



# ACTAS

## IV JORNADAS

de COMUNICACIÓN de PROYECTOS  
de INVESTIGACIÓN y CREACIÓN  
en adhesión a la REFORMA UNIVERSITARIA

Fátima Graciela MUSRI (editora)

EFFHA

San Juan – 2018





**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES**  
**SECRETARÍA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**  
**Gabinete de Estudios Musicales**

1

**ACTAS**  
**de las**  
**IV JORNADAS**  
**de COMUNICACIÓN de PROYECTOS**  
**de INVESTIGACIÓN y de CREACIÓN**  
**del GABINETE de ESTUDIOS MUSICALES**  
**En adhesión a la REFORMA UNIVERSITARIA**



**Fátima Graciela MUSRI (editora)**

**EFFHA**

**San Juan – 2018**



**Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y de Creación del Gabinete de Estudios Musicales. En adhesión a la Reforma Universitaria** ; compilado y editado por Fátima Graciela Musri. - 1a ed. - San Juan : Universidad Nacional de San Juan.

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: online

ISBN 978-950-605-869-2

1. Jornadas. 2. Proyectos de Investigación. 3. Musicología. I. Musri, Fátima Graciela, comp. y ed.

CDD 780.72

2

ISBN 978-950-605-869-2



Licencia de Creative Commons



<http://www.creativecommons.org.ar/licencias.html>

Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y Creación del Gabinete de Estudios Musicales is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-Compartir Igual 4.0 International License.

La editora no concuerda necesariamente con todas las opiniones vertidas por los autores

**URL: <http://www.gem.unsj.edu.ar>**

El Gabinete de Estudios Musicales depende del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Comenzó sus actividades en 1993 y obtuvo Resolución de creación N° 90/94 por el Consejo Directivo de la FFHA el 5 de agosto de 1994. Cuenta con un Reglamento aprobado por Res. N° 184/95-CD-FFHA y el Programa *Investigación y creación en ciencias y artes musicales* avalado por Res. N° 10/06-CD-FFHA.

Las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos del GEM fueron avaladas por Res. N° 033/18-CD-FFHA y declaradas de Interés Cultural y Educativo por el Ministerio de Educación de la Provincia de San Juan (Resolución en trámite por Exp. N° 300-13770-S-2018).

**Correo electrónico: [gem.unsj@gmail.com](mailto:gem.unsj@gmail.com)**

**En red social: <https://www.facebook.com/GEM.UNSJ>**



## **COMISIÓN ORGANIZADORA**

Fátima Graciela MUSRI

Juan José OLGUÍN

María Soledad VEGA

3

## **COLABORADORES**

Alicia Inés AMBI - Flavia Edith CARRASCOSA

Silvana MILAZZO - Gabriela Alicia ORTEGA

Ana Cristina PONTORIERO - Sandra Elizabeth SALAS

Leonardo Gonzalo TELLO

## **COMITÉ DE LECTURA**

Mag. Patricia BLANCO

Prof. Vilma del Valle GARCÍA

Prof. José Manuel VILLANUEVA IJANO

## **EDITOR DE ACTAS**

Fátima Graciela Musri

### **Asistente de edición**

Silvana Milazzo





## AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

4

Rector UNSJ:

**Dr. Ing. Oscar NASISI**

Vicerrectora UNSJ:

**Lic. Esp. Mónica COCA**

Decana FFHA:

**Mag. Rosa Ana GARBARINO**

Vicedecana FFHA:

**Mag. Myriam ARRABAL**

Secretaria de Extensión Universitaria:

**Mag. Cristian ESPEJO ROVELLI**

Secretaria de Investigación y Creación:

**Dra. Cristina GENOVESE**

Director del Departamento de Música:

**Prof. César Alejandro SÁNCHEZ**

Vice-directora del Departamento de Música:

**Mag. Stella Maris MAS MURA**

Coordinadora del GEM:

**Dra. Fátima Graciela MUSRI**

Vice-coordinador del GEM:

**Prof. Juan José OLGUÍN**

Consejeros Consultivos:

**Mag. Elvira Josefina ROVIRA**

**Mag. Patricia BLANCO**

**Mag. Carlos Emilio FLORIT**

**Prof. Renato LIGUTTI**



## Índice

MUSRI, F. G.	PALABRAS PRELIMINARES	6
	CONFERENCIAS	7
PEDROTTI, C. E.	Investigación artística y educación superior en el Centenario de la Reforma: los desafíos que quedan, los debates que faltan	7
MADOERY, D. R.	Charly García y la máquina de hacer música	16
GENOVESE, M. C.	Arturo Andrés Roig. Juvenilismo en el <i>Manifiesto Liminar</i> de la Reforma Universitaria del 18	32
	PONENCIAS	40
GARCÍA TRABUCCO, A., SILNIK, A., GERICÓ, Y.	La performance musical y sus tres momentos constitutivos, desde el punto de vista de los intérpretes	40
LUPPI, G.	Interpretación históricamente informada ( <i>hip</i> ) en el «tango joven», ca. 1998-2018.	53
MANSILLA, S. L.	El exotismo modernista de <i>Rosas orientales</i> , canción de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones	65
MUSRI, F.G., ROVIRA, E. J.	<i>Pampa</i> en la producción operística de Arturo Berutti	75
ORTEGA, G. A., FERNÁNDEZ, A.	¿Cómo escuchamos cuando escuchamos?	85
ORTEGA, G. A., GRAFFIGNA, M. I.	La comprensión transmodal de la música	93
PARISÍ, S. V.	<i>Interludio</i> . Experiencia artística transdisciplinar	100
	FLASH TALK	110
BLANCO, P., LUCERO, M. G.	Interpretaciones performativas expresivas del discurso musical. Estudio en la música folclórica de San Juan.	110
CARRASCOSA, F. E.	Análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno y su inclusión en el repertorio de la asignatura Piano Complementario.	120
PONTORIERO PALMERO, A. C.	Los aportes de Juan Argentino Petracchini a la actividad coral en la provincia de San Juan desde 1954 hasta inicios del siglo XXI	127
SÁNCHEZ, C. A., MAS, S. M., BARRIONUEVO, N.	Enquadre y reformulación organizacional del nivel preuniversitario del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes para su inclusión en la estructura orgánico-funcional de la UNSJ	136
SILVA, C. S., PONTORIERO P., A. C., FIGUEROA, M. F.	La dimensión emocional en la formación profesional de los educadores musicales	147
	REFERENCIAS A LOS AUTORES	156



## PALABRAS PRELIMINARES

La Comisión Organizadora de las **IV JORNADAS DE COMUNICACIÓN DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN DEL GABINETE DE ESTUDIOS MUSICALES (GEM)** del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, en adhesión al CENTENARIO DE LA REFORMA UNIVERSITARIA, presenta la edición digital de casi la totalidad de textos de conferencias, ponencias y *flash talks* que se expusieron durante los días 21 a 23 de mayo de 2018.

Los trabajos fueron aprobados previamente por el Comité de Lectura y su publicación –por categorías de exposición y orden alfabético de apellidos–, ha sido a voluntad de los autores. Asimismo se incluye las conferencias de la Dra. Clarisa Eugenia Pedrotti, Secretaria de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, que inauguró las Jornadas, del Dr. Diego Madoery, Presidente de la Asociación Argentina de Musicología y Profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y de la Dra. María Cristina Genovese, entonces Secretaria de Investigación y Creación de la Facultad e integrante del panel de debate *Proyección socio-cultural de la Reforma Universitaria de 1918. La investigación y creación musicales en las universidades nacionales*.

Las Jornadas fueron propicias para difundir a la comunidad en general y a los jóvenes en particular, la síntesis de resultados alcanzados en proyectos bianuales de investigación musical y/o de creación artística acreditados y subsidiados por la Universidad Nacional de San Juan, que concluyeron en diciembre de 2017 y cuyos informes finales fueron aprobados por evaluadores externos. Asimismo se dio lugar al conocimiento y a las obras producidas en Trabajos de Tesis en curso, Proyectos Internos e Investigaciones de Cátedra de nuestro Departamento de Música, de Facultades de Artes y otras asociaciones afines del país que se publican en estas Actas.

Desde hace 25 años el Gabinete de Estudios Musicales genera espacios académicos para reflexionar, investigar y crear música. En esta ocasión ha enfocado los paradigmas y supuestos sobre los que actuamos y, sobre todo, la situación que atraviesan la investigación y la creación artística en el marco de una universidad nacional, estatal, laica y no arancelada para los estudios de grado, acorde con los postulados de la Reforma Universitaria de 1918 y sus proyecciones socio-culturales actuales.

Por último, y dado el carácter extensionista de este encuentro, se ha procurado despertar el interés de la sociedad por nuestros proyectos. Se participó a la comunidad a través de diferentes medios de comunicación, específicamente, al Cuerpo de Supervisores de Educación Musical y docentes de música dependientes del Ministerio de Educación de la Provincia de San Juan, a alumnos y profesores de Institutos, Conservatorios provinciales y de otras Universidades argentinas.

**Fátima Graciela Musri**  
**Compiladora y editora**  
Octubre de 2018



## CONFERENCIAS

### INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCACIÓN SUPERIOR EN EL CENTENARIO DE LA REFORMA: LOS DESAFÍOS QUE QUEDAN, LOS DEBATES QUE FALTAN

7

**Clarisa Eugenia PEDROTTI**

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba  
clarisapedrotti@gmail.com

#### Resumen

Entendemos que el concepto de investigación artística en el contexto de la educación superior latinoamericana posee una importante actualidad y resulta imperioso su tratamiento en profundidad. Se hacen necesarias dos discusiones centrales: hacia el interior de los grupos de investigadores dedicados al arte, para diseñar estrategias que nos permitan establecer criterios claros y compartidos para su desarrollo y hacia afuera, con la comunidad de investigadores para integrar la investigación artística (sus objetos, sus métodos, sus alcances) en el marco de la investigación académica en general. Los encuentros que fomentan la comunicación y socialización de los resultados de las investigaciones, la creación de redes de intercambio y vinculación entre personas e instituciones se tornan en espacios óptimos para encarar las acciones propuestas.

**Palabras clave:** Investigación Académica / Investigación Artística / Educación Superior / Reforma Universitaria / Arte.

### ARTISTIC RESEARCH AND HIGHER EDUCATION IN THE CENTENARY OF THE UNIVERSITY REFORM: REMAINING CHALLENGES, MISSING DISCUSSIONS

#### Abstract

We understand that the concept of artistic research is a very important topic and its emergency claims for a profound attention in the context of Latin-American higher education.

We would like to address two central issues, one from the inside and the other to the outside: the first one compels the groups of artistic researchers in the interest of designing the best strategies for the development of the field, and the other one refers to the wide community of researchers in order to integrate the artistic studies (its objects, methods and branches) in the mainstream of the academic research. The academic meetings that promote the communication of results, creation of exchange networks and the linkage between people and institutions are optimal spheres to face the issues we hardly try to attend.

**Keywords:** Academic Research / Artistic Research / Higher Education / Reforma Universitaria / Art.



## Texto completo de la conferencia inaugural

Buenos días a todos. Es un enorme gusto para mí haber sido invitada a participar de la conferencia inaugural de este encuentro, a ser parte de la celebración del inicio.

Voy a comenzar con una cita que me parece interesante y que me permitirá disparar algunas cuestiones en relación con lo que quiero compartir hoy con ustedes. Dice Rafael Porlán Ariza, catedrático de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales, en su tesis doctoral en la Universidad de Sevilla:

La ciencia es una actividad condicionada social e históricamente, llevada a cabo por científicos individualmente subjetivos, pero colectivamente críticos, selectivos, poseedores de diferentes estrategias metodológicas que abarcan procesos de creación intelectual, validación empírica y selección crítica, a través de las cuales se construye un conocimiento temporal y relativo que cambia y se desarrolla permanentemente.<sup>1</sup>

Inicio esta conferencia con una cita referida a la ciencia. Pero me invitaron a hablar sobre Investigación científica. Ciencia / Investigación académica / Investigación artística / Educación Superior. En torno a estos conceptos y toda la carga simbólica, cultural, social y política es que intentaré discurrir en esta oportunidad.

En principio, entonces, preguntarnos: ¿Qué es la investigación artística? ¿La investigación artística es ciencia? ¿Podría enmarcarse en estos postulados (los de la ciencia)? ¿Es posible, en el sentido en el que lo expresa Pierre Bourdieu de si “el arte [...] puede enseñarse”?<sup>2</sup> ¿En qué marcos institucionales? ¿Con qué recursos humanos y financieros?

¿Qué entendemos por esa práctica que supone la producción de conocimiento en base a determinados paradigmas relacionados estrechamente a elecciones metodológicas, inserta en un contexto social y cultural, atravesada por políticas gubernamentales y de organismos públicos y privados que evalúan y financian producciones de «calidad» y que además debe ser difundida en un círculo de pares profesionales para lograr una posible intersubjetividad? Y también de la divulgación a quienes no vienen del campo propio.

Existen varios ensayos que intentan definir / delimitar / clasificar / estandarizar (todas tareas relacionadas con el quehacer científico, en principio) lo que sería la investigación artística. Tomando algunas menciones que aparecen en línea: Darío Rojas Restrepo de la Universidad de Antioquía (Medellín, Colombia),<sup>3</sup> entiende la Investigación como producción de conocimiento mediante una actividad organizada y sistematizada, intelectual y científica, distinta de la creación a la que concibe como producción *ex nihilo*, oponiendo claramente a la creación artística del proceso de investigación y separando a esta última de una interacción con dicho proceso. El concepto de investigación artística se presenta así bastante esquivo y difuso. Propone utilizar los métodos de las ciencias sociales y humanas para el abordaje de la investigación en artes.

---

<sup>1</sup> Rafael Porlán Ariza, Teoría del conocimiento, teoría de la enseñanza y desarrollo profesional. Las concepciones epistemológicas de los profesores. (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1989), 65.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducción Alicia B. Gutiérrez (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010): 21.

<sup>3</sup> Darío Rojas Restrepo, “¿Investigación artística?”, *Artes, La Revista*, Vol. 7, N° 13 (2007): 30-32.



