneros

#### **2.3.1.- Franz Schubert**

Franz Schubert (1797-1828) fue el compositor cuya poderosa influencia resultó definitiva para la tipificación del Lied para canto y piano en Alemania y el resto de Europa. Sus más de 600 obras de ese tipo se basaron en textos de una gran variedad de autores, filósofos y poetas imbuidos de los ideales de la Alemania de la Restauración que tuviera lugar luego de la caída del Imperio Napoleónico. Scott, Klopstock, Schubart, Mayrhofer, Goethe, Schiller y Shakespeare son sólo un reducido número de las grandes fuentes a las que acudiera Schubert al momento de escribir su música, lista a la cual debemos además sumar los textos de la *Saga de Ossian*, popularizados por la investigación y traducción de James Macpherson.

A lo largo de sus 31 años de vida, Schubert escribió un total de diez Lieder basados en textos de Ossian: *Bardengesang*, D.147; *Loda's Gespenst*, D.150; *Kolmas Klage*, D.217; *Ossians Lied nachdem Falle Nathos*, D.278; *Das Mädchen von Inistore*, D.281; *Cronnan*, D.282; *Shilricund Vinvela*, D.293; *Der Tod Oskars*, D.375; *Lorma*, D.376 y *Die Nacht*, D.534.

De todos los manierismos ossiánicos presentes en estas obras de Schubert, el de las imágenes de lo sobrenatural, las tormentas y la muerte son los más frecuentes.

En *Das Mädchen von Inistore*, D.281, basado en el primer libro del poema *Fingal: An Ancient Epic Poem*, Schubert se vale de las imágenes fantasmagóricas que se presentan en el texto el cual, traducido por Edmund von Harold al alemán y adaptado por el propio Schubert, habla de la muerte del guerrero Trenar y de su amada, la dama de Inistore, quien lo llora ante la noticia de su fallecimiento.

Mädchen Inistores, Wein' auf dem Felsen der stürmischen Winde, Neig' über Wellendeinzierliches Haupt, Du, dem an Liebreiz der Geist der Hügelweicht, Wenner in einem Sonnenstrahl des Mittags Über Morvens Schweigenhingleitet.	¡Llora en las rocas de los vientos que rugen, Oh dama de Inistore! Posa tu bella cabeza sobre las olas, ¡Que son más hermosas que el fantasma de las colinas; Cuando se mueve en un rayo de sol, al mediodía, Sobre el silencio de Morven!
Eristgefallen! Der Jünglingerliegt, bleichunter der KlingeCuthullins! Nichtmehr wird der Mutdeinen Liebenerheben, Dem Blut der Gebieterzugleichen.	¡Ha caído, su juventud ha cesado! ¡Está pálido bajo la espada de Cuthullin! El valor ya no podrá elevar su amor En contra de la sangre de los reyes.
O Mädchen Inistores, Trenar, der zierlicheTrenar ist tot. In seiner Heimatheulen seine Doggen, Sieseh'nseinengleitenden Geist. In seiner Halle liegtseinBogenungespannt, Man hört auf dem Hügel seiner Hirschekeinen Schall, Man hört auf dem Hügel nun keinen Schall!	Oh dama de Inistore! ¡Trenar, el agraciado Trenar, ha muerto, ¡Sus grises canes lloran en su hogar Al ver pasar su espíritu! Su arco está en el salón sin cuerda. ¡No hay sonido en la colina de los siervos! ¡En la colina no hay ningún sonido!

La pieza tiene forma binaria reexpositiva. En A', la reexposición del A en el texto se menciona la figura del espíritu de Trenar. En este punto, es interesante notar que, si bien no es un rasgo atípico en los tratamientos de Schubert de los textos<sup>31</sup>, la pieza, escrita en Do menor, al presentar la figura fantasmagórica se mueve hacia el eje tonal de Mi bemol mayor, aunque sin realizar una modulación formal. Tanto el fantasma de Trenar como la

---

<sup>31</sup>Este tratamiento schubertiano puede verse también en muchos otros Lieder, como por ejemplo en *Erlkönig*, D.382, donde al cantar el Rey Elfo, en su afán de atraer al niño enfermo hacia las tinieblas, lo hace en tonalidad mayor, cuando la pieza se mueve constantemente dentro del eje tonal de Fa menor.

imagen de sus canes que lo lloran se presentan sobre acordes de Mi bemol mayor y La bemol mayor, vertiendo la cualidad sombría de la tonalidad de Do menor hacia un centro más liviano como puede ser su relativo mayor. Tal efecto podría ser considerado un indicativo de que, para Schubert, las apariciones fantasmagóricas o espirituales suelen ser más reconfortantes que tensionantes.

Las imágenes de las tormentas o inclemencias climáticas pueden encontrarse en varias obras de Schubert, pero en la que no sólo se encuentra la vinculación con la *Saga de Ossian* por su re-interpretación pictórica sino también por su texto, es en *Cronnan*, D.282. Este Lied está compuesto en el estilo *durchkomponiert* con una introducción y un epílogo que presentan igual material temático. Es justamente en estas dos secciones donde se representa musicalmente al viento y la tormenta.



Fig. 1: F. Schubert, *Cronnan*, D.282, cc. 1-3

En la figura 1 se muestran los primeros 3 compases de la obra. Allí se puede observar el material rítmico del que hace uso Schubert para ejemplificar el tumulto de la tormenta que se aproxima. La línea de la mano derecha realiza un diseño de bordaduras por semitonos en semicorcheas mientras que la mano izquierda presenta el material temático. Este tema "de tormenta", que se presenta en la introducción del piano, se mantiene como hilo conductor durante toda la pieza y sobre él, el cantante declama el texto de Cronnan, uno de los bardos de Fingal, que cuenta la historia de Shilrik y Vinvela.

En esta pieza, Schubert hace una conexión directa entre dos manierismos: una presencia espiritual que se muestra en conexión con el viento. Esto ocurre entre los compases 69 a 73 (ver figura 2) donde la voz,

en recitativo, pronuncia el texto: *Sie spricht: aber wie schwach ist ihre Stimme! Wie das Lüftchenim Schilfe der See*<sup>32</sup>

En esta sección, se puede observar cómo el piano, al sostener la voz que declama en recitativo imita o intenta reproducir el movimiento ondulante del viento, la brisa, con un movimiento por terceras que suben y bajan sobre la base de dos acordes, uno con estructura de novena de dominante (Do mayor), y otro como séptima de dominante (Fa mayor). En este pequeño “interludio” recitado la obra, que está en Do menor, modula hacia Fa mayor y se ubica allí al momento en el que el texto presenta la imagen fantasmagórica de Vinvela mientras intenta hablar pero su voz es opacada por la débil brisa del lago. Nuevamente Schubert hace uso de una tonalidad mayor a distancia de 4ta justa con respecto a la tónica menor (Do menor) para presentar ciertas figuras típicamente ossiánicas: la tormenta, los espíritus, la muerte.

Fig. 2: F. Schubert, *Cronnan*, D.282, cc. 69-73

En *Cronnan* se pueden encontrar hasta once secciones diferentes a lo largo de toda la pieza, entre recitativos, *ariettas*, *ariosos*, y otros. Esta variación de temas contrastantes, que es otro típico manierismo ossiánico, da como resultado una sensación de espontaneidad en la composición, que de alguna forma puede considerarse como un espejo tanto de la turbulencia poética que se encuentra en la poesía de Ossian, como del arte mismo de la narración.

<sup>32</sup>“Ella habla: pero cuán débil es su voz, como la brisa sobre la vegetación que yace sobre el lago”.

### 2.3.2.- Felix Mendelssohn

Hemos asegurado que las introducciones lentas tienen la función musical de representar un aspecto clave del proceso narrativo: el de la contemplación del pasado y su transporte desde un presente realista hasta un tiempo etéreo de lo fantástico contenido en la poesía. Una finalidad similar pero inversa tienen las codas de dichas piezas, dando estructura a una forma encuadrada entre un prólogo y un epílogo con un mismo material musical tanto temático como armónico y textural. Estas codas, al igual que los comienzos de sus introducciones, tienen un desenlace que "pierde energía" o, simplemente, se va desvaneciendo hacia su final. Tal es el caso, por ejemplo, de la obertura *Die Hebriden (Die Fingalshöle)*, op. 26 de Felix Mendelssohn, en la cual, en la coda final se presentan una serie de cadencias perfectas en constante *diminuendo* con pequeñas interrupciones del tema principal de la obertura, aquí fragmentado. Estos gestos de cierre de la pieza:

"sugieren un leve destello del heroico mundo ossiánico en decadencia, que regresa a la oscuridad del silencio tan sutilmente como se había materializado"<sup>33</sup>

De esta cita, y observando el particular uso del manierismo ossiánico de la memoria, podemos concluir que, así como la introducción ejerce el poder de "recordar", la coda busca la manera de "olvidar" lo expuesto musicalmente en la pieza.

Siendo el acto de la memoria un aspecto más poético e intangible que palpable, es, quizás, más sencillo poder encontrar cierta relación entre él y la música escrita. Sin embargo, y en especial en el caso de la música puramente instrumental, hay ciertas imágenes, como la de las tormentas, lo sobrenatural y la muerte, que pueden ser más difícilmente reconocibles.

No obstante, en el caso de esta obertura de Mendelssohn podemos hablar de figuraciones rítmicas que podrían llegar a evocar un tumulto, una impetuosidad tormentosa. Hay que, sin embargo, hacer una distinción importante: en las piezas instrumentales, el representar a una tormenta como objeto puede ser menos crucial para el compositor que el transmitir una sensación de inestabilidad, de emoción tormentosa, no vinculada directamente con la imagen palpable de ella.

En el ejemplo 3 podemos observar las figuraciones rítmicas que Mendelssohn utiliza al principio de su obertura para ejemplificar el movimiento tormentoso del océano. La pieza comienza con la cuerda grave (violas y violoncellos) y el fagot realizando un movimiento descendente

---

<sup>33</sup> TODD, R. L., 1984: 149



por terceras en corcheas, semicorcheas como bordaduras y negras, arpegiando cada dos compases un acorde de Fa#7dom y un acorde de ReM, debajo del cual las cuerdas realizan por movimiento contrario y alternando grado continuo con saltos, un gesto ascendentes en corcheas. Esta ondulación veloz descendente y retomada por salto a la octava para repetir el movimiento, parece representar, o mimificar el movimiento ondulatorio de las olas en el océano.

**Fig. 3: F. Mendelssohn, obertura *Die Hebriden (Die Fingalshöle)*, op. 26, cc. 1-7 (selección)**

A partir del compás 7, primero los contrabajos y luego los violoncellos realizan un *crescendo* de amplia magnitud dinámica mientras el movimiento melódico ubica a los instrumentos dos octavas más arriba de donde parten, para luego desvanecerse y repetir el gesto inicial. Este movimiento ondulatorio va a ser el eje temático de toda la pieza.

El final de la exposición citado en el párrafo anterior presenta un elemento que nos recuerda otro manierismo ossiánico: el de la fanfarria o “heroísmo” militar. Observando los compases 77 a 83 (figura 4) podremos notar un gesto melódico nuevo presentado por las trompetas y las trompas. El tema en forma de fanfarria militar será tomado más adelante en esta coda

de la exposición por otros instrumentos de viento y una vez más en los primeros compases del desarrollo.

Estos instrumentos, al igual que la rítmica utilizada, no sólo recuerdan a los tópicos del Clasicismo musical de "marcha militar" (uno de los pocos tópicos que se mantuvieron en uso luego del final de ese período), sino que dan pie para considerar a estas intervenciones como la ejemplificación de una temática militar o de cacería profundamente presente en la *Saga de Ossian*.



Fig. 4: F. Mendelssohn, obertura *Die Hebriden (Die Fingalshöle)*, op. 26, cc. 77-83

Otro elemento interesante para destacar en esta obra es el uso de la sonoridad folclórica, la cual no se encuentra directamente vinculada a una cita textual de una melodía dada, sino por ciertas características que le otorgan a los temas utilizados por el compositor una sonoridad "algo primitiva, no culta".<sup>34</sup> Según R. Larry Todd, este sonido primitivo fue creado mediante el uso de quintas huecas enfatizadas, melodías que se mueven dentro de un intervalo de quinta justa, quintas paralelas, y escalas incompletas que aportan cierta sensación modal a la pieza. Todos estos gestos son particularmente comunes en la música folclórica escocesa, gestualidad dada, sobre todo, por ciertos instrumentos típicos de la cultura musical de ese país, como por ejemplo la gaita. Estos intentos remarcados por Todd de recrear o imitar melodías folclóricas enfrentan al oyente a una sensación de historicismo, nacionalismo y color local.

### 2.3.3.- Niels W. Gade

Una de las obras más intrínsecamente ligadas con la *Saga de Ossian* en la historia de la música instrumental de los períodos romántico y post-

<sup>34</sup> TODD, R. L., 1984: 142

romántico es la *Konzert-Overtüre für Orchester "Efterklange af Ossian"*, op. 1,<sup>35</sup> del compositor, director, organista y violinista danés Niels W. Gade (1817-1890).

La notable influencia de Ossian sobre el compositor al escribir esta obra no son solamente evidentes en el título de la pieza, sino también en la gran cantidad de manierismos ossiánicos presentes a lo largo del discurso musical de la obertura.

Una de las particularidades de esta obertura, es que al momento de ser editada (publicada por Breitkopf & Härtel alrededor de 1860), se incluyó, de la pluma del propio compositor, una serie de notas de programa que daban una clara muestra de las fuentes literarias en las que se basó para escribir la pieza.

Por ejemplo, existen claras conexiones de la pieza con el acto de recordar el pasado o, como llamamos al manierismo en un apartado anterior, la "memoria". En la primera parte de dichas notas de programa se encuentra la siguiente cita a uno de los textos de la *Saga*:

“¡Una melodía antigua! ¡Presenta los grandes logros del día!  
Oh Lora, tus inmutables olas llaman a los recuerdos del pasado—

...

¡Una melodía antigua! ¡Presenta los grandes logros del día!  
—Estas eran las palabras del Bardo—

Los recuerdos del pasado llegan a mi alma a menudo con  
El sol de la tarde. Sin advertencia, las canciones del Bardo  
Se nos acercan; los guerreros golpean sus escudos.”

Al igual que en lo visto en las oberturas de las óperas de Le Sueur y Méhul, la introducción a la pieza de Gade también denota cierta relación con el acto de la memoria gracias a su comienzo lento y *pianissimo*, con una sucesión de acordes que crean una sensación de arcaísmo y oscuridad fácilmente vinculable a los cúmulos de niebla presentes en las colinas y montañas del paisaje escocés.

---

<sup>35</sup> Obertura de Concierto para Orquesta, “Ecos de Ossian”, op. 1

The image shows a musical score for the beginning of the Overture 'Efterklange af Ossian' by Niels W. Gade. The score is arranged in six staves: Timbales, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo. The music is in common time (C). The Timbales part features a trill in the right hand, marked 'pp' with 'Con sord.' and 'Divisi'. The Violin I and II parts have a melodic line, with Violin I marked 'pp' and 'Con sord.' and Violin II marked 'pp'. The Viola part has a melodic line, marked 'f' and 'pp'. The Cello and Contrabajo parts have a melodic line, with Cello marked 'f' and 'pp' and Contrabajo marked 'f' and 'pp'. The score is a selection of measures 10-21.

Fig. 5: N. W. Gade, Obertura *Efterklange af Ossian*, op. 1, de Niels W. Gade, cc. 10-21 (selección)

En la Figura 5 se observa cómo, sobre un acorde de tónica (La menor) en los registros medios de los violines y violas (con sordina), junto con los violoncellos y los contrabajos y un trino de timbal, en el compás 13 se presenta el primer tema de la obertura, cuyas características rítmicas y melódicas nos transmiten una clara sensación folclórica, casi épica, produciendo una marcada impresión pictórica sobre el oyente.

Por otra parte, el uso de metales aporta significativamente a la aprehensión del manierismo que hemos denominado "heroísmo militar", conexión corroborada por las notas del programa anteriormente aludidas, las cuales incluyen la segunda estrofa del poema de la *Saga*:

"El aterrador y oscuro cielo de la batalla se mece  
De lado a lado, como la niebla que se desliza sobre el  
Valle cuando una tormenta acoge el sol tácito del Cielo.  
El comandante avanza al frente como un furioso  
Espíritu frente a la nube —Carril hace sonar el corno  
De la batalla en una planicie lejana—."

Este tema de la batalla, acorde a la forma, se re-expondrá y elaborará en el desarrollo y en la recapitulación de la sección aunque, cuando se presenta por segunda y tercera vez, el compositor lo expone como un tema con menor ímpetu y presencia.

Al mencionar los manierismos ossiánicos pertinentes a la instrumentación mencionamos además al arpa como otro de los instrumentos característicos. El uso que hace Gade de ese instrumento en esta obertura es contenido, pero extremadamente significativo, ya que representa el carácter narrativo del bardo. Cada aparición del arpa está casi exclusivamente relacionada con la aparición del primer tema, haciendo uso de este instrumento cada vez que dicha melodía se presenta en la composición. Cabe destacar, además, que el tema en sí (presentado por los violoncellos), es en sí una melodía folclórica tradicional danesa, lo cual nos lleva a concluir que Gade, al unir dicha melodía con el arpa en cada una de sus presentaciones, estaba profundamente al tanto de la importancia de este instrumento en la mitología ossiánica y su función en la narración. Teniendo en cuenta que hemos visto que la obertura contiene grandes gestos de “recuerdo” y memoria, el uso del arpa en conjunto con el tema folclórico fortalece la teoría de que la representación del bardo como narrador de las historias del pasado está fuertemente presente en el instrumental como medio pictórico-sonoro.<sup>36</sup>

Sin la pretensión de entrar en un profundo análisis, es posible vincular la estructura de la obertura con la forma narrativa encontrada en casi todos los poemas de la *Saga*. Desde un punto de vista puramente musical, Gade utiliza la forma Sonata para estructurar su pieza: presenta una introducción con un tema propio, seguida por un primer tema de Sonata (en La menor, al igual que el tema de la introducción) que, a través de una transición o puente, lleva a un segundo tema de Sonata (en Fa mayor). Luego de la presentación de ambos temas, encontramos la sección de desarrollo en la cual, curiosamente, el material trabajado proviene sólo del primer tema y del puente. En este caso, la introducción y el segundo tema de Sonata son obviados por el compositor.

Lo curioso de esta obra, y lo que genera no sólo esa sensación de “encuadre” sino una particular unión con el arte narrativo de Ossian, es la re-exposición. En este caso, Gade decide recapitular sus temas en forma de espejo, formando así una estructura de palíndromo o “capicúa”. Es decir: la recapitulación comienza con el segundo tema, seguido por el puente; luego el primer tema, para concluir la pieza con el mismo material de la introducción a modo de coda. El resultado es considerablemente particular, ya que de este modo se ahonda en la sensación de entrar en la narración a través de una introducción, una preparación que lleva al oyente del plano de su realidad al plano de la irrealidad narrativa de Ossian, se desarrolla la acción y luego, volviendo sobre sus propios pasos, se deposita al oyente nuevamente en el mundo real.

---

<sup>36</sup> ELENZA, A. H., 2001: 128

El primer tema de Sonata, en La menor, se presenta lentamente 3 veces. Este tema folclórico utilizado por Gade parece representar la voz del bardo, y de allí su importancia en aparecer al principio, al final, y ser el material principal para elaborar en la sección de desarrollo. La melodía en sí parece una clara referencia a las notas de programa, cuando dice “¡Una melodía antigua! ¡Presenta los grandes logros del día! —Estas eran las palabras del Bardo—”. Con cada repetición, el tema crece en intensidad y claridad. La segunda repetición es la más clara de las tres, la más presente, y esto se puede traducir literariamente a una demostración de que las palabras o historias del bardo crecen en claridad a medida que el oyente es ayudado a ejercer el acto de la memoria. Ésta y otras repeticiones del tema a lo largo de la pieza pueden entonces considerarse como los “ecos de Ossian” que sugiere el título. Una vez establecida la figura narrativa del bardo, el puente hacia el segundo tema de Sonata comienza a narrar una historia bélica y antigua.

El segundo tema de Sonata tiene un carácter pastoril que pone en evidencia los deseos del compositor de recrear la sonoridad folclórica escocesa. El tema en Fa mayor es expuesto por el oboe y replicado por la flauta, y su sonoridad refleja fielmente la siguiente sección del texto de las notas de programa:

“Duermo en la seguridad de la noche.  
Mis ojos se encontraban levemente cerrados.  
Sonidos placenteros llegan a mis oídos, como las brisas  
Que recorren las oscuras planicies, cubiertas de nubes. Selma fue  
Quien envió este coro nocturno; porque ella sabía que mi  
Alma era un arroyo que fluye gracias a estos sonidos placenteros. Canta,  
Oh voz dulce, porque eres placentera, y deja que mi noche pase,  
En paz”

El desarrollo, que se presentará a lo largo de 115 compases,<sup>37</sup> está elaborado principalmente sobre el “tema de la batalla” del puente. La melodía del bardo (1er tema de Sonata) a su vez es re-expuesta tres veces, siempre acompañada por el arpa.

Los últimos compases traen al oyente nuevamente a la realidad, evocando las mismas sonoridades que se presentaron en la introducción, reforzando la idea de que Gade está contando la historia de un bardo narrando un relato, y no el relato en sí.

---

<sup>37</sup> Observando las proporciones de cada sección, podemos notar que la Introducción es de 3 compases, el primer tema de Sonata es de 75, el puente de 37, el segundo tema de 32 y el desarrollo de 115 (es decir, sólo 32 compases menos que la exposición).

### 2.3.4.- Robert Schumann

Aunque Ossian no es un personaje predominante en la literatura biográfica de Robert Schumann, su nombre aparece mencionado en algunas pocas oportunidades. Un boceto autobiográfico de 1840 incluye un comentario agregado por el compositor:

“...más tarde [1829], mucho por Ossian [y] Petrarca.”<sup>38</sup>

Debido al contexto en el que aparece esta nota, luego de un pasaje donde Schumann anota sus traducciones métricas de textos de Anakreon, Homero, Sófocles y otros poetas, su acotación probablemente se refiere a una lectura de alguno de los poemas ingleses (o traducidos al alemán) contenidos en las ediciones de las obras de Ossian realizada por Macpherson.<sup>39</sup> Esta conjetura se justifica si se considera uno de los dos manuscritos autógrafos de Schumann obrante en la biblioteca de la Robert-Schumann-Haus, Zwickau, en donde Schumann incorpora en Septiembre de 1830 una traducción parcial de cinco páginas del *Fingal* de Ossian.

Schumann tuvo acceso a las loas ossiánicas en varias oportunidades. Mientras estudiaba abogacía (entre agosto y septiembre de 1828), tuvo la oportunidad de leer el libro *Vorschule der Ästhetik* (“Estética Preescolar”) de uno de sus autores preferidos, Jean Paul. Dentro de uno de sus capítulos, el autor habla sobre ciertas características de Ossian:

“[...] piezas vespertinas y nocturnas, en donde la celestial nebulosa del pasado flota y brilla sobre la densa y brillante niebla del presente; sólo en el pasado Ossian encuentra el futuro y la eternidad”<sup>40</sup>

El interés de Schumann por Ossian no recae necesariamente en el autor *per se*, si no en su procedencia: del norte o, como él la llamaba, “nórdica”. Consideraba que cualquier música nacionalista o folclórica tenía un tinte “local” más que “universal”, siendo sus más importantes incursiones en la música “nórdica” de un cariz sutilmente diferente al acercamiento de compositores como Beethoven o Mendelssohn. La música folclórica siempre sugería “el pasado”, como tradición o historia compartida, y la costumbre ampliamente generalizada, sin tener en cuenta las diversas

---

<sup>38</sup> Esta referencia se encuentra en dos fuentes catalogadas en el Robert-Schumann-Haus, Zwickau: *Materialien zu einem Lebenslauf* (“Materiales para un Curriculum Vitae”) y *Älteste musikalische Erinnerungen* (“Los Más Antiguos Recuerdos Musicales”)

<sup>39</sup> Id. Ant.

<sup>40</sup> Citado en PFOTENHAUER, H., 2003: 139

técnicas y formas de encuadre, de parte de los compositores de utilizar el tiempo pretérito como una base unificadora, apuntaba a un origen compartido. Tanto Mendelssohn como Beethoven consideraban que el material folclórico en su obra aportaba una universalidad unificadora en el pasado.

En lo que respecta a la música inspirada por Ossian, Schumann conocía una poca cantidad de lo editado hacia el 1830. Es muy probable que la obra *Ossians Gesänge* de Schubert, con su poderosa evocación de la calidad improvisatoria de los bardos escoceses, fuera totalmente desconocida por Schumann. En su crítica a la obertura de *Las Hébridas* de Mendelssohn, el compositor reconoce ciertos manierismos ossiánicos, así como no se equivoca al encontrar un cierto manierismo ossiánico en la Sinfonía *Escocesa*, comentando que le recordaba a la "descripción de los viajes por Italia que hace Jean Paul en su novela *Titan*".<sup>41</sup> Sin embargo, entre 1840 y 1846 comienza a elaborar su propio estilo escocés (o "inglés", en sus propias palabras), poniendo música a escritos de Robert Burns. Con la intención de capturar el estilo de la canción folclórica inglesa, Schumann trata al modo eólico (o "menor natural") puro en algunos pasajes de *Die Hochländische Wittwe (Myrthen, op. 25, no. 10)*, genera una atmósfera melancólica en las modulaciones entre el modo menor y su relativo mayor en *Weit, Weit (Myrthen, op. 25, no. 20)* e introduce gestos de marchas militares escocesas a modo de broma en la pieza coral *Hochlandbursch (Fünf Lieder, op. 55, no. 5)*. En esta etapa del corpus compositivo de Schumann podemos encontrar un latente desarrollo de expresiones musicales puramente ossiánicas que más tarde llegarán a su máximo esplendor en los textos de sus trabajos sinfónico-corales de principios de la década de 1850.

El estímulo más directo en Schumann en relación a su absorción de los poemas ossiánicos y la elaboración de estos manierismos puede ser encontrado tras su asociación con el citado Niels W. Gade.

Tras llegar a Leipzig en el otoño de 1843 (acompañado del éxito de su *Primera Sinfonía, op. 5*), Gade se convirtió rápidamente en un estandarte de la vida musical de la ciudad, aceptando el puesto de Director Asistente de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig a principios de 1844, para luego ser elegido Director Principal tras la muerte de Mendelssohn en 1847.

Schumann y Gade entablaron una fuerte amistad tras conocerse en octubre de 1843, relación que se sostuvo por años, fortaleciéndose aún más con la partida de Schumann a Dresde. El compositor consideraba que Gade era el único que había logrado abrir el camino para los "nuevos compositores", en particular para Johannes Brahms

---

<sup>41</sup>SCHUMANN, R., 1843, *Neue Zeitschrift für Musik Vol. 18*: 155-56



Schumann conocía muy bien las obras de Gade. En su crítica a las tres piezas de carácter para piano (*Frühlingsblumen*, op. 2b) de 1843, menciona al pasar la obertura de Ossian del danés, mientras que en un ensayo publicado en enero de 1844 analiza la pieza en mayor detalle. En este mismo escrito, menciona la *Primera Sinfonía*, op. 5, declarándola superior a la obertura de Ossian en lo que respecta a “energía natural y terminación artesanal”<sup>42</sup>. La obertura *Im Hochland* del compositor danés fue dirigida por Schumann en Düsseldorf y, aunque no pudo asistir al estreno de *Comala* en 1846, pudo discutirla con Mendelssohn unos pocos días después. En enero de 1848 comenzó a ensayar *Comala* con su coro de Dresde para una representación reducida de la pieza con Clara Schumann al piano (reemplazando a la orquesta). Recién el 24 de octubre de 1850 pudo estrenar la obra en su totalidad como parte de su primer concierto como Director Municipal Principal de Düsseldorf.

Gade, según Schumann, encuentra un “estilo melódico totalmente original”, un “estilo folclórico, popular” jamás antes encontrado en la música “académica”:

“Nuestro joven compositor [Gade] aprendió también de los poetas de su tierra natal; los conoce y ama a todos. Cuentos de hadas y fábulas lo acompañaron en sus viajes de juventud, y el arpa gigante de Ossian lo llamó desde las costas británicas. Es por esto que un carácter marcadamente nórdico emerge por primera vez en su música, por sobre todas las cosas, en su obertura de Ossian”<sup>43</sup>.

Schumann adoptó por primera vez algunos gestos nórdicos en su miniatura para piano *Nordisches Lied* (1848), parte del *Album für die Jugend*, op. 68. Subtitulado “Gruss an G.” (“Saludo a G.[ade]”), el material de base que utiliza para escribir la línea melódico-temática son las notas que corresponden al nombre del compositor: G-A-D-E (sol, la, re, mi), las cuales, en su movimiento en una textura a cuatro voces, son sujetas a variaciones melódicas, secuencias e imitaciones. El lenguaje armónico y melódico de esta pieza es deliberadamente arcaico, buscando retratar el lenguaje compositivo de Gade, subrayado por la indicación de la pieza, “Im Volkston” (“En estilo folclórico”),

Entre 1851 y 1853, en Düsseldorf, Schumann compondrá una serie de obras donde se mostrarán, ya elaborados, muchos manierismos ossiánicos: *Der Königsson*, op. 116, *Des Sängers Fluch*, op. 139, *Vom Pagen und der Königstochter*, op. 140, y *Das Glück von Edenhall*, op. 143. Estas cuatro piezas para solistas vocales, coro y orquesta fueron escritas en base a textos

---

<sup>42</sup>*Neue Zeitschrift für Musik*#20 (1844), 2

<sup>43</sup>*Neue Zeitschrift für Musik*#20 (1844), 2

de Ludwig Uhland (los opus 116, 139 y 143) y Emanuel Geibel (el op. 140) adaptados por Moritz Horn y Richard Pohl.

La recepción de estos cuatro opus de Schumann fue dispar. Mientras que Liszt los aplaudió como un excelente esfuerzo por parte de Schumann de fusionar texto con música, fueron duramente criticados por Eduard Hanslick.

Así como los ossianismos de estas baladas de Schumann se encuentran en la elección de los textos y de la representación pictórica en la música, aquellos gestos nórdicos propios de Gade (la tímbrica, los gestos y el tono) pueden ser encontrados en todas ellas: Schumann escribe para el arpa en todas las baladas (excepto en la op. 143), dándole una presencia estilística notable en el op. 139. Los colores sombríos de las introducciones orquestales a los op. 116 y 139, recuerdan las introducciones de todas las obras de Gade basadas en Ossian, pero mientras el danés logra este color con el uso exclusivo de las cuerdas, el alemán utiliza las maderas graves y los metales (la sonoridad dominante proviene de los trombones en disposición coral con el relleno sonoro de las maderas y las cuerdas en sus registros medios y bajos). Tópicos de marcha como llamadas de trompas, fanfarrias y ritmos de marcha le aportan un perfil gestual a extensas secciones de los op. 116, 140 y 143. Schumann, al igual que Gade, era especialmente hábil en el manejo del texto. En todas las baladas la voz narrativa está dividida entre el coro, narradores y personajes. Su op. 116 particularmente muestra la riqueza con la que Schumann lograba esta diversidad; aquí el rol de narrador es asumido primero por el coro (en el no. 1), luego por las voces femeninas solistas (en los nos. 2 y 4), seguido por las voces masculinas del coro y solistas (no. 5), un solo de contralto (no. 6) y de barítono (también no. 6).

No es coincidencia alguna que la mayoría de los textos elegidos por Schumann para este grupo de baladas fueran de Uhland, un vigoroso defensor de la izquierda política durante las revoluciones de mediados del siglo. Pero mientras estas tonadas revolucionarias pueden ser encontradas en las obras escritas durante la hegemonía napoleónica (op. 116 y 139) y luego de la Revolución Europea de 1830 (op. 143), la mixtura de idealismo juvenil con imágenes ossiánicas enfrentaba al pueblo de mediados del siglo XIX con una postura política un tanto antigua. Sin embargo, Schumann se aseguró de transformar a esta poesía políticamente relevante para los sobrevivientes de la segunda Revolución Europea de 1848-49.

Schumann asimiló los temas ossiánicos presentes en sus textos con las preocupaciones contemporáneas tanto a través de una denigración de las insinuaciones políticas presentes en los escritos como también mostrando estos manierismo ossiánicos como irónicos. Un breve y claro ejemplo de esto se puede ver en su op. 116. El clímax musical de la pieza se encuentra hacia el cierre del número final (No. 6, *Feierlichbewegt*, "Der Königund

*die Königin, siestehenaufdem Throne...*”), donde la principal figura ossiánica, el juglar ciego, recupera la vista y celebra la asunción al trono del hijo del rey. Se cree<sup>44</sup> que la restauración de la visión de este personaje es una alegoría del nacimiento de una nueva era política utópica, donde los gobernantes han ganado el derecho de serlo, y no lo han simplemente heredado. Schumann enfatiza este nuevo orden utópico tanto textual como musicalmente.<sup>45</sup> Mientras en el texto original de Uhland, el juglar muere luego de recuperar la vista, en la modificación que hizo Horn para Schumann, éste permanece con vida.

A diferencia de los otros opus, *Das Glück...* tiene relativamente pocas secciones narrativas. El desarrollo del texto se consolida en la destrucción del régimen de la casa de Edenhall y su violento reemplazo por otro. La imagen apocalíptica elegida por Uhland para ejemplificar este hecho es la destrucción del cáliz de cristal considerado la “buena fortuna de Edenhall”. La casa de Edenhall menosprecia a su copero (personaje poético descendiente de la figura del bardo en los textos de Ossian), quien es el responsable de destruir la copa, la buena fortuna. Este mensaje se muestra, con alguna licencia poética de por medio, relativamente claro: una sociedad que desprestigia a sus voces narrativas está destinada al fracaso.

### 2.3.5.- Johannes Brahms

La inclusión de este compositor en nuestro estudio tiene varios fundamentos, pero dos de los más interesantes son que: a) escribió obras con canto sobre textos ya utilizados por otros compositores pero con un tratamiento musical diametralmente opuesto; y b) varias de las obras analizadas son poco tradicionales en cuanto a su forma o instrumentación.

En 1861, un año luego de la publicación de la obertura *Efterklänge af Ossian*, op. 1, de Gade, Brahms compone y publica sus *4 canciones*, op. 17, para coro femenino (SSA), dos trompas y arpa. La 4ta canción, basada sobre el mismo texto utilizado por Schubert para su *Das Mädchen von Inistore*, D.281, lleva el título de *Gesangaus Fingal* y es un *andante* en Do menor (las otras tres canciones de la colección fueron escritas sobre textos de Ruperti, Shakespeare y Eichendorff).

---

<sup>44</sup> DAVERIO, J., 1998: 265

<sup>45</sup> Algunos musicólogos sugieren que la composición de *Der Königssohn* puede haber sido inspirada por un evento político: la visita a Düsseldorf en Abril de 1851 del Príncipe Guillermo de Prusia, luego coronado Rey y Kaiser Guillermo I. Schumann comenzó a trabajar en la primera de las 6 baladas de su op. 116 el 25 de Abril de ese año, sólo dos días después de participar en un concierto privado dado en honor al Príncipe. DAVERIO, J., 1998: 265

En el texto de Ossian, recordemos, se evoca la muerte del héroe Trenar. Acompañadas por el arpa y las trompas sobre una nota pedal de Do, el coro entona la primer frase del texto, "Llora sobre las rocas". Rítmicamente, Brahms escoge utilizar un tópico de marcha fúnebre tanto en el canto como en el acompañamiento instrumental, para otorgar carácter al texto. Esta primera sección o parte A de la pieza (que tiene forma de binaria re-expositiva), trata solamente las partes del texto donde se lamenta la muerte del amado de la dama de Inistore, mientras que la segunda sección (o parte B) narra cómo el espíritu de Trenar aún mora en el castillo. Musicalmente, esta sección es a 4 voces (en la escritura del coro), para luego declamar al unísono una melodía altamente cromática e inestable que pretende simular los llantos de los canes al observar al fantasma. En conjunto con una armonía de acordes disminuidos sucesivos y una serie de *sforzati* astutamente colocados sobre palabras clave del texto ("fantasma" y "pasado"), Brahms opta por darle al texto un tratamiento más lúgubre y sombrío que el dado por Schubert.

Tanto la elección del texto como el tratamiento musical dado por Brahms giran sobre el manierismo ossiánico de lo sobrenatural o espiritual, además del tratamiento de la muerte y lo sombrío.

La pieza, que predominantemente se mueve alrededor del eje de Do menor, termina sobre un acorde de Do Mayor. Uno de los elementos que Brahms usa en su despliegue del texto y la relación letra-música es el énfasis musical sobre las palabras "llanto" y "muerte", musicalizando así la tragedia. La parte A y A' de esta forma binaria re-expositiva (que podría justificarse también como una forma ternaria donde el A' es, en realidad, un C por el alto grado de variación al que la somete el compositor) oscilan sobre las frases "llora sobre las rocas donde los vientos tormentosos gritan. Llora, oh dama de Inistore". Dada la re-estructuración que Brahms hizo de las estrofas, la palabra "llora" aparece 13 veces en tal sólo 166 compases, y en cada oportunidad es armonizada con un acorde menor. La sección B comienza con la frase "¡Trenar, el maravilloso Trenar, ha muerto!" (cc. 69 a 74, figura 6) sin acompañamiento musical, y esta oración se repetirá otras dos veces en la misma sección. Esta parte B se presenta en la tonalidad de La bemol mayor, contrastando con la tonalidad de Do menor en la que se encuentran A y A' (o C). Sin embargo, Brahms irrumpe esta ilusoria calma cuando, sobre el primer "ha muerto" (compás 73, primer pulso, figura 6) hace una semi-cadencia (I-V) para inmediatamente, en el segundo pulso del mismo compás y sobre la misma palabra, irrumpir con un V grado menor (Mi bemol menor). Esta ambigüedad tonal (utilizando el acorde de dominante -desde una perspectiva funcional, mas no estructural- de la tonalidad de La bemol menor sobre un eje tonal mayor) puede pretender transmitir la compleja tensión humana entre la muerte y su acogida, manierismo característico de Ossian: la alegría en la tragedia





The image shows a page of a musical score for J. Brahms' '3 Canciones, op. 42, no. 3, "Darthulas Grabesgesang"'. The score is written for seven parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Baritone 1, Baritone 2, and Piano. The vocal parts have lyrics in Spanish. The piano part provides accompaniment. The score is in a minor key and common time. The lyrics for the vocal parts are: Soprano 1: "en paz se va a paz"; Soprano 2: "en paz se va"; Alto: "Mad - aha ven - tu - lu"; Tenor: "Mad - aha ven - tu - lu"; Baritone 1: "Mad - aha ven - tu - lu"; Baritone 2: "Mad - aha ven - tu - lu"; Piano: "Mad - aha ven - tu - lu".

Fig. 7: J. Brahms, 3 Canciones, op. 42, no. 3, "Darthulas Grabesgesang", cc. 100-107 (final)

\*\*\*

## Conclusiones

A lo largo de este artículo creemos haber podido demostrar la profunda influencia que la obra de Ossian, a través de su "editor" James Macpherson, tuvo no sólo sobre los compositores del período romántico y post-romántico, sino sobre todo aquel que se hizo eco de la popularidad de las loas ossiánicas durante todo el siglo XIX.

El resultado del análisis de las piezas musicales nos llevó, en conjunto con un detenido estudio de la obra del escocés, a encontrar una serie de manierismos muy frecuentados por los compositores al momento de escribir sus obras, influenciados en mayor o menor medida por los poemas traducidos por Macpherson.

El Romanticismo se caracterizó socialmente, entre otras cosas, por la defensa de parte de los poetas y filósofos de la música como único y más perfecto medio a través del cual sus letras podían encontrar sentido. La apertura de los compositores hacia la búsqueda insaciable de inspiración en la literatura europea, tanto fantástica o mitológica como realista, hace de Ossian (y por ende, su popularidad) una fuente inagotable de material tanto literario como emotivo, de contenido melódico, formal y hasta político.

Los compositores elegidos fueron tan sólo unos pocos, pero los que más contundentemente vertieron toda influencia literaria en su obra musical. Ossian fue solamente uno de los tantos cuya obra fue convertida en música (tanto vocal como instrumental) por estos músicos, formando parte de un selecto grupo de filósofos, escritores y poetas de la talla de Goethe, Klopstock, Shakespeare, Scott, Mayrhofer y Schiller, entre otros.