Joaquim Cantalozella i Planas,<sup>4</sup> de la Universidad de Barcelona, presenta la investigación en artes como práctica de creación en talleres que puede vertebrarse con los estudios de posgrado.

Por su parte, la realizadora cinematográfica alemana Hito Steyerl en su artículo “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como estética y conflicto” de 2010,<sup>5</sup> afirma que

[e]n la actualidad, nadie parece saber la respuesta a esta pregunta. Se trata la investigación artística como una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición, en un estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad. Pero, ¿y si esta concepción fuera de hecho engañosa? ¿Y si en realidad supiéramos más sobre la investigación artística de lo que pensamos? la investigación artística en la actualidad se está constituyendo como una disciplina más o menos normativa y académica.<sup>6</sup>

Steyerl propone interpretar a la investigación artística como un acto de traducción, desde la perspectiva de que

[e] multilingüismo de la investigación artística implica que se trata de un acto de traducción. Participa al menos de dos lenguajes y puede en algunos casos crear lenguajes nuevos. Habla el lenguaje de la cualidad, así como el de la cantidad, el lenguaje de lo singular, así como el lenguaje de lo específico, el del valor de uso al igual que el del valor de cambio o valor de espectáculo, el de la disciplina tanto como el del conflicto; y hace traducciones de uno a otro. Esto no significa que traduzca correctamente, pero, no obstante, traduce.

Llegados a este punto, habría que recalcar que esto también sucede con las denominadas obras de arte autónomas, que no tienen ninguna pretensión en absoluto de participar en ningún tipo de investigación. Esto no significa que no se puedan cuantificar o no puedan pasar a formar parte de prácticas disciplinarias, porque todos los días se las cuantifica en el mercado de arte, con la fijación de precios, y se las integra en historias del arte y otros sistemas de valor. Así pues, la mayoría de las prácticas artísticas existe en uno u otro tipo de traducción, pero este tipo de traducción no pone en peligro la división del trabajo establecida entre historiadores del arte y galeristas, entre artistas e investigadores, entre la mente y los sentidos. De hecho, gran parte de la animadversión conservadora contra la investigación artística proviene de una sensación de amenaza por la disolución de estas fronteras y éste es el motivo por el cual, con frecuencia, en la práctica cotidiana, se niega que la investigación artística sea ni arte ni investigación.

Pero los procesos de cuantificación que la evaluación o valorización de la investigación artística implica son ligeramente diferentes que los procedimientos tradicionales de cuantificación. La investigación artística como disciplina no sólo fija y hace valer determinados criterios, sino que también presenta un intento de extraer o producir un tipo diferente de valor del arte. Aparte del mercado del arte, se desarrolla un mercado secundario para aquellas prácticas a las que les falta valor de fetiche. [...] Además, entra en juego una especie de excedente social inserto en una interpretación pedagógica del arte. La combinación de ambos elementos crea una tracción hacia la producción de saber/arte aplicado o aplicable, que pueda emplearse para la innovación empresarial, la cohesión

<sup>4</sup> Joaquim Cantalozella i Planas, “Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto”, *Observar* 4, (2010): 45-65.

<sup>5</sup> Hito Steyerl es una realizadora cinematográfica alemana, artista visual, y autora en el campo del ensayo y documental. Sus principales temas de interés son los medios, la tecnología y la circulación global de imágenes.

<sup>6</sup> Hito Steyerl, *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net) 2010.



social, el marketing urbano y miles de otros aspectos del capitalismo cultural. Desde esta perspectiva, la investigación artística parece de hecho una nueva versión de las artes aplicadas, una nueva artesanía en gran medida inmaterial que se está instituyendo como disciplina en muchos lugares diferentes.

Su propuesta, con una importante carga de optimismo, advierte, sin embargo sobre algunas cuestiones que se torna interesante revisar y a las que volveremos más adelante.

10

Si retomamos las primeras discusiones, cronológicamente hablando, en torno a la investigación artística, nos encontramos con los escritos del investigador holandés Henk Borgdorff quien, ya en los primeros años del siglo XXI,<sup>7</sup> reclamaba un debate urgente en torno a la investigación en artes:

Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes – según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación.

Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Una cuestión paralela es si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica y si debería de incluirse en el nivel de doctorado de la educación superior.<sup>8</sup>

Entre las primeras diferencias se encuentra la que podríamos establecer entre investigación artística e investigación académica o científica. Entendemos a la investigación como una actividad académica específica, formalizada, con objetivos propios, una metodología adecuada y posibles resultados. En tanto que intentar definir a la investigación artística se nos plantea como una tarea más compleja para abordarla en un único sentido.

Revisemos algunos otros antecedentes. Según Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal,

En 1984 se inaugura uno de los primeros programas de doctorado en investigación artística en Australia<sup>9</sup>. En Europa en cambio, las primeras iniciativas surgen en la década de 1990, de la mano de publicaciones como *Research in Art and Design* (1993) de Christopher Frayling y de la fundación en 1997 de un programa académico en investigación artística en la Kuvataideakatemia de Helsinki, Finlandia. En 1999 se echa a andar el Plan Bolonia, y desde entonces se han sucedido un sinfín de publicaciones, congresos, debates, programas educativos, proyectos de discusión y grupos de trabajo. Pero hasta la fecha “nadie parece saber la respuesta a esta pregunta” (Steyerl 2010). Pese a “prodigiosos esfuerzos puestos al servicio de su clarificación, el término ‘investigación artística’ sigue siendo vago” (Baers

<sup>7</sup> Henk Borgdorff, “El debate sobre la investigación en las artes”, *Cairon: revista de ciencias de la danza* 13 (2010): 25-46. El autor es Director Académico de la Universidad de Leiden (Holanda) y Profesor de teoría de la investigación en Artes. No he podido acceder a la publicación impresa o digital de la Revista Cairon. Cuento con una versión del artículo disponible en línea (2004): [https://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc](https://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc). Las referencias están tomadas de esta última versión.

<sup>8</sup> Henk Borgdorff, “El debate sobre la investigación en las artes”, versión .doc disponible en línea, sin paginación.

<sup>9</sup> Se trata del doctorado en escritura creativa de la University of Wollongong y la University of Technology (Candy 2006, 4). En Canadá, la investigación artística ha sido ampliamente desarrollada bajo la etiqueta *recherche-création*.





2011). Si bien algunos autores presentan esta actividad como un “nuevo paradigma” (Haseman 2006, 6), aún no se pueden encontrar obras modélicas que sirvan de referencia, ni investigadores cuyo trabajo haya que seguir minuciosamente, ni tampoco metodologías normalizadas. De hecho, algunos críticos sostienen que no se puede hablar aún de paradigma, pues no existe un Einstein o unas *Demoiselles d'Avignon* en la investigación artística, y que lo único que ha cambiado es el incremento de publicaciones, presentaciones y performances en formato académico en simposios y congresos dedicados a la práctica artística (Solleveld 2012, 79). Con frecuencia se tiene la impresión de que se ha entrado en una especie de “socavón ideológico” cuya definición se transforma una y otra vez dependiendo de intereses puntuales (Baers 2011).<sup>10</sup>

Ahora bien, como claramente se pregunta Henk Borgdorff,

¿no es una característica distintiva de las artes, y por lo tanto también de la investigación vinculada a ellas, su gran habilidad para eludir estrictas clasificaciones y demarcaciones, y, en realidad, para generar criterios – en cada proyecto artístico individual y en cada momento – que la investigación satisface, tanto en sentido metodológico como en las formas en que la investigación es explicada y documentada? <sup>11</sup>

En su conocido artículo “Research in art and design” de 1993, Christopher Frayling<sup>12</sup> propone una diferenciación entre

- Investigación dentro del arte
- Investigación para el arte
- Investigación a través del arte

Estas categorías son retomadas y reinterpretadas más tarde por Henk Borgdorff quien distingue a la investigación artística según sea:

- Sobre las artes (reflexión sobre la acción / perspectiva interpretativa)
- Para las artes (al servicio de / perspectiva instrumental)
- En artes (perspectiva de la acción o inmanente)

Borgdorff explica que,

(a) *Investigación sobre las artes* es la investigación que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. [...] La investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura.<sup>13</sup> [...] Donald Schön (1982, 49ss,

<sup>10</sup> Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Barcelona: FONCA, EsMUC, 2014): 29-30.

<sup>11</sup> Henk Borgdorff, “El debate”, snp.

<sup>12</sup> Christopher Frayling (n.1946), Rector del Royal College of Art (London), Profesor Emérito de Historia Cultural. *Op. cit.*

<sup>13</sup> En los últimos años estas disciplinas también están dirigiendo lo que podríamos llamar la “interpretatividad de la mirada teórica”. Un ejemplo en estudios teatrales es la conferencia titulada “The Anatomical Theatre Revisited”, Amsterdam, del 5 al 8 de abril de 2006. (<http://www.anatomicaltheatrevisited.com/>).



275ss)<sup>14</sup> ha usado la expresión “reflexión sobre la acción” para denotar este acercamiento a la práctica. Yo ya lo he descrito con anterioridad como la “perspectiva interpretativa”.

(b) *Investigación para las artes* puede describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. [...] A esto lo he llamado “perspectiva instrumental”.

(c) Investigación en las artes es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Donald Schön habla en este contexto de “reflexión en la acción”, y yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. [...] De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.<sup>15</sup>

12

Básicamente deberíamos atender a las tres cuestiones principales de todo trabajo de investigación más allá del campo al cual se refiera: la cuestión ontológica en el sentido de cuál es la naturaleza del objeto que investigamos, la cuestión epistemológica en tanto el tipo de conocimiento que produce el arte como objeto de investigación y la cuestión metodológica, en relación con qué método/s utilizamos para abordar el objeto. Una vez aclarados estos puntos podremos articularlos con las prácticas artísticas y su posibilidad de producir conocimiento. Nuevamente citando a Borgdorff,

La práctica artística – tanto el objeto artístico como el proceso creativo – entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación.

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte [artística] comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio.<sup>16</sup>



No menos importante en esta discusión es el tema de los recursos disponibles y posibles para sostener lo que estamos intentando definir como investigación en artes (desde el arte y sobre el arte). Oficialmente y en el marco de las instituciones universitarias y de los institutos de investigación dependemos de los subsidios, becas y apoyos económicos. A todas estas

---

<sup>14</sup> Donald Schön fue un famoso educador y académico sobre la educación y el aprendizaje profesional y fue pionero en el desarrollo del concepto de “ciencia-acción”, un enfoque de investigación de gestión para hacer frente a los problemas y errores en las organizaciones. Schön también es considerado uno de los principales teóricos de la “sociedad de aprendizaje” y uno de los autores que han contribuido al debate en torno a este tema.

<sup>15</sup> Borgdorff, 2004.

<sup>16</sup> Borgdorff, 2004.



instituciones es necesario presentarles los argumentos (cuantiosos en ocasiones) para que se pueda dar el justo valor al trabajo de la investigación artística como un espacio válido y necesario de producción de conocimiento.

Retomando a Steyerl, ¿es entonces la práctica de investigación artística una práctica de resistencia? Personalmente entiendo que sí, pero porque tiene que resistir a modelos de producción, difusión, circulación y validación que le son postizos o en los que pierde su especificidad. Si el campo de la investigación artística aún está en proceso de definirse y plantear sus objetivos, objetos y alcances somos los propios investigadores integrantes de ese campo los que debemos acordar criterios para establecer sus características distintivas.

¿Qué cosa sino la voluntad de resistir / reformar lo dado, lo impuesto, el *statu quo* animó a los estudiantes reformistas de la Córdoba de 1918? Como bien lo expresa Rubén López Cano:

[...] algunos consideran precisamente a la investigación artística como [...] una estrategia de resistencia cultural donde el crear investigando está llamado a producir nuevas experiencias cargadas de sentido y un conocimiento crítico, emancipador, rebelde y desobediente, con el cual podemos hacer frente al poder establecido<sup>17</sup>.

Como práctica de resistencia, como espacio en constante construcción es necesario establecer criterios compartidos y extender redes de vinculación e intercambio entre los actores del campo. Porque como decía el musicólogo catalán Felipe Pedrell, “[I]o poco que sabemos lo sabemos entre todos”.<sup>18</sup>



Así, después de esta especie de diagnóstico que, en cierto sentido puede resultar desalentador quiero proponer algunas posibles acciones conjuntas para que el desarrollo de la investigación artística encuentre los mejores cauces de circulación en el marco de las instituciones universitarias argentinas:

- Instalar, cotidianamente, la actividad de investigación y federalizarla. Celebro la realización de actividades como la que hoy estamos inaugurando y a las voluntades personales e institucionales que las impulsan y sostienen. Propiciar la participación de estudiantes y jóvenes investigadores que hagan un camino en ese sentido para lo cual será necesario crear redes que permitan el intercambio entre investigadores formados y noveles; espacios de participación; acceso a los archivos/repositorios/bases de datos, etc.; conocimiento actualizado de las posibilidades de solicitud de apoyos, becas, subsidios; creación y sostenimiento en el tiempo de grupos de investigación financiada y acreditada.
- Solicitar financiamiento para las actividades de investigación en artes (Conicet, Foncyt, SeCyT, FNA, entre otros) tendientes a generar espacios dentro de los organismos públicos y

<sup>17</sup> Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación Artística*, 28.

<sup>18</sup> Felipe Pedrell, *Tomás Luis de Victoria, abulense. Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico religioso* (Valencia: Manuel Villar, 1918): 9.



privados que apoyen las iniciativas de investigación artística. En el sentido de espacios me refiero a fomentar la creación de ámbitos en los que se haga patente la necesaria importancia de que existan proyectos de investigación relacionados con la práctica artística y su valor en la sociedad del conocimiento.