Es claro que estas piezas podrían despojarse de todo análisis literario y mantener su estatus de obras maestras. Pero un estudio a conciencia de sus orígenes aporta a la percepción del oyente la verdadera importancia que una figura literaria como la de Ossian tuvo en el desarrollo musical de todo un siglo. La riqueza de sus imágenes, el equilibrio de sus formas, la emotividad de sus textos y la tenacidad de sus instrumentaciones no sólo son obras de un autor majestuoso sino de un alma sensible que se abrió al mundo literario que lo rodeaba para encontrar en él la inspiración que fuera espejo de su carácter y su tiempo.

\*\*\*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLIOZ, H.

1958 *A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration*, Nueva York: Novello, Ewer and Co.

CASINI, C.

1978 *El Siglo XIX. Segunda Parte*, Madrid: Ediciones Turner

CELENZA, A.H.

2001 *The Early Works of Niels W. Gade*, Inglaterra: Ashgate

DAHLHAUS, C.

1989 *Nineteenth-Century Music*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press

DAVERIO, J.

1998 "Schumann's Ossianic Manner", *19th-Century Music* #21 (247-73)

DEGATEGNO, P.J.

1989 *James Macpherson*, Boston: Twayne

FISKE, R.

1968 "Brahms and Scotland", *Musical Times* #109 (1106-11)

1983 *Scotland in Music: A Europe Enthusiasm*, Cambridge:  
Cambridge University Press

GASKILL, H. (ed)

1991 *Ossian Revisited*, Edinburgh: Edinburgh University Press

2003 "Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song", *Literature of  
the Storm and Drang*, David Hill (ed), Rochester: Camden  
House

MACPHERSON, J.

1851 *Poems of Ossian, Translated by James Macpherson, Esq., to  
which are Prefixed a Preliminary Discourse and  
Dissertation on the Era and Poems of Ossian*, Boston:  
Phillips, Sampson & Co.

MOULTON, P.F.

2005 "Of Bards and Harps: The Influence of Ossian on Musical  
Style", *Electronic Theses, Treatises and Dissertations Paper  
#2220*, Florida: The Florida State University

PFOTENHAUER, H.

2003 *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. Im Auftrag der Jean-  
Paul-Gesellschaft, Sitz Bayreuth 38. Jahrgang*, Weimar:  
Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger

PLANTINGA, I.

1992 *La Música Romántica. Una historia del estilo musical  
en la Europa decimonónica*, Madrid: Ediciones Akal

ROSEN, C.

1998 *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University  
Press

SAUNDERS, B.

1895 *The Life and Letters of James Macpherson*, Londres: Swan  
Sonnenschein

SCHMITH, C.

1998 "Ossian ou Les Bardes: An Opera by Jean-François Le  
Sueur". *From Gaelic to Romantic: Ossian Translations*,  
Fiona Stafford y Howard Gaskil (eds), Atlanta: Rodopi



STAFFORD, F.

1988 *The Sublime Savage*, Edinburgh: Edinburgh University Press

TODD, R.L.

1984 "Mendelssohn's Ossianic Manner", *Mendelssohn and Schumann*, Jon W. Finson y R. Larry Todd (ed), Durham: Duke University Press

1993 *Mendelssohn: The Hebrides, and Other Overtures*, Cambridge: Cambridge University Press

TOMBO, R.

1901 *Ossian in Germany: Bibliography, General Survey, Ossian's Influence upon Klopstock and the Bards*, Nueva York: Columbia University Press

\* \* \*

**Patricio Mátteri** es Director de Orquesta y Pianista. Estudió con los Mtros. Oscar Castro, Graciela Tarchini, Charles Dutoit, Marc Minkowski, Jorge Gabriel Fontenla y Diego Vila. Actualmente cursa las Licenciaturas en Dirección Orquestal y Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde es becado por promedio elevado. Es miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y miembro de la Comisión de Música para la Juventud del Mozarteum Argentino. Se ha presentado frente a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Orquesta Filarmónica de Mendoza y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán.

\* \* \*

## **APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE PABLO DI LISCIA**

**ARLETI MARÍA MOLERO ROSA**

---

### **Resumen**

El propósito de este trabajo es lograr una aproximación al pensamiento estético del compositor argentino Pablo Di Liscia. Estas reflexiones no intentan abarcar todos los aspectos de su producción sino que deben entenderse como una visión panorámica general. El trabajo se ha estructurado planteando una concatenación del contenidos que concentra en una primera parte -a manera de introducción- las influencias estéticas recibidas por el compositor con la pretensión de lograr una relación de hechos contextuales que nos permitan entender el pensamiento de Di Liscia. En la segunda sección se plantea una perspectiva de la posición estética desarrollada e identificada por el compositor utilizando para ello ejemplos, procesos y construcciones musicales. A manera de conclusión se precisan algunas constantes que caracterizan su trabajo creador.

**Palabras clave:** Estética, Espacialidad, Electroacústica -Altura, Composición musical.

### **Abstract**

This paper proposes to achieve an approximation to the aesthetic thought of Argentine composer Pablo Di Liscia. These reflections do not try to overcome all aspects of his production; the paper is intended to be considered as an overview. The paper is structured considering a concatenation of the contents, which focuses in the first part - as a way of introduction - on the aesthetic influences received by the composer, trying to establish a relation of contextual facts that will allow us to understand the thinking of Di Liscia. In the second section it presents a perspective of the aesthetic position developed and identified by the composer with examples, processes and musical constructions. As a conclusion, some constants that characterize his creative work are pointed out.

**Keywords:** Aesthetics, Spatiality, Electroacoustic, Pitch, Musical composition.

\* \* \*

## 1.- Influencias en la construcción de la especulación composicional

Pablo Di Liscia nace en Santa Rosa, La Pampa, en 1955; es compositor, investigador y docente de la Universidad Nacional de Quilmes en la carrera de Composición con medios electroacústicos y del Instituto Universitario Nacional de Arte en la carrera de Multimedia. Colabora con la comisión académica del Doctorado en Composición y Musicología de la UCA.<sup>1</sup>“Sus obras electroacústicas e instrumentales han sido distinguidas e interpretadas en Argentina y en el exterior. Ha desarrollado software para proceso digital de sonido y composición musical”<sup>2</sup>.

La aproximación al pensamiento estético del compositor Pablo Di Liscia, nos demanda de una mirada a los factores principales que a lo largo de su trayectoria han influido en la consolidación de su postura y que de alguna manera reflejan inscripciones conceptuales y contextuales en su pensamiento artístico musical. Como punto de partida nos referiremos a los antecedentes formativos que en un inicio estuvieron dedicados a la carrera de intérprete en la especialidad de guitarra y de forma paralela los de composición. Di Liscia realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Rosario, con los profesores Juan Di Lorenzo y Miguel Ángel Girollet<sup>3</sup>, y simultáneamente estudiaba composición de manera particular.

La guitarra es un instrumento importante dentro de los orgánicos de su producción musical<sup>4</sup>destacándose en la especulación de procedimientos y lenguajes tímbricos dentro del discurso, primeramente como instrumento acústico y posteriormente interconectado con la electroacústica. El dominio de la guitarra le ha proporcionado la posibilidad de interpretar sus propias obras con una maestría considerable<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup>Di Liscia Pablo. Tomado de su hoja de vida, facilitada por el compositor actualizada hasta 2013.

<sup>2</sup>Cfr. Di Liscia Pablo. *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. 2004.

<sup>3</sup> Gran guitarrista argentino fallecido muy tempranamente.

<sup>4</sup>En su repertorio este instrumento forma parte de los orgánicos de las siguientes obras: *Piezas dentro de Piezas*, *Que sean dos*, *Diálogos con mi anciano* y *Figuración de Gabino Betinotti*.

<sup>5</sup>Pablo Di Liscia tiene una continua actividad como intérprete de guitarra, entre sus conciertos se pueden señalar: 1976, Ciclo obras de jóvenes compositores, estreno en concierto de su obra *Piezas dentro de Piezas* (dos guitarras y percusión); 1986, Ciclo música de cámara, actuación como guitarrista dúo de guitarra y flauta, ejecución de obras contemporáneas Gandini, Mucillo y Edelstein; 2009, Interpreta la parte de guitarra en el CD de *Figuraciones de Gabino Betinotti* además de componer la música y realizar la edición digital, mezcla y masterización. Tomado de su hoja de vida, facilitada por el compositor actualizada hasta 2013.

Por su parte, la relación con sus profesores de composición la entendemos como definitoria en la construcción intelectual musical y artística de Pablo Di Liscia, y sobre este contacto él nos expresa:

“No estudie composición en una universidad, sino mientras hacia esta carrera, estudiaba de manera particular con Dante Grela<sup>6</sup> en Rosario y después con Francisco Kröpfl<sup>7</sup> en Buenos Aires [...] Mis dos profesores han influido en mi posición estética, lo bueno de esto, lo interesante de esto es que en realidad si bien Dante Grela y Francisco Kröpfl están vinculados, inclusive Dante Grela es un poco más joven que Francisco, estudió con Francisco durante un breve tiempo. Ambos son compositores contemporáneos con un desarrollo teórico muy interesante, también esto no es casual. [...] Yo creo que Kröpfl y Grela son compositores muy distintos pero para mí comparten -no es que sean los únicos- la manera de pensar, son compositores que han desarrollado conjunciones teóricas a partir de lo que ellos hacen y a partir de lo que hacen los demás”<sup>8</sup>.

Dante Grela y Francisco Kröpfl, si bien pueden considerarse diferentes en su manera de componer “-el primero más vinculado a las estéticas de ruptura con un enfoque “avant-garde” y el segundo más inclinado a realizar una decantación de las corrientes racionalistas de la música contemporánea, aspectos históricamente coherentes por pertenecer a dos generaciones-”<sup>9</sup> quizás entre los dos sea posible encontrar una persistencia y cierta jerarquización común en la especulación intelectual y una especie de racionalismo como actitud compositiva.

Lo cierto es que esta formación nos permite hacer previsible que su estética musical se inclinara hacia un interés por la música contemporánea, además de constituir un modelo de lo que debe ser un profesor de composición.

“Hay compositores que tienen la idea lisa y llana que “componer es componer” y “enseñar a componer” es simplemente mostrar lo que uno hace. Y tienen como una especie de metodología o forma de enfocar la enseñanza de la composición como si fuera una relación entre maestro y aprendiz. Como si dijeran: “Quédate acá al lado de mí, mirá lo que yo hago, y así vas a aprender. Yo no tengo que decirte nada, sino simplemente lo único que tengo que hacer, es mostrarte lo que yo hago”. Y hay otros

---

<sup>6</sup>Con Dante Grela estudió composición e instrumentación en el período comprendido entre 1977-1979.

<sup>7</sup> Con Francisco Kröpfl, composición y análisis musical en el período comprendido entre 1980-1984.

<sup>8</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>9</sup>Ibid.

compositores y profesores –como creo que son mis maestros Grela y Kröpfl- que, discutidos o no, tenían un método y una concepción teórica de la enseñanza de la composición”<sup>10</sup>.

Pablo Di Liscia se centró paulatinamente en la búsqueda de nuevos lenguajes dentro de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo tímbrico y nuevas maneras de estructurar los sonidos. Es en este camino donde se despliega el interés por la música electroacústica; en ella el compositor pudo explorar parámetros cuya manipulación no era posible con los medios instrumentales acústicos y desarrollar un espacio ideal para establecer relaciones entre ellos.

“Yo creo que mi interés por la música electroacústica vino de la mano de mi interés por la composición, por la música contemporánea y por toda la búsqueda de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo del timbre y de nuevas maneras de estructurar los sonidos, nuevas estéticas, frente a la cuales los medios electroacústicos me permitían una exploración que para mi no era posible de otra manera”<sup>11</sup>.

Siguiendo la cronología otro aspecto particular que consolida el proceso formativo son las diferentes pasantías en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical LIPM en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires -entre los años 1983 y 1997-; el director en ese momento era Francisco Kröpfl. Especialmente estos cursos se enfocaron en la música por computadora<sup>12</sup> y seguramente fueron decisivos en la exploración de este medio, estructurando una base conceptual y crítica que crearía los cimientos de una posición estética definida.

De la misma forma, es importante destacar la residencia cursada en la Universidad de San Diego donde el compositor tuvo contacto con especialistas como Richard Moore.

“[...] realmente para mi eso fue como decisivo, como un importante contacto con todo eso, yo antes de ir allá había investigado y estudiado la música por computadora, pero ese contacto, ese estar allí, durante tres meses inmerso en ese ambiente y en ese momento donde realmente se

---

<sup>10</sup>Ibid.

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup> Los seminarios cursados fueron: *Introducción al sonido* impartido por Ariel Martínez, 1983, *Síntesis digital con el programa Csound* impartido por Ricardo Bianchini, 1995, *Seminario sobre procesamiento de Audio digital* impartido por F.R. Moore, 1995, *Síntesis digital en tiempo real con el programa Csound* impartido por Ricardo Bianchini, 1997.

estaba desarrollando eso, fue muy decisivo y me creó un gran interés por la música por computadora”<sup>13</sup>.

Hasta este momento podríamos considerar el espacio formativo inicial del compositor que nos ocupa; sin embargo, su estudio incesante de las nuevas técnicas compositivas y la especulación constante sobre sus procesos creativos, unido a la reflexión estética que se asocia a esta construcción, se mantienen como un continuo hasta la actualidad.

En el 2006 obtiene el título de Doctor en Humanidades y Artes, con mención en Música, con su tesis titulada, *Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*, y en el 2009 su Post Doctorado con el tema *Desarrollo de programas informáticos de asistencia a la composición musical* en el Music Technology Group de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España.

Este recorrido arroja a la luz -a grandes rasgos- las posibles convicciones estéticas relacionadas al proceso formativo del autor, asumidas desde nuestra mirada como eje constructivo dentro de su producción artística musical. Sin embargo, en vista de esta confluencia, en la actualidad se debe añadir su actividad como compositor, docente, investigador, gestor, miembro de comisiones asesoras, miembro de sociedades científicas y artísticas, y dirección de la colección especializada en explorar el estado del arte actual de las relaciones entre sonido y música con las ciencias y la tecnología *Música y Ciencia*, actividades que reconocen una conducta activa en el ámbito musical contemporáneo. Tal realidad nos ha motivado a desarrollar el presente trabajo, donde se formula como propósito fundamental ahondar en los rasgos estéticos que dan coherencia al lenguaje musical de Pablo Di Liscia. Es por este motivo que indagamos en los recursos y parámetros más significativos articulando su funcionalidad con ejemplos concretos dentro de su producción musical.

Enfocándonos a su labor como compositor el primer intento de esta indagación fue realizar una organización o periodización de su producción musical. En este sentido establecimos un relativo orden cronológico donde se consideraron las peculiaridades y cambios significativos en el lenguaje, interconectando aspectos que nos permitieron asociar procesos significativos. Estas etapas o períodos, han sido estructurados atendiendo a criterios operacionales que, según nuestra opinión, posibilitan caracterizar la totalidad de la propuesta composicional. Desde luego es imposible desligar las opiniones y posición que asume el compositor en este tema sin

---

<sup>13</sup>Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

que influyan en la percepción de nuestro enfoque. En la entrevista realizada al respecto Di Liscia señala:

“Mi producción musical no es muy grande, así que sería ambicioso encontrar períodos. Sí podría decir que tengo un primer momento de música instrumental, cuando yo todavía no me había dedicado a la electroacústica. Cuando yo veo esas obras, las escucho otra vez ahora, tal vez no me guste alguna, pero me sigo reconociendo en ellas, y no veo que la búsqueda de sonoridad y las ideas principales sean demasiado distintas de las que tengo ahora. Lo que sí veo es que las ideas ahora tal vez están más claras, y que tengo muchos más medios técnicos yo mismo para realizarlas”<sup>14</sup>.

El catálogo de Di Liscia incluye obras con diferentes orgánicos: las primeras con instrumentos acústicos y, a partir de *Diálogos con mi anciano* en el 1989, es que interconecta la música electroacústica mixta (guitarra y electroacústica), y posteriormente electroacústica sola. Utilizando esta periodización, entonces, es posible precisar dos momentos dentro de su producción que el autor explica como “antes de la electroacústica” y “después de la electroacústica”<sup>15</sup>.

Cada uno de estos períodos mantiene un factor común que se exterioriza en el desarrollo constante y progresivo del lenguaje del compositor, donde se hace evidente una profunda reflexión y un dinámico avance. En efecto, en el segundo período ha logrado una jerarquía que se asigna por el trabajo desarrollado entre los diferentes parámetros de la música electroacústica -entrelazamientos-, de modo que es el que hemos seleccionado, por los criterios antes expuestos, para tomar como ejemplo de argumentación.

\* \* \*

## 2.- A propósito de su posición estética compositiva

La diversidad, extensión y profundidad de enfoques posibles relacionados a la estética compositiva conlleva a riesgos diversos tales como la carencia de especificidad y cierta superficialidad. En este sentido se ha intentado realizar una síntesis seleccionado parámetros específicos que sin duda son una especie de constante medular del lenguaje compositivo de Di Liscia. Ellos son la espacialidad, y el entrelazamiento entre el timbre y la altura.

Para enfocar un posible análisis estético de la música electroacústica del autor que nos ocupa, se tomará el concepto de *Poiesis externa* que consiste

---

<sup>14</sup>Ibid

<sup>15</sup>Ibid

según Nattiez<sup>16</sup> en partir de los datos del compositor acerca de su obra y analizarla basándose en estos y en las características de la composición, desentendiéndose de cómo está percibida<sup>17</sup>. La información ofrecida por Di Liscia respecto al tratamiento de los parámetros descritos dentro de sus obras nos ha proporcionado un sustancial marco teórico-conceptual que ha permitido un sugerente nivel de reflexión.

### **2.1.- La espacialidad como parámetro de construcción:**

Si ciertamente un gran número de compositores a lo largo de la historia de la música han tenido presente la espacialidad del sonido, es significativo el grado de importancia, y variabilidad que en las diferentes épocas este parámetro se ha manifestado.

En la actualidad el desarrollo de las tecnologías de procesamientos de sonidos posibilitan a la par el desarrollo en los sistemas de espacialización; en este marco, la retroalimentación que se produce con la música electroacústica ha dado lugar a una línea de pensamiento musical prominente en este género<sup>18</sup>.

Di Liscia otorga una importancia decisiva al manejo de la espacialidad dentro de su discurso musical y reconoce que es un tema de su interés que investiga constantemente, al respecto indica:

“Yo empecé a interesarme por la espacialidad del sonido cuando empiezo con la electroacústica, y me empiezo a interesar en la espacialidad del sonido no porque la electroacústica la tenga, sino justamente por lo contrario. La espacialidad en los instrumentos, en las fuentes acústicas, es natural. Uno no tiene que hacer nada, esta allí, porque se hace así, en cambio la espacialidad en la electroacústica es por naturaleza artificial, forzada, no está allí. La electroacústica, conceptualmente, está en un soporte magnético y tiene que pasar por transductores para transformarse en algo espacial, pero el sonido electroacústico esencialmente en sí mismo no es espacial, uno tiene que buscar la manera de difundirlo de forma tal de que pase al espacio y adquiera cualidades espaciales”<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup>Nattiez, Jean Jacques. *Music and discourse*. Princeton University Press, New Jersey. 1990.

<sup>17</sup>Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*” Capítulo 1. pág 2. 2006

<sup>18</sup>Cf. Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*” Capítulo 1. pág 2. 2006.

<sup>19</sup>Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.



La especulación espacial representa una sugestiva vía en la búsqueda continua de recursos novedosos; de tal manera el compositor asume que la espacialidad no es un compartimento estanco, y que si bien es un parámetro que le permite construir ideas, -e influye en cómo llega una obra a los oyentes- no puede sostener una obra por sí sola.

En este punto la música electroacústica ha hecho de la espacialidad del sonido una de sus cualidades favoritas y mejor investigadas, construyendo una dimensión espacial.<sup>20</sup> Estas ideas -en líneas generales- conciben una especie de necesidad de desarrollo del parámetro espacial en sus creaciones y reflexiones. Di Liscia considera que el tratamiento espacial del sonido involucra a dos aspectos llamados *ámbito* y *localización* y los define como:

“*Ámbito*: es el o los espacios reales o imaginarios en los que la o las fuentes sonoras se localizan, (e.g., una sala de conciertos, una catedral, etc.). El acento perceptivo aquí se pone en las características físicas del ámbito más que en la fuente sonora, y la ubicación precisa de ésta en el ámbito resulta indeterminada o difusa. Las características del ámbito, por ejemplo, pueden modificar notablemente algunas cualidades espectrales de las señales acústicas que emiten las fuentes sonoras.

Por su parte la *localización* es la posición de la fuente sonora real o virtual en un ámbito determinado. Dicha posición no tiene porqué ser siempre la misma a través del tiempo, sino que las fuentes pueden moverse de diversas maneras y con diversas velocidades (que tampoco tienen que ser siempre constantes)”<sup>21</sup>.

De la misma forma, propone categorías para la determinación de concepciones en el tratamiento espacial del sonido y las clasifica en:

- **Real:** Tratamiento espacial rigurosamente vinculado con datos del mundo real (simulación “estricta”). Se usan programas de procesamiento espacial, pero los parámetros y rangos elegidos corresponden lo más estrictamente posible con datos de los fenómenos reales. Otra posibilidad es el uso de grabaciones binaurales de material sonoro absolutamente inalteradas, de manera de reproducir lo más fielmente posible la “situación de audición” del oyente que representaban los micrófonos.
- **Neutro:** El compositor minimiza los procedimientos que tienden a conferir a las estructuras sonoras una cualidad espacial. Las fuentes “están en el lugar en el que suenan los

---

<sup>20</sup> Cf. Ibid. Pág 11.

<sup>21</sup>Ibid. Capítulo III.

parlantes” y toman la cualidad acústica del ámbito de reproducción.

- **Hiperreal:** Tratamiento espacial asociable con la realidad, pero más contundente y verosímil que la realidad (simulación “efectiva”).
- **Virtual:** El tratamiento espacial se realiza de una manera en la que no sería posible en el mundo real. Involucra un número muy variado de recursos, desde crear ambientes “anómalos” hasta hacer realizar a las fuentes sonoras movimientos imposibles, o forzarlas a una localización para la que no son aptas<sup>22</sup>.

Lo antes expuesto es, según el compositor, una clasificación operativa, y advierte que en muchos casos estos tratamientos pueden aparecer yuxtapuestos en una misma obra o tener procesos moduladores de unos a otros. Es posible afirmar que la combinación entre ellos produce efectos interesantes y favorece las funciones del discurso musical.

A continuación se presentan dos ejemplos concretos del abordaje del parámetro espacial en la producción de Di Liscia:

Criterios de selección de las obras:

- 1) Importancia del tratamiento espacial del sonido en la obra, su aporte al estado del arte desde el enfoque estético, teórico y técnico.
- 2) Obras que han sido analizadas por el autor y que nos ha facilitado información sobre el proceso de producción musical.
- 3) Producción que expone con claridad y pertinencia el parámetro de la espacialidad.

**Alma de las orquestas<sup>23,24</sup>.**

- La obra fue compuesta en el Center for Research in Computing and the Arts (CRCA) de la Universidad de California, San

---

<sup>22</sup> Cf. Ibid. Capítulo III, pág 77. En la tesis doctoral se amplían con ejemplos concretos cada una de estas categorías.

<sup>23</sup> Los datos que se han utilizado para la redacción del presente análisis fueron desarrollados en el marco del Proyecto I+D Desarrollo de Software para Análisis y Síntesis de Sonido Digital (Universidad Nacional de Quilmes) en conjunto con el proyecto de investigación “Estructuración del Timbre en la Música de Cámara” (Universidad Católica Argentina) a cargo del compositor Pablo Cetta.

<sup>24</sup> El registro sonoro de esta obra se incluye en el DVD 2 de la presente publicación.

Diego y en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires Argentina, en el año 1993.

- Como datos generales esta producción utiliza para la generación procesamiento y montaje del sonido digital el programa *cmusic*<sup>25</sup> y RT<sup>26</sup> en computadoras Next.
- El objeto de la obra se basó según el compositor en:

“ [...] más en una exploración y encadenamiento de las diferentes variantes de mis imágenes acústicas, que en una sintaxis cuidadosa y funcional dentro de micro y macro unidades formales”<sup>27</sup>.

La exploración del parámetro espacial estaba considerado en las principales áreas desarrolladas dentro de la obra, -aunque no fue el único- el compositor se interesó así mismo por:

“las relaciones entre timbre y altura, la exploración del timbre global a través de la densidad de la sonoridad electroacústica, la exploración del timbre local a través de la dialéctica entre sonidos proveniente de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo-instrumentales por síntesis”<sup>28</sup>.

En lo relativo a la espacialidad, el autor refiere que en la obra era una cualidad imprescindible para realizar las imágenes sonoras y experiencias que se había propuesto como objetivo. El programa utilizado *cmusic*, le resultó especialmente ventajoso para lograr el efecto deseado, “a pesar de que la direccionalidad de las señales sonoras que produce es más difusa que en los otros modelos la sensación general de espacialidad de que ‘las cosas suceden en algún lugar’, es mucho más fuerte en él”<sup>29</sup>. Este programa posee un módulo dedicado a la espacialización de sonido que se denomina la unidad *space*, y entre sus funciones intenta imitar con mayor fidelidad al fenómeno físico. Se estructura con dos recintos el recinto exterior o “espacio acústico” en el que se encuentran las fuentes de sonidos y el interior que está en el centro del exterior. El interés del autor se enfocó a la diferenciación entre los estratos, y la emulación de la riqueza de difusión de las fuentes acústicas reales<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup>F.R. Moore, Universidad de California, San Diego.

<sup>26</sup>Lansky., Paul.

<sup>27</sup>Di Liscia, Pablo. *Altura- Timbre- Espacio*. Editorial Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Cf. Ibid.

Describiendo los recursos espaciales utilizados compositivamente es posible citar el enmascaramiento que según el compositor resultó funcional en dos sentidos:

- 1) Para realzar la imitación de los instrumentos acústicos por síntesis. Ejemplo de empleo puede escucharse desde los 53” hasta los 57”. Sonido artificial del clarinete.
- 2) Para realizar transformaciones tímbricas de un sonido. Ejemplo de empleo puede escucharse desde 5’58” hasta 6’11”<sup>31</sup>.

Como ha sido posible demostrar, la espacialidad asume un rol importante y decisivo en la obra, sin embargo, su autor reafirma que ella no es una estructura autosuficiente, sino que está en función de los objetivos de timbre y textura que se persiguen<sup>32</sup>.

### **Diez claroscuros.**

*Diez claroscuros* (2011) es su última obra hasta la fecha; fue comisionada por la Secretaría de Cultura de la Nación para la Sala “Alberto Williams” del Centro Nacional de la Música y estrenada dentro del Ciclo de Obras Multimedia coordinado por Juan Ortiz de Zárate en noviembre del mismo año. La producción es electroacústica generada por computadora sonido envolvente y luces, tiene una duración de 42 minutos.

Su entramado narrativo es basado en diez poemas de diez poetas argentinos y se relaciona con la noche y la luz. Los textos de la obra ocupan la poesía de Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juan Laurentino Ortiz, Julio Cortázar, Manuel Castilla, Paco Urondo, Juan Wilcock, Leónidas Lamborghini y Oliverio Girondo.

La relación de la poesía y la música es un tema que a Di Liscia le provoca gran interés y en las conversaciones entabladas al respecto explica:

“[...] Yo creo que mi fascinación con la poesía es porque yo la siento como la otra cara de la música [...] si la poesía descarta el significado se transforma en música. Es decir, si descarta la referencia, lo que queda es el juego de sonoridad con las palabras y el juego de forma que no es poco. Y algo parecido, pero no igual, ocurre con la música cuando se vacía de forma y se vacía de sonoridad, no en el sentido en que la sonoridad no exista, sino que la sonoridad empieza a no importar como sonoridad en sí misma sino en tanto y en cuanto está representado algo que es extra sonoro. Entonces, es como si el sonido se transformara en una palabra [...] pienso que estar en medio camino entre las dos la música y la poesía una más recostada sobre la

---

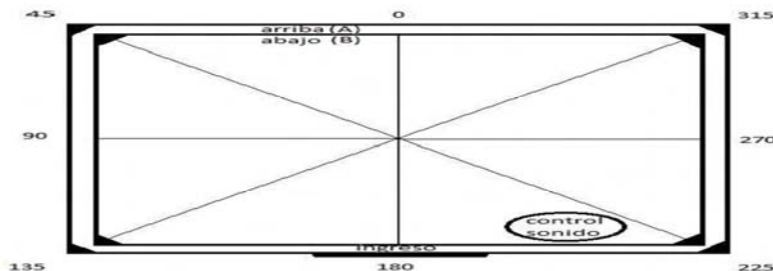
<sup>31</sup>Cf. Ibid.

<sup>32</sup>Cf. Ibid.

sonoridad y la otra más recostada sobre el sentido -Pierre Boulez lo piensa así- es fascinante”<sup>33</sup>.

Volviendo a la obra, abordaremos cómo está tratado el parámetro de la espacialidad como componente funcional. Según el compositor la obra no tiene un “frente”, ni establece una ubicación fija del público, sin embargo, en el transcurso de cada momento se van creando varios frentes que se señalan por el lugar donde se ubican los dos recitantes que dicen cada uno de los poemas. Los recitantes son Fyodor Shabashov y Omar Lobos. La ubicación de donde son leídos los poemas es fija para cada poema, pero es cambiante por los dos hablantes que los interpretan. La manera en que son leídos los poemas varía constantemente; en algunos casos “se utiliza un solo recitante, en otros se reparten los poemas entre los dos, y en otros las voces de uno o los dos recitantes son multiplicadas para simular la presencia de varios de ellos recitando los poemas simultáneamente desde diferentes ubicaciones”<sup>34</sup>.

Por su parte la electroacústica se ubica de manera fija o móvil en todo el espacio tridimensional, manteniendo en todo momento una interconexión con la ubicación de los poemas leídos. El siguiente gráfico es presentado por el autor para establecer las ubicaciones exactas de donde son leídos los poemas y el esquema general de la sala.



**Gráfico 1 tomado del trabajo Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en *Diez claroscuros*.**

Dentro de ese entramado, el autor señala que la electroacústica representa la noche y todo el imaginario que ella representa, en ocasiones

---

<sup>33</sup>Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arletí Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>34</sup>Di Liscia, Pablo. Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en *Diez claroscuros*. 2011

abstracto, es en este contexto que se exploran un conjunto de ideas espaciales que aparecen con marcada sistematicidad y las define como:

- 1) Ocupación- vaciamiento progresivo de un área espacial. A través del ensanchamiento de una misma fuente sonora, o a través de la proliferación de fuentes sonoras.
- 2) Diálogo del tipo antifonal (respuestas desde ubicaciones opuestas). Con un significado de oposición, lucha, conflicto.
- 3) Movimientos de tipo cíclico (círculos y curvas cerradas tales como elipses, lemniscatas, espirales, etc).
- 4) Múltiples fuentes de sonidos que realizan grupo como movimiento bandas de fuentes de sonidos<sup>35</sup>.

A continuación realizamos una síntesis del tratamiento espacial en cada uno de los poemas tomando como referencia directa los comentarios del autor:

***Insomnio***

Autor: Borges

Ubicación lector Fyodor Shabashov:

Ubicación lector Omar Lobos: 90°

Tratamiento espacial según refiere el autor<sup>36</sup>. Se utiliza la idea de ocupación progresiva por aumento de cantidad de fuentes sonoras y extensión progresiva de éstas, partiendo de un grupo cerrado alrededor del hablante. Cerca del final la electroacústica sola ocupa todo el espacio tridimensional. En la pequeña coda hay un continuo de sonidos granulados que cambia desde el frente abajo hacia atrás, arriba 90° para frente 270° para atrás.

***Cantinas de media noche***

Autor: Castilla

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 225°

Ubicación lector Omar Lobos: 315°

Tratamiento espacial según refiere el autor: El poema es compartido entre los dos recitantes, la electroacústica se ubica siempre arriba en diagonal de la voz recitada y se traslada hacia la zona en que se ubica. Un detalle estructuralmente interesante es la cierta ambigüedad entre las estrofas y el estribillo al usar partes de frases y palabras de uno en otro y viceversa en el comienzo y el final. La electroacústica utiliza fuentes fijas que van cambiando su ubicación en conjuntos. Se desarrollan dos tipos de sonidos que son usados conformando estratos que son diferenciados espacialmente: a) Sonidos breves, derivados de consonantes (K,T,P, Y CH), montados en *ostinati* variados sobre un ritmo básico de Baguala estilizada. Estos comienzan en el mismo lado de las voces y se trasladan, como si las consonantes del texto en la voz viajaran en el espacio. b) Sonidos largos, eólicos,

---

<sup>35</sup>Ibid.

<sup>36</sup>Id.

de altura determinada que evocan aerófonos andinos. Se ubican siempre arriba, en el lado opuesto de las voces recitadas y se van trasladando donde están éstas.

***Nocturno y Después de las fiestas***

Autor: Cortázar

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 135°

Ubicación lector Omar Lobos: 45°

Tratamiento espacial según refiere el autor: El primer poema *Nocturno* es recitado simultáneamente por los dos lectores pero no sincronizadamente, reforzando la idea de un desdoblamiento del emisor. En este poema existen tres estratos diferenciados:

- 1- Estrato de “Piano-Jazz- atonal”. Distribuido en todo el azimut, abajo. Trabaja con diferencias de zonas y saltos bruscos.
- 2- Estrato de “trompeta-Jazz” dividido en a) trompeta FM 225° y b) trompeta 315° arriba.
- 3- Continuo de FM divergente en frecuencia y crescendo. De arriba hacia abajo, girando en el sentido de las agujas del reloj.

El segundo poema es recitado por Fyodor Shabashov y también hay tres estratos:

- 1- Piano- vidrios: al frente, arriba.
- 2- Banda aguda de FM: multidireccional, arriba.
- 3- Estrato de “trompeta-Jazz” dividido en a) trompeta FM 0° y b) trompeta 225° arriba.

***Noche Tótem***

Autor: Girondo

Ubicación lector Fyodor Shabashov: todas

Ubicación lector Omar Lobos:

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitado por Fyodor Shabashov desde todas las direcciones, se crea una situación de multiplicidad de fuentes sonoras, sin embargo es la misma voz. La electroacústica tiene una sección que se repite cuatro veces con distintas variaciones, esta sección comienza con los comienzos de los versos: Son los trasfondos..... son las grislumbres..., son las cribadas voces..... Y con el final del poema... y deserta. Cada una de esas repeticiones variadas hace una trayectoria elíptica desde un extremo del espacio hacia el diametralmente opuesto y vuelve. Hay otro estrato de sonidos mantenidos, graves y metálicos, que provienen de todas las direcciones, pero va desde abajo hacia arriba y desde lejos hasta cerca y luego lejos otra vez.

***Nightmares***

Autor: Lamborghini

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 45°

Ubicación lector Omar Lobos: 225°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Las *Nightmares* son seis pequeños poemas independientes, que tienen la característica común de trabajar diversos modos de reiteración. Están repartidos entre los dos recitantes con distintos tipos de fragmentación. Una tendencia general y gradual hacia una mayor fragmentación

en la distribución es interrumpida al final con la sincronía de ambos hablantes sobre la palabra “saca”. La electroacústica consta también de seis partes que aparecen solapadas de diversas maneras con los poemas y trabajan estructuras de repetición análogas a las de los poemas. Cada “poema electroacústico” aparece siempre en “oposición espacial” respecto de las voces recitantes, de manera discontinua, siempre en alguna de dos “zonas” (centradas respectivamente en 135° y 315°) que están “al costado” de los hablantes, sin trasladarse hacia ellos ni expandirse.

***En tu inmensa pupila***

Autor: Orozco

Ubicación lector Fyodor Shabashov:

Ubicación lector Omar Lobos: 270°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Es recitado por Omar Lobos, la electroacústica se divide en dos estratos: 1) Una flauta que se transforma tímbricamente y representa a la noche, en el frente opuesto a la voz, arriba. 2) Un piano que se transforma tímbricamente y hace un juego constante entre una fuente única, puntual, y varias fuente abriéndose en ángulo horizontal, siempre abajo, a ambos costados de la voz (0° y 180°). Cuando se identifica como piano está más abierto y cuando no se identifica, más cerrado.

***La noche pálida tiembla***

Autor: Ortiz

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 0°

Ubicación lector Omar Lobos:

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitado por Fyodor Shabashov (0°). La electroacústica de la primera parte comienza en la misma posición de la voz (0°) y se extiende gradualmente hacia ambos lados, siempre abajo. En la segunda parte, la electroacústica ocupa el lugar diametralmente opuesto (180°), arriba y se va extendiendo hacia abajo. En la tercera parte, la electroacústica comienza en la misma posición de la voz (0°) y se extiende gradualmente hacia ambos lados, siempre arriba.

***Linterna sorda, Sous la nuit y En un principio fueron mis muertos***

Autor: Pizarnik

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 315°

Ubicación lector Omar Lobos: 135°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitado repartido entre los dos lectores. Estos tres poemas breves parecen ser distintas versiones del mismo poema, dado que se usan los mismos versos con agregados y/o variaciones mínimas. Lo que da lugar a la distribución entre las dos voces de los recitantes. El primero queda a cargo de Fyodor Shabashov, el segundo de Omar Lobos, y el tercero se reparte entre ambos. De esta manera, el tercer poema juega con la idea ambigua de un poema recitado de manera repartida entre dos hablantes por un lado, y una “edición” de los dos poemas anteriores (y no, por lo tanto, un “nuevo” poema), por el otro.

La electroacústica de la introducción funciona como una especie de “Obertura”



de toda la obra y se presenta en todas direcciones. La electroacústica del primer poema se extiende gradualmente desde 315° hacia 135°, abajo. La electroacústica del segundo poema se extiende gradualmente desde 135° hacia 315°, abajo. La del tercer poema realiza un círculo completo desde 135° abajo. Y la del final realiza un diálogo frente (sonidos granulados) versus (sonidos vocales granulados), para dar lugar al poema de Borges.

***Lo pasado pisado y Cinco de la mañana***

Autor: Urondo

Ubicación lector Fyodor Shabashov: 180°

Ubicación lector Omar Lobos: 0°

Tratamiento espacial según refiere el autor: *Lo pasado pisado* es recitado por Omar Lobos en ubicación fija, y *Cinco de la mañana* es recitado por Fyodor Shabashov también en ubicación fija. En el primero la electroacústica se centra en la idea de diálogo antifonal partiendo desde la ubicación opuesta (0°) y expandiéndose hacia ambos costados hasta ocupar todo el espacio. En la transición entre este poema y el siguiente comienzan los movimientos cíclicos en círculos y sus derivados sobre sonidos de trenes.

En *Cinco de la mañana*, la electroacústica usa movimientos de tipo cíclico (círculos y curvas cerradas tales como elipses, lemniscatas, espirales, etc.) que ocupan todo el espacio, pero solo en la parte de abajo.

***Poema II y Marzo***

Autor: Wilcock

Ubicación lector Fyodor Shabashov:

Ubicación lector Omar Lobos: 180°

Tratamiento espacial según refiere el autor: Recitados ambos por Omar Lobos. En el Poema II la electroacústica del estrato 1 utiliza pedales de sonidos graves, evocación de viento, se ubica en todas direcciones, y va de abajo hacia arriba. La electroacústica del estrato 2 utiliza *clusters* tenidos y sonidos acampanados; los *clusters* tenidos alternan ubicaciones en la misma dirección de donde viene la voz, 180° y el extremo opuesto 0° extendiéndose a los lados de ambos ejes y en un ángulo de altitud de entre 22,5° y 45° al comienzo, subiendo hasta cerca de 90° al final, para conectar con el estrato de campanillas- agua. Los sonidos acampanados son 5 y aparecen en 90°, 0°, 270°, 180° y 90° como si fueran agujas de un reloj que parten y llegan a las 12. Van desde arriba hacia abajo.

En *Marzo* la electroacústica del estrato 1 aparece cerca del medio del poema y se prolonga hasta el final. Se ubica en todas las direcciones, pero comienza arriba y va trasladándose hacia abajo. Las sucesiones de campanillas agudas comienzan arriba y se mueven hacia abajo, pero van girando lentamente y al final ocupan todas las direcciones.

En el caso de los poemas compartidos por los dos recitantes, las voces se localizan en posiciones diametralmente opuestas o de forma contigua en las esquinas del cuadrado que es tomado como referencia. Este cuadrado es estructurado por los altoparlantes para la ubicación general.

Luego de la descripción anterior es posible afirmar que Di Liscia mantiene una actitud expectante en referencia al manejo de la espacialidad y que la aplicación de este parámetro es tratado en cada uno de los poemas con un minucioso despliegue sintáctico que articula una narrativa compleja. La objetividad que alcanza este recurso le concede una concepción estructural que unifica e interconecta los restantes parámetros puestos en escena, revelando a contra luz procedimientos y operaciones de exploración espacial muy sofisticados.

Con estos dos ejemplos se ha intentado poner en evidencia el pensamiento de Di Liscia respecto al tratamiento del parámetro de la espacialidad y su aplicación en el discurso musical, sin intención de establecer un criterio conclusivo determinante dado por la condición activa y en progreso del objeto de estudio. Sin embargo, nos inclinamos a creer que su propuesta se acoge a un singular principio de articulación entre los materiales sonoros donde la espacialidad se identifica y se proyecta con una sugerente estructura adquiriendo en algunos casos un rol protagónico.

Di Liscia es consecuente con su pensamiento especulativo y estas reflexiones se perciben con claridad en su producción sonora. Su proceder reconoce que la espacialidad es usada como un parámetro de construcción y que en su interior convergen procedimientos técnicos sofisticados y tipificadores que generan coherencia y sincretizan una constante medular de su lenguaje. Para sostener esta idea el autor preconiza:

“La espacialidad no es un compartimento estanco, ninguno lo es, pero yo diría que la espacialidad es como la puesta en escena de una obra. Una serie de sonidos electroacústicos sin características espaciales es algo así como que hay personajes que no están en ningún lugar, es como mirar cómo se desarrolla una obra de teatro en un escenario que no tiene escenografía, que no tiene nada. La espacialidad es como ponerlos en escena. Pero la espacialidad sola, si bien va a influir en cómo llegue una obra a los oyentes, no puede sostenerla, me parece a mí”<sup>37</sup>.

## **2.2.- Las relaciones entre el timbre y la altura**

“No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dimensión”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>38</sup> Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical. 1979.

Esta frase de Schönberg de hace 93 años es el inicio de un cambio de concepción del timbre y su relación con la altura, entendiéndose la altura como un compartimento que integra al timbre como una cualidad.

Según refiere Gustavo Basso “[...]la noción de *timbre* es una de las más intrigantes en la música de comienzos del siglo XX [...]”<sup>39</sup>; en la actualidad es considerado por muchos estudios como un parámetro multidimensional conformado por la integración de su universo físico acústico y perceptivo<sup>40</sup>.

Con el avance de los recursos tecnológicos el parámetro del timbre ha ocupado una importante función en el discurso musical adquiriendo una multiplicidad de usos - por ejemplo, desarrollos articulatorios basados en la técnica de fusión, como sucede en las obras de Ligeti-, obteniendo una jerarquía considerable.

En la obra de Di Liscia la concepción de este parámetro es otro de los aspectos que prevalece, constituyendo una interesante vía de búsqueda continua de recursos novedosos; en algunos casos el tratamiento dinámico de este elemento adquiere una función estructural. El autor nuevamente encuentra en la electroacústica el medio ideal para buscar las relaciones de entrelazamiento entre el timbre y la altura:

“A mí me interesaban en especial aquellas situaciones en las que el timbre emerge fantasmagóricamente cuando se establece una dialéctica entre su desarrollo temporal y el de los parámetros tradicionales del sonido”<sup>41</sup>.

En sus especulaciones al respecto, Di Liscia analiza que:

“Si uno mira la música del pasado es posible afirmar que la duración y la altura son dos de los parámetros del sonido que son morfofóricos en el sentido que generan una forma, y que en esos tiempos se escribían las obras -como por ejemplo el *Arte de la Fuga* de Bach- de forma abstracta en el sentido que no referían un instrumento en particular, por lo que el timbre no era entendido como una dimensión morfofórica del sonido. Este particular se reafirma en las incontables transcripciones de las obras para diferentes orgánicos, reafirmando que el timbre no era considerado una dimensión constructiva, tal como lo entendemos ahora. Lo interesante es que cuando escuchamos esas obras en otros formatos, nos es posible apreciar que una parte importante de la obra no sufre modificaciones, es decir la escuchamos con ciertos cambios pero lo que es significativo pensar es que si esos cambios son lo suficientemente relevantes como para no dejarnos escuchar

---

<sup>39</sup> Basso, Gustavo. *Percepción Auditiva: Nuevos enfoques*. UNQ. Edición en gestión, versión preliminar disponible en la biblioteca de la UNQ.2000. pág 87.

<sup>40</sup> Cf. Saitta, Carmelo. *El timbre como factor estructurante*. Facultad de Artes y Ciencias musicales. Centro de estudios electroacústicos.

<sup>41</sup> Di Liscia, Pablo. *Entre la materia y la forma en Alma de las orquestas. Altura-Timbre- Espacio*. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

lo que sustenta esa obra que son sus relaciones de altura y duración. En cambio en la actualidad si queremos realizar estas modificaciones, por ejemplo con *Atmósferas* de Ligeti, la obra se destruye, porque una parte importante de esa obra está sostenida en las relaciones entre la textura y el timbre de los sonidos propuestos por Ligeti<sup>42</sup>.

En este contexto, Di Liscia desarrolla una continua exploración que se fundamenta en los entrelazamientos entre el timbre y la altura. En la actualidad se encuentra trabajando en un proyecto de investigación titulado *Síntesis espacial de sonido* en el que se ha planteado como objetivo explorar las relaciones entre la espacialidad, la altura y el timbre.

Para ejemplificar el manejo de las relaciones de estos parámetros y cómo infieren en el discurso de Di Liscia detengámonos en *Alma de las orquestas* nuevamente.

Según refiere el compositor una de las principales áreas que exploró en la obra fue precisamente la relación entre timbre y altura. Comenzaremos por describir la estructura de las alturas.

La concepción estructural de las alturas fue “predeterminada tomando como base a un conjunto de variaciones sobre la segunda de las Pequeñas Piezas para piano op 19 de Arnold Schönberg<sup>43</sup>. Según Di Liscia en las variaciones intentó replicar el juego interválico por medio del uso de oposiciones de diferentes clases interválicas. De esta forma no sólo las estructuras interválicas saturadas de clases interválicas, sino los campos interválicos con diversas referencias estilísticas y sistémicas rigen la sucesión de alturas fundamentales de la obra, que a su vez son proyectadas de diversas maneras a la cualidad espectral.

“Pude explorar así muchas instancias intermedias entre la estructura de alturas (entendida como una combinación de frecuencias fundamentales) y su proyección a la cualidad espectral (ligada a la noción de timbre)”<sup>44</sup>.

### **2.3.- Segregación – Fusión<sup>45</sup> de los estratos sonoros**

En torno a este recurso el compositor explica que usó diversas formas de segregación de componentes:

- 1.- “A través de modulación periódica o semi periódica en amplitud o frecuencia con moduladoras en rango de control (entre 1<sup>a</sup>15 Hz

---

<sup>42</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>43</sup> Di Liscia, Pablo. Entre la materia y la forma en *Alma de las orquestas*. Altura-Timbre- Espacio. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Explicado por investigadores de psicoacústica (Bregman 1994) a través de las leyes de la Gestalt denominadas *Ley de Común Destino* y *Ley de Similitud*.

aproximadamente). Esto es lo que se conoce como trémolo o *vibrato*, respectivamente. Al usar diferentes o iguales funciones pseudo-aleatorias para controlar las moduladoras en cada componente espectral, se favorece la segregación o fusión de éstos.

2.- A través de la modulación en Amplitud o Frecuencia de sonidos grabados de instrumento acústicos. Si bien de manera diferente, ambos procedimientos hacen que surjan componentes, “nuevos” en los espectros involucrados. Cuando se modulan varias copias de una misma señal, y la función que controla la profundidad de la modulación es divergente con la envolvente dinámica de la señal modulada, los componentes nuevos que surgen como consecuencia de la modulación producen la ilusión de un nuevo sonido que se “desprende” del original.

3.- La mezcla de varias copias de una señal filtradas (generalmente usando bancos de filtros pasa – banda). Cuando las funciones que controlan el ancho de banda de los filtros son diferentes en cada copia de la señal, se produce un efecto muy similar al comentado anteriormente respecto de la modulación en amplitud y frecuencia”<sup>46</sup>.

Estos procedimientos además originan otro efecto que caracteriza la obra, el autor lo define como la emergencia y desaparición gradual de estratos sonoros.

El material sonoro casi en su totalidad fue generado a partir del proceso de fragmentos de grabaciones de las obras para orquesta de Schönberg, Mahler y Debussy; sin embargo, estas asociaciones las utiliza sin pretender plasmar citas textuales evidentes, sino de una manera abstracta, provocando asociaciones sutiles que denotan un singular sentido creativo. De la misma forma los procedimientos correspondientes al tratamiento espacial del sonido fueron multiplicados y superpuestos con el objeto de producir una densidad sonora, estableciendo una conexión con el imaginario de las grandes orquestas post- románticas.

“A pesar de ello, no hay ninguna cita textual de obras de otros compositores porque la mayoría de las veces los fragmentos son acordes o sonidos aislados. La cita es, si se quiere, de estilo, o de sonoridad”<sup>47</sup>.

Otro de los aspectos desarrollados es el que el autor llama *timbre local*. En lo que respecta a este tema Di Liscia realiza una exploración del *timbre local* a través de la dialéctica entre sonidos provenientes de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo-instrumentales por síntesis, utilizando para este propósito distintos tipos de procedimientos entre los que señala:

---

<sup>46</sup>Ibid.

<sup>47</sup>Ibid.

- 1.- “La construcción de nuevos sonidos a partir de la mezcla de diferentes regiones espectrales de los sonidos acústicos extraídas con filtros pasa-banda.
- 2.- La extracción del componente sinusoidal que corresponde a la fundamental de un sonido acústico usando bancos de filtros pasa-banda en serie. El componente es modulado posteriormente en frecuencia y/o amplitud. Con este procedimiento se obtiene un nuevo sonido que puede tener una cualidad espectral afín o diferente a la del original, y conserva cierto parentesco debido a que las fluctuaciones en amplitud y frecuencia de su fundamental se mantienen.
- 3.- La generación de imitaciones de instrumentos acústicos a través de técnicas de síntesis específicas como por ejemplo FM (Chowning 1973) o síntesis sustractiva (Moore, 1990).
- 4.- La generación de sonidos a través de la extracción de una banda superior del espectro de sonidos acústicos y su trasposición hacia regiones de frecuencias más graves. Esto posibilita que los armónicos superiores abandonen la región de frecuencia en la que pueden ser percibidos como altura. Pero, al ser armónicos superiores, su fundamental “teórica” resulta ser muy grave para ser percibida y el resultado es una banda inarmónica”<sup>48</sup>.

La exploración realizada a través de la confrontación de los dos tipos de sonidos desarrollados (los acústicos procesados y los sintetizados) produce como resultado diversos grados de “afinidad y contraste”. Estas interrelaciones se convierten en uno de los rasgos destacables de desarrollo dentro de la obra. La idea de construir timbres que se estructuran directamente relacionados al plan de alturas demuestra el tratamiento particular que se propuso el autor “interrogando” las relaciones entre el timbre y las alturas. Como ejemplos puntuales citamos los sugeridos por el compositor:

“Puede escucharse en la obra dos secuencias similares, la primera obtenida a partir de sonidos de instrumentos acústicos procesados (desde 19” hasta los 27”) la segunda a partir de síntesis (desde los 28” hasta los 37”). Debido al fuerte procesamiento de la primera, y el efecto logrado a través de la distancia y la reverberación en la segunda, ésta última es la que más se parece a los instrumentos acústicos reales”<sup>49</sup>.

Lo descrito anteriormente nos parece suficiente para mostrar la minuciosidad con la que es tratado el entramado de relaciones del timbre y la altura dentro del discurso musical de Di Liscia. Su concepción y reflexiones constantes sobre estos parámetros denotan un pensamiento significativo y novedoso. La propuesta exploratoria de ese “medio camino”

---

<sup>48</sup>Ibid.

<sup>49</sup>Ibid.

conforma la concentración de su pensamiento y es esta búsqueda la que proyecta un encadenamiento extremadamente especulativo.

\* \* \*

### **A modo de Epílogo**

A lo largo de este estudio hemos tenido la oportunidad de conocer, profundizar y poner en evidencia el trabajo creativo musical de Pablo Di Liscia. Luego de este proceso nos es posible exponer las siguientes reflexiones:

- ✓ El lenguaje musical responde a constantes especulativas y estéticas que se sustentan en un marcado carácter experimental.
- ✓ El discurso proyecta un alto grado de complejidad discursiva y se acoge a un singular principio de articulación que proporciona en sus obras unidad y coherencia.
- ✓ Su propuesta compositiva es consecuente con su visión reflexiva.
- ✓ Mantiene una actitud expectante en la exploración de los parámetros musicales (altura, timbre, espacialidad).
- ✓ Se interesa por la música que surge de la reflexión y que tiene un componente práctico y especulativo.
- ✓ No demuestra interés por la música espontánea, sin reflexión.

Por otro lado entendemos que no debemos pasar por alto la conexión que tiene el compositor con la educación y sus proyectos de investigación que no ha sido desarrollado en el corpus de este trabajo pero que tiene un importante significado. Di Liscia sostiene que la enseñanza exige construcción teórica, pedagógica y reflexión.

“No solamente obra, sino reflexión sobre esa obra, no somos máquinas de escupir sonidos, con el perdón de la dureza de la expresión”<sup>50</sup>.

Su postura ante los procesos educativos se proyecta en una interacción continua de ida y vuelta: para él todo está unido en realidad.

“Es difícil enseñar, sería imposible enseñar algo que uno no práctica, uno desde ya puede estudiar la composición de manera abstracta y enseñarla pero uno en realidad cuando enseña composición lo hace desde el lugar del

---

<sup>50</sup>Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arletí Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

compositor, entonces si yo estoy enseñando composición tengo que componer”<sup>51</sup>.

La vinculación de la especulación, los temas de investigación, la educación y la producción musical se conforman en su imaginario como un todo que le permite reconocerse como un músico perteneciente al ámbito académico, que actúa en ese ámbito y a su vez se considera deudor de ese ámbito.

Quedan sin profundizar muchos aspectos técnicos y de procedimientos, que se encuentran a la espera de ser ampliados y discutidos en futuros abordajes musicológicos. La aspiración de este trabajo es realizar una contribución a la integración del pensamiento estético de Di Liscia intentando redimensionar su propuesta en el escenario musical académico.

\* \* \*

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BASSO, Gustavo

2000 *Percepción Auditiva: Nuevos enfoques*. Edición en gestión, versión preliminar disponible en la biblioteca de la UNQ.

CHOWINING, John.

1971 *The simulation of Moving Sound Sources*. JAES.

DI LISCIA, Pablo

2004 *Altura- Timbre- Espacio*. Editorial Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA.

2011 *Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en Diez claroscuros*.

2004 *Entre la materia y la forma en Alma de las orquestas*. Altura-Timbre- Espacio. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA.

2013 Entrevista realizada por Arleti Molerio. Argentina. Fecha 9 de agosto de 2013.

---

<sup>51</sup>Ibid.



2006 Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*”.

Web page personal disponible en:  
<http://www.unq.edu.ar/cme/personales/odiliscia>.

MOORE, F. R.  
1990 *Elements of Computer Music*. Prentice Hall., New Jersey.

NATTIEZ, Jean Jacques  
1990 *Music and discourse*. Princeton University Press, New Jersey.

SAITTA, Carmelo  
2004 *El timbre como factor estructurante*. Altura-timbre-espacio. Cuaderno de estudio número 5, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.

SCHÖNBERG, Arnold  
1979 *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical.

\* \* \*

**Arletti María Molerio Rosa:** Directora de orquesta graduada del Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba, Doctoranda en Música de la Universidad Católica de Argentina en la especialidad de Musicología, Magíster en Pedagogía e Investigación musical. Profesora principal de la Universidad de Cuenca y directora académica de la Maestría en Pedagogía e Investigación musical y la Maestría en Musicología. Directora de la Revista Variaciones.

\* \* \*

## LA MAZURCA Y LA "RANCHERA" EN BUENOS AIRES, CIUDAD Y CAMPAÑA

**JUAN MARÍA VENIARD**

---

### **Resumen**

La mazurca, danza de salón que llegó al Plata en la primera mitad del siglo XIX, pasó a la campaña de Buenos Aires como todas las danzas de salón con arraigo en la sociedad porteña. Inclusive lo hizo acompañada por alguna de ellas. Con posterioridad apareció la versión "criolla" producto de la industria editorial, en momentos del auge del movimiento nativista. Esta versión, que recibió el nombre de ranchera, habría de pasar, a su vez, a la campaña. El estudio de ambas danzas similares y el origen de la segunda, ocupan el presente trabajo.

**Palabras clave:** danza popular – Argentina – análisis.

### **Abstract**

The mazurka was a ballroom dance which arrived to the Río de la Plata in the first half of the 19<sup>th</sup> century, and like all well established ballroom dances in the *porteño* society, moved to the countryside of Buenos Aires. Later on it appeared its creole version, a product of the city publishing industry, in times of the nativist movements's peak. This new version -which received the name of *ranchera*- would then move to the countryside. The research of these similar dances and the origin of the *ranchera* itself are the purpose of this research.

**Key words:** traditional dance – Argentina – analysis.

\* \* \*

### **La mazurca**

La mazurca llegó a Buenos Aires como danza de salón en la primera mitad de la década del cuarenta del siglo XIX y desde entonces gozó de enorme fama, no sólo danzada aquí con los ejemplares musicales venidos de Europa, sino también con una buena producción debida a autores locales, hecho que viene a probar su aceptación y difusión. Se habría de mantener en el salón por varias décadas.

La mazurca es una danza de ritmo ternario simple, movimiento moderado, cuyo desarrollo musical tiene forma generalmente tripartita,

estructura cuadrada que responde a la semifrase de cuatro compases que forma una frase de ocho compases en antecedente y otra frase similar en consecuente que, en 16 compases, es antecedente de otro consecuente similar. Clara estructura en función de los movimientos y figuras de la danza.

Bien pronto llegaron al Plata ejemplos de mazurcas en piezas instrumentales “de carácter” –generalmente para piano– y también integrando obras de espectáculo: bailes de escena, sobre todo en la opereta y la zarzuela y, con posterioridad, en el llamado “género chico”. En las obras de espectáculo, incluyendo el ballet, la mazurca era un destacado número de conjunto –en las obras líricas, coreado y danzado–, que exigía de los autores capacidad compositiva y que, pasado los años, suele ser el momento de mayor relieve y belleza en algunas de ellas.

Todo esto constituyó la mazurca en el Plata. Un conjunto rico y complejo como el que conforma cualquiera de las otras danzas de salón del siglo XIX.

Es así que adquirieron aquí importancia tanto la mazurca, pieza instrumental de salón, como la danza de salón y la que era danza de escena.

La difusión de la mazurca en Buenos Aires fue incentivo para la producción local que estaba en gran medida en manos de aficionados. Estos aficionados producían obras simples en escritura pianística, obteniendo las más logradas una difusión extra como piezas de salón en orquestas de baile o de música ligera, instrumentada por los maestros directores de estos conjuntos. Estas composiciones habrían de ser las que tuvieran mayor aptitud para popularizarse en manos de aficionados y de músicos ágrafos que frecuentaban un repertorio tomado “de oído” y, por lo tanto, ser reproducidas en todos los ámbitos.

Pero hay que destacar otro aspecto del conjunto, que es el de la mazurca danza de escena. Los géneros más populares y de mayor difusión que la incluyeron, fueron la zarzuela y demás obras del género chico (revista, sainete, juguete o paso, con el agregado de “lírico”, “cómico”, etc.), debiendo señalarse que los números musicales del género chico estaban constituidos en su mayor parte por danzas, en este caso cantadas. Veamos por ejemplo *La Gran Vía* (“Revista cómico-lírico-fantástica-callejera”), con música de Chueca y Valverde, estrenada en Buenos Aires en 1887 y dada a partir de allí todos los años en todos los teatros del género. Fueron de enorme popularidad sus números: *Mazurka de los Marineritos*; *Schottisch del Eliseo Madrileño*; *Vals de Caballero de Gracia*; *Jota de los Ratas*, etc., los cuales, como vemos, eran distintas danzas, entre ellas, la mazurca.

La mazurca danza de salón pasa al campo porteño –la campaña cercana a Buenos Aires– hacia 1890, cuando impuesto el vals boston en el salón

éste llega a la campaña<sup>1</sup>. En esta década hay mucha producción local de mazurcas, las indicadas "mazurcas de salón" y las que no llevan esta denominación. Los títulos de las mazurcas en general, sobre todos de estas últimas, llevan nombres femeninos. Esto no indica nada de particular ni de un destino para la campaña. Sin embargo hemos hallado, para 1894, la referencia a la titulada *La Morocha*, designación al menos popular<sup>2</sup>.

Debemos considerar que el traslado a la campaña de las danzas de escena popularizadas, como también el de las danzas de salón, se hace por medio de los músicos "populares profesionales" –que de este modo queremos designarlos. Son ellos los que animan las reuniones de la gente en los suburbios de la gran ciudad y en sus alrededores, para también hacer lo propio en los nacientes pueblos y ciudades modernas que va distribuyendo el ferrocarril. No debe olvidarse que en los galpones de acopio en las estaciones ferroviarias perdidas, o en el salón del almacén de ramos generales que siempre las acompañaba, tenían lugar las fiestas y reuniones de la sociabilidad local. Sociabilidad que era mezcla de culturas y aún de razas. Allí actuaban los músicos que designamos populares profesionales, empleando por lo general, en la época, el acordeón. Si estos músicos eran extranjeros o criollos, nada cambia en este aspecto. El repertorio que hacían escuchar era el impuesto por la aceptación y el gusto de los bailarines. Y para entonces el gusto de los bailarines era el de las danzas de múltiples parejas independientes enlazadas: vals, polca, mazurca y schottisch. Esto, lógicamente, determinó la desaparición de los bailes criollos de dos, como el gato.

En este proceso nada tuvo que ver la gran inmigración en forma directa, ni el instrumental sonoro. Se trata, únicamente, de la imposición, en la campaña de nueva o vieja ocupación, de la música popular de moda. Música que provenía de la ciudad, surgida del salón y de la escena lírica, recreada en los ámbitos urbanos de la sala familiar y el salón de baile, aún de las urbes de campaña (Chivilcoy, por ejemplo) y en poblaciones menores. Debe aclararse que es época en la cual las fiestas de baile en la campaña, si bien excepcionales, son de concurrencia numerosa a imitación –guardando distancias– de las que se llevaban a cabo en los clubes o teatros de las ciudades. Ya no es una reunión en la semioscuridad de un ahumado rancho alumbrado con candiles de cebo y haciendo música un viejito guitarrero, soliviantado a licor, para que bailase una sola pareja. Ahora se llevan a cabo en locales espaciosos, iluminados y adornados, donde se

---

<sup>1</sup>Esto lo hemos desarrollado en nuestro trabajo "El origen del vals campero pampeano y del 'vals criollo' nacional,"(Revista IIMCV, N° 27:233-251).

<sup>2</sup> Gesualdo, 1961:1045, Relevamiento.

bailan danzas en las que se enlazan las parejas y teniendo la música el volumen necesario que posibilita un acordeón, a cargo del mejor instrumentista que pudiera conseguirse. Las niñas ya no concurren en ancas de un redomón sino que llegan en una volanta o en un sulki.

Como sucedió con el vals boston –según hemos presentado en el trabajo publicado anterior–, la mazurca recreada en el campo debió tomar un tipo que presentara características determinadas. En este caso, las que fueran más aptas para ser bailadas dentro de las de salón y de escena. Aquellas entre las más simples y de mayor difusión, fueron las adoptadas por los músicos populares profesionales, que sirvieron de modelo para que otros de su misma condición las repitieran y hasta compusieran alguna nueva, y gozaran de la aceptación de los bailarines rurales. A esto hay que agregarle la enorme difusión que estas piezas bailables tenían por medio de la misma escena lírica –y aun de los circos que se valían de la música para anunciar y acompañar sus espectáculos– que solía correr por las ciudades de la campaña, como también por medio de los “organitos” que en ningún pueblo faltaban. Al respecto, no debe olvidarse que también existieron los llamados “bailes de organito”, que tenían a este instrumento como principal acompañante de la danza, generalmente al aire libre, pero no por eso menor difusor de la música de moda.

Surge, también por entonces, otro nuevo difusor de la música popular: el disco fonográfico. Los discos grabados de pasta habrán de traer también música del “repertorio criollo”. En avisos publicitarios de discos estampados con este repertorio –de comienzos del siglo XX–, aparece un listado de grabaciones de recitados y de canto con acompañamiento de guitarra, piano u orquesta. Hay allí estilos, cifras, vidalitas. Se trata, en general, de números de las llamadas “zarzuelas nacionales” y de piezas teatrales, como *Casos y cosas*; *La trilla*; *Los políticos*; *La piedra de escándalo*; *Bohemia criolla*; etc., de las que se tomaron números cantados, según figura en las mismas propagandas.

De modo que se produjo una multiplicación en la difusión musical, tanto en la gran ciudad como en los pueblos de campaña. Valses y mazurcas de corte popular, ya no eran propalados solamente por aquellos que habían escuchado la zarzuela, el sainete o el número musical donde aparecían y se los aprendían, haciéndose ver como inteligentes aficionados que conocían el repertorio de música del momento, sino que ahora, si algo entusiasma al auditorio de un escenario o de una orquesta de baile, enseguida habría de difundirse por los medios mecánicos de reproducción de sonido. De este modo también se difundieron mazurcas que llegaban al pueblo de campaña por este medio, directamente, o por la intermediación del músico popular que se valía del fonógrafo para “sacar de oído” el repertorio de moda.

En su estructura la mazurka presenta una parte *A* (que muchas veces recibe la indicación de "Mazurka", una parte *B*, contrastante, muchas veces indicada "*Trío*" y reexposición de *A*, señalada: "D. C. Mazurka". Posee una breve introducción que no se reexpone. Hemos hallado la forma tripartita con el agregado de "*Trío*": *A - B - C (Trío) - A*, que pertenece a mazurcas de mayores proporciones. La estructura de la frase es compleja y no es el lugar para explicarla, considerando que aquellas que nos interesan la presentan simple. Del mismo modo, desde el punto de vista rítmico hay variedad y riqueza, y el bajo no es reiterado como en el vals. Por otro lado, las acentuaciones son diferentes de éste, teniendo el mismo compás, aspecto que los intérpretes conocían muy bien. Ésta es, someramente, la mazurka.

La forma y estructura de las mazurcas que eran más simples que aquellas distinguidas en la época como "mazurcas de salón" – estableciéndose, de este modo, una clara diferencia ya enunciada– muestran, en la parte *A*, frases *a - a'*, que se repiten y *b - b'*, que se repiten, y parte *B*, de estructura idéntica. Luego, nuevamente parte *A*. Muchas tienen una breve introducción. Priman los tonos mayores con alguna frase en tono menor, por ejemplo al relativo de la tonalidad principal de esa parte. Presentan tiempos iniciales de compás muy marcados, frases de idéntico desarrollo melódico entre ellas, mucho empleo de nota doble repitiendo sonidos o haciendo escalas, en escritura para el acordeón, considerando que hemos revisado piezas editadas para piano. Quizás aquí se halle una intención de que sean aptas para este instrumento, algo que no sucede con las de salón, que son de clara escritura pianística. Son comunes las candencias empleando una escala, que son características de la especie. Como es dable imaginar, en la práctica de la danza esto era una base y el músico popular hacía las repeticiones que creía necesarias observando el resultado de su música en las parejas. Inclusive alterando el tiempo o el valor de las figuras, para inducir diferentes modos de bailar según el ambiente, el entusiasmo de las parejas y atento a los resultados. Cabría decir que hacia el cambio de siglo se la solía bailar *bostoneada*, con pasos tomados del vals "Boston", exigiendo probablemente un tiempo más moderado y variando por completo el carácter de la danza.

Esta mazurka ha pervivido en la campaña hasta el tiempo presente, ya no bailada y ciertamente muy disminuida en su frecuentación.

### **La "ranchera"**

En música, ya se sabe, las designaciones de géneros y especies, son de fantasía, caprichosos, surgidos del nombre de una región, un paso de baile o una palabra reiterada de su texto poético, impuestos por el uso y la costumbre, cuando no fueron puestos por su creador, traducidos –y mal

traducidos– de idioma a idioma, no siempre el mismo para designar lo mismo y, por lo contrario, con idéntico nombre especies diferentes. No es excepción el caso de la "ranchera".

La "ranchera" sería música propia del "rancho" y de los "rancheros" y es, por lo tanto, designación americana, donde hay "ranchos". Debe hacerse la salvedad que la palabra no señala lo mismo en unos lugares de América que en otros, y que "ranchero" no existe en algunos, como es entre nosotros.

Con el nombre de "ranchera" se ha conocido un tipo de canción popular mexicana, de enorme difusión en toda América desde comienzos del siglo XX, algunos de cuyos más famosos ejemplos se han hecho populares en nuestro país, y hasta tradicionales al cabo del tiempo, a fuerza de repetidos.

Hay también una *rancheira*, especie coreográfica que no guarda relación con la anterior, danza popular tenida como tradicional en la región *gaúcha* del Brasil (Río Grande do Sul) y también del interior paulista (*rancheira sertaneja*). Se trata de un tipo de mazurca, danza de múltiples parejas independientes, bailada de modo peculiar.

También hay una "ranchera", especie aparecida en Buenos Aires en la tercera década del siglo XX, que es también un tipo de mazurca y que es la que nos ocupa. Su designación corresponde a los casos de los nombres de fantasía.

En este punto, cualquier consideración sobre el origen de nuestra "ranchera" parece cuestión simple: se trata de la vieja danza polaca acriollada en nuestras costas y es cuestión de establecer sus diferencias. Mas nos parece interesante buscar este supuesto proceso de criollización.

La primera "ranchera", así designada, fue *Mate amargo*, aparecida a mediados de la década del veinte –aparentemente primero en disco fonográfico y luego editada en versión para piano–, por Carlos F. Bravo (nombre real: Carlos Falcón Bravo, nacido hacia 1890 y fallecido en 1961). La denominación "ranchera" habría sido tomada por Bravo, de la que daban a las mazurcas populares en Río Grande do Sul (*rancheiras*) un grupo de intérpretes de este origen, que "por ese entonces actuaba en el Teatro Mayo de la Capital Federal", según expone Rubén Pérez Bugallo en un artículo que le dedicara, hace veinte años<sup>3</sup>.

Este dato, del que no se ofrece fuente documental, relaciona el origen de la ranchera con la *rancheira*. La información no pudo sino venir del mismo autor de la ranchera inicial. El documento de donde proviene no tuvo que ser de él mismo pero sí el origen. La designación "ranchera", para especies

---

<sup>3</sup> Pérez Bugallo, R., 1993: 4.

Poseemos fotocopia de este trabajo que nos diera en su momento el propio Pérez Bugallo.

musicales, no se usó originariamente en el Plata, como en México o en Brasil. De modo que es nombre exótico y bien hallado para presentar algo supuestamente nativo.

Según la información anterior, su autor tomó el nombre de cultores brasileños que presentaban un espectáculo de danza. Se señala un teatro –el Mayo– y el año 1923. Pero no hemos encontrado la referencia documental de este dato. Revisamos, día por día, las crónicas abundantes entonces de los espectáculos teatrales y no lo hallamos. Ciertamente que el teatro Mayo, en el que aparecen sucesivas temporadas de zarzuela, no era de importancia y de él no se presentan noticias cotidianamente. De todos modos, cuando cambian las compañías o hay un estreno resonante, se da información. Por otro lado, un espectáculo de este tipo habría de llamar la atención. En ese año de 1923 los diarios anuncian la actuación –en diversos teatros– de una compañía de coros ucranios, de otra de *balalaikas* y de una de música popular y folklórica brasileña, aparte de las por entonces habituales presentaciones de la Compañía de Arte Nativo, nacional y otras semejantes a ésta. Destaquemos que el espectáculo de danzas y canciones folklóricas estaba muy de moda por entonces, como ya es sabido y aquí se viene a demostrar. De modo que aquella actuación bien pudo tener lugar. Merece darle crédito a la información y considerar que pudo estar el espectáculo unos días y pasar desapercibido, en el curso de ese año o en el verano del siguiente, que también hemos revisado, sin éxito.

Nos interesó, especialmente, la actuación del conjunto brasileño de música nativa que señalamos, que actuó durante la primera quincena de noviembre, en el teatro Odeón, acompañando a la compañía brasileña de comedia de Abigail Maia. Se hacía escuchar en obras de prosa que requerían intervención musical y en los fines de espectáculo, en aquello que se calificó de: "acto regional típico brasileño de gran interés musical". Para el caso se señaló que era aquí desconocido el folklore brasileño, hecho que nos hace sospechar que al menos no inmediatamente antes pudo haber estado una compañía que diera espectáculos musicales similares –aunque con otro repertorio. Esta compañía presentó canciones y danzas, acompañadas por la "orquesta típica brasileña", que se señala era "pernambucana" y que "acompaña o ejecuta danzas". Estaba formada por "un saxofón pequeño, que está en manos de un excelente virtuoso, guitarras de diferentes modelos, flauta o flautín y percusión". Sólo se identificó en las crónicas de dos diarios, entre las danzas, a la *maxixe* que bailaron dos parejas, quizás porque era una danza que había llamado mucho la atención en los salones de entonces. De todos modos, dado el origen "pernambucano", consideramos que probablemente no hubo danzas del sur del Brasil, como era la *rancheira*. Destacamos el interés que despertó este conjunto musical y su repertorio, para indicar que, sin duda, otro similar hubiera tenido el de música *gaúcha*, de haberse producido.



Entonces, Bravo tomó contacto con la *rancheira*, supuestamente en el teatro donde pudo haberla visto bailar, mas también pudo escucharla en discos fonográficos, que ya para 1923 ó 1924 abundaban con el repertorio musical brasileño. De allí tomó el nombre para designar aquello que había recogido, según relata Pérez Bugallo:

“En 1923 un viajante de la RCA Víctor de nombre Carlos Falcón Bravo, realizando su tarea por territorio bonaerense llegó desde Tandil a Puán. Allí un músico popular le hizo escuchar una *mazurka* que conocía desde 1885, por haberla oído en Santa Fe en los entreactos de una compañía dramática. Falcón Bravo ‘alzó’ el tema.”<sup>4</sup>

Hay demasiados datos precisos para no ser veraz el relato. Obsérvese que hasta el origen se corresponde con lo que hemos señalado: tomado en una sala de espectáculo.

Ahora bien: ¿Qué tomó el músico popular en Santa Fe? ¿La mazurca entera? Y a su vez, ¿qué tomó Bravo de él, también la mazurca entera? De ser así, la orquesta de un teatro en Santa Fe hacía escuchar un tipo especial de mazurca que le faltaba designación y que sería, ésta sí, la primera "ranchera". No parece posible. El mismo Pérez Bugallo, sin detenerse en esto, señala que "alzó el tema". ¿Cuál es "el tema"? Sería la primera parte de la mazurca o, al menos, la primera frase musical. Diríamos que si fue la primera parte entera, ya estaríamos en un tipo de mazurca especial, la que habría de ser "ranchera". De modo que habrá sido sólo la primera frase musical de la parte A, quizás también la primera de la parte B.

El haber provenido de Santa Fe no justifica deducir que se trató de música litoraleña. Pudo serlo pero también, sobre todo por la fecha –1885–, tratarse de una compañía dramática, con su orquesta, salida de Buenos Aires o Rosario, en una de las habituales *tournee* que hacían por el interior del país y la música no tener relación con el medio donde se tomó.

De modo que estimamos que Bravo "alzó el tema" y, como sigue exponiendo Pérez Bugallo, "lo llevó a Buenos Aires y allí lo puso a consideración de la casa Tomás y Cía –distribuidora de la RCA en la Argentina– para llevarlo al disco, lo que fue entusiastamente aceptado". Si no llegó de Puán la pieza completa, debió estarlo cuando la aceptó la casa Tomás. Aquí estaría el trabajo de quien aparece como autor y se registra como tal. En este momento la "ranchera" está como la hemos conocido, con el nombre de *Mate amargo*.

Debe consignarse, al respecto, que en octubre de 1925 se la registró en la Sección del Depósito Legal de la Biblioteca Nacional, a nombre de

---

<sup>4</sup> Ídem ant.

Carlos Falcón Bravo, en versión pianística, manuscrita, ocupando una hoja, con su título y la indicación "Ranchera"<sup>5</sup>.

Tenemos otro relato del origen de *Mate amargo*. Se lo debemos a Alberto Brancatti –hijo de Francisco Brancatti, autor de la letra que habría de tener esta ranchera– quien nos ofreció aquello que le había oído decir a su padre (fallecido éste en 1980). Merece señalarse que para este poeta, la composición de esa ranchera no tuvo la trascendencia que tuvo para el músico. Lamentablemente, de Falcón Bravo sólo queda una nieta, que nada sabe del origen del *Mate amargo*. Brancatti hijo, nos señaló varias cosas de interés. Que la habían compuesto juntos, buscando hacer algo criollo que fuera aceptado por la gente del campo, "del rancho". Expresó lo que los autores sabían: "La *ranchera* ya se conocía en otros países." Estuvieron buscando, juntos, frases musicales y, según él nos expresó, lograron muchas hasta dar con las que conformaron la pieza musical.

Este último dato es interesante, porque si había amistad entre ellos bien pudo haber colaboración, aunque no registrada legalmente. De todos modos quedó un recuerdo de que la obra se logró después de un trabajo de búsqueda, de muchas frases halladas y desechadas, que necesariamente remiten a un ensamblado. Y nos agregó:

"La tuvieron dos años archivada. No la querían hacer [los músicos]. Estando Francisco Brancatti en la RCA [Victor] se encontró con Libertad Lamarque y le ofreció que 'intentara hacer una cosa nueva'. Ella la vio y le expresó: 'Me voy afuera en una gira'. Pero propuso algo: le interesaba 'si le cambia la letra.' Y se cambió y se la llevó en la gira, que era por el interior del país, y en ella la interpretaba y tuvo gran éxito. Al regreso la grabaron [Lamarque y Brancatti]."<sup>6</sup>

Alberto Brancatti, nada sabe de la versión recogida por Pérez Bugallo. Lógicamente, como todo recuerdo familiar, toma relevancia la figura del pariente. En realidad su testimonio no se contrapone con el que señala que la primera grabación fue sólo instrumental –y así fue registrada en el depósito de ley, donde no figura un autor de letra– porque él manifiesta los recuerdos de su padre en la versión con letra. También quedaría salvado el lapso que corre entre 1923 y 1925.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Documento brindado por Irene Perrotti, entrevista del 4 de diciembre de 2013.

<sup>6</sup> Entrevista del 25 de noviembre de 2013.

<sup>7</sup> Tanto al hijo de Brancatti como a la nieta de Bravo y aún a otras personas, les hemos preguntado si sabían de la existencia de recuerdos o memorias de éste, que hubiera dejado, o de un trabajo editado con aquel relato, y no tenían ningún conocimiento.

### Mate amargo

*Mate amargo*, analizada como mazurca teniendo como modelo aquellas producidas en el medio en las décadas del ochenta y noventa, y posteriores también, es una pieza musical al menos poco inspirada. Más apta para la danza que para una audición en intermedio de una obra de prosa en un teatro, que por más que fuera de provincia, como sería Santa Fe, siempre habría de presentar una cierta calidad en las obras, en consideración a la gente de buen tono lugareña, muy amiga de las expresiones culturales de la gran ciudad.

Esta "ranchera" responde a la estructura:  $A - B - C - A$ , partes formadas por frases de ocho compases, repetidas:  $A (a - a - b - b - a - a')$ ;  $B (a - a' - b)$ ;  $C (a - a')$ .  $C$ , ocupa el lugar de un trío, sin serlo en realidad. La frase  $b$  de  $B$ , está realizada repitiendo la segunda semifrase de  $a$ , de la misma parte. Podría ser considerada como  $a''$  pero tiene una cierta diferenciación de carácter, al estar formada por fórmulas rítmicas de las que nos ocuparemos enseguida. Si se tomara ese criterio, la siguiente parte no sería  $C$ , sino  $b$  de  $B$  y siempre ocupando el lugar de un trío.

A la frase  $a$  de  $A$ , inicio de la pieza, alegre, de carácter vivaz, que pide un tiempo más vivo que el de la mazurca, se le puede hallar un cierto aire español, como de mazurca de zarzuela española; la frase  $b$ , de la misma parte, ya nos presenta un problema: no es una frase de mazurca que complete la idea musical de la primera frase, ni que resuelva su tensión en su carácter de consecuente de aquella –en el habitual juego de arsis y tesis–, como se presenta generalmente en las mazurcas, a favor de la repetición de la coreografía. Es algo especial, distinto, que requiere otro modo de danzar, que la diferencia de la mazurca y que, por lo tanto –a nuestro criterio– hace que se convierta en "ranchera". Es el rasgo distintivo que tenía que existir. La diferencia entre la mazurca habitual y *Mate amargo*, se halla en este punto: las segundas frases que completan sus respectivas partes.