- Extender redes de intercambio, y aquí pongo como un ejemplo pionero a la RAUdA (Red Argentina de Universidades de Artes). Esta se constituye como una Red Académica Universitaria de alcance nacional compuesta por instituciones universitarias de formación en artes de gestión estatal. Tiene por finalidad principal impulsar el proceso de integración a través de la creación de un espacio académico común ampliado, en base a acuerdos y acciones conjuntas, en torno a un proyecto artístico-pedagógico-científico nacional, que favorezca el desarrollo y crecimiento de nuestras instituciones.
- Ampliar la oferta de los posgrados: de acuerdo con estudios recientes, el desarrollo de las carreras de cuarto nivel en el país arroja

[u]n alto porcentaje de los posgrados (Especializaciones, Maestrías y Doctorados) que se concentran en el área central, centro-este del país, estudiantes matriculados en instituciones universitarias nacionales; una distribución geográfica desigual, con fuerte concentración en la región metropolitana y un predominio del número de carreras de orientación profesionalista, junto con un crecimiento muy moderado de los doctorados.<sup>19</sup>

Y en este sentido es importante la diferenciación entre la práctica artística en sí de la práctica artística como investigación en los estándares de rigurosidad que le permitan alcanzar su legitimación en el campo académico. Un consenso en este aspecto permitirá que se abran posibilidades de crecimiento en las temáticas que se aborden en las investigaciones que son el eje de las producciones que luego se constituyen en Trabajos Finales de Especialización, tesis de Maestría, Doctorado y que habilitan el ingreso de los investigadores a carreras científicas, cátedras universitarias y espacios especializados en el campo.

Porque “lo poco que sabemos lo sabemos entre todos” es preciso generar y conservar redes que nos contengan y nos permitan encuentros e intercambios productivos y enriquecedores.

Para que los dolores pendientes, esas libertades por las que aún luchamos, se alcancen y nos permitan seguir andando los maravillosos, difíciles y sensibles caminos que nos plantea la tarea de investigar en arte, para el arte, sobre arte.

Muchas gracias.

## Bibliografía

Borgdorff, Henk. “El debate sobre la investigación en las artes”, 2006. Disponible en: [https://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc](https://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc) [Consultado el 20/05/2018].

---

<sup>19</sup> Sylvia Lenz y Mónica de la Fare, *El posgrado en el campo universitario: estudio de la expansión de carreras y exploraciones sobre la productividad de tesis en la Argentina* (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: IEC-CONADU), 2016, 59.



- Díaz Cuyás, José, “Mostrar y demostrar: arte e investigación”. Disponible en línea: <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/> [consultado el 19/5/2018]
- Lenz, Sylvia y Mónica de la Fare. *El posgrado en el campo universitario: estudio de la expansión de carreras y exploraciones sobre la productividad de tesis en la Argentina*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: IEC-CONADU, 2016.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la cultura y las artes de México y la Escuela Superior de Música de Catalunya, 2014.
- Pedrell, Felipe. *Tomás Luis de Victoria, abulense. Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico religioso*. Valencia: Manuel Villar, 1918.
- Porlán Ariza, Rafael. *Teoría del conocimiento, teoría de la enseñanza y desarrollo profesional. Las concepciones epistemológicas de los profesores*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1989.
- Ramírez Serrano, Javier, “¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en arte”. En *Investigación Artística y Universidad: materiales para un debate*, editado por Selina Blasco, 63-73. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.
- Selina Blasco (ed.) *Investigación Artística y Universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013: 63-73.
- Simón, Alejandro, “Como si no pasara nada. Investigación artística y universidad”. En *Investigación Artística y Universidad: materiales para un debate*, editado por Selina Blasco, 117-127. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.
- Steyerl, Hito. *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net) (2010). Trad. de Marta Malo de Molina. [Consultado el 17/05/2018].
- Unzué, Martín. “Los sentidos de la idea de democratización de la universidad en Argentina”. En *La universidad y el desafío de construir sociedades inclusivas: debates y propuestas sobre modelos universitarios desde una perspectiva comparativa*, editado por Aranciaga Ignacio. Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2016. Libro digital, PDF, 1ª ed.

## Publicaciones periódicas

- Cantalozella i Planas, Joaquim, “Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto”, *Observar*, 4, Universidad del País Vasco (2010): 45-65. Disponible en línea: <http://www.observar.eu/site/magazine.php> [Consultado el 18/05/2018].
- De Miguel Álvarez, Laura, “La investigación artística a través de la investigación basada en las artes: narrando una historia, compartiendo experiencias”, en *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 2, Universidad Politécnica de Valencia (2013): pp. 61-84.
- Rojas Restrepo, Darío, “¿Investigación artística?”, en *Artes, La Revista*, Vol. 7, Nº 13 (2007): 30-32, Colombia: Universidad de Antioquía. [Consultado el 12/05/2018]

-&-



## “CHARLY GARCÍA Y LA MÁQUINA DE HACER MÚSICA”: OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

Diego MADOERY

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.  
Presidente de la Asociación Argentina de Musicología.  
diegomadoery@gmail.com

16

### Resumen

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, es uno de los pocos músicos protagonistas de la construcción del rock en la Argentina cuya obra se ha mantenido vigente ininterrumpidamente desde 1972. En esta charla abordaré algunos aspectos de mi tesis de doctorado, defendida en el año 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cuyo objetivo principal fue detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García en periodo 1972-1996, durante el cual registró la mayor parte de su producción como compositor. En esta oportunidad expondré la metodología y el marco teórico utilizado y algunos resultados obtenidos.

**Palabras clave:** Charly García / Rock / Estilo / Canciones

## “CHARLY GARCÍA AND LA MÁQUINA DE HACER MÚSICA”. OBJECTIVES AND THEORETICAL FRAMEWORK OF THE RESEARCH

### Abstract

The conference that I developed in the IV Conference of Gabinete de Estudios Musicales (GEM-FFHA) dealt with some aspects of my PhD thesis defended in the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires in the year 2017, and that I named: “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del periodo 1972 – 1996”. The emphasis of the exhibition revolved around the objectives, hypotheses and some topics of theoretical framework such as the style in music, the song, the parameters to be analyzed (form and harmony) and the particular frame of the rock.

**Keywords:** Charly García / Rock / Style / Songs /

### Texto completo de la conferencia central

La conferencia que desarrollé en las IV Jornadas del Gabinete de Estudios Musicales (GEM-FFHA) trató sobre algunos aspectos de mi tesis de doctorado defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el año 2017 y que denominé: “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del periodo 1972 – 1996”.<sup>20</sup> El énfasis de la exposición giró alrededor de los objetivos, hipótesis y algunos tópicos del marco teórico de la investigación que se presentan a continuación en esta publicación.

---

<sup>20</sup> Diego Madoery, “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del periodo 1972-1996”. Tesis doctoral (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017).





Carlos Alberto García Moreno, Charly García, es uno de los pocos músicos protagonistas de la construcción del rock en la Argentina cuya obra se ha mantenido vigente ininterrumpidamente desde 1972. Su trayectoria musical se divide en tres grandes momentos. El primer periodo (que denominaré «Charly García y la máquina de hacer música») comienza en el año 1972 con la grabación del disco *Vida* y se extiende hasta el disco *Say no more*, editado en el año 1996. En esta etapa produjo la mayor parte de su obra: diecinueve discos grabados en estudio (entre las agrupaciones y su producción como solista), tres de música incidental<sup>21</sup> y siete registrados en conciertos.<sup>22</sup>

El álbum *Say no more* (1996) representa el final y el comienzo del siguiente periodo dado que mantiene algunos rasgos del primero y a su vez anuncia la marca 'Say no more' que caracteriza al segundo y que denominaré del mismo modo.<sup>23</sup> Este se extiende hasta su última detención e internación luego de varios incidentes en la ciudad de Mendoza en el 2008. En esos años, Charly realizó un giro artístico relacionado con el establecimiento de su marca, disminuyó la producción de discos y piezas originales y aumentó la conflictividad con la crítica y sus fans. Su forma de producción fue más caótica que el periodo anterior, aumentó progresivamente los *covers* y expandió el uso del estudio de grabación como instrumento para compilar y manipular las pistas grabadas.<sup>24</sup>

Este proceso de sobre-grabación continuada llegó a su punto límite en el último disco de estudio, *Kill Gil* (2010). La compañía grabadora no editó el álbum en su momento porque durante las sucesivas mezclas se filtraron los *tracks* en la Internet.<sup>25</sup> Esto produjo un gran malestar en el músico y fue quizás una de las razones que provocaron aquella internación. En esta época Charly grabó sólo tres discos de estudio que incluyeron tanto piezas propias como de otros autores.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> *Pubis angelical* (1982), *Terapia intensiva* (1984), *Lo que vendrá* (1988) y *Funes, un gran amor* (1993).

<sup>22</sup> *Adiós Sui Generis parte I, II y III* (1975), *Música del alma* (1980), *Yo no quiero volverme tan loco* (1981), *No llores por mí, Argentina* (1982), *En vivo* (1993), *Estaba en llamas cuando me acosté* (1995) y *Hello! MTV Unplugged* (1995).

<sup>23</sup> Charly ha comentado que tomó esta frase ("Say no more") de la película *Help!* (1965) de los Beatles. En una oportunidad dijo: "Tengo miedo de estar condenado a dar respuestas sobre todo y ver que los demás se rayan y me hacen cargo de todas sus mierdas. Pero aprendí a usar el viejo truco de los Beatles. Dejar que hablen. El pez por la boca muere. Say no more". Claudia Acuña, "Tribulaciones y lamentos de un tonto rey imaginario, o no". Revista *Rolling Stone* 15 (1999): 39.

<sup>24</sup> En una entrevista al Suplemento *Radar* Charly comenta que el momento de las «capas» fue en *Say no more*:

"... Antes yo era más de meter muchas capas sonoras.

– ¿Cuándo es 'antes'? ¿A qué etapa te referís?

– 'Antes' es una palabra muy grande para mi carrera ¿no? El momento de capas, la sublimación de las capas, fue *Say No More*". Mariano Del Mazo y Juan Ignacio Boido, "Alta fidelidad". Suplemento *Radar* (22 de diciembre de 2012).

<sup>25</sup> Finalmente este disco se editó en el año 2010. Algunas versiones del álbum editado son diferentes a las que se filtraron con anterioridad, lo que muestra el continuo proceso de composición en el que se encontraba Charly en aquel momento.

<sup>26</sup> *El aguante* (1998), *Influencia* (2002) y *Rock and roll yo* (2003). Estos últimos dos discos incluyen dos versiones de una misma pieza.





El tercer periodo comienza en el año 2009 cuando, luego de diversas internaciones y una reclusión final en la casa-quinta del productor y músico Palito Ortega, volvió a presentarse en un show el día 23 de octubre, en el estadio del club Vélez Sarsfield. Este se extiende hasta el momento de la escritura de esta Tesis y se caracteriza por la reconstrucción de su actividad musical. Charly formó una nueva banda con músicos de agrupaciones anteriores y comenzó a ensayar un repertorio de canciones de sus periodos precedentes.<sup>27</sup> Este proceso de reconstrucción y revalorización de su propia música alcanzó su punto culminante en el concierto realizado en el Teatro Colón a fines del 2013. En los últimos años Charly volvió a editar un nuevo disco: *Random* (2017).

El objetivo de la investigación fue detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García en el primer periodo, durante el cual registró la mayor parte de su producción como compositor.<sup>28</sup>

«La máquina de hacer música» se divide en dos etapas: las agrupaciones y la solista. En la primera, Charly García grabó diez discos de estudio con Sui Generis, PorSuiGieco, La máquina de hacer pájaros y Serú Girán.<sup>29</sup> Como solista produjo otros nueve, incluyendo a *Say no more* (1996).<sup>30</sup>

El corpus de estudio y las herramientas metodológicas utilizadas se establecieron de acuerdo con los siguientes criterios:

- La investigación se centró en el estudio estructural del estilo musical, lo que no supone el desconocimiento de las otras posibles perspectivas. Una caracterización totalizadora desbordaría los límites de este trabajo, como se fundamentará en el capítulo siguiente.
- El análisis estilístico se desarrolló exclusivamente sobre las canciones, las piezas instrumentales y las «rapeadas» no han sido incluidas.<sup>31</sup> Si bien estas son minoritarias dentro de la obra musical de Charly, constituyen un conjunto estilístico que, por su envergadura, necesitaría una investigación específica.
- El *corpus* analizado estuvo integrado por 123 canciones interpretadas y firmadas por Charly García exclusivamente. Para establecer con mayor precisión el estilo del compositor han

<sup>27</sup> También estrenó la pieza “Deberías saber por qué” que aún no ha sido registrada en un disco pero su vídeo oficial se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=Lt-S0Ln-ICc> [Consultado en abril de 2016].

<sup>28</sup> En el año 2012, Charly produce una serie de conciertos en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires denominados ‘60 x 60’, en cada show fue posible escuchar alrededor de veinte piezas de su trayectoria. Un 70% de las piezas del repertorio elegido y posteriormente editado en tres DVD fueron grabadas en el primer período.

<sup>29</sup> Con estos grupos editó además un disco triple *Adiós Sui Generis I y II* (1975), *Adiós Sui Generis III*, (1978) y uno con Serú Girán: *No llores por mí, Argentina* (1982) de registros de shows en vivo. Luego fueron grabados discos de estudio y en concierto en los respectivos reencuentros de ambas agrupaciones: *Serú 92* (1992), *Serú en Vivo I y II* (1993), *Sinfonía para adolescentes* (2000), *SI I y II* (2001). Las piezas originales del disco de estudio de Sui Generis (*Sinfonías para adolescentes*, 2000) no fueron incorporadas al corpus porque no se encuentra dentro del período analizado.

<sup>30</sup> Incluyo dentro de la etapa solista dos piezas del disco *Tango* (1986) grabado junto a Pedro Aznar y dejó de lado a *Tango 4* (1991) porque sus canciones tienen firma compartida o bien pertenecen a otros autores.

<sup>31</sup> En este periodo sólo dos piezas: “José Mercado” (*Peperina*, 1981) y “El rap de las hormigas” (*Parte de la religión*, 1987).



sido dejadas de lado las piezas donde la autoría es compartida y las que fueron compuestas para otros músicos.