La frase  $b$  de  $A$ , no tiene un carácter lírico, expresivo –como presenta la frase  $a$ –, sino el de un marcado acompañamiento de la danza. Esto puede observarse claramente en cualquiera de las numerosas ediciones que realizara la Editorial Perrotti de esta pieza.

La frase  $b$  de  $B$ , tampoco tiene el carácter lírico, expresivo, señalado, sino este marcado acompañamiento de la danza, formado por fórmulas de acompañamiento. Esta frase tiene la particularidad de repetir en ella la segunda semifrase que compone  $a$ , de su misma parte. De modo que los recursos son mínimos, cual el de una pieza para danzar, semejante a la cuadrilla de la segunda mitad del siglo XIX. Y diríamos más: la frase  $a$  de  $B$ , aún siendo frase  $a$ , nos parece cabalmente la de un número de cuadrilla.

De modo que de mazurca hay poco en este *Mate amargo*: apenas la frase musical inicial. Quizás sea esto todo lo que Bravo tomó de su

informante, como señalamos. Es el caso de volver a lo expresado por Albergo Brancatti, en lo referente a la búsqueda y las frases desechadas.

Estamos en posición de considerar, que el haber reemplazado frases habituales de mazurca por frases formadas por fórmulas de acompañamiento sobre un acorde –que no le son usuales–, sería creación del viajante de comercio. Pero aquí se nos presenta un problema: en realidad ya existía este reemplazo, ya se había hecho algo semejante. ¿En cuál danza? En aquella de donde Bravo toma la designación: justamente en la *rancheira*.

La *rancheira* es una danza semejante a este *Mate amargo*, en cuanto a lo señalado y que le da carácter. Entonces no sólo parece haberse tomado la designación. Si no conociéramos el relato del origen del nombre, podríamos pensar en una casualidad. Demasiada para obtener danzas semejantes que se llamen igual. *Mate amargo* es una *rancheira*. Tan lo es, que en los ambientes populares en la zona *gaúcha* del Brasil se la frecuenta actualmente con su propio título y olvidado su autor. Y se la aprecia: "*Este 'Mate amargo' é rancheira muito boa pra se dançar*", es expresión que hemos hallado <sup>8</sup>.

Podemos volver a una duda anterior: el viejito informante de Bravo podría haberle hecho escuchar una *rancheira*, que él supo copiar. Y también que *rancheira* fue lo que aquél habría escuchado en el teatro santafesino en 1885; pero esto último nos parece demasiado antiguo, siendo esa la fecha, para ser posible. Dudas que quedan.

Continuando con la *rancheira*, dada su dispersión y vigencia, posee, al menos en la actualidad, variada forma y estilo. Hay *rancheira sertaneja* (del sudeste) y una *rancheira gaúcha*. Según formas de bailar se reconoce una *rancheira a modo de fronteira* y una *rancheira a modo de serra*, y variantes no sólo en lo coreográfico sino en lo musical, como la vistosa *rancheira de carreirinha*. Una forma de *rancheira* que hemos hallado responde a la forma: A - B - A - B - A, con frases de ocho compases repetidos: A (*a - a - b - b' - a - a*); B (*a - b*). Las reexposiciones son similares y la última de A, en carácter de cierre, sólo: *a - a'*. Falta decir que las frases *b* y *b'*, tienen el carácter de sus similares de *Mate amargo*: frases con fórmulas de acompañamiento, con los primeros tiempos de compás bien marcado.

Ahora bien: si hemos hallado *rancheiras* donde la frase *b* de sus partes sea la señalada de fórmulas de acompañamiento, no significa que siempre ocupe este lugar. En realidad lo que se encuentra es una alternancia de frases. A veces la pieza comienza con una frase de ese tipo, que por eso

---

<sup>8</sup> Comentario puesto en *internet* sobre una grabación de video hecha en Brasil de esta ranchera.

mismo pasa a ser frase *a*, y la *b*, es la lírica. Pero siempre, en una misma parte, se halla esta diferencia de frases y en forma alternada.

Debe señalarse aquí algo del modo de danzar estas *rancheiras*, que son siempre en tiempo vivo salvo en alguna introducción. En ellas golpea el varón con toda la planta en cada tiempo inicial de todos los compases y, según sobre qué pavimento se baile, audible en forma ostensible, como que lo bailan con bota fuerte. También es para destacar que, en esas frases con formulas de acompañamiento, hace el varón en muchos casos un zapateo – que hasta indica el bastonero, si lo hay– acompañando la mujer con balanceo. Y si le hallamos algo de contradanza a nuestro *Mate amargo*, lo hemos encontrado justificado en coreografías de *rancheiras* en las cuales se hacen figuras de contradanza. Lo importante es destacar que un tipo de frase, que se alterna con otro, da por resultado un modo de bailarla diferente. De allí lo interesante y aún agradable de ver, en la *rancheira*.

Hay un último aspecto que queremos indicar de la *rancheira*. Hemos hallado algún caso en que una de las frases melódicas es muy parecida, en su giro, a la inicial de *Mate amargo*, como también la hay con tema del pericón, con lo que se acerca nuevamente a la contradanza. De modo que entramos en los casos de préstamos e influencias, tan comunes en este tipo de música. Pero en aquel caso creemos que, dada la fama en la zona *gaúcha* de nuestra ranchera originaria, pudo tratarse de cita involuntaria de ella, si es que en realidad no era anterior y el caso fue a la inversa. De todos modos está señalando fraternidad entre ambas.

### **El camino de fama de la ranchera**

Si la ranchera de Bravo llegó a la zona *gaúcha* es porque hizo previamente un camino de fama en Buenos Aires, que es donde se presentó. Para 1927 estaba grabada por el trío *Los Nativos*, la que según Pérez Bugallo fue la primera grabación. Ésta se ha conservado y se escucha acordeón, guitarra y violín. En 1929 –según figura en un catálogo que poseemos– ya había, al menos, cinco grabaciones de *Mate amargo* por la casa Víctor: Trío "Los Nativos"; dúo de guitarras Spina - Baudino; tres de Libertad Lamarque: dos con acompañamiento de orquesta (1928 y 1929) y una con acompañamiento de guitarras (1929). En 1926 la casa editora Perrotti publica la versión para piano. Poco después la reedita, ahora con letra de Francisco Brancatti, un letrista de importancia que compuso muchos textos para canciones camperas.

Merece hacerse una detención acá.

*Mate amargo* adquiere letra para cantarse y con ella la ranchera. Las mazurcas no tenían texto para cantar, salvo en las obras de escena. Eran especies instrumentales destinadas a la danza. Al adquirir la ranchera texto cantado se establece otra diferencia entre ambas. Y puede preguntarse: ¿por

qué adquirió letra? Sencillamente, porque estamos en una época donde todo se canta. En la década del veinte y más aún en la riquísima década del treinta, casi toda la música popular comercial era con canto. De este modo la música de danza nativa, si no lo tenía, debió adquirirlo. Así el tango. Tango con letra hubo desde comienzos del siglo XX, pero ahora aparece el "tango canción", algo diferente del tango con intervención de un cancionista que adornaba, con una estrofa entonada. Del mismo modo, el "vals criollo" habrá de tener siempre letra cantada e igualmente los vales de corte popular; también zambas y cuecas, y la misma ranchera.

Brancatti, como lo acreditan sus trabajos, era un hábil letrista. Resolvió con buen criterio el de adosarle letra a la música que se había creado. El inconveniente que tuvo fue el de las frases *b*, que presentaban, en la línea melódica, destacadas repeticiones de notas. La solución fue la de hacer una composición con estrofas cantadas y estrofas recitadas, justamente alternadas. Así las frases *a*, son entonadas y las frases *b*, son recitadas. Como debía respetarse la composición musical con sus repeticiones, porque por esto era danza y no canción, la solución la obtuvo imaginando un contrapunto entre recitante y vocalista. El primero es hombre y el otro, mujer. El hombre comenta la situación, ubicada en un baile de campo, y la mujer es la que canta allí, en una serie de estrofas así ordenadas, respondiendo a las exigencias de la música:

Parte A. Frase *a*, acompaña el recitado inicial, como introducción.

Repetición de frase *a*, estrofa de canto.

Frase *b*, acompaña recitado.

Repetición de frase *b*, intermedio.

Frase *a*, estrofa de canto.

Repetición de frase *a*, acompaña recitado.

Parte B. Frase *a*, canto.

Repetición de frase *a*, canto.

Frase *b*, acompaña recitado.

Parte C. Frase *a*, canto.

Repetición de frase *a*, canto.

(*Da capo al fine*, de idéntica manera)

Como se observa, el canto está sólo en las frases *a*; las frases *b*, acompañan el recitado y, por exigencias de las repeticiones que se respetan, se hacen escuchar como intermedios; alguna frase *a*, como introducción y también intermedio exigido por repeticiones.

*Mate amargo* tuvo difusión como canción, sin duda por la acción de los espectáculos de Libertad Lamarque junto con recitante. Si en la campaña se

tocó, fue –como hoy en Brasil– sólo pieza instrumental y destinada a la danza. Pero en la ciudad de Buenos Aires fue una danza-canción. Y de este modo también fueron las que enseguida se compusieron a imitación de la primera, dado su éxito, como lo prueban las ediciones que hubo.

De alrededor de 1930 es *Flor de pajonal*, señalada en su edición: "Mazurka-Ranchera", letra de Héctor Pedro Blomberg y música de Enrique Maciel. Responde al tipo de mazurca popular de entonces, con todas frases sencillas pero melódicas. Quizás se trató de un título para vender, porque si no hay nada en ella de ranchera tampoco hay nada de criollo que justifique el texto de Blomberg, que es poesía culta sobre un drama campero.

En el catálogo citado de la casa Víctor, de septiembre de 1929, ya hay grabadas en discos una docena de rancheras, aparte de *Mate amargo*. Tengamos en cuenta que éstas serían sólo las de éxito.

Las rancheras se asemejan mucho entre sí, guardando la misma estructura de frases en oposición, pero ensamblándolas según gusto del compositor. Tienen de la mazurca popular sencilla danzable, el ser melodía acompañada, en grado absoluto. Poseen frases téticas o anacrúsicas. Suele aparecer el valor puntillado, a veces en todas las figuras de una semifrase, que le da un carácter galopado a favor de su tiempo vivo. La melodía suele transcurrir en una sucesión de ascensos y descensos, cuando no hay nota repetida. Las frases suelen tener ascenso al iniciar, transcurrir en esta línea ondulante y descender al final. Le hemos hallado, según ya lo indicamos, una escritura que revela su óptimo resultado en un instrumento de fuelle. Inclusive, el señalado cambio de modo de un inciso, es recurso habitual de esos instrumentos, por su facilidad. En la escritura suelen aparecer acentos marcando el primer tiempo, salvo en el compás final, revelando una necesidad de destacarlo, como si esto fuera necesario.

Poseen cadencias conclusivas muy claras, en función de la danza. Es característico –aunque con variantes y algunas que no lo presentan– el cierre por escala descendente en valores de corcheas, con bajo que asciende por grados en valores de tiempo, de este modo<sup>9</sup>:



---

<sup>9</sup> Los ejemplos musicales son nuestros.

La estructura elemental de la ranchera se encuentra en los incisos que, de a dos, forman la semifrase. Todas las rancheras están estructuradas por combinación de incisos. Esta estructura es semejante en todas las rancheras, como permite revelarlo un cotejo comparado entre ellas.

En estas semifrases muchas veces aparece una escritura, en la voz superior, que remite a un compás de 6/8 mientras que en la inferior hay un claro 3/4. Esto es general a todas las especies folklóricas argentinas en ritmo ternario, incluyendo pampeanas: huella, firmeza, gato, y zambas y chacareras. Estimamos que su inclusión allí es por lo que de popular y hasta campero se le ha querido dar. Suponemos que intuitivamente. No es general en la ranchera pero muchas veces la escritura revela esto y, en algunos casos, hasta se lo indica marcando acentos, como *En la tranquera*, con música de Francisco Lomuto y en *Me enamoré una vez*, música de Francisco Canaro, de esta forma:



Las rancheras son claramente reconocibles auditivamente, antes como ahora, por aquellas frases o semifrases que hemos denominado "de acompañamiento" de la danza, que son de ritmo bien marcado, a veces con acordes cerrados en la línea superior, y las claras cadencias conclusivas con el subsiguiente obligado cierre en el segundo tiempo, como corresponde por aquello que tiene de mazurca.

No obstante estos aspectos semejantes que provienen de la primera ranchera, son de una gran variedad porque, en los resultados, estos elementos forman como un entramado que define la especie, sobre el cual se construye cada ejemplar. Sin embargo hemos hallado algunas pertenecientes a Carlos F. Bravo<sup>10</sup>, dadas a conocer posteriormente a *Mate amargo*, bastante semejantes a la primera y aún más estructuradas sobre aquellas frases de acompañamiento, por más que alguna también lleve letra

---

<sup>10</sup> Todas las rancheras que hemos hallado están bajo el nombre artístico "Carlos F. Bravo" y así está registrado en SADAIC el nombre del socio (información de Hernán Volpe, SADAIC, octubre de 2013). No obstante hemos hallado la mención de una ranchera de Carlos Falcón Bravo, nombre que no está registrado en SADAIC.



del mismo Brancatti y el canto debió resolverse con recitados. Estos casos constituyen sólo buenas piezas de danza.

Dada la popularidad que adquirió la ranchera en Buenos Aires, casi todos los compositores de música popular le dedicaron su atención. No hemos hallado el compositor dedicado a ella exclusivamente –salvo Bravo, hasta lo que sabemos– pero, con mayores o menores ejemplos en su catálogo, puede hacerse una lista de primeras figuras que la cultivaron: Adolfo R. Avilés, Antonio Bonavena, Francisco Canaro, Enrique Delfino, Osvaldo y Edgardo Donato, Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Francisco Lomuto, Enrique Maciel, Juan Maglio (Pacho), Azucena Maizani, Gerardo Mattos Rodríguez, Ciriaco Ortiz, José Luis Padula, Alfredo Pelaia, Francisco Pracánico, etc. Estos autores componían obras de diferentes repertorios, lo que se deja sentir en las rancheras. Así Adolfo Avilés, autor de la zamba *Los ojazos de mi negra*, revela influencia folklórica; Antonio Bonavena, autor de todo tipo de música de danza de moda, de las que eran jazzísticas; Francisco Canaro, un cierto aire de "corte" y "quebrada".

Alfredo Perrotti fue el mayor editor de rancheras y, con esto, su gran difusor, en época en que abundaban los pianistas caseros. En 1933, en un aviso comercial de esta casa, bajo título: "Forme su propio repertorio. Adquiera las mejores Rancheras del Año, el popular baile de moda", aparece una lista de veintisiete rancheras de diversos autores.

Mas no sólo editó para piano con letra indicada, sino que lo hizo en versiones para guitarra y parar acordeón. Para esto buscó a buenos instrumentistas y lo hizo con las rancheras más famosas de su sello: *Las margaritas* (por V. L. Gascón); *Martín pescador* y *Mate amargo* (P. A. Iparraguirre); *La mentirosa* (P. C. Escobar); *Afilador* (J. Espumer). Para acordeón, las mismas, realizadas por Luis Airá<sup>11</sup>.

A lo largo de 1934, año central en la difusión de la ranchera, se produjeron de éstas más de cien inscripciones en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, en ediciones en papel y discográficas. Debemos advertir que no todas ellas eran obras nuevas, porque se registraban también primeras grabaciones en disco y nuevas versiones inclusive en papel, pero es significativo de su producción.

No todas las rancheras se consideraban de la misma categoría ya entonces. Una crítica discográfica señalaba, por ejemplo: "Donato y sus muchachos hacen ruido con la poca original ranchera *Triste y sin alpiste* [...]"<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> PERROTTI, 1993: 86-87.

<sup>12</sup> *Música y Arte*, 1933: 5.

### **Revisando rancheras**

Podemos hacer algunos comentarios sobre varias rancheras entre las más difundidas:

*La mentirosa*, letra de Lito Bayardo, música de José Luis Padula, una ranchera que se hizo famosa, cuya difusión ha sido sin duda por su carácter muyailable a favor de sus frases con esta particularidad y poco aptas para la entonación vocal, no obstante llevar letra y, además, por haber recurrido a un par de semifrases que recuerdan al conocidísimo pericón y que debieron facilitar su difusión.

*Afilador*, letra de Emilio Magaldi, música de Francisco Pracánico, introduce con un toque que imita el del afilador callejero. Presenta frases melódicas alternadas entre las de acompañamiento, cambios de modo y cita del pericón.

*Martín pescador (¿Se podrá pasar?)*, letra de Emilio Magaldi, música de Francisco Pracánico, la hemos ubicado en 1931. Parece haber sido compuesta sobre la letra, que posee estribillo. En parte A, todas frases puntilladas. Nos parece una ranchera de espectáculo, con canto y recitado.

*Torta frita*, letra de Virgilio Candeloro, música de Carlos F. Bravo, con canto y recitado, muy parecida a Mate amargo, de este mismo autor.

*En la tranquera*, letra de Pancho Laguna, música de Francisco J. Lomuto, éxito del verano de 1930 en Mar del Plata. De forma habitual, presenta muy marcados los tiempos y la característica del canto en 6/8 sobre el 3/4. No obstante esto que remite a la música folklórica, le hallamos influencia de la música jazzísticaailable de la época.

*Los amores con la crisis*, letra de Ivo Pelay, música de Francisco Canaro. Famosa ranchera de espectáculo (de la obra *La canción de los barrios*, 1934), que se ha difundido hasta el presente por la grabación definitiva de Tita Merello. También, dada la dificultad de entonación y tiempo vivo, al menos en esta grabación, se alternan frases de canto con recitado. Tiene el carácter acabado de la ranchera y parece haber sido compuesta la música sobre el texto, que debe presentar las recurridas repeticiones de versos para completar frases musicales.

*Me enamoré una vez*, letra de Ivo Pelay, música de Francisco Canaro (1933), con mucho carácter de ranchera y repetición de verso entonado. Integró una obra de espectáculo (la pieza musical *La muchachada del centro*, de los mismos autores).

*¿Dónde hay un mango?*, de los mismos anteriores, estrenada en 1933 por Olinda Bozán en el sainete *Café cantante*, y popularizada en grabación por Tita Merello. Es una ranchera de espectáculo, arrabalera en su letra y espíritu.

*De contramano*, "Ranchera tanguada", letra de Luis C. Amadori, música de Francisco Canaro, que perteneció a la película de cine *Puerto*

*Nuevo* (1936), es una ranchera de espíritu tanguero, de espectáculo. En la versión grabada por Sofía Bozán, duplica la línea melódica e introduce algunos puntillados, que le dan “corte” a la versión.

*El rancho está de fiesta*, letra de Francisco Brancatti, música de Antonio Bonavena (1928-29), es una ranchera muy cerca de la mazurca, que está indicada "Tiempo de Mazurka" algo que no se ve en las ediciones de otras. Tiene la estructura de la mazurca sencilla popular, forma *A - B*, con *Trío*, con la característica de línea melódica con bordaduras inferiores con cromatismos, que son empleados en otras especies populares norteamericanas de música de danza, lo que le da mucho interés y la singulariza de la ranchera tipo. Es muy linda pieza y revela que su autor fue un bandoneonista autor de shimmys, fox-trots, valeses, y otras piezas de baile de moda, de éxito.

*Cadenita de amor*, letra de Nicolás A. Trimani, música de Carlos Marcucci, tiene una cita de pericón y algunos valores puntillados de un carácter milonguero. Presenta en la edición impresa una variación para bandoneón que señala un claro destino para orquestas "típicas". En una grabación que hemos escuchado se hacen valores puntillados que no están escritos, que es algo habitual en la llamada “interpretación”. También, en edición grabada con canto, se hace estrofa recitada en la parte *B*, en frase con fórmulas de acompañamiento.

*Hay baile en lo de doña Juana*, música de Francisco Lauro, nos parece encontrarle aire litoraleño.

*Mañanita de mis pagos*, música de C. Escobar, le hallamos el carácter de una mazurca zarzuelera.

*Como aníyo al dedo*, música de Adolfo R. Avilés, muy linda ranchera con sabor folklórico de las especies tradicionales del centro argentino. De los instrumentos de fuelle presenta el recurso del repentino cambio de modo, así, por ejemplo, en la repetición de un inciso.

*Maíz frito*, música de M. Cabral, es otra ranchera que tiene cita del pericón, recurso que parece ser el único a emplearse para darle aire “campero” a la pieza.

*Martín Fierro*, música de Montelloro, recuerda a *Mate amargo*.

La ranchera que más fama ha tenido y ha perdurado es, sin duda, *Las margaritas*, letra de Domingo Pelle, música por Alfredo Pelaia, obra de 1933, que la han grabado todos los que quisieron cantarla. De forma *A - B*, *Da capo*, sus frases responden a las características antes señaladas, siendo la primera frase toda en valores puntillados. Si bien sus frases son melódicas, no falta en la parte *B* –con función de *trío*– la frase *b*, que responde a aquellas formadas por fórmulas de acompañamiento y que dan carácter a la ranchera. Esta frase también tiene letra y se canta pero se varía la métrica para adecuarla a su tipo. Fue tanta su fama, que adquirió letra

para canto escolar y en las escuelas se cantó hasta comienzos de la década del cincuenta.

*Perfume gaucho*, de los mismos autores anteriores, está indicada "Continuación de *Las margaritas*" y es de estructura y frases similares, diferenciándose de ella en la falta de valores puntillados. Hacemos notar que en la dedicatoria a los "artistas que interpretaron su hermana" –la ranchera anterior–, se la señala como "humilde composición campera", aunque no lo fuera en origen ni fuese el caso. Esto puede estar señalando dos aspectos: que para mediados de los años treinta la ranchera fuese considerada una danza campera o que ésta, en particular, tenía un carácter campero que no todas presentaban y se quiere marcar la diferencia. También puede considerarse una manifestación de deseo pero, de todos modos, va induciendo a engaño al no conocedor.

*Decí que sí*, letra de Pidemunt, música de Azucena Maizani y O. Cútaró (1931) grabada por su propia autora, tiene carácter muy sencillo y popular, con mucho de mazurca, que en la frase *a*, de la primera parte, le hallamos remembranza de la canción tradicional salteña *La petaquita*. La parte *B*, tiene todo el necesario ritmo, inclusive puntillado, de la ranchera, pero sin recurrir a la primitiva repetición de notas y manteniendo su carácter de mazurca. Es, por tanto, una ranchera merecedora de la denominación "ranchera canción".

Como puede observarse en los comentarios que hacemos de algunas rancheras entre las que más difusión tuvieron, las hay de muy diverso tipo y esto es lo que queríamos señalar con ellos. De modo que si en estructura y disposición de frases y aún de sus incisos, hay mucha similitud, la gran variedad está en el carácter y las reminiscencias a variados orígenes y estilos.

Puede tomarse como ejemplo las tres rancheras más famosas, generalmente conocidas: *Los amores con la crisis*, *¿Dónde hay un mango?* y *Las margaritas*, de muy diferente carácter entre sí. La primera tiene acabado carácter de ranchera y presenta la dificultad de entonación apuntada, sobre una letra ciudadana; la segunda, con su letra "¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?..."., tiene carácter arrabalero; la tercera, *Las margaritas*, es una "ranchera canción", posee letra nativista, "campera" como entonces se le designaba, y es lírica.

### **La "ranchera canción"**

Falta comentar un aspecto peculiar de la ranchera y que es aquel que se refiere al texto cantado. *Mate amargo* en origen no lo tuvo y luego lo adquirió. Y enseguida lo adquirieron todas, hasta poder decirse que no hemos hallado ranchera editada sin texto para cantar. Y algunas tuvieron más de uno.

Estas ediciones se hicieron con letra indicada. No se trata, en rigor, de obras escritas para canto y piano, esto es: una composición lírica con acompañamiento instrumental. Es una obra en escritura pianística con línea de canto que duplica la voz superior. Lo mismo que se había hecho con el vals criollo.

De todos modos en el campo se la hacía en forma instrumental, como se había hecho –y aun se hacía– la mazurca.

Tenemos, entonces, la ranchera entonada, pero por exigencias de la moda habrá de aparecer aquello que nos animamos a designar "ranchera canción". Tendrá primacía en ella la frase lírica que permita destacar el texto entonado. No serán éstas las mejores para bailar y no serán las que más se frecuentasen en los bailes de campo.

Esta "ranchera canción" necesariamente tendrá que tener todas sus frases musicales con un cierto desarrollo melódico. Desaparece, entonces, el alternar frases según hemos visto, aunque no deja de estar presente de algún modo, en alguna frase o semifrase –generalmente en la parte B–, aquello que señalábamos "de acompañamiento" de la danza, que le da el carácter peculiar. Mas esto presentado de tal modo que pueda ella ser plenamente entonada y no teniendo que recurrir al recitado o a un "recitado-entonado". En algunas obras significa esto una vuelta a la mazurca –aunque de ritmo más vivo y acompañamiento más marcado– que vino a significar una distancia con la ranchera inicial y por lo tanto con la *rancheira* que le habría dado origen. Aquí hay una diferencia muy grande entre la *rancheira* que hoy puede escucharse en el sur del Brasil y alguna de nuestras viejas "rancheras-canción" como, por ejemplo, *Los amores con la crisis*, que a nadie escapa. En el ambiente ciudadano, las que han sobrevivido son las de este tipo.

A veces en las frases *b*, con ese carácter de acompañamiento, se ha hecho necesaria una repetición de texto por la repetición de un inciso. Así por ejemplo el famoso "¡Se hacen los giles! ¡Se hacen los giles!" (*Los amores con la crisis*), o aquel "¡No te doy alpiste! ¡No te doy alpiste!" (*Me enamoré una vez*).

Una ranchera que tuvo vida posterior en otro ámbito y gracias a su valor melódico, es *Decí que sí*, ya citada, de Azucena Maizani. Lo fue como canción infantil, con nueva letra, conocida desde fines de la década del sesenta –al menos–, con el título de *Caballo verde*. Lo interesante es que aún en grabaciones en el país y en España, figura como canción infantil tradicional sin reconocer origen, ni autores. Es una supervivencia interesante, a favor de su carácter popular y de mazurca universal, que le ha hecho alcanzar el grado de la tradicionalidad.

\* \* \*

### **Recapitulando**

La aparición de la ranchera fue producto de un proceso, como todos los de la cultura. La danza así denominada proviene de material previo, como sucede en estos desarrollos, logrando un ejemplar que da nuevo carácter a una especie preexistente, con la que convive. Con un desenvolvimiento posterior, se logrará diferenciación y originalidad. Los autores más dotados –en este caso de textos literarios y música– obtendrán una obra que habrá de perdurar. De igual forma, las versiones de los intérpretes.

En la ranchera, el pretendido carácter popular propio de la campaña habrá de lograrse por medio de recursos que produzcan obras a gusto de aquel público. De todas formas hemos hecho diferencia, por su carácter, entre aquellos ejemplos más propios de la música popular ciudadana, en letra y música, de los que se acercan a la música popular campera.

En algunos sectores de la campaña la ranchera tanto arraigó, que hemos conocido el caso de una que era representativa de un pueblo del sur de la provincia de Buenos Aires. Un informante nos señalaba que cuando en un baile se ejecutaba una determinada ranchera –de la que ignoraba el nombre pero podía tararearla– todos salían a bailarla como una obligación.

Mas esto fue en tiempo pasado. La ranchera ha desaparecido de la campaña. Creemos que injustamente, porque es alegre, llama a bailarla, a semejanza del chamamé que goza de tanta aceptación en la zona litoral de nuestro país. Quizás merezca volver a difundirse.

A respecto de nuestro trabajo, aún estamos en busca de la mazurca originaria que dio origen a la primera ranchera. Este es uno de los aspectos que faltan, como otros que hemos señalado, para dejar bien completo el tema. Como diría el maestro Carlos Suffern "aun queda tela por cortar..."

\* \* \*

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

GESUALDO, Vicente

1961 *Historia de la música en la Argentina*, Vol. 2, Buenos Aires, Beta.

VARIOS

1933 *Música y Arte*, Buenos Aires, a. 1, n. 3, diciembre de 1933.

PÉREZ BUGALLO, Rubén

1993 "La primera ranchera", en *La Arena*, Santa Rosa, La Pampa, suplemento dominical, 26 de septiembre de 1993, p. 4.

PERROTTI, Máximo

1993 *Síncopa y contratiempo. Memorias de una Editorial Musical*, Buenos Aires, Perrotti.

VENIARD, Juan María

2013 “El origen del vals campero pampeano y del "vals criollo" Nacional” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*, Año XXVII, N° 27, pp. 233-251.

\* \* \*

**Juan María Veniard** es Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Es Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. De su autoría tiene los siguientes libros publicados, en diversas instituciones: *Los García, los Mansilla y la música; La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina; Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera; Aproximación a la música académica argentina; La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza; La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española; Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000); Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional.

\* \* \*

## LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DODECAFÓNICA DE A. SCHOENBERG Y LA RELACIÓN ENTRE SU SUITE PARA PIANO OP.25 Y EL CUARTETO PARA CUERDAS K.464 DE W.A. MOZART

LUISA VILAR PAYÁ

---

### Resumen

La recepción de la música de A. Schoenberg se encuentra marcada por la defensa de la autonomía musical, que impregna los discursos teóricos de la mayor parte del siglo veinte, y por el énfasis en la heteronomía, que caracteriza el pensamiento del fin del siglo veinte y el principio del veintiuno. Como respuesta al ensayo *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky* de la musicóloga norteamericana Rose Subotnik, el análisis que aquí se presenta promueve un abordaje que considera, tanto los componentes autónomos (entre ellos, la serie, sus propiedades y su relación con la estructura de la obra), como los elementos que vinculan el discurso y la obra Schoenbergiana con el repertorio clásico. Con este fin se exploran las relaciones que surgen entre el *Minué* de la *Suite para piano* Op.25 y el análisis que el mismo Schoenberg realiza del *Minué* del *Cuarteto para cuerdas* K 464 de W.A. Mozart.

**Palabras clave:** Autonomía - Heteronomía - Schoenberg - Subotnik - Serialismo

### Abstract

The reception of Arnold Schoenberg's music is marked by the defense of musical autonomy, which pervades theoretical thought throughout the Twentieth Century; and the emphasis on heteronomy, which characterizes more recent approaches. In response to Rose Subotnik's essay *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky*, our analysis promotes an approach that considers both the autonomous aspects provided by the series (its properties and its connection with the structure of the work), as well as the relationship between Schoenberg's work and the classical repertoire. Our study links the Minuet from the *Suite for Piano* Op.25 with Schoenberg's own analysis of Mozart's String Quartet K464.

**Key words:** Autonomy - Heteronomy - Schoenberg - Subotnik - Serialism

\* \* \*



## Introducción

Dentro del repertorio musical escrito en el siglo veinte, la obra dodecafónica de Arnold Schoenberg se sitúa al centro de las disputas más profundas y frecuentes entre compositores, teóricos y musicólogos. El acercamiento a tan generalizada desavenencia y sus causas ilustra paradigmáticamente la manera como las herramientas del análisis musical, la historiografía y la teoría del arte y de la música inciden sobre la percepción de un objeto de estudio. Vista desde un ángulo más amplio—en donde quedan englobadas las posturas específicas de las áreas de conocimiento aquí mencionadas—la recepción de Schoenberg se revela marcada por la defensa de la autonomía musical, que impregna la teoría del arte de la mayor parte del siglo veinte, y por el énfasis en la heteronomía, que caracteriza el pensamiento posterior y más reciente.

La polémica en torno a Schoenberg recibe un giro particular cuando, a fines de los ochenta, Rose Rosengard Subotnik introduce en la discusión conceptos provenientes de Jacques Derrida (1930-2004), Fredric Jameson (1934), Gayatri Spivack (1942), y Jonathan Culler (1944). Su ensayo titulado *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky* aparece por vez primera en el *Festschrift* de 1988 dedicado a Leonard Meyer.<sup>1</sup> Se vuelve a publicar en el segundo de los dos libros de Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* de 1991 y *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* de 1995.<sup>2</sup> El contenido y los títulos de ambos libros manifiestan el diálogo que mantiene Subotnik con el principio de variación perpetua o variación en desarrollo propuesto por Schoenberg. Dada la recepción que ha tenido, y por estar inserto en las discusiones entre teóricos y musicólogos—hoy más moderadas pero no totalmente resueltas—, el abordaje de Subotnik constituye una importante pieza dentro de la musicología norteamericana.<sup>3</sup>

No resulta extraño ver a Schoenberg convertido en uno de los ejemplos más citados entre los defensores y detractores de las corrientes musicales englobadas bajo la denominación de modernismo musical.<sup>4</sup> A lo largo de su vida el compositor recurre a las ideas de organicidad, linealidad, progreso y originalidad con el fin de legitimar su producción musical; utiliza este

---

<sup>1</sup>SUBOTNIK, C., 1988.

<sup>2</sup>Las dos versiones del ensayo “Toward a Deconstruction of Structural Listening” de 1988 y 1996 son iguales, con excepción de ajustes editoriales menores.

<sup>3</sup>Algunas respuestas a este importante artículo se reúnen en DELL’ ANTONIO, A., 2004.

<sup>4</sup>Si bien en castellano el término puede ser problemático, el uso que aquí se le da al término ‘modernismo’ se encuentra ya generalizado en la musicología de habla inglesa, alemana y francesa.

marco conceptual tanto en la defensa de sus autores predilectos, como en los análisis que apoyan su práctica teórica y pedagógica. Sin embargo, para entender a fondo la obra y el discurso Schoenbergiano también deben tomarse en cuenta los distintos propósitos de sus escritos, el contexto de algunas de sus aseveraciones más conocidas, la forma como su discurso visto de manera más extensa matiza posiciones momentáneas extremas y, lo más importante, lo que no dijo en palabras pero quedó plasmado en su música.

\* \* \*

### **Schoenberg, Subotnik y la deconstrucción de la escucha estructural.**

Junto con el ideal de autonomía Subotnik analiza la manera como se enseña a escuchar música y precisa: “el objeto de la escucha estructural es una estructura que *en un sentido* es abstracta”, pero esto constituye solamente uno de los polos del “marco más general y dialéctico en el que las concepciones de la música occidental se han desarrollado”.<sup>5</sup> Subotnik postula el parámetro histórico de la música como el polo opuesto y añade que éste queda desatendido, gracias un nietzscheano olvido implicado en la escucha estructural, “un método que *principalmente* concentra la atención en las relaciones formales establecidas a lo largo de una sola obra”.<sup>6</sup>

Al especificar ‘en un sentido abstracta’ y ‘principalmente’ la misma Subotnik muestra la complejidad del tema ya que Schoenberg y Adorno, los principales autores contra quienes se dirige, no niegan la relación que guardan las estructuras abstractas con las prácticas sociales.<sup>7</sup> Por otro lado, en la descripción del proceso de audición estructural, Subotnik recurre a un tema reiterativo en los escritos de Schoenberg: el escucha sigue y entiende el desenvolvimiento temporal de la obra gracias al cúmulo de relaciones que se generan a partir de una concepción unificadora comprendida en la ‘idea’ musical.<sup>8</sup> De esto, lo que más destaca y critica es la manera como el argumento se centra en la existencia una lógica universal, al mismo tiempo que ignora, o desplaza a un segundo plano, el conocimiento de convenciones auditivas dependientes de condiciones espacio-temporales determinadas y cambiantes.

---

<sup>5</sup>SUBOTNIK, R., 1996: 148-149 (trad. y énfasis de la autora).

<sup>6</sup>*Ibidem* (trad. y énfasis de la autora).

<sup>7</sup> Stravinsky queda fuera de este ensayo porque éste se concentra en la recepción de Schoenberg y porque termina jugando un rol menos protagónico en el argumento de Subotnik.

<sup>8</sup>SUBOTNIK, R. op.cit.:150.

“[...] una lógica estructural válida y accesible a cualquier persona que tenga uso de razón, una escucha estructural que desalienta los tipos de comprensión que requieren un conocimiento cultural específico de las cosas externas a la estructura compositiva, como son las asociaciones convencionales y los sistemas teóricos. Esto incluye el sistema dodecafónico y la construcción de una ‘serie’ particular, aunque no excluye, y de hecho no puede excluir, la familiaridad cultural que se tenga con la dinámica de la tonalidad. En la formulación de Adorno, hasta conocer el nombre del compositor o de una composición pudiera enturbiar la pureza del proceso deseado. La audición estructural es un modo activo de escuchar que, cuando tiene éxito, le da al oyente la sensación de componer la pieza en tanto ésta se va actualizando durante el transcurso del tiempo.”<sup>9</sup>

El énfasis en la coherencia estructural del objeto artístico, unido a la idea de desinterés estético deviene en una de las líneas más recurrentes del pensamiento occidental postkantiano. Sin duda a partir del siglo XVIII, esta postura se ve imbricada, cada vez más, en el desarrollo y teorización de la música instrumental. Al mismo tiempo, ello no elimina la presencia continua y consciente de elementos que residen ‘fuera de la obra’ entre otros, los vínculos de interdependencia e intertextualidad que se van creando entre las distintas obras del repertorio clásico, el devenir histórico de los estilos y formas musicales, y la relación que todo esto guarda con la danza, el teatro y la literatura. Acertadamente Subotnik subraya que la escucha estructural se convierte en una violación cultural de la misma tradición musical que mejor ejemplifica: el clasicismo vienés, un estilo que realiza con cierto éxito el ideal de autonomía estructural.<sup>10</sup> Subotnik no pretende la eliminación de la audición estructural, su meta es otra: señalar las graves omisiones en las que cae cuando se desvincula a la música de su contexto histórico y de las maneras como la mayor parte de la población escucha.

“El conocimiento restringido a estructuras determinadas no proporciona acceso a aspectos cruciales de la música en tanto ésta forma parte de la historia o como ésta es en realidad percibida. Admitir esos aspectos como el punto de partida del conocimiento musical no evade, ni el análisis concomitante de la estructura, ni la extensión del pensamiento racional a un área cada vez más amplia del dominio de la experiencia en donde el significado y el valor de la música se definen, en última instancia, y de forma continua.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup>*Ibidem* (trad. de la autora).

<sup>10</sup>*Ibidem*: 161.

<sup>11</sup>*Ibidem*: 175 (trad. de la autora).

El ensayo de Subotnik aparece en un momento en que el estudio de la teoría de la música cobra gran fuerza en los USA, con la creación de revistas especializadas y con la implementación de programas académicos separados de la musicología histórica. Forman parte del origen de este desarrollo los artículos sobre Schoenberg de Milton Babbitt publicados en los cincuentas y sesentas, época en que la musicología norteamericana presta poca o nula atención a la música del siglo veinte. Así, la obra dodecafónica de Schoenberg aporta un capital simbólico de suma importancia: un reconocido compositor europeo emigrado a los USA, un compositor y teórico interesado en una visión del futuro de la música. Además, el repertorio dodecafónico ayuda a subrayar y justificar la apertura de un campo académico no interesado en la historia, sino en procesos creativos sujetos de análisis matemático. Ahora bien, el ideal de autonomía se subraya no sólo para diferenciar y presentar la sistematicidad del nuevo campo universitario, sino porque los compositores que lo impulsan siguen las tendencias internacionales del modernismo tardío de los sesenta.

Llama la atención la manera tan diferente como los franceses y los norteamericanos reaccionan ante Schoenberg, algo que Subotnik no considera en su estudio; mientras que Babbitt se concentra en el poder organizativo de la serie, Boulez le reprocha a Schoenberg no abandonar en su música dodecafónica formas y fraseos vinculados con la tradición clásica vienesa.

Subotnik no aborda las diferentes interpretaciones de Schoenberg y, aunque intenta en muchos momentos marcar diferencias entre Schoenberg y Adorno, su lectura del primero está altamente influenciada por las ideas del último. Tampoco toma en cuenta Subotnik que el compositor habló tanto de 'idea' como de 'estilo'. Finalmente, en lo relativo al dodecafonismo y más identificada con las posturas norteamericanas que con las europeas, Subotnik termina asumiendo una interpretación lineal y futurista de Schoenberg restándole importancia a su interés por incluir, *dentro de su música dodecafónica*, elementos formales y estilísticos provenientes de la música barroca y clásica.