- Se analizaron las primeras versiones de las canciones registradas en los discos de estudio. Por esta razón, no han sido tenidas en cuenta las versiones grabadas en «vivo».<sup>32</sup>

El estudio del estilo musical de un artista supone la descripción e interpretación de una gran cantidad de información que precisa ser jerarquizada para su organización. Este proceso de jerarquización, que implica ya una interpretación estilística, es determinante en la definición de los estilos. En este sentido, la Tesis partió de la hipótesis de que el estilo de las canciones de Charly García se puede explicar por la interrelación de sus características melódicas, armónicas y rítmicas al contrario de parte de la crítica periodística que tienden a jerarquizar los rasgos de superficie tímbrico-instrumentales.

Además de la hipótesis anterior, la investigación se orientó a partir de otras dos: la primera es que el componente armónico resulta de la confluencia de, por un lado, la preocupación por la conducción de las voces (la melodía principal y el bajo, principalmente) producto de su formación como pianista clásico-romántico y, por el otro, de las influencias provenientes del rock. La segunda es que la obra de Charly García se construyó tanto por la renovación de su propio lenguaje como por el continuo retorno a rasgos musicales de sus trabajos anteriores.<sup>33</sup>

Para desarrollar esta investigación fue necesario establecer los fundamentos teóricos que sustentan las nociones utilizadas en torno al estilo en música, la canción, los parámetros analizados y el rock.

### Marco teórico

Los académicos ingleses dedicados al estudio de la música popular, pioneros en la constitución del campo, fueron artífices de su institucionalización como objeto de estudio mediante la creación de la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) en el año 1981,<sup>34</sup> sociedad científica que desde sus comienzos se proclamó interprofesional e interdisciplinaria. En ella se propusieron dos ideas que vincularon a diferentes investigadores —Philip Tagg,<sup>35</sup> Richard Middleton y Simon Frith, entre otros—: por un lado, la necesidad de abordar la música popular desde diferentes disciplinas lo que produjo una gradual disolución de los contenidos propiamente musicales en esos estudios y por el otro, el reclamo de métodos específicos para su análisis diferentes de los de la musicología académica tradicional que la había excluido de las

---

<sup>32</sup> Por ejemplo, la versión de “Eiti Leda” que fue analizada es la que forma parte del primer disco del grupo Serú Girán. Esta misma pieza con el nombre de “Nena” fue grabada anteriormente en el disco *Adiós Sui Generis III*, registro en vivo del recital despedida del grupo. La única excepción a esta regla es la canción “No llores por mí, Argentina” (nunca registrada en estudio), analizada a partir del registro en vivo en el disco que lleva el mismo nombre del año 1982.

<sup>33</sup> En algunas entrevistas Charly ha mencionado que toda su obra fue escrita en la adolescencia.

<sup>34</sup> Ese mismo año surgió de la Editorial de la Universidad de Cambridge una publicación central para los estudios: *Popular Music*.

<sup>35</sup> En los últimos años Phillip Tagg ha reclamado a IASPM por la pérdida de lo musical en sus investigaciones y ha creado NIMiNS (*Network for the Inclusion of Music in Music Studies*) asociación que reivindica la inclusión de la música en los estudios de música popular. Para más información ver: [http://msmjournal.com/nimims\\_start.php](http://msmjournal.com/nimims_start.php)



instituciones de enseñanza e investigación. Estas ideas pusieron en duda la necesidad del análisis estructural en la música popular, vacilación que se fundó principalmente en el error de unificar el análisis musical con el análisis de la partitura (la música como la partitura), y en una visión unívoca y demonizante de la musicología histórica centroeuropea.

Este conjunto de académicos, reunidos en torno a IASPM e influidos en diferentes grados por los estudios culturales británicos,<sup>36</sup> desarrolló su actividad junto a la creciente producción de música rock, ya hegemónica en el mundo. Gradualmente, las investigaciones de las nuevas asociaciones regionales, como la IASPM Latinoamericana, adoptaron los marcos teóricos de los académicos ingleses sin reflexiones críticas importantes. Sin embargo, en los Estados Unidos, algunos años más tarde del inicio de IASPM, otros estudiosos comenzaron a abordar esta música a partir de métodos ya utilizados en la música tonal como el análisis schenkeriano o la gramática generativa de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff. Me refiero a Walter Everett, John Covach, y posteriormente David Temperley, Trevor De Clercq, Nicole Biamonte y Jay Summach, entre muchos otros. Estas líneas de investigación reivindicaron la especificidad de lo propiamente musical a partir del análisis estructural sin negar la posibilidad del abordaje pluridisciplinar del objeto.

Por su parte, en la Argentina, en los estudios de música popular y en particular sobre el rock han predominado las perspectivas sociológica y periodística. Esta investigación pretende cubrir el vacío de estudios musicológicos en este campo en nuestro país. Por esta razón, he utilizado ideas y herramientas tanto de la teoría desarrollada para la música académica como de algunas posturas formuladas por estudiosos de la música popular, provenientes, principalmente, de los académicos estadounidenses antes mencionados.

El punto de partida es la comprensión de la música popular sencillamente como música y, por tanto, como un objeto que supone pensamientos propiamente musicales y estéticas susceptibles de investigaciones estilísticas.<sup>37</sup> En este sentido, la reclamada especificidad del campo resulta de la explicitación de los rasgos estilísticos de las músicas estudiadas y no del cambio de las perspectivas de abordaje del «nuevo objeto de estudio» (como propusieron Philip Tagg, Richard Middleton y en cierta medida Allan Moore).

A continuación fundamentaré las siguientes categorías: el estilo en música, la canción, los parámetros a analizar (forma y armonía) y el encuadre particular del rock.

## El estilo

Entre las diferentes conceptualizaciones desarrolladas para comprender el estilo musical, he adoptado la propuesta por Leonard Meyer en su libro *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*.<sup>38</sup> El autor entiende al estilo como "...la replicación de modelos, ya sean de la

<sup>36</sup> Dai Griffiths, "The high analysis of low music", *Music Analysis* Vol. 18, Nº 3 (octubre 1999): 400.

<sup>37</sup> Probablemente el centro del debate resida en la definición de qué es la 'música' y que de allí se deriven las diferencias de abordaje. En esta Tesis acuerdo con la existencia de 'ideas musicales', lo que quiere decir que la música es el resultado de una particular construcción del pensamiento.

<sup>38</sup> Leonard Meyer, *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 2000).



conducta humana o de artefactos producidos por la conducta humana, que resultan de una serie de elecciones hechas dentro de un conjunto de constricciones”.<sup>39</sup> En esta definición se destacan la relación del estilo con la conducta humana, por un lado y, por el otro, el equilibrio propuesto entre las “elecciones” producto de la subjetividad del individuo y las “constricciones” propias del contexto cultural.

“Los estilos, así como las constricciones que los rigen, están relacionados entre sí de un modo jerárquico”.<sup>40</sup> El nivel más alto de las constricciones corresponde al de las “leyes” definidas como “constricciones transculturales;... físicas o psicológicas”,<sup>41</sup> luego le siguen las “reglas” que son “constricciones intraculturales” utilizadas para, por ejemplo, distinguir periodos de la historia (como el Medioevo del Renacimiento).<sup>42</sup> En el tercer nivel se encuentran las “estrategias”, que “son elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo”.<sup>43</sup> Pueden ser de tres tipos: el “dialecto” (vecinos geográficos o contemporáneos que pueden compartir similares estrategias),<sup>44</sup> el “idioma” (que constituye la voz personal de un compositor)<sup>45</sup> y el “estilo intra-opus” (que se refiere a las constricciones expresadas dentro de una obra).<sup>46</sup>

La idea de jerarquía (manifestada como inclusión de un nivel en otro) entre los distintos niveles del estilo permite establecer analogías con las diferentes definiciones del rock que explicaré más adelante. Por último, para el autor la concepción del estilo incluye su desarrollo histórico. En tal sentido, entiende que, “del mismo modo que el análisis sincrónico del estilo es más que una enumeración de rasgos, una historia diacrónica del estilo no es un mero ordenamiento cronológico de esos análisis”,<sup>47</sup> sino que son imprescindibles un conjunto de hipótesis que “den cuenta de su sucesión, es decir que expliquen el proceso del cambio”.<sup>48</sup> Este ocurre

[...] cuando las reglas y estrategias de un estilo son inconsistentes entre sí o con respecto a las leyes de la cognición humana, o cuando la música resultante ya no es compatible con los valores ideológico-estéticos de la cultura, habrá una búsqueda, [del músico] a menudo por ensayo y error, de una mayor estabilidad, de constricciones coherentes, consistentes y compatibles.<sup>49</sup>

Resumiendo, en esta investigación se considera el estilo como un conjunto de estrategias susceptibles de ser detectadas a partir de la recurrencia de rasgos que se relacionan de manera

---

<sup>39</sup> “Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraint” (Leonard Meyer, *Style and music: Theory, history and ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989, 3). La traducción es propia.

<sup>40</sup> Meyer, L. *El estilo en la música*, 33.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 34.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 39.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 43.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 49.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 50.

<sup>47</sup> Meyer, L. *El estilo en la música*, 123.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 171.



jerárquica y, aunque históricamente mediados, mantienen relativa autonomía de su contexto sociocultural.

## La canción

El segundo eje que abordaré, desde la perspectiva del estilo musical, es el de la canción. Kofi Agawu, en su artículo “Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century ‘lied’” estudia la relación texto-música y propone una metodología para el análisis de la canción.<sup>50</sup> Aunque el artículo, como su título lo indica, se focaliza en el *lied* del siglo XIX, algunos conceptos resultan pertinentes para el punto de vista adoptado en esta investigación.

El autor resume diversos enfoques sobre la canción en cuatro tipos de relaciones entre texto y música:

- 1) El modelo de asimilación donde la música se ‘traga’ al texto una vez que texto y música están juntos, “la canción es música”.<sup>51</sup>
- 2) El modelo de texto y música equilibrados en un mismo nivel de importancia debido a “... un irreductible vínculo entre las palabras (el lenguaje o el texto) y la música”.<sup>52</sup>
- 3) El modelo piramidal “con la música en la base y las palabras en la punta”.<sup>53</sup> En este caso se prioriza la función semántica del texto de la canción.
- 4) El modelo de la “confluencia de tres sistemas independientes pero solapados”.<sup>54</sup> la música, el texto y la canción. Lo interesante de esta propuesta es que contempla intersecciones entre los sistemas.

De los modelos propuestos por Agawu este último es el adoptado para esta investigación porque mantiene la especificidad de los sistemas texto y música sin jerarquías. La dificultad para justificar un sistema «canción» independiente de los otros dos (y de la canción misma) resulta irrelevante para esta Tesis.<sup>55</sup> Asimismo, acuerdo con lo expresado por el autor en sus conclusiones: “No existe una relación necesaria entre las palabras y la música de la canción; la música puede apoyar, contradecir o permanecer indiferente al texto”.<sup>56</sup> En este escrito, el único

---

<sup>50</sup> Kofi Agawu, “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century’ Lied”, en *Music Analysis* Vol. 11 N° 1 (Marzo 1992): 3-36.

<sup>51</sup> “[...] song is music” Susanne Langer, citada por Kofi Agawu, “Theory and Practice ...”, 5.

<sup>52</sup> “[...] an irreducible relationship between words (or language, or text) and music”, en Kofi Agawu, “Theory and Practice ...”, 6.

<sup>53</sup> “The third model may be visualized as a pyramid structure with music at the base and words at the top” (*Ibidem*). La traducción es propia.

<sup>54</sup> “The fourth and final model explains song as a confluence of three independent but overlapping systems” (*Ibidem*, 7). La traducción es propia.

<sup>55</sup> “To say that it [el sistema canción] has an independent existence which is neither as words (or a poem or a text or language) nor as music is still to leave open the difficult question of a concrete identity for song” (Decir que [el sistema canción] tiene una existencia independiente que no es ni las palabras (ni un poema, ni un texto o lenguaje) ni la música es dejar abierta aún la difícil cuestión de la identidad concreta de la canción. *Ibidem*: 7)

<sup>56</sup> “There is no necessary relationship between the words and music of song; the music may support, contradict or remain indifferent to the text” (*Ibidem*, 30). La traducción es propia.



vínculo analizado fue la relación entre las propiedades formales del texto y las propias en la música (que será tratada en los siguientes parágrafos).

Seguidamente haré referencia a los marcos teóricos que sustentan los parámetros a analizar.

## Forma

El *corpus* está constituido por el conjunto de canciones compuestas e interpretadas por Charly García en sus registros de estudio. En la música popular se entiende al disco (ya sea LP o CD) como una obra extensa compuesta por un conjunto de piezas reunidas y ordenadas en función de decisiones compartidas entre productores y músicos.<sup>57</sup> Esta organización supone la materialización de las constricciones estilísticas que, si bien pudo haber sido realizada junto a otros actores, sin dudas cuenta, en este caso, con la aprobación del autor. Por esta razón, he considerado al disco como una unidad estilística independientemente de que algunas piezas hayan sido compuestas y estrenadas en conciertos con anterioridad a la grabación de estudio y, en pocas ocasiones, con otras agrupaciones.

La pieza, también denominada *track* o fonograma, que puede ser una canción o una obra instrumental constituye la unidad mínima autoral en la música popular en general.<sup>58</sup> Cada una se segmentó formalmente de acuerdo con la siguiente tipología que caracteriza a las partes en relación con las funciones que cumplen: introducción, interludio, coda, segmento temático cantado y segmento temático instrumental.

El segmento temático cantado, sección de la canción donde se focaliza esta investigación, es un grupo con cierto grado de clausura cuya melodía principal es cantada.<sup>59</sup> Con este concepto pretendo eludir la tipología de habla inglesa *verse-chorus* (estrofa-estribillo), por las razones siguientes:

- a) Esta denominación, ampliamente utilizada en la literatura anglosajona sobre música popular, se refiere a una de las estructuras de la canción más estandarizadas en el *Tin Pan Alley*.<sup>60</sup> Ahora bien, tanto dentro del rock anglosajón como en los estilos surgidos en otras culturas, las formas estandarizadas han sido modificadas de muy diversas maneras por la incorporación de más segmentos. Sin embargo, algunos investigadores mantuvieron su

---

<sup>57</sup> Esta idea ha sido tratada en trabajos anteriores de mi autoría: Diego Madoery, "Analizando Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones. El análisis del disco como unidad". Ponencia presentada en el *VIII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM - AL)*. (Lima: Junio de 2008), inédita; y Diego Madoery, "Clics Modernos. La transgresión se convierte en canon". Ponencia presentada en *XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentinas de Musicología* (Sana Fe: Agosto de 2008), inédita.

<sup>58</sup> Al contrario de las piezas multivocales, por ejemplo, de la música académica.

<sup>59</sup> Evito el uso del término 'tema' porque se confunde con el de 'pieza' en el uso corriente de la música popular. Incluyo el adjetivo 'temático' para diferenciar a los segmentos con cierto grado de clausura de los que los constituyen internamente.

<sup>60</sup> *Tin Pan Alley* es un término que designa a un grupo de productores y compositores que, centrados en Nueva York, dominaron la música popular estadounidense los últimos años del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, puede considerarse al repertorio surgido allí como la primera manifestación de música popular (en ese país) inserta en los medios masivos de comunicación.





preferencia por la estructura estrofa-estribillo e incorporaron nuevos términos para las nuevas secciones (*pre-chorus* y *bridge*, por ejemplo). Evidentemente existe un gran *corpus* de canciones que mantiene la estructura estandarizada de estrofa-estribillo vinculada al concepto literario de los términos, pero son demasiados los casos donde es dudoso que el segundo segmento temático deba ser considerado como un estribillo y no sencillamente como otra frase musical con otra letra.<sup>61</sup>

- b) La estrofa puede abarcar uno o más segmentos temáticos por lo que resulta imprecisa para el análisis musical.
- c) Finalmente, la forma estrofa-estribillo indica también un orden de sucesión: la estrofa debería aparecer antes que el estribillo. En algunas canciones de Charly y de otros autores esto no sucede así. Por ello, la denominación de los segmentos temáticos con letras en orden alfabético no presenta equívocos al momento de establecer la disposición en la forma musical.<sup>62</sup>

A su vez, en cada uno de estos segmentos se ha determinado la estructura de agrupamiento de acuerdo con las reglas preferenciales específicas desarrolladas por Lerdahl y Jackendoff en su *Teoría generativa de la música tonal*.<sup>63</sup> Luego se establecieron las similitudes y diferencias entre los segmentos (y los grupos internos) que fueron discriminados por medio de letras.

Los segmentos temáticos cantados también fueron analizados a partir de las categorías morfológicas de “periodo” y “SRDC” (*statement, restatement, departure, 24software24n*). Esta última, propuesta por Walter Everett,<sup>64</sup> mantiene alguna analogía con la forma oración, descrita y desarrollada por Arnold Schoenberg<sup>65</sup> y, posteriormente William E. Caplin,<sup>66</sup> en la reiteración de la idea básica sin el desarrollo motivico característico de aquella. La oración prevé las siguientes funciones formales con rasgos específicos: presentación, continuación y cadencia. La función continuación

desestabiliza el contexto estructural, rítmico y armónico (definido por la presentación) prevaleciente de la frase y presenta la ruptura de las unidades estructurales (fragmentación), un aumento de la actividad rítmica (aceleración del cambio armónico y duraciones más cortas de superficie), y un debilitamiento de la funcionalidad armónica (progresión secuencial).<sup>67</sup>

<sup>61</sup> En el caso de las canciones de Charly solo el 20% presenta un estribillo en el segmento B, el 5% en el segmento C, el 3% en A y el 3% en dos segmentos contiguos como B-C o C-D. En el 69% restante resulta impreciso determinar donde se ubica el estribillo.

<sup>62</sup> Las siguientes piezas presentan el estribillo antes que las estrofas: “No puedo verme más”§1 (*La máquina de hacer pájaros*, 1976); “Hablando a tu corazón”§2 (*Tango*, 1986); “No voy en tren”§3 (*Parte de la religión*, 1987) y “No me verás en el subte”§4 (*Cómo conseguir chicas*, 1989).

<sup>63</sup> Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *Teoría generativa de la música tonal* (Madrid: Ediciones Akal [1983] 2003).

<sup>64</sup> Walter Everett, *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, [1999] - 2013), 42. En la traducción en español la sigla es ERVC pero aquí mantengo la original en inglés.

<sup>65</sup> Arnold Schoenberg, *Modelos para estudiantes de composición* (Buenos Aires: Ricordi).

<sup>66</sup> William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998).

<sup>67</sup> “Continuation function destabilizes the prevailing phrase-structural, rhythmic, and harmonic context (as defined by the presentation) and features a breaking down of the structural units (fragmentation), an increase in rhythmic activity





Everett sólo especifica para la función *departure* (análoga a la de continuación en Caplin) que “incluye material motivico contrastante” lo que constituye la diferencia principal entre los conceptos de oración y SRDC.<sup>68</sup> De aquí surge que este último sea menos restringido que el primero y más aplicable a la música popular. En este sentido, Jay Summach ha observado una importante recurrencia de la forma SRDC en distintos niveles de la estructura de agrupamiento y propone incluso que el esquema formal ‘a (4 cc.) – a (4 cc.) – B (8 cc.)’, que asocia dos segmentos temáticos diferentes, puede incluirse en esta categoría.<sup>69</sup>

## Armonía y melodía

La determinación de las particularidades armónicas del rock es uno de los aspectos en debate en el mundo anglófono de los estudios de música popular.

Dai Griffiths, en su artículo “After relativism: Recent directions in the high analysis of low music”,<sup>70</sup> luego de 250 páginas de libros de Allan Moore, Philip Tagg y Walter Everett,<sup>71</sup> concluye:

En virtud de su variada presentación en estos tres libros, la armonía surge como una cuestión clave para el estudio de la música popular, y sobre la cuestión de la felizmente recóndita armonía modal subyace la pregunta de si la música popular necesita su propio idioma analítico o si puede ser incorporada al punto de vista de la música tonal en general.<sup>72</sup>

Entre aquellos que proponen, como Philip Tagg, una nueva nomenclatura para la armonía y quienes afirman, como Allan Moore, que la armonía en estas músicas debe comprenderse a partir de la armonización de los modos gregorianos, existen posturas como la de David Temperley que expresan las particularidades armónicas en el rock desde la armonía tradicional de un modo más económico y con fundamentos estadísticos. Temperley aplica el modelo de la armonía de la “práctica común” (conjunto de reglas armónicas conformadas entre los periodos barroco y romántico) a la música popular. A su vez, revisa los aportes de los autores antes mencionados y se propone junto a Trevor De Clercq un estudio estadístico de doscientas piezas de diversas épocas del rock.<sup>73</sup> Esta metodología de trabajo les permitió establecer algunas

---

(acceleration of harmonic change and shorter surface durations), and a weakening of harmonic functionality (sequential progression)” (*Ibidem*, 40).

<sup>68</sup> W. Everett, *Los Beatles como músicos*, 42.

<sup>69</sup> J. Summach, “The structure, function, and genesis of the prechorus”, *Music Theory Online* Vol. 17, N° 3 (octubre 2011). En <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.summach.html> [Consultado en mayo de 2016].

<sup>70</sup> Dai Griffiths, “After relativism: Recent directions in the high analysis of low music” *Music Analysis*, Vol. 31 N° 3, 2012: 381–413.

<sup>71</sup> Los libros a los que se refiere Griffiths son: Allan Moore, *Song means: analysing and interpreting recorded popular song* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2012); Philip Tagg, *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear* (New York & Montréal: Mass Media Scholars’ Press, 2009) y Walter Everett, *Foundations of Rock: from ‘Blue Suede Shoes’ to ‘Suite: Judy Blue Eyes’* (New York: Oxford University Press, Inc., 2009).

<sup>72</sup> “By virtue of its varied presentation in these three books, harmony emerges as a key issue for the study of popular music, and above the happily recóndite issue of modal harmony lies the question of whether popular music needs its own analytical language or can be incorporated into a view of tonal music in general” (*Ibidem*, 394). La traducción es propia.

<sup>73</sup> Me refiero aquí la investigación presentada en: David Temperley y Trevor De Clercq “A corpus analysis of rock harmony”, *Popular Music* 30/1 (enero 2011): 47-70; y David Temperley y Trevor De Clercq “Statistical analysis of harmony and melody in rock music”, *Journal of New Music Research*, Vol. 42 N° 3 (2013): 187–204.



diferencias entre la armonía de la “práctica común” y la armonía del rock: un mayor uso del IV y el VII↓ o eólico y una disminución de la polaridad tónica – dominante a favor de otro tipo de oposiciones como I – IV – I o I – VII↓ – I.

La determinación de rasgos armónicos y melódicos en el rock ha sido una cuestión central en el corpus que se analiza porque permitió la comparación de éstos con los propios de Charly.

Otra de las particularidades armónicas ya estudiadas en el rock es la que Allan Moore denominó *open-ended repetitive pattern*<sup>74</sup> o simplemente *loop*:<sup>75</sup> segmento cuya funcionalidad armónica queda parcialmente diluida como consecuencia de la repetición de dos, tres o cuatro acordes.

Un *pattern* puede durar una estrofa, un estribillo, o incluso una canción entera. Los casos más comunes tienen:

- cuatro acordes igualmente espaciados (cada uno de los cuales dura uno, o menos frecuentemente, dos compases)
- dos acordes igualmente espaciados (cada uno de los cuales dura dos compases o, menos frecuentemente, un compás); o
- tres acordes, uno de los cuales dura el doble que los otros.<sup>76</sup>

En este artículo el procedimiento ha sido denominado «circularidad armónica» en oposición a la direccionalidad armónica característica de la armonía funcional.

Otro aspecto característico del rock detectado por Allan Moore y que adopto para esta investigación es el “divorcio” entre melodía y armonía,<sup>77</sup> es decir la relativa independencia de las escalas de la melodía y la armonía (tal como sucede en el *blues*, donde es posible encontrar melodías en modo menor superpuestas con una armonía en modo mayor).

Por su parte, David Temperley, en su artículo “The melodic-harmonic ‘divorce’ in rock”,<sup>78</sup> propone otra perspectiva para analizarlo: estudia las notas no estructurales del acorde que no resuelven por grado conjunto (en adelante notas NESR)<sup>79</sup> es decir, que no cumplen con la reglas de conducción de las voces de la armonía de la “práctica común”.

---

<sup>74</sup> Allan Moore, *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition) (Buckingham: Ashgate Press, [1993]-2001): 55-56.

<sup>75</sup> Allan Moore, *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012): 76-77.

<sup>76</sup> “A pattern can remain in place for a verse, for a chorus, or even for an entire song. The most common arrangements are to have:

- four equally spaced chords (each lasting for one or, less often, for two bars);
- two equally spaced chords (each lasting for two bars or, less often, for one bar); or
- three chords, one of which is twice the length of the others” (*Ibidem*: 77).

<sup>77</sup> Allan Moore, “The so-called ‘flattened seventh’ in rock”, *Popular Music*, 14/2 (mayo 1995): 189.

<sup>78</sup> David Temperley, “The melodic-harmonic ‘divorce’ in rock”, *Popular Music* 26/2 (mayo 2007): 323–342.

<sup>79</sup> No Estructurales Sin Resolución.



Estas posturas, al igual que los sistemas tonales del 2 al 6 propuestos por Walter Everett para el rock en “Making sense of rock’s tonal systems”,<sup>80</sup> sugieren la necesidad del estudio por separado de ambos parámetros.

Los rasgos particulares de la armonía en el rock mencionados anteriormente y las reglas de la armonía de la “práctica común” son de fundamental importancia para esta investigación porque permiten comprender los dos idiomas musicales en los que Charly García basó su música.

En función de lo dicho, he tomado las siguientes decisiones:

- La herramienta adoptada para el estudio de la armonía ha sido el análisis armónico funcional de la “práctica común”.
- Los modos mayor y menor de la armonía fueron considerados estructurales salvo en algunos casos donde todos los acordes del segmento responden a un modo gregoriano específico, por ejemplo, el dórico (uso del 6to. Grado ascendido, IVM o lim).<sup>81</sup>
- Para la clasificación de las melodías se utilizaron las escalas mayores y menores tradicionales, los modos eólico, dórico y mixolidio, las escalas pentatónicas mayores y menores y mixturas producidas por la combinación de los modos anteriores.
- Al movimiento armónico reiterativo de dos, tres o cuatro acordes lo denominé circularidad armónica.

## Rock

Antes de presentar la Metodología adoptada, considero necesario exponer qué se entiende por ‘rock’ en esta investigación.

A partir de los rasgos musicales del rock anglófono determinados en los libros *Rock: the primary text*,<sup>82</sup> *The foundations of the rock*<sup>83</sup> y otras publicaciones académicas como las de Temperley<sup>84</sup> y

---

<sup>80</sup> Walter Everett, “Making sense of rock’s tonal systems”. *Music Theory Online* Vol. 10 N° 4 (diciembre 2004). En [http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w\\_everett\\_frames.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett_frames.html) [Consultado en junio de 2016]. Everett explica a partir de seis sistemas la organización armónica-melódica en el rock-pop. Los sistemas del 2 al 6 diferencian el comportamiento melódico del armónico como por ejemplo el “3a. Sistemas en modo mayor o modales con mezcla de escalas modales. Los comportamientos dentro de la armonía y la conducción de voces dentro de la armonía de la ‘práctica común’ son habituales pero no necesariamente (3a. Major-mode systems, or modal systems, with mixture from modal scale degrees. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors would be common but not necessary) (*Ibidem*). La traducción es propia.

<sup>81</sup> Por esta razón no utilizo las mayúsculas o minúsculas para discriminar el modo del acorde. Los grados son mayores o menores de acuerdo a la modalidad de la tonalidad y sólo se agrega la ‘M’ y ‘m’ para los casos de mayorizaciones o memorizaciones, respectivamente.

<sup>82</sup> Allan Moore, *Rock: The primary text*.

<sup>83</sup> Walter Everett, *The foundations of rock*.