“A pesar de que Adorno expresó serias objeciones al método dodecafónico, el cual Schoenberg explicó con tanto cuidado y generosidad, los dos hombres se entregan íntegramente a la meta de reducirla música a lo que podría llamarse sustancia estructural pura, una condición de en la cual cada elemento justifica su existencia a través de su relación con un principio estructural gobernante. Por ello, ambos hombres defienden el principio de la 'no redundancia' en la música, un principio con muchas ramificaciones en la composición, incluyendo la justificación del cromatismo y la disonancia, algo que exploran en detalle, ambos defienden el renunciamiento a

convenciones preexistentes y determinadas externamente como lo son el fraseo simétrico y los refranes.”<sup>12</sup>

Caben aquí varias aclaraciones: los escritos de Schoenberg sobre dodecafonía son escasos, cortos y demasiado generales, particularmente cuando se considera la extensión de sus textos sobre armonía tonal y el detalle con el que analiza una obra musical cuando quiere mostrarla a sus estudiantes. A diferencia de esto, Schoenberg nunca enseña composición dodecafónica. Además, sus referencias a la dodecafonía reflejan más el ambiente intelectual de la época, que su manera de componer. Schoenberg defiende con singular empeño su liderazgo y su capacidad inventiva. La dodecafonía juega un importante rol en ello, al mismo tiempo, critica a aquellos que ‘cuentan las notas’.<sup>13</sup> En términos de técnica de composición llama menos la atención lo que dice, que la cantidad e importancia de los detalles sobre su obra que evita mencionar.

La coherencia de la obra musical es, ciertamente, uno de los aspectos más importantes para Schoenberg. No obstante, en lugar de intentar mostrar cómo funcionan sus obras dodecafónicas más bien parece que, en su obsesión por llegar primero y crear una distancia temporal de sus contemporáneos y discípulos, Schoenberg decide explicar sólo lo mínimo. Es más, algunas de sus aseveraciones resultan más bien engañosas y encaminadas a llamar la atención y sobrevivir el presente. El futuro lo depositaba en la buena hechura de sus obras y en la capacidad del oído humano para adaptarse y reconocer coherencia ahí en donde existía.

### **El minué de la *Suite para piano Op. 25*.**

Los dos ensayos en donde, aunque de manera bastante general, Schoenberg describe su trabajo con series dodecafónicas son: *Composición con doce sonidos I* de 1941 y *Composición de doce sonidos II* de 1948.<sup>14</sup> En este último aparece la versión más citada de los principios de no redundancia y equivalencia de los doce sonidos:

---

<sup>12</sup>*Ibidem*: 155 (trad. de la autora).

<sup>13</sup>Por ejemplo, su reacción al artículo de 1936 de Richard S Hill, SCHOENBERG, A., 1984: 214

<sup>14</sup>La palabra “tone” se ha traducido como ‘sonido’ y, para facilitar la lectura, se ha decidido usar la palabra ‘sonido’ como equivalente a ‘sonido-clase’ (esta última, una terminología posterior a Schoenberg). En otras palabras, cuando se habla de “Do” se entiende que puede ser cualquier “Do”, independientemente de su altura. Asimismo, cuando nos referimos a una nota específica, su altura se aclara, partiendo de que ‘Do<sub>4</sub>’ equivale al ‘Do central’ del piano.

“La construcción de una serie básica de doce sonidos deriva de la intención de *posponerla repetición de cada sonido durante el mayor tiempo posible*. En mi *Teoría de la armonía* establezco que el énfasis otorgado a un sonido mediante su repetición prematura es capaz de realzarlo al nivel de una tónica. Empero, la aplicación regular del set de doce sonidos *enfatisa cada sonido de la misma manera, privando así a un solo sonido del privilegio de la supremacía*.”<sup>15</sup>

En este mismo texto Schoenberg aclara que “En las primeras etapas parecía inmensamente importante evitar cualquier similitud con la tonalidad”<sup>16</sup> y procede a defender la capacidad del escucha para adaptarse a las nuevas combinaciones de sonidos:

“El escucha de hoy llega a tolerar estas disonancias de la misma manera como los músicos se acostumbraron a las disonancias de Mozart. De hecho, es correcto afirmar que la emancipación de la disonancia se ha logrado y que, en un futuro próximo, la música dodecafónica ya no será rechazada por ‘desacorde’.”<sup>17</sup>

Al contrario de lo que afirma Subotnik, lejos de evitar la intertextualidad, Schoenberg fomenta las referencias culturales que apoyan la percepción de continuidad y distribución del material musical. En su primera obra unificada por una serie dodecafónica, la *Suite para piano* Op.25 el compositor aprovecha el carácter, métrica y estructura de las danzas barrocas y clásicas que utiliza en el repertorio dodecafónico: la *Suite* Op.25 empieza con un Preludio, seguido por una Gavota, una Musette, un Intermezzo, un Minué y termina con una Giga. La manera como el discurso atonal de Schoenberg coincide con algunos de los fraseos y estructuras típicas de estas danzas es, precisamente, lo que objeta el modernismo más recalcitrante de Boulez. En realidad, como Schoenberg mismo aclara, lo único que él intenta evitar en sus obras dodecafónicas son las referencias explícitas a la tonalidad, la cual también implica un sistema de pesos y contrapesos armónicos que existe de manera independiente y previa a la obra. A esto le llama la “emancipación de la disonancia”.

Al mismo tiempo, como a continuación ilustra el análisis del *Minué* de esta *Suite* Op.25, el que *a priori* todos los sonidos tengan “los mismos derechos”, no evita que, una vez ordenados en una serie y plasmada ésta en una textura musical específica, algunos de ellos ejerzan roles que los diferencian entre sí, roles destinados a darle inteligibilidad al devenir musical. El énfasis dado a ciertos sonidos y los papeles que habrán de

---

<sup>15</sup> SCHOENBERG, A., 1984: 246 (trad. de la autora).

<sup>16</sup> *Ibidem* (trad. de la autora).

<sup>17</sup> *Ibidem* (trad. de la autora).

desarrollar a nivel estructural dependen ahora de las propiedades de la serie y de las decisiones del compositor al momento de escribir una obra. Este aprovechamiento de las características específicas de una serie puede verse en la manera como Schoenberg describe el tratamiento de los tres tetracordes como unidades independientes en el comienzo del segundo movimiento:

“Esta desviación del orden es una irregularidad que puede justificarse de dos maneras. La primera se ha mencionado anteriormente: que la Gavota es el segundo movimiento y la serie se ha convertido en algo ya familiar. La segunda justificación se basa en la subdivisión del set básico en tres grupos de cuatro sonidos. Ningún cambio se produce dentro de estos grupos, sino que se les trata como pequeños conjuntos independientes. Este tratamiento se apoya en la presencia de una quinta disminuida, *Re<sup>b</sup>-Solo Sol-Re<sup>b</sup>* como el tercer y cuarto sonidos en todas las formas del conjunto, y de otra quinta disminuida entre el séptimo y el octavo sonido. Esta similitud funciona como una relación que hace intercambiables los grupos.”<sup>18</sup>

Aparte de lo aquí descrito, Schoenberg no profundiza en la relación que guardan las propiedades de sus series con los diseños estructurales y el devenir armónico de sus obras. Dentro de este rubro sobresale la importancia otorgada a las díadas *La-Si<sup>b</sup>* y *Mi-Fa* en el *Minué* (ver en la imagen 1 las cuatro manifestaciones de la serie que predominan a lo largo de la Suite Op. 25).<sup>19</sup>



**Imagen 1: Transposiciones de la serie dodecafónica utilizadas a lo largo de la Suite para piano Op.25 de Arnold Schoenberg.**

---

<sup>18</sup> SCHOENBERG, A., p.234 (trad. de la autora).

<sup>19</sup> Dadas a las particiones que Schoenberg utiliza y dadas las propiedades de invariancia de la serie, a lo largo de la Suite se encuentran pasajes que corresponden a la división en tetracordes de otras transposiciones de la serie. VILAR, L., 2007.

Lo que Schoenberg llama “set básico” y que aquí denominamos  $P_0$  presenta en sus extremos las notas-clase *Mi-Fa* y *La-Si<sup>b</sup>*. Como puede verse en la imagen 1, estas dos díadas (en diferente orden) sirven también para demarcar  $I_6$  y esto se convierte en una propiedad de la serie que el compositor explota a lo largo de la *Suite*: su manifestación en puntos estratégicos de los diferentes movimientos ayuda al escucha a identificar las propiedades de invariancia de la serie. Ciertamente trabaja en este sentido el despliegue del retrógrado del primer tetracorde de  $I_6$  como  $Re^b_4$ - $Sol_4$ - $La_5$ - $Si^b_5$  al final de la primera parte del *Minué*, (ver mano derecha del compás 11 en imagen 2).

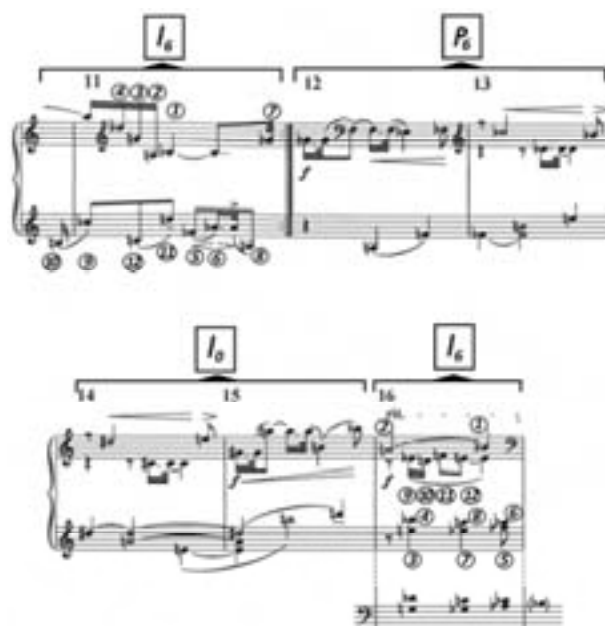


Imagen 2: Schoenberg, compases 11-16 del *Minué* de la *Suite para piano Op.25*

Más allá de su función demarcativa, las díadas *La-Si<sup>b</sup>* y *Mi-Fa* figuran a lo largo del movimiento como metas melódicas y armónicas que imparten unidad y coherencia a la estructura general del movimiento. En lo referente a la díada *La-Si<sup>b</sup>* llama la atención la manera como el énfasis de la mano derecha en el compás 11 se retoma en los compases 15 y 16. Así culmina la secuencia planteada a lo largo de los compases 12-15, pasaje que conecta



las dos mitades del *Minué* (ver  $La_5-Si^b_5$  en el compás 15 y  $La_4-Si^b_4$  en el compás 16, imagen 2).

En *Arnold Schoenberg. Notes Sets Forms*, Silvina Milstein subraya la frecuencia de los arribos  $La-Si^b$ , aunque pasa por alto la relación formal que señalamos más adelante entre las díadas  $La-Si^b$  y  $Mi-Fa$ :

“A lo largo del *Minué* la línea superior cierra repetidamente en  $Si^b$  (cc.7,16,24y 33), y en casi todas estas cadencias lineales el acercamiento ocurre desde el semitono inferior (la única excepción es el descenso por semitono en el compás 24), esto hace del  $Si^b$  la cadencia más importante de la pieza.”<sup>20</sup>

Ahora bien, para subrayar ciertos sonidos e impartir de esta manera cohesión formal y direccionalidad armónica Schoenberg recurre a la conformación de redes cromáticas alrededor de un sonido o díada. Esto se escucha en el compás 16 en donde la mano izquierda despliega los tritonos  $Sol_3-Reb_4$  y  $Solb_3-Do_4$ , los cuales tienen como centros los sonidos  $Sib$  y  $La$ , respectivamente. Este mismo pasaje del bajo termina en la díada  $Lab_3-Dob_3$ , que implica centricidad en  $La-Sib$ . En términos de intencionalidad resulta interesante ver cómo, para aislar la díada  $La-Sib$  en la mano derecha y para lograr esta red cromática, Schoenberg divide el primer tetracorde de  $I_6$  en dos díadas que trabajan de manera independiente.

Un espejo de este ordenamiento de  $I_6$  se escucha en el último compás del *Minué*, también en la mano izquierda. Como lo muestra la imagen 3, la centricidad implicada en  $La^b_2-Do^b_3$  “resuelve” en el tercer tiempo del compás 32 en un  $Si^b_2$  que antecede la díada final  $Mi_2-Fa_2$ , y ésta última se escucha junto con un  $La_4-Si^b_4$  que forma parte del último despliegue de  $P_0$  en la mano derecha.



**Imagen 3: Final del *Minué* de la *Suite para piano Op. 25* de A. Schoenberg**

<sup>20</sup> MILSTEIN, S., 1992:21 (trad. de la autora).

En algunos pasajes el uso de redes cromáticas funciona auditivamente; en otros la simetría es menos una pauta para el escucha y más un componente de experimentación, un indicio o ‘huella’ del proceso creativo. El interés de Schoenberg en este procedimiento quedó registrado en dos tablas de redes cromáticas escritas y conservadas por el mismo compositor entre los bocetos del Minué del Op.25 (imagen 4).



**Imagen 4:** Tablas de redes cromáticas conservadas por el mismo Schoenberg junto con los bocetos del *Minué* de la *Suite para piano Op. 25*

La atención otorgada a este tipo de proceso se encuentra también plasmada en la voz superior de la mano derecha del compás 32 (ver imagen 3). Por un lado el pasaje comienza con la anacrusa en  $Mi^b_4-Sol^b_4$ . Por el

otro, la díada  $Mi_3$ - $Fa_3$  queda colocada exactamente en el centro del compás, tanto rítmicamente como en términos de registro:  $Fa_3$  es justo el centro de  $Sol^b_2$  y el  $Re_4$ , la nota más baja y la más alta de la sonoridad que lo antecede. En otras palabras, Schoenberg “justifica” o “apuntala” en distintos niveles de análisis e intencionalidad la importancia de las díadas- clase  $Mi$ - $Fa$  y  $La$ - $Si^b$ . Los procesos aquí descritos se escuchan siguiendo patrones más tradicionales como la colocación de estos sonidos en las voces extremas, así como el arribo en tiempo fuerte y la importancia que se les ha dado como objetivos melódicos en momentos estructurales estratégicos.<sup>21</sup>

La comparación de los primeros compases mostrados en las imágenes 2 y 3 permite ver la manera como se interrelacionan algunos de estos momentos estratégicos: el mismo material que se escucha en compás 11 (al final de la primera parte) regresa como preámbulo del compás final. Las variaciones que ocurren entre las dos mitades de esta sección del *Minué* se observan en la imagen 5. El pasaje, que comienza con una secuencia de los compases 5 y 6 termina, al final del compás 7 acentuando la díada  $La$ - $Si^b$ , particularmente el carácter demarcativo del  $Si^b$ . El propósito de esta imagen es mostrar que el material añadido o cambiado en la segunda mitad acentúa el  $Fa$  como punto de referencia. Más adelante, en el compás 27 se escucha la nota más baja de todo el movimiento, un  $Fa_1$  que anticipa el  $Fa_2$  del final de la mano izquierda en el compás 33 (Imagen 3).



**Imagen 5: Schoenberg, comparación de los compases 5-7 y 21-24 del *Minué* de a *Suite para piano* Op.25**

<sup>21</sup>Mi análisis del manejo de ejes simétricos en la *Suite para piano* Op.25 no ha sido publicado hasta ahora, pero ha sido presentado en diversos momentos en forma de conferencia y aparece citado en TARUSKIN, R., 2005:699.

### Relación entre el minué de la *Suite Op.25* y el minué del *Cuarteto K.464* de Mozart.

En contraste con lo poco que habla sobre dodecafonía, o en general sobre su obra, Schoenberg deja numerosos ensayos y libros en donde analiza el repertorio tonal y la naturaleza misma de la tonalidad. Entre éstos se encuentran los libros que el compositor diseña y en los que expande sus apuntes para clase, aunque se publican de manera póstuma. Nos interesa aquí *Fundamentos de Composición Musical* por dos razones. Primero, porque contiene un análisis del minué del *Cuarteto para cuerdas K.464* de Mozart que esclarece algunos de los procesos utilizados por Schoenberg en el *Op.25*. Segundo, porque muestra un lado diferente al descrito por Subotnik, un compositor interesado en hablarle a sus estudiantes tanto de autonomía como de heteronomía musical: “El carácter del minué puede ser, desde melodioso y sin pretensiones (por ejemplo, Beethoven, Op.31/3-III), hasta obcecado e insistente (Mozart, Sinfonía N°40 en Sol menor), pero en general, tanto el carácter como el *tempo*, es moderado.”<sup>22</sup> Se subrayan también los antecedentes históricos y la manera como éstos continúan manifestándose en su estilización como movimiento de la suite barroca o la obra clásica. “Como el minué era la danza favorita de las cortes del siglo XVIII, no requería de un ritmo tan acentuado como el de las danzas más populares.”<sup>23</sup>

En relación a la estructura musical, Schoenberg anota que “en otras formas provenientes de la danza, la armonía a menudo permanece sin cambios durante varios compases, pero en el minué rara vez dura más de uno o dos compases, y muchas veces hay dos o más armonías dentro de un sólo compás.”<sup>24</sup> Esta última observación resulta interesante porque en el minué de la *Suite Op.25* cada transposición de la serie tiende a circunscribirse a uno o dos compases (en la imagen 2 puede verse este caso).<sup>25</sup> Asimismo, hay momentos en los que dos transposiciones de la serie se escuchan de manera simultánea en el lapso de uno o dos compases (ver imagen 3).

En *Fundamentos de Composición Musical* la discusión del género minué sigue el patrón del libro: una vez expuestas brevemente las características una estructura o género musical, Schoenberg examina algunos ejemplos del repertorio y procede a marcar, sobre la reducción para

---

<sup>22</sup> SCHOENBERG, A., 1980: 141 (trad. de la autora).

<sup>23</sup> *Ibidem* (trad. de la autora).

<sup>24</sup> *Ibidem* (trad. de la autora).

<sup>25</sup> Para un estudio detallado de este aspecto de la relación entre la métrica y el uso de series dodecafónicas en Schoenberg ver HYDE, M. 1983, 1984 y 1985.

piano de algunas obras o pasajes, los elementos que le interesa destacar, particularmente el comportamiento de ciertos motivos, sus inversiones y sus variaciones.

Lo primero que llama la atención es el rol del minué del K.464 dentro del argumento, particularmente ante lo que se esperaría del género:

“Aunque muchos movimientos del repertorio clásico combinan homofonía y contrapunto, existe una diferencia fundamental entre estas técnicas. El tratamiento homofónico-melódico depende, básicamente, del desarrollo de un motivo por medio de la variación. Por contraste, el tratamiento contrapuntístico no varía el motivo, pero muestra las posibilidades de combinación inherentes al tema o temas básicos.”<sup>26</sup>

Ante esta situación señala:

“El *Minué* del Cuarteto de cuerdas en La, K.V.464 de Mozart representa un raro ejemplo de la verdadera fusión de las dos técnicas. Los tres motivos, A, B, y C pueden ser considerados circunscripciones de un cuarto [...]. Los dos temas principales, A y B, admiten imitaciones canónicas e inversiones: incluso aparecen simultáneamente con sus inversiones. [...] Junto a la presentación de los valores de contrapunto, se encuentra también la variación habitual de los motivos básicos (cs.22-24), y hay incluso una *codetta* (cs.. 25-28”.<sup>27</sup>



**Imagen 6: Comienzo del minué del cuarteto para cuerdas  
K. 464 de W.A Mozart**

Tanto en la descripción, como en las marcaciones que realiza sobre la reducción para piano, Schoenberg subraya el comportamiento de estos dos motivos al final del minué, en los compases 55-64. Su análisis se concentra

---

<sup>26</sup> SCHOENBERG, A., 1980: 142 (trad. de la autora).

<sup>27</sup> *Ibidem* (trad. de la autora)

en la combinación-yuxtaposición de temas A y B en los compases 59-62, en la imitación de los violines en estos mismos compases, y en la inversión del tema A en el violoncello en los cc. 57-58. También señala el espejo que se forma en los violines en los compases 69-72.<sup>28</sup>

Imagen 7: Final del minué del cuarteto para cuerdas K. 464 de W.A. Mozart

Más allá de estas observaciones, la conclusión de este Minué exhibe características que llaman la atención de cualquier estudioso de la música y que, según nuestro postulado, Schoenberg tiene en cuenta cuando compone el minué de la *Suite Op. 25* y cuando, décadas después, compara el tema de los ‘acordes’ atonales a las disonancias del compositor vienés. Sin duda Mozart regala con esta música uno de esos momentos que se convierten en ejemplos particularmente apreciados por su ingenio y porque permiten enseñar, de manera clara y sintética, la complementariedad de los elementos y parámetros que conforman el comportamiento tonal y el musical en general. Entre los varios ángulos desde los cuales puede estudiarse el pasaje del K.464, destacan dos que lo convierten en un punto de referencia para el minué dodecafónico de Schoenberg. El primero puede ilustrarse mediante un análisis de Leonard Meyer en donde los comienzos de

<sup>28</sup>*Ibidem*: 142-143 y 146-149.

los motivos denominados A y B por Schoenberg van formando dos líneas complementarias que avanzan hasta llegar a su meta armónica, el *Do#* del compás 65, el cual habrá de descender para alcanzar la tónica en el compás 68.<sup>29</sup> Meyer no cita a Schoenberg, su análisis representa un ángulo completamente diferente que tiene como meta ilustrar patrones simétricos dentro de una misma línea melódica.



**Imagen 8: Fragmento del análisis de Leonard Meyer de la melodía del primer violín, compases 55-68 del Minué del Cuarteto para cuerdas K.464 de W.A. Mozart.**

Schoenberg seguro encuentra una relación entre este tipo de procedimiento tonal y las redes cromáticas con las que trabaja en el minué de la *Suite Op. 25*. Además, esto ocurre en una obra en donde Mozart también manobra con inversiones-espejo, una las operaciones básicas de la serie dodecafónica. Por otro lado, cabe recordar que es, precisamente, en el minué de la *Suite Op. 25*, en este caso en el *Trío*, en donde Schoenberg coloca el ejemplo más básico de la relación entre la serie y su inversión plasmados ya en pasaje musical (comparar imágenes 9 y 10).



**Imagen 9: Comienzo del Trío del minué de la Suite para piano Op. 25 de A. Schoenberg**



**Imagen 10: Comparación del final del minué del K. 464 de W.A. Mozart con el comienzo del trío del minué del Op.25 de A. Schoenberg**

---

<sup>29</sup> MEYER, L.1973: 178-181.

El final del *Minué* del K.464 remite también al tema de las disonancias de Mozart mencionadas por Schoenberg en la comparación que establece con el repertorio serial: 'El escucha de hoy llega a tolerar estas disonancias de la misma manera como los músicos se acostumbraron a las disonancias de Mozart'.<sup>30</sup> En el tiempo fuerte de los compases 60 y 62 la apoyatura implicada desde el comienzo del movimiento se ve aquí, reforzada, reiterada verticalmente. Al mismo tiempo, la combinación y transformación de motivos, tan valorada por Schoenberg ocasiona una serie de cruces cromáticos disonantes tanto horizontales como verticales, entre ellos, *La*<sup>#</sup> de la viola y violoncello vs. *La* en el segundo violín (cc.59-60), *Do* de la viola y violoncello vs. *Do*<sup>#</sup> en el primer violín(c.60), *G*<sup>#</sup> de la viola y el violoncello vs. *Sol* del violín 2 (cc.61-62), *Si*<sup>b</sup> de la viola y el violoncello vs. *Si* del primer violín (c.62), la octava disminuida del primer violín en el paso del compás 64 al 65. Al mismo tiempo, el pasaje fluye gracias a la identidad de los motivos, una combinación genial de complejidad y sencillez muy típica de Mozart.

Dos obras de extraordinaria factura cuya recepción no deja de presentar algunas ironías ya que el artículo de Subotnik está escrito precisamente en honor a Meyer.

\* \* \*

### Conclusión.

Para Schoenberg la serie de doce sonidos y sus transformaciones garantiza un orden lógico y, por lo tanto, inteligibilidad. Al principio la obra dodecafónica puede parecer disonante pero, al acostumbrarse al nuevo orden, el escucha comienza a comprender e involucrarse con el devenir musical. Llama la atención que, entre todos los autores que pueden mencionarse, Schoenberg recurre a Mozart para ilustrar este punto. El estudio del *Minué* de la *Suite para piano Op.25* muestra cómo las palabras del compositor se vuelven más específicas, incluso toman matices diferentes, cuando se analizan junto con elementos de su música no mencionados por el compositor en ninguno de sus escritos sobre música dodecafónica.

Igualar consistencia lógica e inteligibilidad resulta una extralimitación si no se toman en cuenta los procesos contrapuntísticos y formales con los que Schoenberg apuntala la comprensión auditiva de sus obras dodecafónicas. Como lo demuestran las más de ocho décadas posteriores a la aparición de la *Suite Op. 25*, el compositor exagera la equivalencia a Mozart puesto que la dodecafonía Schoenbergiana representa una ruptura más radical; la relación con el repertorio inmediatamente anterior es

---

<sup>30</sup>SCHOENBERG, A., 2984 246 (trad. de la autora).



diferente y su pretensión de autonomía mucho mayor. Al mismo tiempo, ello no quiere decir que Schoenberg deseche el rol de los códigos culturales en la audición musical. Al contrario, el empleo de los esquemas formales de la música barroca y clásica es parte sustancial de su argumento, incluso intenta reproducir en la dodecafonía un proceso de desarrollo similar. Así, en la *Suite Op. 25*, la primera obra unificada por una serie de doce sonidos, Schoenberg recurre a las mismas estructuras y referencias estilísticas que sirven para asentar la funcionalidad de la tonalidad dentro del repertorio instrumental.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COOK, NICHOLAS

2004 "Epistemologies of music theory", *The Cambridge History of Western Music Theory*. Londres: Cambridge University Press, pp. 78-105.

COVACH, JOHN

2004 "Twelve-tone theory", *The Cambridge History of Western Music Theory*, Londres: Cambridge University Press, pp. pp. 603-625.

DELL' ANTONIO, ed.

2004 *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley: University of California Press.

HAIMO, ETHAN

1987 "Editing Schoenberg's Twelve-Tone Music", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 8 (1987), California: The Arnold Schoenberg Institute, pp.471-94.

1990 *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*. Oxford: Clarendon Press.

HILL, RICHARD

1936 "Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal Systems of the Future", *The Musical Quarterly* 22/1 (1936), Nueva York: The Oxford University Press, pp. 14-37.

HYDE, MARTHA

1983 "The Format and Function of Schoenberg's Twelve-Tone Sketches", *Journal of the American Musicological Society*, 36, California: California University Press, pp. 453-80.

- 1984 "A Theory of Twelve-Tone Meter", *Music Theory Spectrum*, 6 (1984), California: California University Press, pp.14-51.
- 1985 "Musical Form and the Development of Schoenberg's Twelve-Tone Method", *Journal of Music Theory*, 29, no. 1, Durham, NC:Duke University Press, pp. 85-143;

HAZAN, OLGA

- 2010 *El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid: Akal. Original [1999] en francés: *Le mythe du progrès artistique*.

MEYER, LEONARD B.

- 1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press.

MILSTEIN, SILVINA

- 1992 *Arnold Schoenberg: notes, sets, forms*, Cambridge: Cambridge University Press.

SHAWN, ALLEN

- 2002 *Arnold Schoenberg's Journey*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

SCHOENBERG,ARNOLD

- 1984 *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, Berkeley: University of California Press, 1984.
- 1980 *Fundamentals of Musical Composition*, Londres: Faber. [Primera edición 1967].
- 1995 *The Musical idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Eds. Patricia Carpenter y Severine Neff, Nueva York: Columbia University Press.

SUBOTNIK, ROSE ROSENGARD

- 1988 "Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky", *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Eds. Eugene Narmour y Ruth A. Solie,Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press: 1988, 87-122.

- 1991 *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1991.  
1995 *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 1995.

TARUSKIN, RICHARD

- 2006 *The Oxford History of Western Music*, Vol 4. Nueva York: Oxford University Press.

VÁZQUEZ, HEBERT

- 2006 *Fundamentos teóricos de la música atonal*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

VILAR PAYÁ, LUISA

- 2007 "Interpretando a Schoenberg: La música y la matemática", coord. Gonzalo de J. Castillo Ponce, *Cima y Sima: La acción multidisciplinaria en la musicología*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas-Plaza y Valdés, pp.129-154.

\* \* \*

**Luisa Vilar Payá.** Doctora en musicología histórica con especialidad en teoría de la música. Graduada por la Universidad de California en Berkeley y por Columbia University, NY. Actualmente se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo en el Departamento de Artes de la Universidad de las Américas Puebla. Ha sido citada, entre otros, por Richard Taruskin en la *Oxford History of Music* y por Joseph Auner en *Journal of Music Theory* y ha impartido clases en la Universidad Católica Argentina, Universidad Veracruzana, Universidad Iberoamericana y la Universidad del Claustro de Sor Juana en México. Premiada por su trabajo de investigación sobre Arnold Schoenberg con las distinciones Ingolf Dahl y Paul Pisk (American Musicological Society) y Mabelle McLeod Lewis (Stanford University). Nombrada Consejero de la American Musicological Society por el período 2000-2003. A partir de 2000 y durante 12 años fue, sucesivamente, Decana de Humanidades, Decana de Ciencias Sociales y Decana de Artes y Humanidades. En la actualidad participa también como profesora del Doctorado en Creación y Teorías de la cultura de la misma institución.

\* \* \*

## ***PLAYING WITH TIME:* INVESTIGACIÓN, *PERFORMANCE*, TIEMPO**

**MARITA FORNARO BORDOLLI<sup>1</sup>**

---

### **Resumen**

A partir del tema convocante de la Décima Semana de la Música y la Musicología, este artículo vincula *performance*, investigación y tiempo, incluyendo reflexión sobre los conceptos teóricos involucrados y sobre experiencias concretas de investigación. Desde un enfoque que vincula antropología y musicología, se trabaja sobre los conceptos centrales de tiempo, conciencia de la *performance*, cosmovisión y microcosmos, agregando otro eje conceptual basado en la presencia y uso del cuerpo. Se plantean los posibles abordajes de la investigación en los casos de reconstrucción de la *performance* y de registro de *performances* contemporáneas al investigador. Se discuten las estrategias factibles para el registro de *performances* tomando como base cuatro experiencias de investigación

**Palabras clave:** *performance* musical y coreográfica; estudios sobre el cuerpo; coreología; *performance* y ritualidad.

### **Abstract**

From the topic convener of the Tenth Week of Music and Musicology, this article links performance, research and time, including reflection on the theoretical concepts involved and on specific research experiences. From an approach linking anthropology and musicology, working on the core concepts of time awareness, performance, outlook and microcosm, adding another conceptual axis based on the presence and use of the body. Possible approaches to research in cases of reconstruction of the performance and recording contemporary researcher performances are studied. Feasible strategies for recording performances are discussed based on four research experiences.

**Key words:** musical and choreographic *performance*; body studies; choreology; *performance* and rituality.

\* \* \*

---

<sup>1</sup>Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN)/Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República, Uruguay.

## 1.- Marco teórico

El tema de la Décima Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, que dio lugar a la conferencia origen de este artículo, vincula *performance* e investigación de manera provocadora para generar reflexión sobre los conceptos teóricos involucrados y para aplicar estas consideraciones a experiencias de investigación. La convocatoria planteaba como ejes “la investigación musicológica previa a la *performance*”; “la investigación musicológica como base para la creación” y “la *performance* como punto de partida para la investigación”. Como tema para este artículo hemos optado por vincular *performance*, investigación y tiempo, ya que este último concepto está presente desde la formulación del evento.

No es éste el lugar para detenernos en una revisión extensa de los diversos conceptos de *performance*; un excelente resumen puede consultarse en Carlson<sup>2</sup>, quien parte del medio teatral para considerar los trabajos que surgen desde diferentes disciplinas y, sobre todo, los que vinculan disciplinas. Es el caso de Víctor Turner<sup>3</sup> y su abundante producción, en sí misma un recorrido desde la antropología simbólica hacia los estudios teatrales, y también su fértil asociación con Richard Schechner<sup>4</sup>. En las propuestas de éstos y otros investigadores ciertos conceptos aparecen de manera recurrente, entre ellos los de interpretación y conciencia de la *performance*. Para este artículo centraremos nuestras reflexiones considerando, desde la musicología y la antropología (disciplinas que han sido los ejes de gran parte de nuestra investigación), los siguientes conceptos: tiempo, conciencia, cosmovisión y microcosmos, y atenderemos a los componentes musicales, teatrales y coreográficos de la *performance*, agregando otro eje conceptual, basado en la presencia y uso del cuerpo.

Un primer aspecto que conviene señalar es que este trabajo atiende a las *performances* fuera de la vida cotidiana; el concepto, en sentido amplio, puede incluirlas. Aquí nos interesa la *performance* que supone una situación, en este caso artística, no cotidiana. En este sentido, los estudios teatrales han señalado que, incluso si una situación es idéntica a otra de la vida real, pero es interpretada en un escenario, adquiere el carácter que nos interesa, la clásica diferencia entre “performed” and “done” marcada por el ya citado Schechner.

---

<sup>2</sup>CARLSTON, Marvin, 2004.

<sup>3</sup>TURNER, Víctor, 1967, 1969, 1974, 1982.

<sup>4</sup>SCHECHNER, Richard, 1985.

El siguiente aspecto que ha dado lugar a abundante reflexión es la característica de “conciencia de la *performance*”; esa conciencia sería lo que otorga, precisamente, el carácter performático. Para algunos autores, como Baumann<sup>5</sup> – clásico en el estudio del “arte verbal” como *performance*, el primer autor, por cierto, que nos generó interés por este tema – el acto performático implica la conciencia de una dualidad, que a su vez supone comparación: una interpretación determinada se compara siempre con la acción ideal, potencial, o recordada del modelo original. Estos conceptos pueden vincularse a los estudios sobre mito y rito en Historia de las Religiones, en su clásica acepción del rito como actualización del mito. Pero si aplicamos el concepto a rituales civiles – un acto patriótico, por ejemplo - también funciona: si bien puede estar presente la búsqueda de originalidad, hay un modelo a seguir, pasos fundamentales que deben cumplirse para que el rito sea efectivo. Cuando se trata de comportamientos que, dentro de determinada interpretación del mundo, se considera que pueden modificar el cosmos, el cumplimiento de las reglas del mito adquiere mayor importancia y, en algunos casos, carácter de exigencia. Los comportamientos gestuales, verbales, la temporalidad, deben cumplir con el modelo establecido por la tradición.

En cuanto al concepto del tiempo, las artes performáticas transcurren en él, es una de sus materias primas. Si bien ésta es una afirmación perogrullesca, muchas de las definiciones de estas artes no lo incluyen. En nuestro trabajo hemos acuñado una expresión que creemos adecuada a la tarea de investigación sobre ellas: “atrapar lo efímero”. La metodología para atraparlo puede variar mucho según las fuentes disponibles: desde la observación de una *performance* hasta el rescate de un programa de mano y su análisis. Para analizar algunas de las posibles vinculaciones entre *performance*, investigación y tiempo, jugaremos con este último, parafraseando la propuesta de John Butt en su libro *Playing with History*<sup>6</sup>, a su vez eco del *Playing with signs* de Kofi Agawu<sup>7</sup>.

Por otro lado, el cuerpo está siempre en el centro de la *performance*, como articulador entre el intérprete y el cosmos (término que puede englobar diferentes niveles, desde los espectadores hasta las entidades míticas destinatarias de un ritual). La Antropología y la Sociología del cuerpo han desarrollado importante producción desde las propuestas clásicas de John Blacking<sup>8</sup> para la primera, y la mirada sociológica de David

---

<sup>5</sup> BAUMANN, Richard, 1977.

<sup>6</sup>BUTT, John, 2002.

<sup>7</sup>AGAWU, Kofi V., 1991.

<sup>8</sup>BLACKING, John (ed.), 1977.

Le Breton<sup>9</sup> sobre cuerpo, modernidad y postmodernidad para la segunda. También interesan las diferentes concepciones del cuerpo en las religiones antiguas y modernas, sobre las que pasan revista Coakley et al.<sup>10</sup>. Desde el enfoque iberoamericano el aporte de Pelinski es ineludible, con su diferenciación entre corporalidad y corporeidad, a partir de una diversificada bibliografía que se mueve desde la filosofía cartesiana a los más recientes hallazgos de las neurociencias y la transdisciplina en el momento de escritura de su artículo<sup>11</sup>.

Corporalidad y corporeidad son dos aspectos diferentes aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad es la condición material de posibilidad de la corporeidad. Entre ambos existe una “circulación“(Varela 1992: 18)<sup>12</sup> – fuente de la ambigüedad que desdibuja el dualismo racionalista (Descartes, Kant) entre mente y cuerpo, sujeto y objeto, y percibido, cultura y biología, experiencia vivida y conocimiento objetivo. Estas oposiciones estarían resueltas (*aufgehoben*) en la experiencia corporalizada, pre reflexiva y ambigua del mundo vivido (*Lebenswelt*) en un cuerpo que funde y confunde naturaleza y cultura.

Y recurre a Merleau-Ponty para afirmar la circularidad de estos procesos y la vinculación continua de cuerpo biológico y cuerpo vivido. Esa vinculación entre el cuerpo biológico y el cuerpo cultural, dicotomía que como tal no existe, sino que, en palabras de Pelinski, se funde y confunde, es sobre la que estamos trabajando en los últimos tres años, incorporando también investigación de estudiantes avanzados<sup>13</sup>.

En estrecha relación con el concepto de cuerpo enfocado en esta y otras complejidades está el concepto de danza. En un trabajo anterior<sup>14</sup> pasamos una breve revista al campo a la producción de teoría y metodología en los estudios coreológicos, ya superadas sus etapas notoriamente descriptivas.

---

<sup>9</sup> LE BRETON, David, 1990, 1998.

<sup>10</sup> COAKLEY, Sara (ed.), 2000.

<sup>11</sup> PELINSKI, Ramón, 2005.

<sup>12</sup> VARELA, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch, 1992.

<sup>13</sup> La investigación se desarrolla en el ámbito del Grupo Interdisciplinario “Cuerpos, Artes, Sociedad”, como un subproyecto que hemos denominado “Atrapar lo efímero”. Espacio Interdisciplinario, UdelAR. Algunos resultados: Fornaro, Marita, Marcelo de los Santos y Carlos Correa de Paiva, 2013. Dos investigaciones surgidas de las actividades de docencia en la Licenciatura en Musicología (Escuela Universitaria de Música, UdelAR) deben citarse: Faragó, Pablo, Ignacio López, Alejandra Russi y Natalia Sasía, 2011, y Ferrari, Luciana, María Eugenia Mérica, Sergio Morales, Ana Laura Pedraja, Lourdes Saenz y Atsúé Tsusaka, 2013.

<sup>14</sup> FORNARO, Marita, 2012.

Como señala Deidre Sklar en su “Reprise: On Dance Ethnography”<sup>15</sup>, en la década de 1990 se desarrollaron campos - algunos ya existentes a finales de los años 70, anotemos, y dejando de lado los relacionados con la *performance*, aquí tema central - como la antropología de la danza, la antropología del movimiento, los estudios culturales sobre danza, entre otros. Sklar, ocupándose del panorama estadounidense, reconoce dos grandes tendencias en los estudios: la de corte sociopolítico y la de análisis del movimiento. Como sucede en el campo de la música, el gran desafío parece seguir siendo el poder relacionar los aspectos técnicos de la danza con su significación cultural y social. Por su parte, Giurchescu y Torp<sup>16</sup> analizan semejanzas y diferencias entre la perspectiva estadounidense, más inclinada hacia el análisis antropológico de la danza y con interés en danzas de otras culturas, frente a la perspectiva europea, relacionada con los estudios folklóricos y con mayor atención a los aspectos históricos. En nuestra investigación nos ha resultado fértil vincular Antropología con Etología Humana, en especial con respecto a los comportamientos proxémicos entre los participantes<sup>17</sup>.

Actualmente se dispone de abundante producción teórica y también de bibliografía didáctica sobre el tema, desde Rudolf Laban en adelante, hasta trabajos experimentales sobre la eficacia del sistema Laban en concreto, como el de Fügedi<sup>18</sup>. La notación de música y danza, el análisis con medios computarizados y la robótica han generado nuevas posibilidades a nivel descriptivo, pero que también pueden vincularse a procedimientos cognitivos. De hecho, varios estudiosos de la notación Laban han reflexionado sobre sistemas de notación y cognición<sup>19</sup>.