<sup>84</sup> David Temperley, “Syncopation in rock: A perceptual perspective”, *Popular Music* 18/1 (enero 1999): 19-40. David Temperley, “Scalar shift in popular music”, *Music Theory Online*, Vol. 17, N° 4 (diciembre 2011). En <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.temperley.html> [Consultado en: abril de 2016]. Y el ya mencionado: Temperley, D. “The melodic-harmonic divorce ...”.



Temperley-De Clercq<sup>85</sup> es posible establecer algunas conclusiones que sirven de marco para esta Tesis:

- El rock puede ser comprendido en sentido amplio o restringido. La primera acepción incluye diversos estilos que se fueron desarrollando sincrónica y diacrónicamente en el Reino Unido y los Estados Unidos a partir de la década de 1960 y que rápidamente se expandieron alrededor del planeta influyendo en diversos grados los desarrollos locales. Muchos de los rasgos que caracterizan el sentido amplio del rock son compartidos con el «pop». En algunos casos los límites entre uno y otro son realmente imprecisos y parecen provenir mayormente de consideraciones valorativas en función de la postura de los artistas frente a la cultura dominante y el mercado de la música.

Estas músicas tienen las siguientes características comunes:

- La instrumentación y el arreglo se desarrollan en los siguientes planos de la textura:
  - la melodía principal en la voz/voces o instrumentos solistas como la guitarra o los teclados (o eventualmente, el saxo u otros instrumentos de viento),
  - el acompañamiento reiterativo en la batería como instrumento de percusión principal (y único en gran parte de los estilos),
  - el acompañamiento armónico-rítmico en el bajo, la guitarra (ambos mayormente eléctricos) y los teclados (en algunos casos el piano).
- La estructura formal de las piezas se basa en la alternancia de dos o tres segmentos temáticos cantados derivados de la forma estrofa-estribillo, con introducciones e interludios donde, en algunos casos, aparecen temas o solos instrumentales.
- La organización armónica procede de la armonía de la “práctica común” con la inclusión de intercambios modales y melodías que pueden presentar relativa independencia de la base armónica.
- El ritmo se desarrolla, principalmente, a partir del compás de 4/4 sobre un *pattern* característico ejecutado en la batería que alterna los registros grave del bombo y agudo del tambor en los cuatro pulsos del compás. Este esquema presenta una gran cantidad de variantes de acuerdo a los estilos y se complejiza con la línea del hi-hat o los diferentes tipos de platillos. Tanto en los *patterns* como en las líneas melódicas la regularidad de la estructura rítmico-métrica puede ser desviada por diversas disonancias rítmicas.
- La acepción restringida se basa en algunos rasgos derivados del rock and roll, el rhythm and blues y el blues, que en esta investigación denomino «propiaamente rockeros»:
  - La construcción del arreglo / instrumentación es similar al mencionado anteriormente, pero con cierta preponderancia de la guitarra eléctrica como instrumento solista y rítmico de acompañamiento. Además, el plano melódico de la voz se caracteriza por una búsqueda tímbrico-expresiva que debilita la definición del contorno melódico a favor de

---

<sup>85</sup> De Clercq, T. y Temperley, D. “A corpus analysis ...” y De Clercq, T. y Temperley D. “Statistical analysis of harmony ...”.



diversas formas de «vocalidad» expresiva.<sup>86</sup> Estas melodías se estructuran sobre un repertorio de alturas más restringido y una mayor repetición de notas.

- El uso preponderante del IV en lugar del V, de los acordes con 7ma. Menor o sin terceras, del VII↓ o eólico y del enlace V – IV. También son comunes los *riffs*<sup>87</sup> de acompañamiento y el movimiento de circularidad armónica sobre todo en los primeros segmentos cantados.
- Las melodías relativamente autónomas respecto del plano armónico utilizan característicamente la 3ras. Mayor y menor<sup>88</sup> en un mismo segmento de base armónica mayor, las escalas pentatónicas menor y mayor (en algunos casos con el agregado de la 5ta. Descendida o la 4ta. Aumentada) y el modo mixolidio.

En resumen, el marco teórico de esta Tesis incorpora diversas ideas de académicos estadounidenses de las áreas de música popular y académica. La excepción en este contexto es el inglés Allan Moore quien ha desarrollado algunos aspectos valiosos en los estudios de música popular pero que, a pesar de haber demandado enfatizar el «texto primario» (es decir la cuestión sonora) en su libro *Rock: The primary text* y en escritos anteriores, posteriormente se ha focalizado en diversas perspectivas interpretativas de la música.<sup>89</sup>

De cualquier modo, tanto en esta investigación como en las de los autores mencionados no se desconoce el valor de las otras disciplinas de estudio de la canción en la música popular, reunidas en torno de IASPM. Como menciona Omar Corrado en referencia al lugar que debería ocupar “lo musical” y “lo contextual” en los trabajos musicológicos:

Esto no significa, en modo alguno, eximirnos de la obligación de permanecer atentos y críticos al desarrollo general de las ideas, ni una mezquina defensa corporativa, ni un rechazo obtuso de la multidisciplinariedad o de una “hermenéutica de la heteronomía” (Hailey 1997: 171). Se trata, por el contrario, de contribuir a ellas desde la comprensión íntima del pensamiento musical, de la especificidad del hacer musical como forma particular de conocimiento y de expresión. Al encuentro multi / inter / tran-disciplinario es necesario llegar con la máxima plenitud de los conocimientos particulares, y ponernos en discusión en pie de igualdad en el trabajo de equipo, modalidad prácticamente insoslayable hoy para los estudios de esa naturaleza.<sup>90</sup>

## Metodología

El proceso investigativo se articuló en cuatro pasos: a) transcripción de la totalidad de las melodías cantadas y sus bajos armónicos por medio de software específicos; b) análisis de la

---

<sup>86</sup> Me refiero a la interpretación vocal que enfatiza la crudeza y agresividad de la voz, a través del uso de diferentes recursos (incluso el grito) y puede prescindir de la afinación precisa y la voz blanca.

<sup>87</sup> El *riff* es un motivo rítmico melódico que se reitera y que puede funcionar como introducción, interludio o base de la canción tanto en el bajo y la guitarra como duplicado por otros instrumentos en diferentes registros. De este modo no es un simple ostinato dado que es susceptible de ser transportado en función de la armonía.

<sup>88</sup> La sonoridad más ‘propiamente rockera’ resulta cuando la 3ra. menor aparece sobre el IV (donde es la 7ma. menor del acorde) o sobre el V (como 6ta. menor del acorde).

<sup>89</sup> Moore, A. *Rock: The primary text*.

<sup>90</sup> Omar Corrado, “Canon. Hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología* N° 5-6 (2004-2005): 30.



forma, armonía, melodía, ritmo, instrumentación y textura; c) compilación de los datos por pieza y por segmento temático cantado; d) comparación interna e interpretación de la información obtenida.

Respecto a la transcripción melódica (a) resultan necesarias algunas aclaraciones. La transcripción del ritmo se realizó a partir del pulso del acompañamiento tal como lo plantea Temperley en “Syncopation in rock” por lo que, antes de la transcripción, se estableció un mapa de *tempí* para cada pieza.<sup>91</sup> Este consistió en la reconstrucción del pulso a partir del acompañamiento de la batería (y de los teclados o guitarras en las piezas o segmentos donde no aparece) cuando el tempo fluctúa y no de un pulso externo asignado por el software. Estos mapas de tempos permitieron además, obtener información relacionada con los grados de modificación del pulso y las variaciones del tempo asociadas con los cambios formales.

Tanto los análisis (b) como la transcripción y los mapas de tempos se realizaron a partir de la audición. Sólo en algunos pocos casos comparé mi propia audición con algunas transcripciones realizadas por otros músicos o con algunas secuencias *midi* halladas en internet. En este sentido, he detectado cierto grado de «interpretabilidad» en el análisis de algunas funciones armónicas, en la determinación de las agrupaciones formales y en el compás (debido a las diferentes asignaciones del valor del *tactus*) que implicó la toma de decisiones opinables y discutibles.

Los datos obtenidos © se compilaron en hojas de cálculo y en una base de datos a partir de las cuales se realizaron las operaciones estadísticas básicas: promedios y porcentajes. A partir de la información recabada (d) pude realizar comparaciones e interpretaciones que permitieron caracterizar el estilo de las canciones de Charly García.

## Bibliografía

- Björnberg, Alf. “On aeolian harmony in contemporary popular music”, *Nordic IASPM Working Paper DK*, 1, 1984 [Consultado en mayo de 2016]: disponible en <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.733.1155&rep=rep1&type=pdf>
- Caplin, William E. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Covach & Boone (Ed.). *Understanding rock. Essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997.
- De Clercq, Trevor. *Sections and successions in successful songs: a prototype approach to form in rock music*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, University of Rochester, New York, 2012, 114 [Consultada en junio de 2016]: disponible en [http://www.midside.com/publications/declercq\\_diss\\_2012.pdf](http://www.midside.com/publications/declercq_diss_2012.pdf).
- Everett, Walter. *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, [1999] 2013.
- Everett, Walter. *The foundations of rock: from ‘Blue Suede Shoes’ to ‘Suite: Judy Blue Eyes’*. Oxford: Oxford University Press Inc., 2009.

---

<sup>91</sup> Temperley, D. “Syncopation in rock ...”.





- Johansson, K.G. "The harmonic language of the beatles". STM Online Vol. 2, 1999 [Consultado en febrero 2014]: disponible en [http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_2/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_2/index.php?menu=3)
- Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Ediciones Akal, [1983] 2003.
- Madoery, Diego. *Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del periodo 1972-1996*. Tesis doctoral inédita. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.
- Madoery, Diego. "Analizando Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones. El análisis del disco como unidad". Ponencia presentada en el VIII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM – AL). Lima: Junio de 2008, inédita;
- Madoery, Diego "Clics Modernos. La transgresión se convierte en canon". Ponencia presentada en XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentinas de Musicología. Santa Fe: Agosto de 2008, inédita.
- Meyer, Leonard. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- Meyer, Leonard. *Style and music: Theory, history and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.
- Middleton, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- Moore, Allan. *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Buckingham: Ashgate Press, [1993] 2001.
- Moore, Allan. *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1967.
- Tagg, Philip. *Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.

### Publicaciones periódicas

- Agawu, Kofi. "Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century 'lied'". *Music Analysis* Vol. 11, No. 1 (1992): 3-36.
- Acuña, Claudia. "Tribulaciones y lamentos de un tonto rey imaginario, o no". *Revista Rolling Stone* 15 (1999): 39.
- Corrado, Omar. "Canon. Hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2004-2005): 17-44.
- De Clercq, Trevor y Temperley, David. "A corpus analysis of rock harmony". *Popular Music* 30/1 (2011): 47-70.
- De Clercq, Trevor y Temperley, David. "Statistical analysis of harmony and melody in rock music", *Journal of de New Music Research* Vol. 42 Nº 3 (2013): 187-204.
- Del Mazo, Mariano y Boido, Juan Ignacio. "Alta fidelidad". *Suplemento Radar* (22/12/2012).
- Everett, Walter. "Making sense of rock's tonal systems". *Music Theory Online* Vol. 10 Nº 4 (2004) [Consultado en junio de 2016]: disponible en [http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w\\_everett\\_frames.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett_frames.html)
- Everett, Walter. "After relativism: Recent directions in the high analysis of low music". *Music Analysis*, Vol. 31 Nº 3 (2012): 381-413.
- Griffiths, Dai. "The high analysis of low music". *Music Analysis* Vol. 18 Nº 3 (1999): 389-435.
- Moore, Allan. "An interrogative hermeneutics of popular song". *El oído pensante*, Vol. 1 Nº1 (2013) [Consultado en noviembre de 2013]: disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2201>





- Moore, Allan. "Categorical conventions in music discourse: style and genre". *Music & Letters*, Vol. 82 N° 3 (2001): 432-442.
- Moore, Allan. "The so-called 'flattened seventh' in rock". *Popular Music* 14/2 (1995): 185-201.
- Moore, Allan. "Patterns of harmony". En *Popular Music*, 11/1 (1992): 73-106.
- Summach, Jay. "The structure, function, and genesis of the prechorus". *Music Theory Online* Vol. 17 N° 3 (2001) [Consultado 11/12/2013]: disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.summach.html#AUTHORNOTE1>
- Tagg, Philip. "Analyzing popular music: Theory, method and practice". *Popular Music* Vol. 2 (1982): 37-69.
- Temperley, David. "Scalar shift in popular music". *Music Theory Online* Vol. 17 N° 4 (2011) [Consultado en abril de 2015]: disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.temperley.html>
- Temperley, David. "The tonal properties of pitch-class sets: tonal implication, tonal ambiguity, and tonalness". *Tonal Theory for the Digital Age (Computing in Musicology 15)* (2007): 24-38.
- Temperley, David. "The melodic-harmonic divorce in rock". *Popular Music* 26/6 (2007): 323-342.
- Temperley, David. "Communicative pressure and the evolution of musical styles". *Music perception* Vol. 21 N° 3 (2004): 313-337.
- Temperley, David. "Syncopation in rock: A perceptual perspective". *Popular Music* 18/1 (1999): 19-40.

-&-

## ARTURO ANDRÉS ROIG. JUVENILISMO EN EL MANIFIESTO LIMINAR DE LA REFORMA UNIVERSITARIA DEL 18

**María Cristina Genovese**

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes- UNSJ  
cristina.genovese@speedy.com.ar

### Resumen

Nos proponemos en este trabajo contribuir a una comprensión del célebre texto de la reforma universitaria, el Manifiesto Liminar publicado el viernes 21 de junio de 1918 en un número extraordinario de la Gaceta Universitaria, revista de la Federación Universitaria de Córdoba, titulado "La juventud argentina de Córdoba a los hombre libres de Sud América", firmado por un grupo de estudiantes que protagonizaron los sucesos. Nos acompañará en este recorrido un emblemático texto del maestro de filosofía Arturo Andrés Roig "Deodoro Roca y el Manifiesto de la Reforma de 1918" en su libro *Filosofía, Universidad y Filósofos en América Latina*. En palabras de Arturo Roig se trata de una literatura hecha por jóvenes que creyeron en su poder renovador incorporado dentro de lo que denomina la "ideología juvenilista". Mencionaremos cada una de sus características e intentaremos reconocerlas en el texto del Manifiesto.

**Palabras clave:** Reforma Universitaria / 1918 / Manifiesto Liminar



## Abstract

### ARTURO ANDRÉS ROIG. JUVENILISM IN THE *LIMINARY MANIFESTO* OF THE UNIVERSITY REFORM OF 1918

We propose in this work to contribute to an understanding of the famous text of the university reform, the *Liminary Manifesto* published on Friday, June 21, 1918 in an extraordinary number of the *University Gazette*, magazine of the University Federation of Córdoba, entitled "The Argentine youth of Cordoba to the freemen of South America", signed by a group of students who starred in the events. We will be accompanied on this analysis by an emblematic text by the master philosopher Arturo Andrés Roig "Deodoro Roca and the Manifesto of the Reformation of 1918" in his book *Philosophy, University and Philosophers in Latin America*. In the words of Arturo Roig, it is a literature made by young people who believed in its renewing power incorporated into what he calls the "juvenile ideology". We will mention each one of its characteristics and we will try to recognize them in the text of the Manifesto.

**Keywords:** University Reformation / 1918 / Liminary Manifesto

## Texto completo de la conferencia

Nos proponemos en este trabajo contribuir a una comprensión del célebre texto de la reforma universitaria, el Manifiesto Liminar (ML)<sup>92</sup> publicado el viernes 21 de junio de 1918 en un número extraordinario de la *Gaceta Universitaria*, revista de la Federación Universitaria de Córdoba, titulado "La juventud argentina de Córdoba a los hombre libres de Sud América", firmado por un grupo de estudiantes que protagonizaron los sucesos. Nos acompañará en este recorrido un emblemático texto de mi maestro Arturo Andrés Roig, filósofo mendocino fallecido en la provincia de Mendoza hace pocos años, "Deodoro Roca y el Manifiesto de la Reforma de 1918" en su libro *Filosofía, Universidad y Filósofos en América Latina*.<sup>93</sup>

Primero recordemos el estatuto de la Universidad de Córdoba de aquel momento. La Universidad, en ese entonces, funcionaba bajo la impronta de sectores conservadores de la Iglesia Católica. Las cátedras tenían muchas veces carácter hereditario lo que derivó a un anacronismo en sus programas de estudios. El movimiento estudiantil reclamó un giro radical: autonomía académica, cogobierno de estudiantes, profesores y graduados, extensión de la universidad a otros sectores sociales, y libertad de cátedra. Mientras estaban detenidos –y procesados por sedición–, los estudiantes lograron el apoyo inmediato de los sindicatos obreros. Este fue el origen de una consigna que sobrevivió en el tiempo, "Obreros y estudiantes, unidos adelante". La Reforma –como se la llamó– triunfó rápidamente sobre la Universidad teológica convirtiéndose en un movimiento pedagógico, político y cultural que se expandió por todo el continente americano. Quizá resulte inverosímil, pero el máximo ideólogo e impulsor de la

<sup>92</sup> "Manifiesto Liminar de la Reforma Universitaria. Federación Universitaria de Córdoba. 1918", *Transatlántica de educación*, ISSN 1870-6428, N° 5 (2008), [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo\\_codigo=3036611](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo_codigo=3036611)

<sup>93</sup> Arturo Andrés Roig, "Deodoro Roca y el Manifiesto de la reforma de 1918", en *Filosofía, Universidad y Filósofos en América Latina*, Coordinación de Humanidades. Centro coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos (México: Universidad Autónoma de México, 1981), 88-115.



Reforma permanece hoy prácticamente en el olvido. Se llamó Deodoro Roca (1890-1942), aunque todos –amigos y enemigos– lo llamaban simplemente Deodoro. Si bien no lo firmó, a los 28 años fue el autor del célebre Manifiesto Liminar. Su prédica militante se aproxima a los grandes denunciadores de injusticias de su época como Carlos Mariátegui, José Ingenieros y la legendaria figura de Sandino. Ello explica en parte el olvido sistemático al que fue sometido.

Este texto fundacional que sancionaba el derecho sagrado a la insurrección se desparramó por todo el continente, impactó primero en Perú, Chile, Cuba, Colombia, Guatemala y Uruguay y más tarde en Brasil, Paraguay, Bolivia, Ecuador, Venezuela y México. En cada país las manifestaciones de los estudiantes y los procesos reformistas tuvieron un despliegue y una resonancia particulares, pero la nota común a partir de la década del 20, fue la crítica antiimperialista y el ideal latinoamericanista.

Según Arturo Roig el Manifiesto es considerado dentro de la historia de un género literario menor, el de «los manifiestos juveniles». Este texto se nos muestra como un momento dentro de un largo proceso que tiene en el Río de la Plata sus inicios en la Generación de 1837, se prolonga con la Generación de 1900 y tiene como antecedente inmediato la literatura Juvenilista de José Ingenieros. Según Roig, la producción de este discurso de algún modo escapa a los límites del género menor y debe ser considerado como un discurso innovador y provocador en la voz de las juventudes que buscan expresarse o manifestarse. Cita, a propósito de esta actitud de manifiesto generacional, el *Dogma Socialista* de Esteban Echeverría (1837), *Ideas para un curso de filosofía contemporánea* (1840) de Juan Bautista Alberdi, *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó y los escritos de Ingenieros, algunos anteriores al movimiento cordobés, como *El Hombre mediocre* (1911), *Hacia una moral sin dogmas* (1917).

Todos estos escritos se definen por su fuerte sentido de declaración y dentro de una literatura programática y de ideas. Literatura hecha por jóvenes que creyeron en la juventud, en su poder renovador, y dirigida a jóvenes incorporados dentro de lo que Arturo Roig denomina Ideología juvenilista. Cada uno de los autores mencionados dedica su declaración a la juventud: Echeverría, “A la juventud argentina”; Alberdi, “Qué filosofía es la que puede convenir a nuestra juventud”; Rodó, “A la juventud de América; Ingenieros, “A la Juventud de América Latina”. Advertimos una continuidad de esta tradición literaria en el Manifiesto del 18 en su título “La Juventud argentina de Córdoba a los hombre libres de Sud América”.

En palabras de Arturo Roig, la “ideología juvenilista” rioplatense reúne una serie de características. Mencionaremos cada una de ellas e intentaremos reconocerlas en el texto del Manifiesto. En primer lugar, nos dice Roig, se trata de un mensaje con fuerte sentido de futuro que se da acompañado de expresiones de carácter profético, en algunos casos claramente mesiánico y redentorista. Con ello se expresa cierta conciencia religiosa que se manifiesta con un vocabulario tomado de la religión positiva, o de las diversas formulaciones de la religión natural; en otros casos, es visible un esteticismo declarado casi siempre como anti dogmatismo y elaborado en términos de un idealismo ético en el que prima un altruismo y desinterés declarado respecto de lo que se considera «bajo», «material» o «egoísta».



“Hicimos entonces una santa revolución y el régimen cayó a nuestros golpes”.<sup>94</sup> Esta revolución – a la cual se le asigna el epíteto de “santa”– es llevada a cabo por un sujeto que se auto reconoce como el único posible: la juventud, la juventud depositaria de una confianza absoluta cuya intervención, resistida por el poder académico enquistado en la universidad, daría lugar a algo nuevo, a un cambio histórico: el demos universitario como república democrática.

Creíamos honradamente que nuestro esfuerzo había creado algo nuevo, que por lo menos la elevación de nuestros ideales merecía algún respeto. Asombrados, contemplamos entonces como se coligaban los más crudos reaccionarios para arrebatarnos nuestra conquista.<sup>95</sup>

La juventud vive siempre en trance de heroísmo. Es desinteresada, es pura. No ha tenido tiempo de contaminarse. No se equivoca nunca en la elección de sus maestros.<sup>96</sup>

Se entiende que en estos párrafos la juventud juega una función simbólica: “la de su nacimiento partogenético y la de su misión prometeica”.<sup>97</sup> Ante el arcaísmo, la barbarie, la tiranía –gastados resortes de la práctica autoritaria de los profesores y dirigentes universitarios– la única puerta que queda abierta a la esperanza, según lo expresa el manifiesto:

[...] es el destino heroico de la juventud. El sacrificio nuestro mejor estímulo; la redención espiritual de las juventudes americanas, nuestra única recompensa, pues sabemos que nuestras verdades lo son –y dolorosas– de todo el continente.<sup>98</sup>

El Manifiesto no podía menos que concluir con palabras proféticas dirigidas a la juventud americana:

Recojamos la lección, compañeros de toda América; acaso tenga el sentido de un presagio glorioso, la virtud de un llamamiento a la lucha suprema por la libertad; ella nos muestra el verdadero carácter de la autoridad universitaria, tiránica y obcecada, que ve en cada petición un agravio y en cada pensamiento una semilla de rebelión.<sup>99</sup>

Claro está que la profecía solo es compatible (para una conciencia religiosa) con el estado de pureza, es decir, la palabra profética es una palabra incontaminada y en tal sentido casi mítica.

Los jóvenes cordobeses luchaban, según sus propias palabras, contra hombres viejos, sin “amor”, sin “energías”, gentes que representaban el pasado en lugar del porvenir. En la visión de Roig, “El juvenilismo acaba organizándose en el Río de la Plata sobre el constante y permanente recurso a lo simbólico”.<sup>100</sup> Desde este punto de vista es posible extender la fuerza que tuvo el Manifiesto en relación con la praxis política del que era su expresión directa, si atendemos al hecho de que los puntos centrales de las demandas de cambio juveniles que recoge el Manifiesto se acompañaron con manifestaciones públicas, huelgas indeterminadas, ocupación de la universidad, enfrentamientos contra la intervención de la policía, discursos políticos de

<sup>94</sup> Manifiesto Liminar, 39.

<sup>95</sup> Manifiesto Liminar, 41.

<sup>96</sup> Manifiesto Liminar, 40.

<sup>97</sup> Roig, A., 1981, 96.

<sup>98</sup> Manifiesto Liminar, 40.

<sup>99</sup> Manifiesto Liminar, 41.

<sup>100</sup> Roig, A., 1981, 101.



distintos oradores, entre otros. Todos estos signos han consolidado un canon épico-político del movimiento estudiantil durante todo el siglo XX y aún hoy perdura su vigencia.

En los textos seleccionados puede constatar, además, otra de las características de la ideología «juvenilista» que remarca Roig: el deseo de cambio social enfrentado a estructuras que se consideran opresivas – en este caso, el poder académico enquistado en la universidad- y tutelado por un cierto sentido de élite. Elitismo de la juventud que se conecta con cierta aptitud de grupo acompañado de valor heroico y fundado en cierta aristocracia espiritual. La importancia del joven estudiante avanza hasta el punto de convertirse en el locus de todo cambio.

Es posible ver, por otra parte, una cierta actitud de apoyo en una tradición revolucionaria que ha de ser completada y que lleva implícita la idea de una “segunda independencia”.

Hombres de una república libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Hemos resuelto llamar a todas las cosas por el nombre que tienen. Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más.<sup>101</sup>

La frase con su tono enfático declara la terminación de un largo proceso e inicio de uno nuevo: el de la segunda independencia o emancipación mental con lo que quedará quebrada la última cadena que nos legó el antiguo régimen. Había sido rota la primera, pero restaba la segunda, fragmentada por Buenos Aires, ciudad abierta al progreso del siglo, pero anacrónicamente mantenida en la Córdoba «retrógrada», en donde aún pervivía la colonia.

Se explica el entusiasmo de los jóvenes cordobeses del 18. El símbolo de la «rotas cadenas» que suenan en las estrofas del Himno Nacional, es retomado desde una praxis que se les presenta, épicamente, como un acto revolucionario. Y el hecho ocurría en Córdoba, en donde había pervivido el espíritu monárquico y monástico. La lucha había que concretarla contra dos frentes negativos, el clerical y un nuevo poder aún difuso surgido de una sociedad que se presentaba en el Río de la Plata como un crecimiento caótico y destructor de las jerarquías.

¿Revolución o Reforma? Si bien el Manifiesto no habla tan claro de la primera, las soluciones no se manifiestan como una exigencia de reforma, sino de revolución. “Creemos no equivocarnos; las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo la hora americana”.<sup>102</sup>

Los tiranos contra los que se lucha, como señala el Manifiesto, son los “contrarrevolucionarios de Mayo”. El Manifiesto exige que se establezcan claramente las diferencias que hay entre “desórdenes estudiantiles” y “revolución”, y aun cuando no surja de su letra una definición de lo que se entiende por esta última, sí deja en claro los antivalores: la simulación, el engaño, el fariseísmo, la miseria moral, el dogmatismo, la vacuidad de ideales de las clases dirigentes universitaria, justifican la moral y la capacidad de la juventud para intervenir en el gobierno de una universidad democrática.

Las universidades han llegado a ser así fiel reflejo de estas sociedades decadentes que se empeñan en ofrecer el triste espectáculo de una inmovilidad senil. Por eso es que la ciencia

---

<sup>101</sup> Manifiesto Liminar, 39.