Retomaremos aquí algunas reflexiones de nuestra conferencia inaugural en el Congreso Internacional sobre “Danza y ritual en los países iberoamericanos. Historias heredadas de la tradición. Tradiciones heredadas de la Historia”, celebrado en Cáceres en el año 2010<sup>20</sup>. Anotábamos entonces que la investigación sobre danzas populares, y especialmente sobre las de carácter ritual, ha tenido un desarrollo muy disímil en el espacio iberoamericano, con predominio de trabajos descriptivos a la manera “clásica” de los estudios folklóricos y con escasos espacios para la reflexión teórica y el cuestionamiento metodológico, en comparación con otras áreas geográficas y otros tipos de danza. La aplicación del concepto de *performance* está casi ausente en la bibliografía. Desde el enfoque

---

<sup>15</sup>SKLAR, Deidre, 2000.

<sup>16</sup>GIURCHESCU, Anca y Lisbet Torp, 1991.

<sup>17</sup>FORNARO, Marita y Antonio Díaz.

<sup>18</sup>FÜGEDI, János, 2003.

<sup>19</sup>Entre ellos, JESCHKE, Claudia, 1999; Fügedi, *op. cit.*

<sup>20</sup>Organizado por Pilar Barrios Manzano (Universidad de Extremadura).



histórico, el esfuerzo comparativo buscando raíces ha sido, en general, poco riguroso, y se ha atendido más a esas raíces que a los procesos de cambio y reinserción en la postmodernidad. En cuanto a herramientas de descripción, no se conocen demasiados intentos de notación de danzas tradicionales iberoamericanas mediante ninguno de los sistemas en uso desde hace décadas, si bien abundan los intentos para danza académica, especialmente danza contemporánea. Una excepción es el trabajo que están llevando a cabo Luiz Naveda y Marc Leman<sup>21</sup> con recientes resultados al vincular música y danza en el samba brasileño, trabajo en el que procesaron datos de movimiento y audio mediante el llamado “análisis topológico del gesto” (TGA).

Nuestro interés en el análisis de la *performance* surge paralelo al trabajo sobre el gesto en arte. En nuestras investigaciones sobre danza tradicional y popular nos hemos ocupado especialmente del gesto danzario y los comportamientos proxémicos en la danza y en el teatro popular (la murga hispanouruguaya), y hemos intentado, a nivel descriptivo, la notación Laban para danzas tradicionales, la fotografía seriada y el análisis gestual a partir del registro en video para los estados de posesión en cultos uruguayos de origen afrobrasileño. Este último trabajo se desarrolló en períodos desde la década de 1980 hasta el 2000, lo que nos ha permitido seguir los pasos del desarrollo de la tecnología que ha transformado la penosa elección de fotogramas significativos a partir de un video en formato VHS al uso corriente de variado software para el análisis del movimiento registrado en soporte digital.

También la foto fija nos ha interesado de manera especial. Su potencia “congelando” el gesto ha sido analizada por teóricos y fotógrafos, con sus implicancias respecto a la comprensión de las artes intervinientes, la que fija en el tiempo y la que en él transcurre. En este aspecto, hemos atendido a la relación entre fotografía documental y fotografía “de arte”, y los campos de encuentro entre ambos tipos. La pretensión de documento fiel respecto a la realidad ya no constituye una certeza ni mucho menos; más allá de las limitaciones de la propia técnica, mucho se ha escrito sobre la subjetividad del fotógrafo, ya que incluso los sistemas más robotizados de captura de imagen siempre suponen aspectos subjetivos, como el recorte del universo capturado, el enfoque, la iluminación y tantos otros.

En el caso de la danza, la preocupación por su registro fotográfico es muy temprana, y se inicia poco después de la invención de la fotografía misma; de esta evolución se han ocupado teóricos y fotógrafos en trabajos como el tan conocido *The Fugitive Gesture* de William A. Ewing<sup>22</sup>. En nuestro proyecto trabajamos actualmente sobre la aparente contradicción

---

<sup>21</sup>NAVEDA, Luiz y Marc Leman, 2008 y 2010.

<sup>22</sup>EWING, William A. 1987.

del instante de la fotografía y de los componentes efímeros del tiempo y el movimiento. Registrar el gesto artístico en imagen física constituye un desafío y, para muchos investigadores, coloca a la fotografía en un estatus inferior que el registro cinematográfico o en vídeo como herramienta documental respecto a las artes performáticas, sobre todo ante la actual inmediatez y facilidad del registro en vídeo. Una perspectiva interesante que resume posiciones al respecto puede consultarse en los trabajos de Matthew Reason, como su artículo sobre las posibilidades de “representación” y “revelación” de la danza en la foto fija<sup>23</sup>. Reason relaciona técnicas con logros en cuanto a representatividad y autenticidad del movimiento, y reflexiona sobre el poder de la foto fija en la memoria del espectador. Remite a Susan Sontag y sus reflexiones sobre la fotografía, en especial cuando considera que “photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow”[...]“Each still photograph is a privileged moment, turning into a slim object that one can keep and look at again”<sup>24</sup>. Para numerosos teóricos este poder tiene que ver con la valorización del movimiento, con su captura, con la posibilidad de la cámara de registrar más allá de lo que pueden captar nuestros ojos, y constituirse entonces en una potente herramienta de investigación y, también de “revelación estética”. También interesa el trabajo de Reason sobre archivo y registro de las artes performáticas, en el que reflexiona sobre los diferentes medios de registro y las posibilidades del mundo digital, destacando que el interés no está en los procesos de documentación como “ventanas transparentes y pasivas” respecto a la *performance*, sino en utilizarlos como una oportunidad cuestionadora sobre las posibilidades de registro de las artes que transcurren en el tiempo, en resumen, en su potencialidad para “make performance knowable”<sup>25</sup>.

\* \* \*

## 2.- La reconstrucción documental de la *performance*: las músicas bailables en las décadas de 1920 a 1940

Luego de este recorrido conceptual, comencemos a considerar los diferentes vínculos entre producción de conocimiento (musicológico y artístico), tiempo y *performance* en situaciones concretas de investigación.

---

<sup>23</sup>REASON, Matthew, 2004.

<sup>24</sup>SONTAG, Susan, 1979:18. (“Las fotografías pueden ser mejores que las imágenes en movimiento, ya que son una rebanada limpia de tiempo, no un fluir” [...] “Cada fotografía fija es un momento privilegiado, que se convierte en un objeto delgado que se puede guardar y mirar de nuevo”)

<sup>25</sup>REASON, Matthew, 2006:3 y *passim*. (“hacer cognoscible la performance”)

Nos ocuparemos en primer lugar de casos de reconstrucción de la *performance*, empleando aquí el término no en el sentido de singularidad única de cada interpretación, sino de una manifestación en general. Algunas posibles relaciones entre esa manifestación, el tiempo y los protagonistas o testigos (término cuestionable porque suele ser difícil establecer un límite...) pueden ser:

- a) cuando quienes protagonizaron esas situaciones, extintas o residuales en el momento de trabajo del investigador, aún pueden colaborar con él
- b) cuando la reconstrucción de la *performance* tiene lugar sólo a partir de documentos
- c) cuando es posible la realimentación entre testimonios y fuentes “secas”
- d) cuando es posible la realimentación entre documentos escritos y sonoros

Reflexionaremos sobre estas posibles relaciones a partir de trabajos de investigación en los que hemos participado a lo largo de las tres últimas décadas, intentando cubrir el espectro más amplio de situaciones que requirieron diferentes estrategias metodológicas.

Durante varios años trabajamos intensamente en la reconstrucción de repertorios de música y danza popular de las décadas de 1920 a 1940, en algunas ocasiones con una mirada interdisciplinaria<sup>26</sup>. Nuestro interés por estas manifestaciones revela cómo los caminos de la investigación pueden derivarse unos de otros, en este caso en relación con un cambio de paradigma en los estudios sobre músicas de transmisión oral en Uruguay. Nuestra formación en la escuela de Lauro Ayestarán – la imperante en Uruguay cuando cursamos la Licenciatura en Musicología, si bien su fundador ya había fallecido - con clara conexión con Carlos Vega, y luego con Isabel Aretz en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) nos llevó a desarrollar intenso trabajo de campo según un marco teórico que unía aspectos de los estudios de Folklore Musical europeo, a la manera de Bartók, y de la Etnomusicología, tal como la concibió y desarrolló en América Latina la escuela liderada por Aretz en la década de 1970. Esta escuela, adherida a una corriente que Jeff Titon<sup>27</sup> ha

---

<sup>26</sup>FORNARO, Marita y Samuel Sztern, 1997. También Fornaro, Marita, 2001.

<sup>27</sup>TITON, Jeff Todd, 1997.

identificado como un tercer paradigma de la disciplina (a continuación de los que identifica como “Musicología Comparada” y “Folklore Musical”), centraba su trabajo en la investigación monográfica de culturas tradicionales, sin atender salvo marginalmente a las expresiones mediatizadas. Sin embargo, nuestra propia experiencia de campo nos llevó al cuestionamiento del paradigma, sin acceso en ese entonces a literatura teórica específica. - tiempos anteriores a internet, en un país de pequeñas bibliotecas especializadas. Cuando un intérprete de repertorios que según nuestros estudios podían considerarse folklóricos, es decir, que cumplían la mayoría de los “famosos” rasgos establecidos, especificaba que determinaba obra la había recibido en un proceso de “oralidad primaria”, con el exigido “de boca en boca”, “de generación en generación”, pero la generación anterior la había escuchado gracias a la radiodifusión o en un disco... qué hacer? Por qué se mezclaban los sistemas de transmisión de manera que nos complicaba el tan seguro marco teórico? Y, para completar la “confusión”, ubicamos varias de estas obras en partituras populares, o encontramos que determinado vals “anónimo” según el intérprete era en realidad una obra grabada en disco, con autores perfectamente identificables. Comenzamos entonces un nuevo proyecto que implicó, para Uruguay, una ruptura del paradigma imperante, a través de la propuesta de un marco teórico que incluía el concepto de cultura popular escrita e impresa, y, en consecuencia, música popular con las mismas características de producción y difusión; también significó el comienzo de la investigación sobre música mediatizada, que dio lugar a un proyecto I+D, aspectos del cual aún trabajamos<sup>28</sup>. Pero lo que interesa sobre todo para este artículo, es el problema planteado de cómo reconstruir las *performances* musicales y coreográficas; como conectar las diferentes fuentes. Y aquí es conveniente enumerar los posibles escenarios de investigación respecto a manifestaciones ya no vigentes:

- ✓ cuando sólo ubicamos fuentes documentales, todas del mismo carácter
- ✓ cuando es posible relacionar fuentes documentales de diferente carácter
- ✓ cuando disponemos de documentos escritos y sonoros

---

<sup>28</sup>Proyecto I+D “La radiodifusión y el disco en Uruguay: un estudio sobre oralidad mediatizada” financiado (2002 – 2004) por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República. Ver Fornaro, Marita, 2005

- ✓ cuando alguno o todos estos tipos de fuentes históricas pueden vincularse con testimonios contemporáneos al investigador

El caso de las partituras populares resultó, desde este punto de vista, de una riqueza extraordinaria. A lo largo de los años adquirimos ejemplares originales impresos y digitalizamos ejemplares de archivo de miles de partituras editadas y/o comercializadas en Uruguay. No es aquí el momento de dar cuenta de los resultados, publicados en varias ocasiones. Nos proponemos, en atención al problema sobre el que estamos reflexionando, discutir hasta dónde es posible acercarse a la reconstrucción de la *performance*. En este caso, de una *performance* hipotética, para cuya reconstrucción fue necesario trabajar mucho a partir del concepto de práctica musical y del concepto de estilo.

En el caso concreto de la músicaailable de los años 1920 a 1940, pudimos basarnos, relacionándolos, en las partituras impresas; en grabaciones domésticas conservadas por músicos o familiares; en registros de campo de música considerada “folklórica” por sus portadores e intérpretes, ya que las habían recibido por el camino de la oralidad, si bien existían también como música mediatizada; en versiones en discos de 78 *rpm*. y versiones en rollos de pianola, muchos con la firma del intérprete que había generado la versión – recordemos que, luego de la etapa de perforación manual, los rollos ofrecían la interpretación a partir de una *performance* de un intérprete determinado, que en el caso del repertorio estudiado coincidía, muy a menudo, con el autor de la música del tema. A esto debe agregarse el material obtenido de la prensa, general y especializada – revistas argentinas y uruguayas, como *El alma que canta* y *Cancionera*, entre otras, y de manuales de danza, como el valiosísimo de Francisco Comas<sup>29</sup>. Cuando el repertorio fue desarrollado por las troupes estudiantiles, luego troupes de carnaval<sup>30</sup>, también fue posible ubicar materiales mecanografiados, fotografías, programas de mano, y testimonios de integrantes de estos conjuntos.

También fueron consultados músicos, bailarines, e, importante para tener la visión desde el consumidor de esta música, hemos recogido recuerdos de “simples” asistentes a tablados, teatros y bailes. Así mismo trabajamos con la interpretación de las partituras impresas. Aquí surge un problema teórico y metodológico, vinculado al tema más general de “dónde está la música?” y, en consecuencia, hasta dónde una partitura, académica y más aún popular, nos permite acercarnos a lo que hemos denominado “experiencia auditiva de época.

---

<sup>29</sup> COMAS, Francisco, s/d.

<sup>30</sup>Para este tema *cf.* FORNARO y Sztern, *op. cit.*





**Fig. 2.- Fuentes para la reconstrucción de *performances*: actuación de la Troupe Ateniense, década de 1950. Archivo Marita Fornaro.**

Para editar el CD *Troupes del Uruguay: las vidas de un repertorio*<sup>31</sup> tuvimos en cuenta estos datos surgidos de los tipos de fuentes ya enumerados, y tratamos de reconstruir diferentes tipos de “experiencia auditiva”. Un primer obstáculo a considerar fue la necesidad de encontrar intérpretes adecuados para el estilo de las maxixas, fados, valeses, foxtrots del período. Si bien se espera que la grabación sea profesional, es decir, que la performance grabada no se corresponda con el estilo amateur con que se interpretaban estas obras en el ámbito hogareño – sobre el que reunimos varios testimonios – tampoco eran admisibles prácticas como la impostación académica de la voz o una interpretación pianística de ese tipo. Un ejemplo sobre el que trabajamos con cuidado para este disco fue el de la maxixa *Brincadeiras*, de Salvador Granata. En este caso debía considerarse no sólo el tema de la pronunciación de su texto, ya que el propio autor lo había escrito en lo que hoy llamamos “portuñol”, con una aclaración de que está expresado en lo que él llama “caló portugués”, sino también el estilo sincopado de la maxixa, su carácter urbano, su integración en repertorios de salón - como lo indica el ya citado Comas - y también de bailes populares, y su auge en los carnavales montevidianos de las décadas de 1930 y 1940, interpretadas por las troupes. Y puesto que para este caso se disponía de

---

<sup>31</sup>FORNARO, Marita, 2000.

partitura y grabación en 78 rpm, en el disco puede apreciarse la muy diferente experiencia auditiva que podía obtenerse al escuchar esa maxixa interpretada en voz femenina y piano y en la versión coral y de estilo carnavalesco de la troupe, donde se hace evidente su hibridación con el ritmo del candombe afrouruguayo. Otro caso que interesa para este trabajo es el de otra maxixa, *Jacarandá*, para la que ubicamos partitura para piano y violín, un caso excepcional ya que generalmente se comercializaban para voz y piano o en cuadernillos con las partes para pequeña orquesta. Aquí se trató de mostrar la versión “literal” y una versión hipotética para los dos instrumentos. Se seleccionaron con cuidado los intérpretes, atendiendo a la posibilidad de discutir el aspecto teórico de la interpretación. En la grabación puede escucharse a Jorge Risi, uno de los violinistas más destacados de Uruguay, quien de joven también interpretó música popular y está atento a ella hasta la actualidad, y Eduardo Gilardoni, pianista y clavecinista especializado en la interpretación de obras para danza, conocedor también del repertorio popular. Se acordó entonces la interpretación textual seguida de su repetición donde cada uno de los intérpretes improvisó, atendiendo a los datos obtenidos en entrevistas y al estilo de la interpretación doméstica y también de orquestas de la época. Se grabaron tres versiones, cada una con diferentes improvisaciones. Sólo pudo incluirse una en el disco, pero las tres se conservan en archivo como ejemplo de un trabajo donde la *performance* está informada por la investigación, y también influida por la historia de vida de sus intérpretes.

En resumen, en el CD pueden apreciarse diferentes tipos de interpretación del género maxixa, al que elegimos para profundizar la aplicación del marco teórico de la investigación por su gran popularidad en el Montevideo de la década “dorada” de 1930, cuando el país festejaba su centenario y sus triunfos futbolísticos con carnavales en teatros como el Solís, en centenares de escenarios barriales – hemos rescatado libretas de troupes con anotaciones de cada tablado visitado -, en corsos y desfiles donde este y otros géneros del período eran interpretados en muy diferentes ámbitos, y establecía y recogía en ese período modas musicales. Así, incluimos maxixas tomadas de los discos de 78 rpm, maxixas “reconstruidas” con la teoría y metodología que acabamos de explicitar, y maxixas grabadas a intérpretes de diferentes regiones del país, obtenidas en registros de campo. Un trabajo similar fue llevado a cabo respecto de las coreografías de éste y otros géneros y sobre el arte gráfico de las partituras, que también nos dice del entorno estético del momento analizado. Así, pues, volvemos a preguntarnos: dónde está aquí la música, dónde está el género maxixa, cómo reconstruyo el género para Uruguay (en sus múltiples ámbitos)? hasta dónde puedo afirmar que esa grabación de comienzos de este siglo, resultado de tanta lectura teórica, discusiones metodológicas, registros de campo, juego de los intérpretes capturados en el CD (en el



sentido literal, se divirtieron muchísimo grabando) se acerca a la maxixa “uruguayana” de siete décadas antes? En todos los casos jugamos con el tiempo, con la memoria, con las posibilidades de la partitura.

\* \* \*

### **3.- Los juegos del tiempo en la investigación sobre los curripaco-baniwa de la Amazonia venezolana**

Analizaremos ahora un caso de reconstrucción de la *performance* para una práctica de reciente desaparición en el momento del trabajo de campo, a partir de nuestra experiencia con culturas indígenas de la Amazonia venezolana. Se trata del trabajo con los curripaco-baniwa de la localidad de Maroa, en la región venezolana de la cuenca amazónica, actual Estado Amazonas<sup>32</sup>. Los curripaco, identificados como wakuénai por Hill<sup>33</sup> eran, en la década de 1990, un grupo arawak de 3.000 a 4.000 personas, tradicionalmente agricultores y cazadores/pescadores; viven hasta la actualidad en las cuencas de los ríos Isana y Guanía-Negro en territorios de Venezuela, Colombia y Brasil. Los baniwa son también de filiación arawak, concentrados en la zona del Bajo Guanía, especialmente en Maroa. Estos dos grupos comparten filiación lingüística y características culturales, entre ellos y con otros grupos de la región como los warekena y los piapoco o tsáse-inanáí.

Durante nuestro trabajo de campo profundizamos especialmente en la música vocal y en los aerófonos utilizados en contextos rituales. Comentaremos aquí algunos aspectos de la estrategia metodológica de reconstrucción de la fabricación de los diferentes tipos de flautas, en especial las denominadas yapurutú (curripaco) o yapururu (baniwa). Cuando tuvo lugar el trabajo de campo desarrollado por Díaz y Fornaro<sup>34</sup>, los rituales en que se utilizaban estas flautas habían caído en desuso pocos años atrás, por lo que eran recordados por la comunidad. Aún vivían expertos - en especial dos chamanes, uno de ellos en actividad - en los aspectos de lutería e interpretación instrumental, conocedores también del corpus mitológico y del ritual. Los rituales sobre los que se trabajó en la reconstrucción fueron la ceremonia del púdali (curripaco) o dabukurí

---

<sup>32</sup> Esta investigación se desarrolló en el marco del “Plan Amazonas” de la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF, antes INIDEF) bajo la dirección de Isabel Aretz. Coordinadora: María Teresa Melfi. Jefe de Misión: Ronny Velázquez. Participantes: Antonio Díaz, MaritaFornaro, Mauri Márquez, 1990.

<sup>33</sup>HILL, Jonathan, 1983, 1986.

<sup>34</sup>FORNARO, Marita y Antonio Díaz, 1992.

baniwa) y los ritos de iniciación. El primer ritual celebraba los momentos culminantes de las actividades de subsistencia a principios de la época de las lluvias, a través del reforzamiento de los lazos de relación entre familias y aldeas vecinas. Jonathan Hill había trabajado previamente sobre estos ritos, con un análisis que enfatiza el simbolismo sexual.

En cuanto a los ritos de iniciación, también de extinción reciente entre todos los grupos mencionados – con excepción de los warekena – en el momento de la investigación, incluían reclusión de los jóvenes (con práctica para los dos sexos), pruebas de suficiencia y valor con castigo físico, recepción de “consejos” bajo la forma de relatos orales y canciones, danza con acompañamiento de aerófonos e idiófonos. Los cantos aluden frecuentemente al complejo mitológico arawak, con mención de los antepasados animales de los diferentes clanes.

El registro de campo incluyó las fases tradicionales en cuanto a metodología, desde la obtención de los materiales hasta la interpretación de los instrumentos, y también una “reconstrucción” del púdali. La descripción de los instrumentos y de la danza y su clasificación ya han sido objeto de análisis; nos interesa aquí reflexionar sobre las consecuencias de la *performance* provocada “artificialmente”, rescatada de la memoria de sus portadores.

Una primera observación tiene que ver con la capacidad de los investigadores de actualizar el pasado al interrogar sobre él. El método de reconstrucción de la fabricación de los aerófonos, del tejido de los tocados y, en especial, de la danza involucrada en el ritual – ésta última adquirió un carácter público, en el sentido de que se realizó frente a todos los habitantes de la comunidad - profundizó esa actualización.

Debe anotarse, sin embargo, que esta actualización fue selectiva: quienes poseían esos saberes ocultos (por pérdida de función, por vergüenza) respondieron activamente a la propuesta de reconstrucción, mientras que los adolescentes y jóvenes no la vivieron; por el contrario, evidenciaron rechazo y/o vergüenza ante las prácticas de los mayores, aquéllas que los reafirmaban como “indios”. Las respuestas variaron: un interés económico – el acercarse a los investigadores para inquirir sobre el precio posible de una reconstrucción - , burla – que, a partir de las entrevistas muchas veces evidenció que podía encubrir la vergüenza – y el revival no buscado expresamente. En efecto, otras flautas yapurutú comenzaron a sonar en Maroa, ejemplares guardados: un grupo de extranjeros había llegado a la comunidad para dedicar a los instrumentos y el ritual semanas de preguntas, lo que revirtió parcialmente el abandono de las prácticas.



**Fig. 3: reconstrucción de las ceremonias curripaco-baniwa: las flautas *yapurutú* son probadas danzando. Maroa, 1990. Foto: Antonio Díaz**

Por otra parte, interesa aquí discutir el empleo de métodos de la Antropología Visual, tal como se la entendía hace veinticinco años. La proyección de los videos a la comunidad motivó nuevas instancias de discusión de los rituales reconstruidos: el grupo se discutió a sí mismo y a su pasado. En conexión con lo que acotábamos antes sobre el uso de la foto fija y del video, en este caso se enfatizó la proyección de imagen en movimiento, por encontrarla más adecuada respecto a las expectativas de la comunidad. En otras aldeas investigadas durante este trabajo de campo se recurrió a la foto fija, con la posibilidad de fotografía por parte de los propios protagonistas de las prácticas, método con el que habíamos trabajado intensamente con Antonio Díaz en investigaciones sobre música

y religiosidad popular en Brasil<sup>35</sup>. Las sesiones de proyección de videos permitieron registrar las respuestas de las diferentes fajas etarias de la comunidad de Maroa ante la reconstrucción, así como las fotos fijas tomadas por niñas de una comunidad hicieron posible acercarse, de una manera un poco menos preconcebida, a la mirada de ese Otro tan discutido en la bibliografía contemporánea.

Para concluir, una reflexión sobre *performances* vigentes y extintas en relación con las experiencias personales de investigación: cuando trabajamos con estos grupos arawak que mantenían la expresión de su mitología respecto a los antepasados animales en manifestaciones musicales vigentes (en el texto de sus canciones, en el nombre de sus toques instrumentales), surgió la vinculación con otras culturas arawak investigadas anteriormente: la wayúu de Venezuela y Colombia, donde esa creencia aparecía en los relatos mitológicos y en su cerámica<sup>36</sup>, y las culturas prehispánicas a las que nos acercamos a través de la arqueología, en el comienzo de nuestra carrera como antropóloga<sup>37</sup>. Fue inevitable relacionar esas expresiones que vinculaban antepasados míticos animales con los apéndices zoomorfos de la cerámica arawak rescatada de yacimientos del litoral del Río Uruguay, cultura compartida con una extensa área del territorio argentino. No podemos tener la certeza de que la llamada cultura de los “ribereños plásticos”<sup>38</sup> representara a sus antepasados en esos apéndices, pero las figuras antropo-zoomorfas cuya elaboración registramos entre los wayúu nos permiten pensar en una posibilidad alta. Sin duda, el haber transitado por diferentes opciones profesionales desde la musicología y la antropología es una circunstancia que nos lleva a asumir este tipo de enfoque. No hay certezas, pero el trabajar con culturas vigentes ayuda a recordar lo que también buscábamos en arqueología: reconstruir conductas, generar hipótesis sobre ellas.

\* \* \*

#### **4.- El análisis contemporáneo de la *performance*: ritos del Uruguay multicultural**

Para analizar el acercamiento a la *performance* de interpretaciones registradas por el propio investigador hemos optado por recorrer dos investigaciones desarrolladas en diferentes momentos: la centrada en los cultos de origen afrobrasileño presentes en Uruguay, tema sobre el que

---

<sup>35</sup>MENDES RICHTER, Ivone, Antonio Díaz y Marita Fornaro, 1990.

<sup>36</sup>FORNARO, Marita, 1983; Díaz, Antonio, 1983.

<sup>37</sup>FORNARO, Marita. y Antonio Díaz, 1977.

<sup>38</sup>SERRANO, Antonio, 1972, como trabajo fundamental e iniciador.

investigamos en la década de 1990, y la performance de la murga hispanouruguaya, de continuidad en nuestro trabajo hasta la actualidad.

El primer tema es especialmente propicio para discutir el papel del cuerpo en los rituales religiosos que incluyen estados de trance con posesión, en los que la danza también juega un papel importante.

En los ritos de las religiones afrobrasileñas presentes en Uruguay, también nos ha sido necesario vincular la coreología con los diferentes abordajes de la relación entre estados de posesión y manifestaciones artísticas, desde el clásico *La musique et la transe* de Gilbert Rouget<sup>39</sup> hasta las discusiones contemporáneas sobre los tipos de éxtasis y trance en la postmodernidad, en la que rituales teñidos de esoterismo han pasado a presentarse públicamente y, muchas veces, con características de atracción turística<sup>40</sup>.

Las características generales de los cultos en Uruguay pueden consultarse en Moro y Ramírez<sup>41</sup>; en cuanto a la música y la danza, aparecen citadas muy temprano por Ayestarán<sup>42</sup> y analizadas por Fornaro<sup>43</sup>. Su complejo panteón, reelaborado hasta la actualidad, la conexión siempre en movimiento entre una mitología que agrega entidades y ritos hasta la actualidad, sin una autoridad central reguladora, la especial riqueza simbólica de movimiento, danza, , música, textos, comidas rituales, colores, dibujos; el esoterismo y los rituales de pasaje, constituyen un campo especialmente fértil para el análisis de los aspectos performáticos. Aquí nos ocuparemos, ante la imposibilidad de un análisis general, de la participación del cuerpo. En primer lugar, debe anotarse que se trata de rituales con posesión: las entidades míticas de diferentes “líneas” y distintas jerarquías son recibidas por el participante en el rito de manera que el cuerpo biológico se transforma (hemos documentado edema facial, cambios en la postura corporal, entre otros) en su unidad con el proceso de trance, que en estos ritos es de posesión plena.

El registro de la *performance* es, en este caso, del tipo que podríamos llamar “tradicional”: los rituales transcurren contemporáneamente al trabajo de registro del investigador. Pero aquí esa performance se “escurre” debido a una diferente manera de ver el mundo, al esoterismo, a esa diversidad ritual que deriva de la ausencia de una ortodoxia; a aspectos deontológicos surgidos de la posibilidad de acercarse de manera no manifiesta a las ceremonias. En este último sentido se plantearon dos temas a resolver: por un lado, si resultaba lícita una investigación participante en la que se declararan falsos intereses religiosos en la búsqueda de información

---

<sup>39</sup>ROUGET, Gilbert, 1980.

<sup>40</sup>FORNARO, Marita, 2012.

<sup>41</sup>MORO, América y Mercedes Ramírez, 1981.

<sup>42</sup>AYESTARÁN, Lauro, 1967.

<sup>43</sup>FORNARO, Marita, 1994, 1996, 2012, Fornaro, Marita y Antonio Díaz, 1998.

científica; por otro, si podía considerarse ético realizar registros secretos – método muy utilizado en Etología Humana – en el caso de personas que, abriendo sus casas y sus templos sobre la base de la confianza en nosotros aún con conocimiento de nuestro carácter de investigadores (no de fieles o candidatos a creyentes), solicitaban que algo tan íntimo y nuclear en sus vidas no fuera registrado en audio y video. Optamos por declarar siempre nuestra condición de investigadores y por no realizar grabación secreta, bajo la premisa de que el investigar en manifestaciones de cultura popular supone, para nosotros, un compromiso ético de respeto a personas y creencias. Estas decisiones implicaron consecuencias respecto a la modificación de conductas, al tener los protagonistas conciencia de estar siendo registrados, y respecto a la posibilidad de recibir información “fabricada” específicamente para esa vida pública que nuestro trabajo implicaba para las creencias y rituales de los entrevistados<sup>44</sup>.

Debe señalarse que en el largo período transcurrido desde nuestras primeras investigaciones hasta el inicio del siglo XXI, los cultos estudiados pasaron del esoterismo al conocimiento cotidiano de su existencia y al reconocimiento de la sociedad en cuanto religión – con algunos aspectos sobresalientes, como el culto a Iemanyá, entidad mítica de origen yoruba; también sufrieron una fuerte mediatización en general y de algunas de sus jerarquías eclesiásticas en particular. Por otra parte, debe anotarse que en los más de veinte años en que hicimos varios seguimientos de estos cultos, fue posible asistir a momentos de auge y de pérdida de aceptación; en la actualidad, compiten de manera explícita con el auge de iglesias evangélicas, otro fenómeno religioso que caracteriza las últimas décadas en las religiones uruguayas.

En otro orden, consideramos útil plantear algunas de las dificultades que implicaron los métodos de investigación y las técnicas de registros en esta investigación, de carácter netamente cualitativo. La diversidad de elaboraciones de las creencias fundamentales nos llevaron a considerar cada templo como estudios de caso: más allá de un corpus general de creencias, cada jefe de culto elabora, con sus fieles, su propio panteón, incluso sus adaptaciones de la mitología. En varios casos hemos recurrido a la entrevista filmada; en el caso de la complejidad simbólica de las coreografías y la gestualidad, hemos recurrido a la entrevista basada en el visionado del vídeo obtenido durante el ritual, motivando su comentario por parte de uno de los expertos especialmente calificado para su análisis desde el punto de vista de los protagonistas.

En cuanto al registro, en cuestiones mucho más “simples” pero que derivan en lo que constituyen los archivos de imágenes y sonido almacenado (y, en consecuencia, la documentación con que se conocerá

---

<sup>44</sup>FORNARO, Marita, 2012.

este registro en el futuro), las condiciones de trabajo han sido, en la mayoría de los casos, de extrema dificultad. Esta dificultad se da incluso en el registro de las ceremonias públicas. Así, la secuencia fotográfica de un trance fotografiado durante una ceremonia en la Playa Ramírez de Montevideo fue obtenida dentro de un círculo constituido por los fieles, sobre la arena de la playa, sin iluminación de ningún tipo salvo el disparo del flash – que en algunos casos también nos fue solicitado descartar –. En la secuencia coreográfica y gestual de un trance en la Playa del Cerro (Montevideo) y del ritual para Iemanyá desarrollado en la Playa de El Pinar (Canelones), la única iluminación permitida por los participantes fue un pequeño foco agregado a la cámara, y, en algunos momentos, los focos de un automóvil. Por otra parte, registros tomados de los rituales dentro del templo ofrecieron serias dificultades para dar cuenta de los movimientos coreográficos por lo exiguo del espacio disponible.

Como puede observarse, el carácter religioso y el contexto ritual del tema investigado implican el más variado abanico de aspectos éticos, teóricos, metodológicos y técnicos. Y este orden de cita no implica necesariamente una jerarquía de importancia de los problemas: la ética determina técnicas, pero las técnicas disponibles pueden influenciar en mucho el marco teórico, por ejemplo, para los límites y el posible recorte en el análisis gestual.

Por otro lado, queremos reflexionar aquí desde una Antropología de las Emociones, vinculando sentimientos, ritos y trabajo de registro. La implicancia del investigador no puede ser la misma si se está registrando una *performance* profana que una ritual; si el rito es público o privado, si se ha concretado un *rapport* positivo – en muchos casos, una relación que puede llegar a la amistad – con quienes protagonizan la *performance* estudiada. Luego de décadas tratando de no influir en el registro, estableciendo estrategias para que fuera “aséptico”, el paradigma no sólo tambaleó, sino que cayó y con estrépito. Y ya no fue inaceptable involucrarse, generar amigos, o, para el caso que estamos planteando, sentirse profundamente afectados por el “ambiente” ritual. Hubo quien, durante el trabajo de campo, no logró registrar un trance; nos sentimos incómodos éticamente la única vez que la jefa de un templo nos abrió sus puertas con la condición de no registrar en audio o video la ceremonia y lo hicimos. De hecho, más tarde destruimos la grabación. Quizás esto provoque en algunos lectores una sonrisa condescendiente. Pero esa fue nuestra posición ética, y hoy, reflexionando sobre ella veinte años después, la sostenemos.

Pero también queremos plantear otro aspecto en este caso de ritos que tienen una alta condensación simbólica, una marcada lejanía con nuestra cosmovisión, y en los que sólo fue posible asomarse a algunos aspectos - ya que algunos no eran accesibles a los no iniciados, y permanecieron

siéndolo. Los registros en video que logramos en ceremonias de Quimbanda aún provocan esa sensación de lejanía, y en muchos casos de rechazo, cuando las exhibimos a estudiantes avanzados. Quizás se deba a que el país multicultural que hoy es Uruguay todavía no ha sido suficientemente asumido en forma pública, incluso ahora, en la segunda década del siglo XXI, cuando esta religión no muestra la misma pujanza que cuando la investigamos, desplazada en parte – tema que requiere investigación y no sólo esta afirmación generalista – por iglesias evangélicas que ofrecen un complejo de creencias que incluyen milagros públicos y proponen abiertamente el trance. El investigador también responde a estas situaciones con emociones; desarrolla su propia *performance*, no artística, no ritual ( o quizás sí, el trabajo de campo no tiene sus propios aspectos de ritual cívico?) y el investigador se emociona. Las emociones de “investigados” e investigadores, como apunta Le Breton<sup>45</sup> son “el producto de un entorno humano dado y de un universo social caracterizado de sentido y de valores”, son además una trama compleja, pues “la emoción no tiene la claridad de una fuente de agua”, nace de la evaluación de un evento, y ese complejo mundo en el que se construye la trama social tiene que ver con el *ethos*, que, como recuerda Le Breton, es definido por Bateson (1986) como “el sistema culturalmente organizado de las emociones”. Le Breton también se ocupa del teatro, de la capacidad del actor de “jugar” – otra vez el concepto – “con la expresión de sus estados emocionales sintiéndose muy alejado de aquellos que serían socialmente adecuados” (2012: 70 -75). Nuevamente volvemos al concepto de la dualidad que supone la conciencia de la *performance*.

Y, para terminar con la experiencia de investigar los aspectos performáticos de los cultos afrobrasileños, queremos detenernos en el concepto de riesgo. De este aspecto se ha ocupado Leo Howe<sup>46</sup>; también interesa la reflexión de Le Breton sobre el riesgo fuera del ritual tradicional, en las sociedades contemporáneas, incluyendo su análisis de riesgo y *ordalía*<sup>47</sup>. Consideramos que la acción ritual funciona no sólo en el nivel del significado y el símbolo sino también emocional y socialmente, y esta alta condensación de estados emotivos alcanza, irremediamente, al investigador que participa, y plantea un aspecto más de las situaciones de colecta en campo. El riesgo individual es muy alto, como los propios participantes de los ritos con posesión manifestaron en las entrevistas. Y el riesgo es también sentido por el investigador: el de involucrarse en ritos con trance de posesión, el “entrar” en otras cosmovisiones, el registrar conductas que implican contacto con un “más allá” del protagonista en

<sup>45</sup> LE BRETON, David, 2005 y 2012.

<sup>46</sup> HOWE, Leo, 2000 .

<sup>47</sup> LE BRETON, David, 2000 – *Passions du risque*. Paris: Métailié.



condiciones también anómalas. Y puesto que aquí se trata de nuestra experiencia, queremos citar dos situaciones donde el riesgo fue sentido “en carne propia” para continuar con la idea del cuerpo vivido, en esta caso el del investigador: el ya citado registro de un trance en el medio de un círculo de miembros de un *terreiro*, en la Playa Ramírez de Montevideo, y el viaje siguiendo a los miembros de un templo quienes, el 2 de febrero de 1993, nos invitaron a acompañarlos sin rumbo conocido, hasta una playa en el Departamento de Canelones. El trance registrado en esta segunda ocasión, con varios miembros del grupo recibiendo a las entidades míticas conocidas como *sereias*, mensajeras de la Iemanyá, reptando hacia el agua con una coreografía y una gestualidad vinculada a la presencia de estas entidades, es un ejemplo de registro de una *performance* no esperada por el investigador, limitado a observar y filmar con los mínimos recursos, como ya comentamos.



**Fig. 4.- Registro de un trance en Playa El Pinar: *sereia* de Iemanyá.  
2 de febrero de 1993. Fotograma de video VHS: Antonio Díaz.**

El riesgo asociado a la *performance* se aprecia aquí en diferentes niveles a nivel de la corporeidad, pues el cuerpo del *medium* “se juega” en estos ritos; a nivel de su psique también, “desplazada”, “sustituida” – no hay una posición única en los protagonistas sobre este tema - por la entidad que “desciende”. Somos conscientes de que en este comentario está implícito un enfoque cartesiano. Un tema más a discutir: el cuerpo

permanece frente al investigador, modificado muchas veces; pero el trance, por lo menos en estos cultos, supone para el oficiante una ausencia de sí mismo, consecuencia de la presencia de la entidad mítica. Recordemos el *continuum* de situaciones diferentes que sobre este tema propone el ya citado Rouget. Como ha afirmado Milton Singer<sup>48</sup>, una *performance* es cultura encapsulada. Y de eso se trata: cada rito supone un microcosmos a interpretar, una “selva de símbolos”, como propuso tempranamente Turner, un mar de ellos, continuando la metáfora, cuando analizamos los ritos para Iemanyá, diosa de las aguas desde Nigeria a las costas uruguayas<sup>49</sup>.

\* \* \*

### **5.-El análisis contemporáneo de la *performance*: la murga uruguaya, carnaval en otoño**

Y para terminar el recorrido, queremos detenernos en la *performance* de la murga uruguaya. Nuestra preocupación por caracterizar el gesto murguero data de años; como decíamos, estos trabajos han ido incorporando diferentes tecnologías, que muchas veces influyeron sobre el marco teórico. Aquí el análisis tiene que atender a la multiplicidad de artes que se vinculan en un espectáculo, a la adscripción tradicional de género, si bien las mujeres tienen cada vez más presencia (integrando murgas o constituyendo murgas femeninas) a las características del canto polifónico, a la influencia de la vestimenta en el movimiento corporal, a la posible presencia de coreografías. En todos estos sentidos, además, ha influido un proceso de institucionalización y profesionalización de la murga, donde en la actualidad, además de las profesiones tradicionales, es decir, músicos (en una visión muy restringida, porque cada vez más los músicos son también actores en el sentido teatral del término), el letrista y el compositor, que podía agregar melodías originales a los contrafacta tradicionales y podía ser también el encargado de los arreglos vocales (o bien darse como funciones separadas), pueden estar presentes diseñadores, maquilladores, coreógrafos, encargados de la puesta en escena<sup>50</sup>. En nuestra investigación nos ha interesado especialmente determinar marcadores del género en lo visual y lo auditivo; el análisis del cuerpo murguero. En un trabajo temprano sobre el problema del origen de la murga, Aharonián comentaba que «la ‘mímica’ de la murga no parece muy andaluza»<sup>51</sup>, confundiendo la

---

<sup>48</sup> SINGER, Milton, 1959.

<sup>49</sup> FORNARO, Marita, 1994, 2012.

<sup>50</sup> No mencionamos aquí las profesiones que “rodean” lo artístico, como los gestores.

<sup>51</sup> AHARONIÁN, Coriún, 1990:22.

gestualidad cotidiana de un determinado grupo humano con la gestualidad característica de un género artístico. Puede estar presente esa cotidianeidad, pero un género donde lo corporal y lo visual es central, como la murga, puede desarrollar una gestualidad propia. Y aún dentro de ella, hay especificidades, tanto en lo facial como en la gestualidad corporal en general.



**Fig. 5.- Director y coro de la murga “Nunca Más” de Colonia del Sacramento. Actuación en el Teatro “Ramón Collazo” (“Teatro de Verano”) de Montevideo. Carnaval 2001. Fotograma a partir de video digital: Antonio Díaz.**

Podemos diferenciar, en primer lugar, una importante gestualidad facial en los integrantes del coro, la que a su vez, puede ofrecer elementos que tienen que ver con el texto cantado, y otros relacionados con la emisión de la voz, aspecto que actualmente está investigando Carlos Carrea de Paiva<sup>52</sup>. En este segundo aspecto, se ha hablado y escrito mucho sobre el “cantar

---

<sup>52</sup>Proyecto de Iniciación a la Investigación “Lo que canta la murga”, financiado por al Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, con tutoría de Marita Fornaro. *Cfr.* Fornaro, Marita, Marcelo de los Santos y Carlos Correa de Paiva, 2013.

para el costado”; vinculado a la profesión de vendedores de periódicos que identificaba a murguistas de comienzos del siglo XX. Correa de Paiva caracteriza técnicamente esa emisión con presión del aire sobre la garganta en las voces de los segundos sobre todo, también en los primos, y colocada sobre la nariz en los registros agudos. Este investigador actualmente trabaja sobre fotogramas seleccionados de videos para analizar la gestualidad facial relacionada con la emisión, que puede confundir a quien espera una determinada vocal que en realidad no es la que se oye.

Por otra parte, la murga implica una gestualidad corporal general, que incluye movimientos característicos de los brazos, con un leve balanceo del cuerpo hacia atrás y hacia adelante, apoyando alternativamente en uno y otro pie, uno avanzado con respecto al otro, y flexión de las rodillas. Esto se complementa con un movimiento continuo de los brazos, centrado en su apertura a la altura de los hombros, y flexión hacia el lado opuesto del cuerpo.

A tal punto esta géstica es fundamental para caracterizar el género, que la puesta en escena de muchas canciones murgueras (género derivado de la murga) en las que los coros están a cargo de murguistas – o se interpretan “a la manera de” - se detienen en estos rasgos. Un ejemplo de interés para este análisis puede ser el videoclip de *Amor profundo*<sup>53</sup>, canción murguera de Alberto Wolf, popularizada por Jaime Roos<sup>54</sup>. En este video se diferencian diferentes características del género – podríamos aplicar aquí el concepto de *affordances*<sup>55</sup> - con alusiones a otros, que constituyen una síntesis visión de la hibridación de la que resulta la propia canción: las del propio Roos, que no se presenta como murguero, sino como un solista con vestimenta urbana, cercano a un *rocker*, incluso en el andar; el solista, Freddy “Zurdo” Bessio, quien desde la azotea desde la que domina el puerto de Montevideo, interpreta la canción con vestimenta cotidiana – o no tanto – pero con la géstica murguera, y finalmente el coro (Ney Perazza, Emiliano Muñoz, Álvaro Fontes, Pedro Takorian), donde se enfatiza, desde la géstica y el vestuario, la pertenencia popular de la murga . No hay aquí vestimenta murguera, aspecto también de fuerte caracterización del género; tampoco se incluye el recurso identificador de la pintura facial. Pero el sonido de solista y coro y la géstica reafirman los aspectos rítmicos del género, reforzado desde el punto de vista contextual por el ámbito portuario del video. Puede resultar enriquecedor comparar esta *performance* “construida” para la grabación del videoclip con la desarrollada en un

---

<sup>53</sup> Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=esRG4cc8paY>

<sup>54</sup> Versión original en el disco “Contraseña”, 2000.

<sup>55</sup> LÓPEZ CANO, 2000.

recital en vivo en el Luna Park de Buenos Aires, con Hugo Fattoruso en el acordeón<sup>56</sup>.

Ahora bien, no todos los integrantes de la murga desarrollan esa gestualidad. El cuerpo murguero se diversifica en los integrantes de la batería, donde la vinculación con bombo, platillos y redoblante determinan otros gestos, y en el director, donde la teatralidad gestual se profundiza, y en cierta manera, por la continua flexión del cuerpo, la exageración de los movimientos, adquiere aspectos bufonescos. Este personaje también ha evolucionado, pues los aspectos musicales han adquirido mayor importancia en las murgas de las últimas décadas, modificando su gestualidad, que en algunos casos se acerca a la de un director de coro académico.

La murga uruguaya ha profundizado en general sobre sus aspectos teatrales, y algunos personajes de cuplés se han mediatizado con fuerza, permaneciendo más allá de un carnaval Como decíamos en un trabajo anterior de autoría compartida<sup>57</sup>, los rasgos performáticos que tradicionalmente eran contruidos de forma más o menos intuitiva por parte de los murguistas, fueron dando paso a una construcción escénica y visual cada vez más pautada del espectáculo murguero, con la influencia institucionalizante de las autoridades que reglan los concursos – con el caso máximo de Montevideo, pero también en algunos casos en ciudades del “interior” del país. Dentro de este proceso, lo que originalmente era un gesto corporal básico, pautado por una tradición de movimiento - el “paso de murguista”, las “trenzas”, “ruedas”, “ochos” - ha derivado hacia un complejo de recursos escénicos muchas veces estrictamente pautados. El coro puede aparecer como conjunto uniforme, que se agrupa hacia un lado u otro del escenario, a la manera del coro griego. En otras oportunidades estas coreografías se unen a un movimiento previamente marcado, en el que cada murguista cuenta con un número acotado de gestos individuales, similares - aunque no idénticos - al de sus compañeros, produciendo un complejo entramado visual que permite al espectador descubrir “personajes independientes” en cada murguista. Estos recursos -que podrían considerarse coreografías- generalmente funcionan como “multiplicadores de sentido” sobre el discurso verbal (cantado, recitado, hablado).

También debe tenerse en cuenta que la existencia de personajes interpretados por los cupleteros determinan otro tipo de gestualidad, teatral, centrada en la imitación para facilitar la identificación del personaje interpretado y, muchas veces, para profundizar en la sátira y la crítica. El caso más notorio es el del actual Presidente de la República, y la parodia de

---

<sup>56</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=qcOwZxMxMnU>

<sup>57</sup> FORNARO, De los Santos y Correa de Paiva, 2013.

su idiosincracia y su lenguaje a cargo de la murga “Agarrate Catalina”, en 2005<sup>58</sup>, 2010<sup>59</sup>, 2013<sup>60</sup>.

Con estas referencias a las posibilidades de análisis de *performances* fijadas en un registro en video, y disponibles en la web cerramos este recorrido: el tiempo juega, y hemos jugado con él, desde las partituras rescatadas de las pertenencias de antiguas pianistas de barrio, de orquestas de localidades del “interior” de Uruguay, hasta el análisis de un videoclip. Hemos seleccionado diferentes problemas, culturas y momentos de nuestra carrera, en la que el tiempo también ha marcado diferentes paradigmas, experiencias, compañeros de investigación – algunos permaneciendo desde tres décadas atrás, otros incorporándose como estudiantes que aportan sus nuevas miradas. Un eje ha guiado este artículo, como decíamos al comenzarlo: las múltiples posibilidades de acercarnos y tratar de “atrapar lo efímero” de la música y las artes relacionadas, en sus mil maneras de permanecer. Efímero y permanencia parecen opuestos, pero quizás sean sólo dos caras de las artes a cuyo estudio nos dedicamos. Por eso, y como hicimos en la presentación oral de este trabajo, finalizamos este recorrido con el Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo del argentino Eduardo González Lanuza<sup>61</sup>, elegido por Eduardo Darnauchans para cerrar su disco “Sansueña”<sup>62</sup>.

¿Sabes que acaso te está hablando un muerto?

Eco callado soy que resucito  
Única voz que se atigró en cien soles  
No bronce o mármol, frágil cera guarda  
esta inmortalidad que estás oyendo  
Voz que ya nadie dice  
Luz de un sol extinguido  
que aún galopa en el tiempo  
Bajo mis alas, trémulos,  
se acurrucan minutos de otros días  
Tu atención ya la he visto  
y he de verla abierta en otros  
Sois reflejos míos

<sup>58</sup> Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=GsteGPm1g80>.

<sup>59</sup> Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=7c3CJo1UTJ0>

<sup>60</sup> Disponible en [http://www.youtube.com/watch?v=\\_npysFqm9fU](http://www.youtube.com/watch?v=_npysFqm9fU)

<sup>61</sup> Poeta hispano-argentino (Santander, España, 1900; Buenos Aires, 1984), emigrado a Argentina a los nueve años, fue uno de los protagonistas del movimiento ultraísta en Buenos. El manifiesto de la revista *Prisma*, de la que fue fundador, propone la sustitución de letras atendiendo a los fonemas; así, en la escritura del *Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo* la *i* suplanta la *y*; y se reducen fonemas reunidos en la *j*.

<sup>62</sup> *Sansueña 30 años. Edición crítica*. 2009. Montevideo: Sondor/EUM.

Yo soy la realidad  
Sombras vosotros  
Que con ser sólo un aire estremecido,  
yo he de vivir aún más que quien me dijo  
Soy el claro prodigio sin misterio  
Voz que se dice sola y para siempre  
En vano sobre mí pondrán los hombres  
leve silencio o densidad de olvido  
Vendrá una mano y volaré de nuevo  
Diré otra vez lo que te estoy diciendo.

Nos queda en deuda, en el papel, de la *performance* vocal del intérprete: tarea de los lectores será buscar el disco para repetir otro ritual del tiempo y ser esa mano que permite rescatar lo efímero que logró permanencia.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU, Kofi V.,  
1991 *Playing with signs. A semiotic interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- AHARONIÁN, Coriún  
1990 “¿De dónde viene la murga?”. En: *Brecha*, 23/03/1990. Montevideo.
- AYESTARÁN, Lauro,  
1967 *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca..
- BAUMANN, Richard  
1977 *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House.
- BLACKING, John (ed.),  
1977 *The Anthropology of the Body*. ASA Monograph 15. London: Academic Press.
- BUTT, John  
2002 *Playing with History. The Historial Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

CARLSTON, Marvin

2004 *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge  
SarahCoakley (ed.), 2000 - *Religion and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.

COMAS, Francisco, s/d.

*El arte de bailar antaño y ogaño*. Buenos Aires: Fontana y Traverso Impresores.

DÍAZ, Antonio

1983 “Ainká Amuchi Wayúu: la alfarería de los guajiros de Venezuela y Colombia”. Trabajo final de Grado, Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo. Inédito.

EWING, William A.

1987 *The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*. London: Thames&Hudson .

FARAGÓ, Pablo, Ignacio López, Alejandra Russi y Natalia Sasía

2011 “El gesto musical y sus especificidades”. Investigación realizada en el marco del curso Metodología de la Investigación Musicológica, 2. Tutoría de Marita Fornaro. Licenciatura en Musicología, Escuela Universitaria

FERRARI, Luciana, María Eugenia Mérica, Sergio Morales, Ana Laura Pedraja, Lourdes Saenz y AtsuéTsusaka,

2013 “Voz y *performance* en la música vocal femenina. Cuatro estudios de caso. Investigación realizada en el marco del curso Metodología de la Investigación Musicológica, 2. Tutoría de Marita Fornaro y Jimena Buxedas. Licenciatura en Musicología, Escuela Universitaria de Música, Udelar. Inédito.

FORNARO, Marita. y Antonio Díaz

1977 “Intento de sistematización de las modalidades alfareras del litoral uruguayo”. *Anales del V*



*Encuentro de Arqueología del Litoral*. Fray Bentos:  
Intendencia Municipal de Río Negro.

- FORNARO, Marita
- 1983 La música instrumental como expresión de la cosmovisión de los wayúu (guajiros) de Venezuela y Colombia. Cuadernos de Difusión N° 5. Caracas: INIDEF.
- 1994 *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- 1996 “Mito, rito, música y danza en los cultos afrobrasileños de Uruguay”. *Texto y contexto. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1999 "Los cantos inmigrantes se mezclaron..La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes" *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música*. Revista Antropología N° 15 - 16 . Pp. 139 - 170. También en:  
<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro/htm>
- 2000 *Troupes del Uruguay: Las vidas de un repertorio*. Montevideo: Universidad de la República/Asociación General de Autores del Uruguay (CD y librito).
- 2001 “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920 – 1950”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- 2005 “La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXI.
- 2012 “Danza y ritual en la postmodernidad iberoamericana: Teorías, métodos y reflexiones sobre un caso uruguayo”. En: *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia*. M. Pilar Barrios

Manzano y Marta Serrano Gil, coords. Cáceres:  
Universidad de Extremadura.

FORNARO, Marita y Antonio Díaz

1992 "Música tradicional arawak de la Amazonia Venezolana: vestigios de un universo mítico en desaparición". Trabajo presentado a las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba.

1998 "Comportamientos no verbales en los cultos de origen afrobrasileño de Uruguay". Trabajo de Seminario para el Doctorado en Antropología de las sociedades actuales. Universidad de Salamanca. Inédito.

FORNARO, Marita, Marcelo de los Santos y Carlos Correa de Paiva,  
2013 "Cuerpos, Arte, Sociedad: Recorridos conceptuales y resumen de resultados". *En-Clave Inter 2012*. Montevideo: Espacio Interdisciplinario.

FORNARO, Marita y Samuel Sztern

1997 *Música popular e imagen gráfica en el Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: Universidad de la República.

FÜGEDi, János

2003 "MovementCognition and Dance Notation." En: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44/3-4.

GIURCHESCU, AncayLisbetTorp

1991 "Theory and Methods in Dance Research: A Holistic Study of Dance," *Yearbook for Traditional Music*, 23.

HILL, Jonathan

1983 Wakuénai Society: A Processual-Structural Analysis of Indigenous Cultural Life in Upper Rio Negro, Region of Venezuela. Ph. D. Dissertation. Indiana University.

1986 Representaciones musicales como estructuras adaptativas: la música de los bailes ceremoniales de los arawakoswakuénai. *Montalbán*, 16.

JESCHKE, Claudia

- 1999 "Notation systems as texts of performative knowledge". *Dance Research Journal*, 31 (1 Spring).

HOWE, Leo

- 2000 "Risk, ritual and performance". En: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 6, N° 1.

LE BRETON, David

- 1990 *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF.  
1998 *Les Passions ordinaires; Anthropologie des émotions*. Paris: Armand Colin.  
2000 *Passions du risque*. Paris: Métailié.  
2012 "Por una antropología de las emociones". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, N° 10.

LÓPEZ CANO

- 2000 "What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach". Trabajo presentado en *L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale*. Disponible en [www.lopezcano.org](http://www.lopezcano.org)

MENDES RICHTER, Ivone, Antonio Díaz y Marita Fornaro

- 1990 *Medianeira e Pompéia. Festividades religiosas populares naregião de Santa Maria (Brasil)*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria.

MORO, América y Mercedes Ramírez

- 1981 *La Macumbay otros cultos afrobrasileños en Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

NAVEDA, Luiz y Marc Leman

- 2008 "Representation of Samba dance gestures, using a multi-modal analysis approach", In *Enactive 08*.  
2010 The spatiotemporal representation of dance and music gestures using Topological Gesture Analysis (TGA). En: *Music Perception* 28 (1).

PELINSKI, Ramón

2005 “Corporeidad y experiencia musical”. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, N° 9.

REASON, Matthew

2004 “Still Moving: The Revelation and Representation of Dance in Still Photography”. *Dance Research Journal*, Vol. 35, N° 2./36 , N° 1.

2006 *Documentation, Disappearance an the Representation of Live Performance*. Londres: MalgraveMacMillan.

ROUGET, Gilbert

1980 *La musique et la transe*. Paris: Gallimard..

SERRANO, Antonio

1972 *Líneas fundamentales de la arqueología del Litoral (una tentativa de periodización)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba

SINGER, Milton

1959 *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.

SONTAG, Susan

1979 *On Photography*. New York: Penguin Books.

TURNER, Víctor

1967 *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.

1974 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca/London: Cornell University Press;

1982 *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal.

SCHECHNER, Richard

1985 *Between Thater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SKLAR, Deidre

2000 "Reprise: On Dance Ethnography". *Dance Research Journal*, Vol. 32, N° 1.

TITON, Jeff Todd

1997 "Knowing Fieldwork". En: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley, eds. New York: Oxford University Press.

VARELA, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch

1992 *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

\* \* \*

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

\* \* \*

## ACERCA DEL ORIGEN DE LAS DANZAS FOLKLÓRICAS ARGENTINAS<sup>1</sup>

CARLOS VEGA

---

En toda América se concibieron y reprodujeron, casi con las mismas palabras, pocas teorías espontáneas sobre el origen de estos bailes. Nunca hubo más general acuerdo. Los autores "eclecticos" coincidieron en una fórmula que – separando y numerando las afirmaciones parciales – podemos enunciar así:

- 1) Nuestras danzas fueron las danzas populares (folklóricas) españolas;
- 2) llegaron de España;
- 3) con los soldados y con los colonos;
- 4) directamente a cada lugar;
- 5) se mezclaron con los bailes indios y con los africanos;
- 6) son sus híbridos;
- 7) sintieron la influencia del medio geográfico;
- 8) sobrevivieron hasta hoy;
- 9) siempre fueron populares.

Los autores "sistemáticos" añadieron cuatro fórmulas recíprocamente excluyentes: 1) nuestras danzas son todas españolas; 2) todas africanas; 3) todas indias; 4) todas fueron creadas por el gaucho, el huaco, el cholo, el llanero, etc., es decir, por las clases rurales americanas. Lo cual significa que los autores agotaron todas las posibilidades imaginables sin estudio, sin reflexión, sin documentación.

Sin la pretensión de haber conquistado la definitiva verdad, creemos que pocas veces, como en este caso, se puede palpar mejor el resultado del esfuerzo: ninguna de esas afirmaciones resultó exacta.

Hace ya más de quince años<sup>2</sup>, en nuestro libro *Danzas y canciones argentinas*, denunciábamos las tesis espontáneas; en una serie de dieciséis artículos (1938-1939), y en nuestra publicada conferencia *El origen de los bailes criollos* distendimos la negación; hoy confirmamos nuestra proposición de entonces y añadimos precisiones:

---

<sup>1</sup>Este artículo fue publicado en la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Año 1 N° 1, Buenos Aires, Argentina, 1977.

<sup>2</sup> N.E.: Cabe recordar que la publicación de este artículo es del año 1977.

- 1) Nuestras danzas no son las folklóricas españolas. Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesanos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y penetración.
- 2) Nuestros bailes llegaron de España pero también a través de España, y directamente de Francia.
- 3) Las danzas de los soldados y de los colonos, esto es, las folklóricas españolas, inseparables de su patrimonio espiritual en marcha, murieron en América con ellos o con sus hijos. No llegaron los bailes en bloque y al comienzo, sino en todos los tiempos, como hasta hoy. He escrito antes que “América folklórica no es España folklórica sino España culta, Europa culta. América folklórica es una retardada selección de la Europa superior”.
- 4) Las danzas no llegaron con la masa directamente a cada lugar. Los bailes cortesanos europeos se instalaron en las ciudades virreinales y se crearon en ellas focos independientes de transformación y difusión. Tres ciudades asumieron en Sudamérica el control, la promoción y la difusión: Lima, primero, y durante siglos; Río de Janeiro y Buenos Aires, después. Varias ciudades se convirtieron en subfocos de promoción e irradiación.
- 5) Los bailes europeos no se mezclaron con los indios y los africanos para elaborar los bailes criollos; descendieron de los salones superiores a todos los grupos que los sociólogos llaman “inferiores”, pero no consta que los híbridos así formados, ascendieran de nuevo de alguna aldea a los salones para alcanzar dispersión continental. No hay en nuestras danzas formas indias o africanas generalizadas (el Carnavalito vive en un islote); las influencias negra e indígena se sienten a veces en el *estilo*. Los negros, en particular – hemos escrito antes – “vitalizan el ambiente americano con imponderable inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer”... No de *formas*. Me refiero al ambiente criollo por excelencia, al criollo europeo, y no a los reductos africanos *sui generis* de enquistado patrimonio, de persistencia sin influjo.
- 6) No se socializó en América ningún baile cuya *forma* sea o haya sido híbrida de español e indio o negro, hasta donde alcanza nuestra documentación.
- 7) El medio geográfico no influye en las danzas.
- 8) Concretamente, se ha pretendido que las danzas de la primera importación colonial se conservaron hasta hoy. Muchos siglos para bailes que navegan por la superficie en eferescencia. Una danza puede enorgullecerse del éxito si conquista plena boga en los salones durante treinta, cuarenta o cincuenta años. Las hay que han

durado más; pero cuando su aceptación supera el término de un siglo, lo general es que sobreviva el nombre solo como rótulo de una coreografía que se ha ido transformando. El nombre del río es el nombre del lecho; que el agua nunca es la misma. A esas duraciones hay que añadir el proporcional tiempo de la agonía folklórica. Casi todas las danzas argentinas que hoy conocemos aparecieron después de 1800 y entraron en decadencia poco después de 1850.

- 9) Nuestros bailes no fueron siempre populares. Se difundió la idea de una marcha paralela entre danzas de salón y danzas folklóricas. Nuestra labor puso en claro que las danzas de los salones urbanos y las de la campaña son generalmente las mismas. La Polca del emperador de Francia y el Huaino del emperador de los Incas coincidieron alguna vez en la cabaña rural.

En cuanto a las cuatro fórmulas —todas españolas, o africanas, o indias, o criollas— de los autores ortodoxos, baste con decir que representan exacerbadas tendencias. Además, lo antedicho implica la correspondiente réplica. Las danzas criollas, pues, no son todas españolas, todas indias, todas africanas, todas criollas. Y en cuanto a su creación por los propios campesinos, importa admitir, en principio, si no creaciones absolutas, la posibilidad de limitadas modificaciones locales por hibridación, por deturpación, por simple y llano cambio; pero estos detalles mueren donde nacen, sin fuerza de expansión. En circunstancias especiales, tomadas y adoptadas por las ciudades, pueden reanimarse y, ya en el ambiente de los altos círculos, difundirse. Ha ocurrido.

Tal es nuestra síntesis. Con nuevos documentos se podrá mañana admitir tal o cual excepción, pero con toda seguridad, nunca podrá afirmarse lo contrario.

\* \* \*



## **LOS CUADERNOS Y LAS FICHAS DE VIAJE DE CARLOS VEGA (1931-1951). DIGITALIZACIÓN DE LAS FICHAS DEL FONDO DOCUMENTAL 'CARLOS VEGA' DEL IIMCV (UCA) Y DE LOS CUADERNOS DEL ARCHIVO CIENTÍFICO DEL INM PARA LA CREACIÓN DE UNA RED HIPERVINCULAR**

**NANCY M. SÁNCHEZ**

---

### **1. Introducción**

Carlos Vega (1898-1966) recorrió varias provincias argentinas y visitó algunos países de Sudamérica en los viajes de estudios que realizó entre 1931 y 1966<sup>1</sup>. La información recopilada *in situ* fue registrada en sus fichas y cuadernos.

Una parte de los documentos producidos en sus trabajos de campo, sus bienes personales y las fichas, fueron donados en vida por el musicólogo argentino a la Pontificia Universidad Católica Argentina y forman parte del Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (FDCVIIM)<sup>2</sup>. Los cuadernos de viaje, junto con los instrumentos musicales adquiridos, parte del equipamiento tecnológico que utilizó y otros documentos producidos en sus trabajos de campo, se encuentran en el Archivo Científico del Instituto

---

<sup>1</sup>Para mayor información sobre los organismos estatales que comisionaron a Carlos Vega y sus discípulas para efectuar los viajes de estudios, consultar Aretz, 1988 y Ruiz, 1985.

<sup>2</sup>El fondo documental del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA fue fundado en el año 1966, cuando se recibió la donación testamentaria del musicólogo argentino. Hemos consultado una copia del testamento de Carlos Vega en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, en la que se detallan los bienes donados, libros, muebles, partituras, entre otros. Diana Fernández Calvo (Fernández Calvo y Gardes 2011: 107) menciona este patrimonio que incluye negativos y positivos de manuscritos medievales europeos y otros de música colonial americana. También se pueden consultar en la página del IIMCV-UCA las referencias históricas del IIMCV.

Nacional de Musicología “Carlos Vega”(AC INM) que depende de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (Argentina)<sup>3</sup>.

La información de los cuadernos fue parcialmente volcada en las fichas y el texto de los cuadernos de viaje, frecuentemente, aparece tachado con la indicación “fich”, señalando que la información fue fichada. De la misma manera, al leer las fichas se pueden identificar tanto los datos que fueron replicados textualmente con respecto a las notas de campo asentadas en los cuadernos como aquellos datos que fueron ampliados o modificados. Es decir, los cuadernos y las fichas contienen información complementaria pero, como los documentos originales se encuentran en dos instituciones diferentes, resulta difícil su consulta y la obtención de la visión de conjunto del trabajo del pionero de la musicología en Argentina y América Latina.

En este artículo presentamos un avance sobre las acciones realizadas en el marco del proyecto “Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información del Fondo Documental ‘Carlos Vega’ del IIMCV (UCA) y del Archivo Científico del INM para la creación de una red hipervincular y la conexión de la información de ambos fondos documentales”<sup>4</sup>.

Por iniciativa de la Dra. Diana Fernández Calvo, en 2013 se inició el proceso de digitalización de las fichas para garantizar su preservación y para la creación de repositorios digitales que permitan su posterior conexión<sup>5</sup>.

En el momento en que se presentó el proyecto ante la Secretaría de Cultura de la Nación, la Dra. Diana Fernández Calvo, entonces Directora del IIMCV, fundamentó la propuesta de la siguiente manera:

“La importancia del nivel fáctico en toda empresa historiográfica es un hecho innegable que no ponen en tela de juicio aún los más arduos defensores de la hermenéutica. En efecto, toda tarea musicológica que aspire a una instancia interpretativa superior deberá contar primero con una recopilación rigurosa de documentos y datos discretos.

Como es notorio, la información referida a la música y las actividades musicales en el actual territorio argentino, se encuentra dispersa en una abrumadora cantidad de fuentes de tipo variado, que incluyen prensa periódica general y especializada, literatura de viajeros y cronistas, autobiografías, memorias y ensayos, entre otros. Salvo esfuerzos parciales y aislados, esta información no ha sido aún sistematizada.

---

<sup>3</sup>Para mayor información acerca del Archivo Científico del INM consultar Restelli, 1997.

<sup>4</sup> El proyecto forma parte de un convenio entre la Dirección de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A.

<sup>5</sup> Se recomienda consultar el artículo de Diana Fernández Calvo y Roxana Gardes, 2011, en el cual se fundamenta el sentido de la creación de bases de datos digitales.

El impacto de las nuevas tecnologías en términos de manejo de la información ha revolucionado la producción del conocimiento histórico tanto en la disciplina histórica propiamente dicha como en otras disciplinas humanísticas, entre ellas la musicología. Las tendencias recientes en la investigación en la musicología internacional muestran la existencia de una cantidad creciente de proyectos dedicados a la digitalización e indexación de fuentes[...] El trabajo propuesto es relevante porque permitirá resguardar el soporte físico de las fuentes documentales y su “puesta en valor”, al posibilitar la consulta de investigadores, especialistas, docentes y estudiantes del campo de la música y la danza tradicional, popular y folklórica argentina, la literatura y la historia, entre otras disciplinas”.(Diana Fernández Calvo, diciembre de 2012).

Desde el punto de vista del procesamiento informático, el proyecto se instalará en el Sistema de Información diseñado por Diana Fernández Calvo para el IIMCV y conectado con la red informática de la Universidad (UCA Buenos Aires). Se proyecta crear una base de datos que permita recuperar la información de manera flexible, amplia y acotada a la vez, de acuerdo a las necesidades de consulta. Estos datos se hipervincularán *a posteriori* con el material que se incorpore en la página del INM.

## **2. Los documentos del Fondo Documental “Carlos Vega” del IIMCV**

El Fondo Documental “Carlos Vega” del IIMCV reúne documentos de distinto tipo: fichas, cientos de folios sueltos, cartas, fotografías, libros pequeños, recortes periodísticos, tarjetas de presentación personales e institucionales, esquelas de invitación a eventos y programas de espectáculos, entre otros.

Las fichas están ubicadas en un fichero metálico junto con otros documentos, tal como en el caso anterior (libros de tamaño pequeño, hojas de periódicos y revistas, cartas, etc.) que clasificamos como folios sueltos.

Originalmente, las fichas estaban guardadas en cajas y fueron ordenadas en el fichero por personal del IIMCV, sin numerarlas. Actualmente, el fichero tiene seis cajones que en el frente están etiquetados de la siguiente manera:

- Cajón 1: A-C (caja 5 FDCV);
- Cajón 2: C-CH (caja 4 FDCV);
- Cajón 3: D-G (caja 6 FDCV);
- Cajón 4: H-Q (caja 7 FDCV);
- Cajón 5: R-S-T (caja 3 FDCV);
- Cajón 6: Y-Z (caja 2 FDCV).

Dentro del fichero, las fichas están ordenadas alfabéticamente y organizadas con separadores de cartulina en cuyas solapas figuran los

nombres de las especies o géneros musicales-líricos-coreográficos, tales como Gato, Chacarera, Aires, por ejemplo.

Se observa que se recolectó un número mayor de especies/géneros que los consignados en los separadores, es decir que en el interior de cada conjunto de fichas, pueden encontrarse danzas o músicas que no figuran en el encabezado de los separadores. Asimismo, dentro de algunos compartimentos (delimitados por los separadores) aparecen fichas cuyos títulos no se condicen con el orden alfabético de referencia de esa sección. Al no seguir estrictamente ese orden, por ejemplo, encontramos 'Cueca' y 'Chilena' dentro del cajón de las letras Y/Z, y, 'Gato con Relaciones', 'El Kiu' y 'Varios bailes' en la letra A.

En la mayoría se omitieron los datos que permitirían relacionar el contenido con el número de viaje de estudios y el año en que los realizó.

En una primera etapa se procedió a separar las fichas de otros documentos y folios sueltos que se hallaban intercalados. Respetando el orden previamente establecido, se numeraron con lápiz en el borde superior hasta alcanzar un total de 5461 unidades. Tal numeración permite guardar cada imagen digitalizada en archivos designados con el mismo número (Ficha 0001, almacenada como F0001).

De esta manera se ha creado un repositorio digital que contiene todas las imágenes de las fichas en el orden en que se encontraban en su soporte físico, quedando así la información ordenada de manera similar a la del fichero.

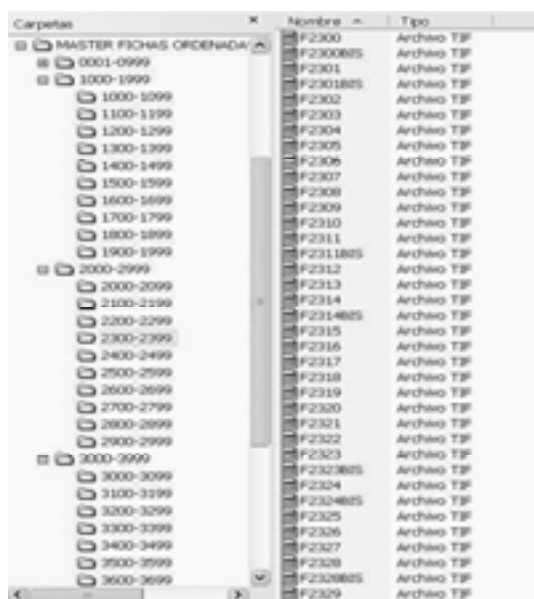


Fig. 1-Pantalla del repositorio digital de las fichas



Asimismo, algunas están escritas con una letra muy prolija y de tamaño realmente pequeño (en un equivalente a la fuente 8 de los procesadores de textos más conocidos), mientras que otras presentan una escritura más desprolija, con trazos más grandes y apretados. Todos estos detalles debieron evaluarse antes de digitalizar cada uno de los documentos para regular en el escaner los parámetros que permitan una mayor legibilidad.

En algunos casos, Vega adosó artículos periodísticos y correspondencia a los soportes de cartulina.

Antes de la digitalización se procedió a retirar los broches metálicos y alfileres que se encontraban sujetando varios documentos y se los reemplazó por clips de plástico con el propósito de evitar un mayor deterioro del material por la acción del óxido.

2307	GATO		Revisar
Version Gómez	=====	}	VUELTA
	=====		
	=====	}	GIRO
	=====		
	.....	}	ZAPATEO
	.....		
	.....		
	=====	}	1/2 VUELTA
	=====		
	.....	}	ZAPATEO
	.....		
	.....		
	=====	}	GIRO
	=====		

Fig. 3. Ficha 2307, Gato. FDCV IIM. Esquema de la danza y estructura de los versos y las coplas

#### 4. Proceso de numeración, digitalización e indexación de las fichas

En primer lugar es necesario hacer una distinción entre el ordenamiento de los documentos físicos almacenados y el ordenamiento de los archivos que forman parte de los repositorios digitales en los que las imágenes de las

fichas se agrupan por carpetas etiquetadas con números y nombres de las especies o géneros contenidos.

La numeración se realizó respetando el orden de ubicación de los documentos físicos previo a nuestra intervención. Sin embargo, para su almacenamiento digital, en algunos casos se tuvo que adaptar la numeración; por ejemplo, a las imágenes de las fichas que estaban escritas en el dorso se las almacenó con el mismo número de la imagen del frente y se agregó “bis”. En los casos en que las fichas tenían varios folios abrochados o pegados se agregaron letras en minúscula por ejemplo, 15\_a, 15\_b).

Para decidir si la digitalización de los documentos se hacía en forma fotográfica o por escaneo se evaluaron tanto las cuestiones técnicas como las que conciernen a la disponibilidad horaria para la atención de los investigadores en las instituciones<sup>7</sup>. Considerando que no se contaba con una cámara digital adecuada para este trabajo, hicimos algunas pruebas que no fueron satisfactorias y se resolvió escanearlos por las siguientes razones:

1. Los documentos presentan muy diversas texturas, colores, tonalidades y trazos en la escritura; en el caso en que se los hubiera fotografiado, tal diversidad exigiría regular continuamente los parámetros de la cámara, y tratándose de más de seis mil imágenes, ese proceso hubiese sido demasiado prolongado. Además, advertimos que en el edificio donde se lleva a cabo el trabajo no se contaba con las condiciones de iluminación recomendado por los especialistas.
2. Por tratarse de documentos de papel y cartón de más de 80 años de antigüedad con el cual se debió tener especial cuidado en lo que hace a su manipulación, y considerando además que algunas fichas llevan abrochados o pegados varios folios, lo cual dificultaba su ubicación para fotografiarlos, resultó más sencillo el proceso del escaneado en posición plana<sup>8</sup>.

Teniendo en cuenta que las imágenes a digitalizar en el IIMCV sumaban alrededor de 7600, en vistas a la creación de una base de datos para la consulta pública, se decidió escanearlas en color (24 bits), con una resolución de entre 150x150 y 240 x 240 ppp, y de 300x300 ppp, en los casos en que los trazos de la escritura eran muy finos o el color de la tinta

---

<sup>7</sup>Agradecemos especialmente a la Lic. Nilda Vineis, y al Lic. Julián Mosca, investigadores del IIMCV, por su excelente disposición para atender a las consultas de la autora de este artículo y por su apoyo a las tareas que desarrolla en dicho instituto.

<sup>8</sup> Las fichas fueron digitalizadas con un escaner plano marca Canon modelo DR-2580C, que admite documentos de tamaño A4.

caligráfica o el lápiz era demasiado suave y se dificultaba su lectura. Como consecuencia de lo anterior, los archivos de las imágenes digitales varían en su tamaño (medidos en megabytes). Los mismos fueron almacenados con la extensión *.tiff*.

## **5. El tipo de información registrada en las fichas y los cuadernos de viaje.**

Como se ha dicho, en la mayoría de las fichas no se han consignado los datos que permitirían relacionar el contenido con el número de viaje de estudios y el año en fueron realizados. No obstante, frecuentemente se consignó información que no figura en los cuadernos viaje<sup>9</sup>.

En general, la información vertida en las fichas y los cuadernos de viaje es de diferente índole. En la mayoría de los casos, en ambas fuentes, se describen danzas, música folklórica y popular, instrumentos, modos de cantar, aunque también hay esquemas de la estructura de las coplas o estrofas de las especies líricas y esquemas de las danzas.

Por otra parte, en algunos cuadernos se hallan mapas de las provincias (impresos o dibujados por el propio investigador), dibujos de vestuarios de bailarines, tipos de vivienda, red de ferrocarriles, ubicación de localidades. Además hay numerosos folios sueltos<sup>10</sup>, y se incluyen encuestas, referencias a grabaciones de campo, a grabaciones musicales comerciales y a espectáculos, como también se documentan las relaciones entre los músicos con los medios de comunicación masiva.

Las descripciones de las danzas se realizaron desde el punto de vista de Vega como también de acuerdo a los relatos de los ‘informantes’, aunque el científico no especificó en cada caso si lo documentado se correspondía textualmente con lo relatado por los nativos o formaba parte de sus observaciones<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup>Es importante distinguir entre los cuadernos de viaje y los cuadernos de pautaciones musicales de Carlos Vega. Ambos documentos se encuentran en el Instituto Nacional de Musicología.

<sup>10</sup>Dentro de los folios sueltos hay facturas de hoteles, pasajes en distintos medios de transporte, compras en librerías, sastrerías, compra de instrumentos y cartas de aval a la misión de Vega del Director del Museo de Historia Natural “Bernardino Rivadavia” de Buenos Aires, Martín Doello Jurado.

<sup>11</sup>Excepcionalmente, Vega registró frases o palabras entre comillas. Se infiere que en esos casos transcribió lo que los “informantes” relataron en las entrevistas etnográficas y que en otros casos registró la interpretación de lo que los nativos relataban, pensaban o hacían. Sin embargo, también podría pensarse que Vega ponía entre comillas aquello que le parecía importante o le llamaba la atención y que en el devenir de los registros de campo, asentaba por escrito lo relatado por sus informantes textualmente, aunque no aparecieran entrecuillados esos párrafos. El listado de informantes puede estar en un folio suelto, como el caso del Cuaderno



Tanto los cuadernos como los folios sueltos contienen datos de distinta índole, mezclados sin jerarquización aparente. Por ejemplo, en uno de estos documentos podemos encontrar los nombres de “informantes”, referencias bibliográficas, datos contextuales, datos interculturales, referencia a actuaciones en teatros y música popular grabada, grado de proyección del folklore, ocasiones usos y funciones, panorama histórico de los géneros/especies (su origen y dispersión), rasgos que definirían cada género, etimología, modismos del lugar, modalidades de ejecución musical y dancística.

Destacamos que dentro de los cuadernos y folios se encuentran cuadros de la clasificación de las danzas y los cancioneros que dieron lugar a las publicaciones de Carlos Vega de 1944, 1952 y 1956.

## **6. Los cuadernos de viaje del Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.**

Los cuadernos en los que Vega consignó sus notas de campo junto con otros documentos originales reposan actualmente en el AC INM.

Vega ordenó originalmente los cuadernos colocando el nombre de las provincias que visitó en las tapas. Posteriormente, el personal del AC INM les agregó una cubierta de papel madera con la finalidad de rotularlos para su identificación y para resguardar las tapas originales de cartulina. En el frente se colocó un número que indica el orden del cuaderno empleado en cada viaje y otro que indica el orden que ocupa cada ejemplar en su conjunto.

Los cuadernos de viaje son de tipo escolar, cuadriculados y tienen un tamaño aproximado de 22 cm. por 17 cm. La información se encuentra manuscrita con distinto tipo de tinta caligráfica, con lápiz negro y de color rojo.

El proceso de digitalización de los cuadernos de viaje de Carlos Vega fue iniciado por el asistente técnico del INM<sup>12</sup>.

Los cuadernos presentan la característica de que una gran cantidad de palabras o páginas completas están tachadas dificultando la lectura y la

---

23 -1, o puede encontrarse disperso a lo largo de las páginas de los cuadernos. Los datos contextuales acerca de la composición poblacional y el tipo de empleo de los entrevistados, si bien no resulta una constante en todos los cuadernos, son datos significativos para la reconstrucción histórica. Por ejemplo en el Cuaderno 22-1, del viaje 40, del año 1944 a Paraguay, se encuentra abundante información en referencia a las culturas, grupos étnicos, lenguas, forma de vida y trabajo de la población.

<sup>12</sup>Hernán Here escaneó los cuadernos y los archivos de cada página fueron digitalizadas en extensión *.jpg* .

interpretación de los datos manuscritos. En los casos que dice “fich”, como se ha dicho, puede reconstruirse esa información consultando las fichas del Fondo Documental del IIMCV, y en los casos que es imposible, queda abierta la posibilidad de hacerlo accediendo a los informes, libros de actas, y otra documentación obrante en el mencionado instituto, que permita reconstruir estas fuentes.

### **7.- El proceso de ordenamiento sistemático de la información.**

En esta primera etapa se ha priorizado el cruce de información entre las fichas y los cuadernos, por lo cual, se están procesando los datos de los cuadernos comprendidos en el período 1931-1951, desde el Cuaderno 1 correspondiente al viaje 1 a Jujuy, hasta el Cuaderno 31, correspondiente al viaje 53 del año 1951.

Para procesar la información de los cuadernos, inicialmente pensamos en volcar los datos en una tabla excell siguiendo el mismo criterio empleado para procesar las fichas, pero debido a la variedad de datos referidos a distintos factores relevados por Vega en su trabajo de campo, como por ejemplo: listado de gastos, horarios en los cuales se suministraba luz eléctrica en las localidades (condiciones para la grabación), además de la variedad de información contenida en los folios sueltos, decidimos emplear dos tipos de documento. En un documento word detallamos los principales datos y describimos el contenido de cada página, respetando el número de archivo de cada imagen digitalizada (incluyendo las hojas en blanco). Paralelamente, consignamos los datos de los cuadernos en una tabla excell, de acuerdo con los siguientes términos: número de cuaderno, número de viaje, país, provincia y localidad, especies musicales, líricas y coreográficas.

Esos términos han demostrado ser adecuados como común denominadores de los documentos y servirán de guía para determinar los campos cuando se cree la base de datos.

La información que Vega documentó en sus trabajos de campo se encuentra desordenada debido a las situaciones emergentes que, como sucede en cualquier investigación, superaban lo planificado por él. El ordenamiento de esa información supone un ejercicio crítico y de análisis comparativo con las publicaciones y con otras fuentes documentales obrantes en el archivo y el fondo documental mencionado. Hasta ahora, seleccionamos el contenido relevante de los cuadernos y las fichas, resumimos ideas y definimos conceptos para establecer un primer nivel de ordenamiento sistemático de la información que a manera de pre-indexación nos permita comprobar que los criterios elegidos funcionan adecuadamente y pueden considerarse pertinentes para la diagramación de una base de datos en la que se conecten las fichas y los cuadernos de viaje.

## **8.- Indexación de los cuadernos y las fichas.**

Este proceso consiste en la revisión del contenido de todos los documentos (las fichas y los cuadernos de viaje), la interpretación de la información, la selección de los datos relevantes para la elaboración de conceptos. En la próxima etapa se hipervincularán los datos de cada repositorio digital (indexados en tablas excell) para establecer nexos entre ambas fuentes documentales.

En la primera fase de este proyecto, el primer criterio general lo constituyen los cuadernos numerados según la catalogación prefijada por el ACINM. Dentro del primer grupo de términos tenemos el indicador temporal: año, viaje y período. En base a este primer conjunto de datos se podrá establecer una relación más general con las fichas. El segundo grupo de términos presenta las indicaciones geográficas de las anotaciones de campo: país, provincia/localidad, mapas editados/manuscritos. El tercer grupo se refiere a la clasificación de géneros/especies coreográfica-lírica-musical, e instrumentos. Este conjunto se relaciona fácilmente con el título de cada ficha que refiere a la especie/género musical y funciona como primer descriptor, por ejemplo: carnaval.

## **Conclusión**

La concreción de este trabajo permitirá por un lado poner en valor las fichas y cuadernos de viaje de Carlos Vega, parte importante de su legado a ambas instituciones, y por otro, que dicho patrimonio sea difundido y se torne accesible para su consulta y estudio.

\* \* \*

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARETZ, Isabel.

1988 “Homenaje a Carlos Vega”, en *Actas de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología: 175-195*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología

FERNÁNDEZ CALVO, Diana y Roxana GARDES.

2011 “Proyecto e investigación interdisciplinaria sostenido por el soporte de un sistema digital de información”, en *Investigación musicológica: cinco estudios de caso*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- RESTELLI, Graciela  
1997 “El Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, en *Revista Música e Investigación*, Año 1, N° 1: 131-141. Buenos Aires, INM.
- RUIZ, Irma (María MENDIZÁBAL, colab.).  
1985 “Etnomusicología. Evolución de las Ciencias en la República Argentina (1872-1972)”, X, *Antropología*. Sociedad Científica Argentina. Relator: CAEA.
- VEGA, Carlos.  
2010 *Panorama de la Música Popular Argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Segunda edición facsimilar del original [1944] con 2 CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.  
1956 *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.  
1986 *Las danzas populares argentinas*. 2da. ed. facsimilar del original [1952]. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Sitio web del “Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.  
<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/>
- Sitio web del “Instituto Nacional de Musicológica Carlos Vega”  
<http://www.inmcv.gob.ar/>

\* \* \*

**Nancy M. Sanchez.** Es Doctoranda en Música (Especialidad: Musicología) en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U. C. A. Profesora de Folklore en el Dpto. de “Artes Musicales y Sonoras” (I.U.N.A). Investigadora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Publicó artículos académicos y reseñas en revistas especializadas nacionales e internacionales y es autora de contribuciones para *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, John Shepherd y David Horn (ed.). Participó en congresos de musicología en América latina, el Caribe y Europa, y dictó conferencias en universidades de Argentina, U.S.A. y Puerto Rico. Fue premiada como intérprete de música folklórica por la Tribuna de Música Argentina y el C.A.M.U. (miembro del Consejo Internacional de la Música de UNESCO).

\* \* \*

**Fernando Ortega – Claire Coleman, *Mozart, el triunfo divino de la música*, Colección Eusébeia, Buenos Aires, Ágape, 2013**

**VERENA ASTRID DIEDERLE**

---

En publicaciones anteriores Fernando Ortega y Claire Coleman ya nos habían puesto en conocimiento de la lectura espiritual que ellos realizan de las obras mozartianas, a partir muy especialmente de sus óperas (véase de esta misma colección *Junto a Mozart. Una lectura espiritual de sus grandes óperas*, también de autoría compartida por los mencionados escritores). Esta visión que – como es dable esperar – es compartida por algunos y negada por otros, es puesta de manifiesto y desarrollada con todo detalle en este nuevo libro, especialmente dedicado al estudio de los últimos años de vida del compositor.

Precisamente con referencia a la aceptación o no de la hipótesis planteada por Ortega y Coleman, baste citar una frase de otro de sus anteriores trabajos realizados en colaboración, en donde se lee: “[el libro]...no busca ya demostrar ni convencer sino, más humildemente, testimoniar. ¿Testimoniar qué? Lo que la escucha prolongada de la música de Mozart ha hecho nacer en nuestros corazones creyentes y pensantes. Sin duda el espacio dado a la subjetividad es aquí mayor, pero también lo es el de la revelación...” (“La Voz oculta. Diálogos teológicos acerca de Mozart”, Buenos Aires, Agape, 2006).

Esta vez, a través de dos cartas que Wolfgang Amadeus dirigiera a su esposa Constanza, los autores indagan acerca de la grave crisis que el compositor enfrentara en 1790 y la repercusión de ésta en su escasa producción de ese momento, para luego ahondar en la manera en la cual, superándola, accedió a una experiencia espiritual singular.

En la Introducción, se reproducen partes esenciales de ambas cartas y se delinear sucintamente los tópicos que serán desarrollados en profundidad en los apartados siguientes.

Cabe destacar que, partir de aquí, el libro está estructurado a modo de diálogo entre ambos autores, lo cual le otorga un cierto matiz de espontaneidad, como si se incluyera al lector en la amable conversación entablada. Una cuidadosa selección de ejemplos musicales ilustran los conceptos expuestos en el libro

La primera parte, titulada “El enigma de 1790. La prueba y el silencio”, está destinada a explorar “la grave crisis que el genial autor padeció en ese año, y sus repercusiones en la música que compuso”. Partiendo de las representaciones de *Così fan tutte*, después de lo cual comienza lo que se ha denominado “el año del silencio creador”, se analizan las diversas circunstancias que llevaron a Mozart a componer tan pocas obras en ese período, retrotrayéndose a años anteriores en la búsqueda de las raíces profundas de tales motivaciones. Para ello se analizan diversas situaciones históricas que influyeron en su vida y se ejemplifica con las obras que fueron compuestas en correspondencia a cada momento citado.

Las circunstancias analizadas en la primera parte condujeron a Mozart, según la expresión del propio Ortega, a una “metamorfosis interior”, la cual es analizada en la segunda parte del libro, “El misterio de 1791. El hombre renovado”. Ésta se centra en el último año de vida del compositor, “año en que vuelve a componer copiosamente mientras continúa padeciendo una experiencia de vacío interior”, planteando una evidente dicotomía que queda explicitada en las palabras del autor cuando expresa que “cuando su música irradiaba de manera estable la paz, la alegría, cantando el anticipo de un deseo colmado, Mozart confiesa padecer una *aspiración nunca satisfecha*”.

La hipótesis propuesta por ambos es que existe una diferencia entre el “hombre” y el “músico”. Ortega concluye: “sin ese hombre *vulgar e indecente*, el prodigio musical – el triunfo de la música – nunca hubiese ocurrido. Mozart fue un simple mortal que respondió como pudo –jugando en ello su vida – a algo que lo excedía, y que él interpretó y entendió como llamado – vocación – a componer la mejor música posible” y Coleman reafirma: “llamado al que respondió con un *sí* generoso que lo conectaba con el gran *sí* de Dios”. Ambas expresiones tienen como base una frase expresada en una reunión de teólogos por Karl Barth: “¿Qué esperan para canonizar a Mozart? No al hombre, por supuesto, sino su música”, pregunta y aseveración que resuelven el acertijo inicial planteado que indicaba una aparente contradicción.

En ocasión de la inminente aparición de este libro y habiéndosele preguntado por la vigencia actual de la música de Mozart, Ortega expresó que estaba seguro de ello, ya que “su música busca escapar de la autodestrucción que la amenaza, intuyendo en ella un puente hacia un mundo mejor, que es, además, un mundo posible. Pero tal vez no se ha dicho con suficiente claridad que ese puente está hecho con los materiales que dejó en pie una deconstrucción dolorosa y comprometida con la vida, y no con los de nuevas mitificaciones que, en su esteticismo, fomentan la cultura del espectáculo, e ignoran tanto la radicalidad del mal como la paradójal fuerza del amor, del verdadero”.

Un Epílogo, también en forma de diálogo, cierra esta obra que presenta una mirada novedosa e intensamente espiritual acerca de la obra de uno de los misterios más grandes de la historia de la música, tópico sobre el cual mucho se ha escrito y sin embargo mucho queda por escribir: el genio creador de Wolfgang Amadeus Mozart.

Para concluir, destacamos la atrayente presentación de libro, que incluye en la tapa el facsímil de las últimas notas escritas por Mozart – el comienzo del “Lacrymosa” del *Requiem*.

\* \* \*

**Verena Astrid Diederle.** Bachiller Bilingüe. Diploma CAE (Certificate of Advanced English) de la Universidad de Cambridge. Actualmente estudia Diseño Gráfico (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA). Ha traducido artículos para diversas publicaciones. Es miembro invitado del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM-UCA).

\* \* \*

***Poema fluvial*. CD de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos (Argentina). Director: Luis Gorelik. Soprano: Paula Almerares. Ministerio de Cultura y Comunicación de la Provincia de Entre Ríos, 2013.**

**ANTONIO FORMARO**

---

Que una orquesta grave un CD en la Argentina constituye de por sí una emprendimiento muy poco común. En ese sentido, Luis Gorelik <sup>1</sup>ya había mostrado su interés en la difusión de la música de nuestros compositores realizando un notable aporte con el disco previo titulado "Concierto del Bicentenario. 200 años de Música Argentina", dos CDs grabados con la Orquesta Sinfónica de Salta, integrado por obras de Gilardo Gilardi, Eduardo Falú, Alberto Ginastera, Virtú Maragno, Luis Gianneo, Juan José Castro, Carlos López Buchardo y Gerardo Gandini.

La temática de esta nueva contribución se centra en la elección de obras inspiradas en el Río Paraná, tópico que se encuentra con frecuencia en obras para piano o en canciones de cámara pero no es común dentro del repertorio para orquesta, lo cual revela un verdadero espíritu de investigador por parte del director.

El título general responde al de la primera obra; el "Poema fluvial" del compositor, pianista y director de orquesta Gilardo Gilardi (1899-1963). Asociada a la tradición del poema sinfónico, la obra hace gala de una sorprendente diversidad dramática cuyos distintos momentos son inteligentemente destacados por la interpretación de Gorelik, logrando traducir la esencia misma de la composición en la cual la naturaleza y lo

---

<sup>1</sup> Agradecemos muy especialmente al Mo. Gorelik el envío de "Orquesta Sinfónica de Entre Ríos 1948-2013, 65° aniversario, Crónica histórica" (Paraná, Delta, 2013), completa publicación de Marcela Méndez dedicada a cubrir la historia de esta agrupación y sus integrantes.



humano están todo el tiempo presentes, compartiendo el espacio en un continuo diálogo.

La segunda obra, “Seis canciones al Paraná” sobre textos de Rafael Alberti, pertenecen a Jacobo Ficher (1896-1978), fascinante compositor nacido en Ucrania, de amplia trayectoria reconocida principalmente en el exterior, aunque fue en Argentina en donde vivió y desarrolló su tarea educativa y compositiva. De formación académica, la misma no lo llevó a imitaciones directas de materiales telúricos sino a referencias altamente estilizadas, en un acercamiento a las estéticas del simbolismo ruso. El resultado es a la vez transparente y complejo, pero de gran sinceridad. Estas cualidades son las que trascienden a través de la interpretación de Almerares, con su bella emisión característica y espléndida dicción.

Por lo anteriormente expresado, este registro nos parece el más trascendental del CD, debido a que, si bien ya conocíamos esta obra en la versión para canto y piano, es interesante constatar el hecho de que la misma adquiere, en la delicada versión orquestal, matices insospechados.

La selección se cierra con “Panambí” Op. 1 de Alberto Ginastera (1916-1983), compositor que en esta primera etapa incursiona en temáticas evocativas que se ponen de manifiesto desde el comienzo de la obra, el “Claro de luna sobre el Paraná”, que da paso a una variada reminiscencia del mítico pasado guaraní. La obra, con rasgos de fuerte modernidad especialmente en el aspecto rítmico, representa un indudable desafío que la orquesta, bajo la batuta de su director, supera sin problemas.

Lo antedicho revela por parte del organismo sinfónico entrerriano un sorprendente grado de interiorización ante el discurso que sobrepasa el mero profesionalismo de músicos de fila, lo cual evidencia un crecimiento artístico que hemos podido constatar también en conciertos públicos ofrecidos por dicha agrupación, todo lo cual la coloca entre los mejores organismos del país, hecho que se ve realzado por la dirección del Maestro Gorelik, que en todos los casos aparece tan capaz como profunda en lo que hace a la comprensión de las obras abordadas.

Más allá de los hallazgos musicológicos que plantea el CD, el placer auditivo de su escucha, de espléndida masterización, lo hace un material de alto valor estético fuera de lo común en el mercado nacional.

Acompaña al CD un folleto cuidadosamente editado con comentarios muy completos y por ende sumamente útiles de Pablo Gianera acerca de las

obras y sus autores y una poética reflexión sobre el Río Paraná – “ese edén marrón que va y va”, según reza el título de la misma - surgida de la pluma de Carlos Saoldelli

Por último, destacaremos el esmerado trabajo gráfico, muy acorde a la estética de las obras y a la época en que fueron compuestas.

\* \* \*

**Antonio Formaro** es Profesor Superior de Piano graduado en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (actualmente IUNA) y Licenciado en Música, especialidad Composición por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, en la que actualmente se desempeña como docente. Su interés por la investigación como soporte imprescindible de la ejecución musical ha hecho que se encuentre además en las instancias finales de obtener el Doctorado en Música en la mencionada Facultad.

Pianista de trayectoria nacional y proyección internacional, fue distinguido por diversas organizaciones y en varios concursos y festivales del país y europeos. Se presentó en numerosas oportunidades brindando recitales de piano, como integrante de grupos de cámara y como solista con orquesta tanto en las principales ciudades de nuestro país como en Europa (en Londres, Holanda, Países Bálticos, Alemania, Grecia, Suiza, Austria e Italia).

\* \* \*

## NOTICIAS DEL IIMCV

---

### 1.- Actividades principales de la Dirección y miembros del IIMCV

- ✓ Co-organización de Jornadas, Conferencias, etc.
- ✓ Edición de las publicaciones del IIMCV.
- ✓ Recepción de donaciones y catalogación de materiales de archivo.
- ✓ Digitalización de materiales documentales del Instituto.
- ✓ Atención de consultas de investigadores.
- ✓ Presentación de publicaciones del IIMCV 2012-2013 en la Feria del Libro. Sala "Alfonsina Storni" del Pabellón Amarillo de la 39ª Feria Internacional del Libro. EDUCA y Facultad de Artes y Ciencias Musicales, viernes 26 de abril de 2013, 14.30.
- ✓ Organización de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación: "Investigación, Re-creación y Performance". 4, 5 y 6 de septiembre de 2013. Subsidio FONCyT RC 2013-0119. La Décima Semana de la Música y la Musicología fue así mismo auspiciada y declarada de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (Res. SC N° 5439).
- ✓ Participación en la organización y con ponencias en el Primer Encuentro Internacional de Música Religiosa, Litúrgica y Dramática de la Real Audiencia de Quito y del Virreinato del Perú. organizadores principales: Universidad Católica de Argentina, Universidad de Cuenca, Municipio y Departamento de Cultura de Cuenca, Ecuador.

\* \* \*

## 2.- Publicaciones 2013

### 2.1.- Serie Publicaciones Internacionales N° 6

- FERNANDEZ CALVO, Diana: *Los villancicos para la fiesta de Corpus Christi en el Cusco virreinal. Seminario de San Antonio Abad de Cusco*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Mayo de 2013 (ISBN: 978-950-44-0089-9)



#### Contenido:

##### Capítulo 1

Villancicos a la Fiesta del Corpus en el Cusco Virreinal (Dra. Diana Fernández Calvo)

##### Capítulo 2

Los textos de poesía mélica acerca del Corpus Christi en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Dra. Roxana Gardes de Fernández)

##### Capítulo 3

Los manuscritos. Transcripciones

Dra. Diana Fernández Calvo (Directora Equipo de Investigación del IIMCV)

Investigadores Principales: Dra. Rosana Gardes de Fernández, Lic. Juan Manuel Abras, Lic. Julián Mosca, Lic. María de las Mercedes Rodríguez y Lic. Nilda Vineis.

Investigadores Junior: Mariano Frumento, Gustavo Gómez Nardo, Lautaro Olmos Chpip, Patricio Mátteri, Victoria Yanni

CD Adjunto

Transcripciones de los Villancicos en formato PDF

## 2.2.- Serie Temas VI

- DE MARCO, Miguel Ángel (coord.). Colaboraciones: Lic. Darío Gerónimo Bouche, Mag. Diego González Cejas, Prof. Julio Luqui Lagleyze, Lic. Julián Mosca: *La Música en la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Mayo de 2013 (ISBN: 978-950-44-0088-2)



### Contenido:

Capítulo 1

Introducción (Dr. Miguel Ángel De Marco)

Capítulo 2

Música y marchas militares en la Argentina (Prof. Julio M. Luqui Lagleyze)

Capítulo 3

Música y soldados en las operaciones de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) (Mag. Diego Gonzalo Cejas)

Capítulo 4

Aproximación analítica al repertorio (Lic. Julián Mosca)

Capítulo 5

Procesamiento del material musical documental (Mag. Diego Gonzalo Cejas y Lic. Darío Gerónimo Bouche)

CD 1 Adjunto

Digitalizaciones de los originales y transcripciones

CD 2 Adjunto

Audio

**2.3.- Revista del IIMCV N° 27**



Contenido:

**Prólogo**

Noticias de la Revista 27

### Artículos con referato

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

MARTÍN BAÑA

-----Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de moros y cristianos

ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS, RAFAEL FERNÁNDEZ MAXIMIANO

-----Estructura jerárquica de invariantes en el *Klavierstück vii* de Karlheinz Stockhausen

OSCAR PABLO DI LISCIA

-----La invención de una música nacional. El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti

ALDANA FERNÁNDEZ WALKER

-----Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya

MARITA FORNARO BORDOLLI

-----Supervivencias del patrimonio cultural heredado. Danzas y canciones en los centros vascos de la Argentina

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

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

PATRICIA PAUTA ORTIZ

-----Entre tradición y vanguardia: en torno a la búsqueda estética en la creación de Witold Lutoslawski

JOSÉ MIGUEL RAMOS FUENTES

-----Más allá de la ópera

HÉCTOR FABIO TORRES CARDONA

-----El origen del vals campero pampeano y del "vals criollo" nacional

JUAN MARÍA VENIARD

### Sección Conferencias

-----De los *cancioneros* medievales a los “tablaos” del siglo XX. Una trayectoria de la canción española y sus repercusiones en la Argentina

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

-----Marinismo y Arcadia en el *melodrama* italiano. *Dido abandonada* de Metastasio

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

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

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

#### **Sección escritos del pasado:**

-----La música en el código del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

#### **Sección Fondo Documental "Carlos Vega"**

-----El "Maestro" Carlos Vega

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

#### **Sección Reseñas**

-----Martha Enna Rodríguez Melo, *Sinfonía Del terruño* de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009

VERENA ASTRID DIEDERLE

-----*Guastavino Sinfónico*. CD de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario (Santa Fe, Argentina). Director: Nicolás Rauss. Rosario, Espacio Santafesino Ediciones y Gobierno de Santa Fe, 2012

ANA MARÍA PORTILLO

-----*Música e Investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" N° 20. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2012.

NILDA G. VINEIS

#### **Noticias del IIMCV**

##### **Convocatoria**

##### **Contenidos del CD de audio**

Track 1- Enigma del ajedrez resolución 1

Track 2- Enigma del ajedrez resolución 2

Track 3- Enigma de la cruz

Track 4- Enigma del elefante



Track 5- Enigma de la mano

Track 6- Enigma del sol

Track 7 - Enigma de la suerte, pausas en el tenor

Track 8- Enigma de la suerte, pausas en la tiple

Track 9- Mosaico musical.

Track 10- Roberto Caamaño. Variaciones Op. 15 para piano.

Tracks 9 y 10: Piano: Antonio Formaro (Serie: Estudios sobre compositores argentinos N° 2. Mosaico Musical Argentino. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega UCA (2009), Comentarios: Nilda Vineis.

#### 2.4.- Serie Publicaciones Internacionales N° 8

- FERNANDEZ CALVO, Diana: *Textos Musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Septiembre de 2013 (ISBN: 978-950-44-0092-9)



#### Contenido:

##### Capítulo 1:

Antecedentes históricos. Los seminarios Conciliares en el Virreinato del Perú: El Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

**Capítulo 2:**

Teóricos y teorías: contexto de la práctica musical de los Maestros de Capilla virreinales.

**Capítulo 3:**

Música litúrgica, celebraciones y música dramática en el Cusco virreinal.

**Capítulo 4:**

Los manuscritos. Texto y contexto. Análisis de las constantes notacionales musicales.

**Capítulo 5:**

Catálogo analítico general. Catálogo de obras y autores. Catálogo de géneros, intérpretes y fechas. Análisis contextual del repertorio: hacia una interpretación de la práctica musical en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco

**DVD 1 Adjunto:**

Transcripciones de los Villancicos en formato PDF.

**DVD 2 Adjunto:** Filmaciones de los conciertos ofrecidos en el marco del Primer Congreso Internacional de Lima 2012 "Música Barroca Iberoamericana" (2 al 4 de noviembre), con interpretaciones de las transcripciones ofrecidas en la presente publicación.

**2.5.- Música Barroca Iberoamericana**



Contenido:

Grabaciones realizadas durante el Primer Congreso – Festival Internacional, de Música Barroca Iberoamericana, Lima 2012.

*En honor a San Martín de Porres en el 50 aniversario de su canonización.*

3 DVDs y libro con fotografías y programas de los conciertos (20 págs.)

Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2013 (ISBN: 978-950-440090-5)

**2.6.- Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología**

- Actas de la ‘*Décima Semana de la Música y la Musicología*’ - *Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica* (Subsidio FONCYT RC-2013-0119). Las Actas reflejan las ponencias, talleres, conferencias y sesiones especiales que tuvieron lugar entre el 4 al 6 de septiembre de 2013.



\* \* \*

**3-Reuniones científicas organizadas y co-organizadas por el IIMCV 2013**

**3.1.- Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación: “Investigación, Re-creación y Performance”. 4, 5 y 6 de septiembre de 2013.**

Ejes: La investigación musicológica previa a la performance La investigación musicológica como base para la creación y La performance como punto de partida para la investigación

**Programa:**

*MIÉRCOLES 4 DE SEPTIEMBRE*

**13hs.**

Panel inaugural:

**Dra. Diana Fernández Calvo (FACM-UCA), Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA- SCN), Lic. Nilda Vineis (IIMCV-UCA)**



**Panel inaugural**

**13.15hs.**

Conferencia inaugural:

**Dr. Oscar Pablo Di Liscia (UCA-Universidad Nacional de Quilmes):**

"Investigación, creación y performance: intersecciones actuales"

**14.15hs.**

Homenaje al Prof. José Verdi

**14.30hs.**

Exposición:

**Lic. Pedro Santiago Chotsurian:**

"El aire oye, la luz ve". Experiencia integradora.

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Relato de experiencia

**15 hs.**

Clase abierta:

**Doctorando Antonio Formaro (FACM - UCA):**

"El enfoque musicológico a la hora de la preparación de un concierto. Los Conciertos para Piano y Orquesta de la primera mitad del siglo XIX"

**16 hs.**

Exposición:

**Ma. Bárbara Varassi Pega (Orpheus Institute, Bélgica / Leiden Universiteit, Países Bajos):**

"La obra de Gustavo Beytelmann como referencia para nuevas creaciones en la escena del tango actual".

Eje: La investigación musicológica como base para la creación. Informe de investigación.

**16.30 hs.**

Panel

**Dr. Pablo Cetta (UCA-UNQ), Dr. Oscar Pablo Di Liscia (UCA-UNQ) y Doctorando Nicolás Varchausky (UNQ):**

"Investigación formalizada y composición en la universidad"

**17.30 hs.**

Exposiciones:

**Doctorando Damián Anache (UNQ-IUNA):**

"El Rol del Intérprete en la Música Electrónica - Estado de la Cuestión"

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Ensayo

**Doctorando Lucas Samaruga (UNQ):**

"Estructuras materiales Básicas para la Composición Sonora".

Eje: La investigación musicológica como punto de partida para la composición. Ensayo

**18.30 hs.**

Concierto:

**Ricercare (Conjunto de Flautas Dulces integrado por Cecilia Argüello, Myriam Kitroser (UNC), Arcelia Saez y Gabriela Vicente “Laberintos”).** Concierto multimedial.



**Conjunto de Flautas Dulces “Ricercare”**

***JUEVES 5 DE SEPTIEMBRE***

**13hs.**

Exposiciones:

**Dra. Silvina Luz Mansilla (IUNA; equipo de trabajo integrado por Lic. Romina Dezillio, Magter. Ricardo Jeckel, Sr. Félix Junghanns y Magter. Hernán Vázquez):**

“Maestros y discípulas. Cuatro sonatas para piano producidas por compositoras argentinas entre 1931y 1937”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informa de investigación

**Magter. Hernán Vázquez (UNR):**

“Aproximación al estudio estilístico y circulación de la obra pianística de Juan

Bautista Massa”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación

**14hs.**

Panel:

**Lic. Héctor Goyena (INM) y Prof. Graciela Restelli (INM):**

“Estado actual de las ‘adoraciones` de Navidad en la provincia de Jujuy”

**15hs.**

Exposiciones:

**Mag. Gabriela Guembe (UNCuyo; equipo de trabajo integrado por Prof. Ramiro Albino Prof. Natacha Sánchez, Magdalena De Vittorio, y Flavia Alejandra Mercado):**

“Antecedentes de la interpretación históricamente informada en Mendoza”.

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Informe de investigación

**Florencia Pagano Filipe:**

“La participación de los profesores y asistentes en la construcción de las orquestas infantiles y juveniles de la ciudad de buenos aires como un *espacio diferente*”.

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Informe de investigación

**16hs.**

Exposiciones:

**Dra. Roxana Gardes de Fernández (UCA):**

“El intérprete de los villancicos y el lector modelo de los textos de Cusco. Siglos XVII/XVIII”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación

**Dra. Gimena del Río Riande (UCM-UAM-UBA) y Lic. Germán Rossi (UBA):**

“De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadors*”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación



**Dra. Gimena del Río Riande y Lic. Germán Rossi**

**17hs.**

Exposición:

**Doctoranda Nancy Sánchez:**

“El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación.

**17.30 hs.**

Concierto: **Pablo Saravi** , violín, y **Alicia Belleville**, piano



**Dúo Saraví - Belleville**



**VIERNES 6 DE SEPTIEMBRE**

**13 hs.**

Exposiciones:

**Patricio Mátteri (UCA-IIMCV):** “Una aproximación a la forma, contenido e historia del *Concierto para Guitarra y Orquesta*, ‘*Concert de Rialp*’, *Op. 70*, de Jaume Torrent”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Relato de experiencia

**Lic. Federico Sarudiansky (UNLa):**

“Interacciones entre música y matemática: dos obras de Iannis Xenakis”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informa de investigación

**14hs.**

Exposiciones:

**Prof. Martín Eugenio Pérez:**

“Lírica y sociedad”

Eje: La investigación musicológica como base para la creación. Ensayo.

**Ph. D Tatiana Tchijova (Universidad del Valle, Colombia):**

“La investigación musical integral y la investigación interpretativa en la escuela rusa”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Ensayo.

**15hs.**

Clase abierta:

**Doctorando Antonio Formaro (FACM-UCA):** “El enfoque musicológico a la hora de la preparación de un concierto. Los Conciertos para Piano y Orquesta de la segunda mitad del siglo XIX”.



**Doctorando Antonio Formaro**

**16hs.**

Panel:

**Dra. Diana Fernández Calvo (FACM - UCA) y Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA-Secretaría de Cultura de la Nación)**

“Proyecto del Área de Música Contemporánea de la Secretaría de Cultura de la Nación: el desafío de la puesta”

**17 hs.**

Conferencia de cierre:

**Lic. Marita Fornaro Bordoli (Universidad de la República, Uruguay):**

“*Playing with time*: Investigación, performance, tiempo y procesos de recepción”

**18 hs.**

Concierto de cierre:

**Actuación del Grupo Quorum (FACM; Director Lic. Ezequiel Pazos):**

Obras del repertorio popular.



**Grupo “Quorum”**

\* \* \*

**3.2.- Primer Encuentro Internacional de Música Religiosa, Litúrgica y Dramática de la Real Audiencia de Quito y del Virreinato del Perú**

Organizadores principales

**Universidad Católica Argentina (FACM-IIMCV)**

**Universidad de Cuenca**

**Municipio y Departamento de Cultura de Cuenca-Ecuador**

**Cuenca Ecuador 16, 17 y 18 de octubre de 2013**

**Catedral Vieja: Sucre y Luis Cordero.**

**PROGRAMA**

*MIÉRCOLES 16 DE OCTUBRE*

**9 a 10 HS.**

**Sesión 1 - Conferencia inaugural**

*La interpretación de la música barroca de la América española: una visión general de sus características más destacadas.*

**Dra. Myrna Herzog (Jerusalem)**

**10.30 a 11.30 hs**

**Sesión 2 - Panel**

*Archivo arzobispal de Cuenca: datos de erección del Obispado de Guamanga. Las capillas catedralicias en el virreinato peruano.*

**Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis (UCA- Argentina).**



**Dra. Diana Fernández Calvo, Lic. Nilda Vineis y Dra. Myrna Herzog**

## CONCIERTO

### CATEDRAL VIEJA 18 hs

--*Ave María* (transcripción Mag. Arleti Molerio Rosa), archivo catedralicio de Cuenca.

--*Misa del Corazón de María por A. Pauta.* (transcripción Mag. Jimena Peñaherra Wilches) archivo de la congregación de las madres oblatas de Cuenca.

Intérpretes: Sergio Pelacani (dirección y canto), Jesús Recurrell (clarinete), Willam Vergara y Jomayra Cevallos (violines), Myrna Herzog (viola da gamba).

--**Obras cuencanas, trabajos con coro y órgano de autores entre los que se encuentra Manuel Blasco, quiteño 1696 con transcripción de Stevenson. A cargo de la Mag. Jannet Alvarado Delgado.**

*JUEVES 17 DE OCTUBRE*

**9 a 10 HS**

**Sesión 3 – Panel**

*Reconstrucción de la actividad musical -litúrgica y religiosa en la Arquidiócesis de Cuenca, Ecuador en el siglo XIX.*

**Mag. Arleti Molerio Rosa (Universidad de Cuenca - Ecuador)**

*La congregación de las madres oblatas y su archivo musical: misa del corazón de María por A. Pauta.*

**Mag. Jimena Peñaherra Wilches (Universidad de Cuenca - Ecuador)**

**10.30 a 11. 30 HS**

**Sesión 4 – Panel**

*La Celebración del Corpus Christi.*

**Mag. Patricia Pauta (Universidad de Cuenca - Ecuador)**

*Antíoco y Seleuco: criterios de la puesta teatral contemporánea.*

**Mag. Sergio Pelacani (UCA- Argentina).**

**CONCIERTO**

**Teatro Sucre  
19 hs**

**ANTÍOCO Y SELEUCO**

Obra Teatral-Musical del Siglo XVII del  
Seminario de San Antonio Abad de Cusco - Perú

Intérpretes: Sergio Pleacani (Actor/canto)  
Susana Sánchez Laganá (Actriz/canto),  
Patricio Mátteri (actor)  
Ana Clara Cejas y Ariadna Duarte Mell (flautas dulces)  
Gabriel Evaraldo (vihuela)  
Juan Bellagamba (viola da gamba).



**Escena de “Antíoco y Seleuco”**



Escena de “Antíoco y Seleuco”

*VIERNES 18 DE OCTUBRE*

**9 a 10 HS**

**Sesión 5 – PANEL**

*El culto musical a la Virgen María en Cuenca. El stabat mater dolorosa de Manuel María Saquicela: una propuesta concreta.*

**Mag. Carlos Freire. (Universidad de Cuenca - Ecuador)**

*Apuntes sobre la música ecuatoriana del siglo XIX: Cuenca.*

**Mag. Jannet Alvarado Delgado. (Universidad de Cuenca - Ecuador).**

**10.30 a 11. 30 HS**

**Sesión 6 – Conferencia final**

*Preservación, reconstrucción y transcripción de los manuscritos musicales religiosos y litúrgicos de los siglos XVII y XVIII: criterios de la edición diplomática y recursos tecnológicos.*

**Dra. Diana Fernández Calvo. (UCA - Argentina).**

**CONCIERTO  
CATEDRAL VIEJA**

**18 hs**

**“María Vestida de Luz”**

Espectáculo religioso con música y textos sobre la vida de la Sagrada Virgen María

Intérpretes: Sergio Pelacani (alto y espineta), Susana Sánchez Laganá (soprano), Pablo Travaglino (alto), Rodrigo Ciarmiello (tenor) Gabriel Evaraldo (vihuela) y Juan Bellagamba (viola da gamba).



**Un momento del espectáculo “María vestida de Luz”**

**UN PUENTE HACIA EL PASADO**

Concierto de viola da gamba a solo. Obras que abarcan desde fines del siglo XV hasta la actualidad.

**Dra. Myrna Herzog (Israel)**



**Dra. Myrna Herzog**

\* \* \*

## **CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA N° 29 DEL IIMCV (UCA)**

---

El Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de la musicología, para ser publicados en el próximo número 29 de su Revista. Los trabajos, que se recibirán hasta el 12 de diciembre de 2014, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria. Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial para recibir sugerencias de los correctores de estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación. Los artículos que no sean aceptados quedarán en el Instituto a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen.

Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad. Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc). Se deberá adjuntar un resumen del trabajo de no más de 10 (diez) líneas, en castellano y en inglés, y cinco palabras clave, también en castellano y en inglés. Se adjuntará además un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

Los autores de los artículos que sean publicados en el número de la Revista 29 -en formato papel- autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.



**Normas de presentación:**

1- Los trabajos se entregarán en formato papel (Word), en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado. También se entregará una copia en soporte digital (CD). Se empleará sangría de 1 centímetro en el comienzo de cada párrafo.

2- Las 50 carillas máximas de los trabajos incluyen el texto, bibliografía, notas al pie, ejemplos musicales y figuras (fotos, diagramas, tablas, etc).

3- Las citas textuales de más de tres líneas se insertarán en un párrafo destacado, con doble sangría, con interlineado simple y encomilladas, en letra Times New Roman 10.

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

5- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

6- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.

7- Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- El título del artículo estará alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 14, negrita. Debajo figurará el nombre y apellido del autor del trabajo, alineado a la izquierda en mayúscula, en letra Times New Roman 12 negrita.

9- Los subtítulos irán alineados a la izquierda en minúscula, letra Times New Roman 12 negrita.

10- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo.

11- Las referencias bibliográficas de autor insertadas en el escrito no deben colocarse dentro del texto sino en cita al pie.

12.- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas.

13- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas además en formato de imagen, en otra carpeta del CD. Estarán escaneadas en formato TIFF con una resolución de 600 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original.

14- En caso de necesitarse ejemplos musicales, éstos deberán ser insertados dentro del cuerpo del artículo, escritos en programa Finale (versión 2004 en adelante). Además del texto en Word se adjuntarán en otra carpeta los ejemplos musicales (si los hubiere) en formato .mus (extensión de Finale) y .tiff (extensión de imagen desde Finale) y las imágenes (si fuera necesario) en formato TIFF o PDF con una resolución de 600 dpi. Los archivos adjuntos deberán llevar la numeración correspondiente a la insertada dentro del texto del artículo y ser nombrados de acuerdo con los epígrafes del texto original.

15- El envío puede ser realizado vía mail a:

[pcetta@hotmail.com](mailto:pcetta@hotmail.com) y/o a  
[nildavineis@yahoo.com.ar](mailto:nildavineis@yahoo.com.ar)

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,  
Edificio San Alberto Magno (subsuelo),  
Alicia Moreau de Justo 1500,  
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada. Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto. La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

\* \* \*

## CONVOCATORIA A COMPOSITORES

---

El Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la Universidad Católica Argentina inició en el año 2011 la confección de un catálogo de obras de compositores argentinos nativos o naturalizados. Con el fin de generar una publicación lo más actualizada posible, convocamos a dichos compositores a enviar un catálogo completo de sus obras siguiendo las normas que a continuación se especifican.

### **Normas de presentación**

El catálogo de obras será confeccionado siguiendo el orden utilizado para la realización de los catálogos de los compositores incluidos en la serie de libros editados por la Academia de Bellas Artes:

- 1) Música escénica (ópera, ballet, teatro)
- 2) Música orquestal (sinfónica, con solista, con coro o con solista y coro)
- 3) Música coral
- 4) Música de cámara (Conjunto instrumental, conjunto vocal o conjunto vocal e instrumental)
- 5) Música para instrumento solo
- 6) Música para medios mixtos
- 7) Música concreta, electrónica y electroacústica
- 8) Música para radio, cine y televisión

El envío puede ser realizado vía mail a:

[pchetta@hotmail.com](mailto:pchetta@hotmail.com) y/o a  
[nildavineis@yahoo.com.ar](mailto:nildavineis@yahoo.com.ar)

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,  
Edificio San Alberto Magno (subsuelo),  
Alicia Moreau de Justo 1500,  
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

El envío de los catálogos solicitado implica la aceptación por parte de los interesados de las normas establecidas en esta comunicación y la autorización de su publicación por parte del IIMCV.

\* \* \*