<sup>102</sup> Manifiesto Liminar, 39.



frente a estas casas mudas y cerradas, pasa silenciosa o entra mutilada y grotesca al servicio burocrático. [...] Por eso es que dentro de semejante régimen, las fuerzas naturales llevan a mediocritar la enseñanza, y el ensanchamiento vital de los organismos universitarios no es fruto del desarrollo orgánico, sino el aliento de la periodicidad revolucionaria.<sup>103</sup>

En la Universidad Nacional de Córdoba y en esta ciudad no se han presenciado desórdenes; se ha contemplado el nacimiento de una verdadera revolución que ha de agrupar bien pronto bajo su bandera a todos los hombres libres del continente.<sup>104</sup>

Se expresa que no ha habido en la Universidad Cordobesa un “desarrollo orgánico” pero a su vez se afirma que los pasos progresivos fueron siempre alcanzados gracias a una cierta “periodicidad revolucionaria”. Ante la problemática política de la época planteada en la antítesis evolución-revolución, se decide por el segundo término. Hecho significativo si se tiene en cuenta el peso que la idea evolutiva había cobrado por el pensamiento de Bergson. Los jóvenes cordobeses tenían claro que los hechos sociales no se confunden con los procesos naturales, en pocas palabras, son históricos. La manifestación juvenil encarna, de este modo, una narración profética de la historia, de lo que ha de suceder en el porvenir y por lo tanto la posibilidad de exponer a priori los acontecimientos que pertenecen a un futuro, porque son ellos, los jóvenes, los que están haciendo y disponiendo de los sucesos que anuncian de antemano. En este sentido el texto nos advierte:

Los actos de violencia, de los cuales nos responsabilizamos íntegramente, se cumplían como en el ejercicio de las puras ideas [...] El sentido moral estaba oscurecido en las clases dirigentes por un fariseísmo tradicional y por una pavorosa indigencia de ideales.<sup>105</sup>

Queda claro que no se trata de una revolución armada, sino de la práctica de un derecho ya no a petionar, sino que “exige que se le reconozca el derecho a exteriorizar ese pensamiento propio en los cuerpos universitarios por medio de sus representantes”.<sup>106</sup>

Roig nos dice que a estas expresiones de carácter profético “[...] debemos agregar una profunda confianza en la personalidad juvenil, un «meliorismo» y una fe como actitudes opuestas a todo escepticismo atribuido a la ‘vejez’ o a la ‘rutina’”.<sup>107</sup> El clima romántico de todos estos caracteres es evidente y se relaciona con el concepto «meliorista» de lo que de antemano se quiere producir, por cuanto expresa que es la juventud la que tiene a su cargo la historia como algo por hacer, como una etapa de un futuro pleno a conquistar. Así, la meta de una universidad republicana adopta el carácter de un futuro regulador del accionar presente.

Este enfrentamiento generacional ostensible en el Manifiesto como una lucha entre jóvenes y viejos, puros e impuros, contaminados e incontaminados –la lucha de la burguesía contra las estructuras derivadas de la colonia española, constituye el marco / contexto donde surge la demanda de autonomía universitaria–. En la interpretación de Roig, se reclamaba una autonomía sobre el rechazo de una autonomía vigente, aunque no muy compatible con los tiempos. La

---

<sup>103</sup> Manifiesto Liminar, 40.

<sup>104</sup> Manifiesto Liminar, 39.

<sup>105</sup> Manifiesto Liminar, 40.

<sup>106</sup> Manifiesto Liminar, 40.

<sup>107</sup> Roig, A., 1981, 94.





Universidad se había organizado sobre un concepto de soberanía fundada en el “Derecho divino del profesorado universitario”.

Nuestro régimen universitario -aún el más reciente – es anacrónico. Está fundado sobre una especie de derecho divino; el derecho divino del profesorado universitario. Se crea a sí mismo. En el nace y en el muere. Mantiene un alejamiento olímpico. La Federación Universitaria de Córdoba se alza para luchar contra este régimen y entiende que en ello le va la vida. Reclama un gobierno estrictamente democrático y sostiene que el *demos* universitario, la soberanía, el derecho a darse un gobierno propio radica principalmente en los estudiantes.<sup>108</sup>

Se advierte en estas palabras la idea de un sentido heroico de la vida que pone límites imprecisos a los objetivos perseguidos que se mueven entre una reforma social y una revolución.

Frente a esa envejecida autonomía surgía otra más acorde con el estado liberal burgués. Debido a ello comenzaba a concebirse la universidad como un *demos* en el que debía regir la misma democracia participativa que había reemplazado las antiguas estructuras políticas. Así, la soberanía de la cual había de nacer el gobierno propio debía pasar al estudiantado. En el comentario de Roig el conflicto no surgía de un enfrentamiento entre estudiantes y estado. Ya Nicolás Matienzo interventor de la Universidad de Córdoba había realizado algunas reformas del estatuto de la universidad cuando abre la participación en el gobierno universitario al claustro de profesores. El conflicto era social, entre fracciones de clase: los intelectuales patricios económica y políticamente en crisis y la juventud estudiantil de una especie de clase media en ascenso todavía ajena al ejercicio del poder político y económico. O sea, la autonomía demandada era acorde a los marcos del estado liberal burgués.

La autonomía reclamada también se articula con una reforma pedagógica muy fecunda que plantea nuevas relaciones entre docentes y alumnos, y por ende, revoca el concepto de autoridad vigente. Dice el Manifiesto:

Si no existe una vinculación espiritual entre el que enseña y el que aprende, toda enseñanza es hostil y por consiguiente infecunda. Toda educación es una larga obra de amor a los que aprenden. ... El concepto de autoridad que corresponde y acompaña a un director o a un maestro en un hogar de estudiantes universitarios no puede apoyarse en la fuerza de disciplinas extrañas a la sustancia misma de los estudios. La autoridad en un hogar de estudiantes no se ejercita mandando, sino sugiriendo y amando: enseñando.<sup>109</sup>

[...] Para que esa relación espiritual pudiera establecerse era necesario reconocerle al estudiante una potencialidad educativa surgida de él mismo y capaz de incidir como factor educativo en el educador.<sup>110</sup>

Al derecho al cogobierno, al derecho de la libre expresión, al derecho de elegir los maestros, los jóvenes reformistas suman el derecho de la enseñanza reciproca de estudiantes y profesores.

Por último los reclamos del Manifiesto son hechos en nombre de la nación y con un sentido continental: hay una patria pero también una “Patria Grande”, la Patria Americana. Del mismo

<sup>108</sup> Manifiesto Liminar, 39.

<sup>109</sup> Manifiesto Liminar, 39

<sup>110</sup> Manifiesto Liminar, 39



modo hay una tendencia a ampliar las fronteras de la misión de esta cruzada juvenil a toda la juventud de América Latina.

El manifiesto comienza con la palabras simbólicas “A los hombres libres de Sudamérica” y concluye con una incitación a la juventud americana a colaborar “[...] en la obra de libertad que inicia”.<sup>111</sup> Conjuntamente con la preservación del *demos* y autonomismo universitario, los jóvenes reformistas bregan o urden, desde esta casa, el eslabonamiento de nuestro pueblos, la idea de una América rediviva y una nueva nacionalidad supra territorial, la Patria Americana, cuya categoría básica se imbrica con la inclusión en una humanidad cosmopolita. Esto es, la duplicación a nivel universitario del proyecto bolivariano. América una y diversa que aúne lo propio y común. Si bien en el Manifiesto no se habla de imperialismo, surge de su texto un rechazo a la antigua dependencia colonial española que persistía en la tradicional universidad de Córdoba. Pero por algún motivo Deodoro Roca dio al Manifiesto la amplitud que muestra y avizoró que las universidades latinoamericanas no solo padecían males comunes sino también tenían metas comunes. Su expresa voluntad de abrir sus filas a un espectro más amplio de docentes y alumnos y de luchar por una institución académica libre de presiones políticas y burocráticas, si bien estas demandas no se fundaron en un vacío político, queda expresado en la celeberrima frase del Manifiesto Liminar “Los dolores que quedan son las libertades que nos faltan”.<sup>112</sup>

Sirva este comentario, a propósito del cumplimiento del centenario de este legado, para repensarlo no como una herencia indiscutible y estática, sino más bien para liberar relecturas y resignificaciones por parte de las nuevas generaciones docentes y estudiantiles, sin desconectarnos de las reales preocupaciones sociales, políticas y pedagógicas que atraviesan hoy a la Universidad Argentina.

## Bibliografía

Manifiesto Liminar de la Reforma Universitaria. Federación Universitaria de Córdoba. 1918, *Transatlántica de educación*, ISSN 1870-6428, N° 5, (2008), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3036611> [Consultado el 07-05-2018].

Roig, Arturo Andrés. 1981. “Deodoro Roca y el Manifiesto de la Reforma de 1918”, En *Filosofía, Universidad y Filósofos en América Latina*. Coordinación de Humanidades. Centro coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos, 88-115. México: Universidad Autónoma de México.

---

<sup>111</sup> Manifiesto Liminar, 41

<sup>112</sup> Manifiesto Liminar, 39



## PONENCIAS

### LA PERFORMANCE MUSICAL Y SUS TRES MOMENTOS CONSTITUTIVOS, DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS INTÉRPRETES

**Alejandra GARCÍA TRABUCCO**, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo  
**María Alejandra SILNIK**, Universidad “Juan Agustín Maza”, Mendoza  
**Yanet GERICÓ**, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan  
agarcia391@gmail.com

40

#### Resumen

El presente trabajo enfoca tres momentos clave de la performance musical: preparación de la obra, ejecución en público, y momento posterior al concierto, en busca de sus elementos constitutivos y de cómo se articulan entre sí. Nos propusimos indagar dicho fenómeno de un modo integral, partiendo de aspectos determinantes en la elección de las obras, el proceso de apropiación creativa de las mismas, su puesta en escena, y las acciones posteriores, que vuelven a activar la motivación para la performance. A tal fin, entrevistamos a diez intérpretes musicales argentinos de destacada trayectoria para recabar descripciones sobre sus procedimientos personales de armado de obras para presentar en público y sus vivencias durante y después de los conciertos. Se indagó sobre las lógicas no lineales que emplean, como el uso de analogías y metáforas, tanto en la construcción de sentido como en la resolución puramente técnica de la ejecución. Los resultados muestran los singulares elementos que, a través de variados procesos de inferencia, convergen en la ejecución de cada artista, conformando redes de significados no siempre semánticos, sino también de naturaleza dinámica y pre-reflexiva.

**Palabras clave:** performance musical / instrumentos musicales / intérprete / concierto

### THREE CONSTITUTIVE MOMENTS OF MUSIC PERFORMANCE, FROM THE VIEWPOINT OF THE PERFORMING ARTIST

#### Abstract

The present study focused on three critical moments of the music performance process: preparation of the piece, public performance and post-concert moment, in search of its constitutive elements and how they articulate. We approached the phenomenon in an integral way, starting by the aspects that determine the selection of pieces, going through the creative appropriation of them, their performance on stage and the actions and experiences that follow a presentation, that propel the motivation for performance again. For that matter, we interviewed ten renowned Argentinean music performers to collect their own descriptions of their personal procedures when putting together musical works to be played in public, and their experiences during and after the concerts. We focused in the non-linear logic that they employ, such as the use of analogies and metaphors, both in the search of making sense out of the music material,



and the strictly practical resolution of the technical aspects of playing. The results show the singular elements that, through varied inference processes, converge in every artist's performance, building webs of meaning, not only of semantic origin but also of pragmatic and pre-reflexive nature.

**Keywords:** music performance / performer / musical instruments / concert

## Texto completo

### Introducción

Cuando se habla de *performance* musical, acude a la mente el momento único e irrepetible en que un músico o grupo de intérpretes pone en acto un producto sonoro en un escenario u otro marco público. Esta mirada estaría enfocando un punto particular de un proceso que es, en realidad, bastante más amplio: no sólo comienza mucho antes del concierto, sino que se proyecta con intensidad en los momentos posteriores. Nuestro grupo de investigación, integrado por intérpretes, eligió indagar el proceso de un modo integral y abarcador, partiendo de los aspectos determinantes en la elección de las obras, atravesando el trámite de apropiación creativa de las mismas, su puesta en escena, y las acciones y vivencias posteriores, que vuelven a activar la rueda de la performance.

Decidimos, entonces, enfocar tres momentos clave del proceso performativo: preparación de la obra, ejecución en público, y momento posterior al concierto, buscando sus elementos constitutivos y cómo se articulan entre sí. Para tal fin, se entrevistó a diez intérpretes musicales argentinos de destacada trayectoria para recabar descripciones sobre sus procedimientos personales de armado de obras para ejecutar en público, y sus vivencias durante y después de los conciertos. Partiendo del concepto de performatividad, que nos habla de conocimientos que “yacen en el cuerpo y sólo son recuperables a través de él”,<sup>113</sup> se indagó en particular sobre las lógicas no lineales que los intérpretes emplean en dicho proceso.

Los resultados muestran los singulares elementos que, a través de variados procesos de inferencia, y como recupero de experiencia previa personal, convergen en la ejecución de cada artista, conformando redes de significados no siempre semánticos, sino también dinámicos y pre-reflexivos. El momento inmediato posterior y los días subsiguientes al concierto, juegan un rol clave en la comprensión del poder energizante de la interacción musical, que propulsa la motivación necesaria para volver a embarcarse en una nueva serie de experiencias musicales performativas.

### Marco conceptual

La mirada enactiva sobre el fenómeno musical indica que éste sólo “adquiere sentido en la acción”, a partir del uso que le damos a la música en experiencias integrales que se transitan

---

<sup>113</sup> Rubén López Cano, “Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”, en *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, ed. Marita Fornaro (Montevideo: Universidad de la Republica, 2011), 51.



desde y con el cuerpo, y en diálogo con el entorno.<sup>114</sup> Este paradigma enmarca nuestra búsqueda en torno a los momentos que el intérprete atraviesa en su hacer musical.

En la indagación sobre las prácticas cotidianas de intérpretes que preparan una presentación pública, abarcando el antes–durante–después de la experiencia, encontramos un entramado de elementos que se conjugan de modo inextricable. La interacción expresiva con la música “articula pensamientos, sentimientos, emociones y movimiento”,<sup>115</sup> cruzados por un profundo arraigo en su contexto cultural. Se trata de un continuo indivisible entre producto y proceso,<sup>116</sup> construido *instrumento en mano*, tocando y corrigiendo sobre la marcha para volver a tocar.

En el fluir de las interacciones dinámicas que, a través del acople psicomotor, permiten apropiarse de la música, aparecen también sentidos conferidos por el mundo simbólico del ejecutante, que se encarnan en las acciones naturalmente. Lógicas no lineales traen elementos de la historia personal a intervenir en la red de interpretantes disparada por el estímulo musical, donde “lo importante está en la red, y no en cada signo interpretante aislado”.<sup>117</sup> En el momento de la performance, las respuestas rápidas y pre-reflexivas que permiten la sincronización con el fluir de la música, no están exentas de la carga semántica que adquirieron en el largo y rico proceso previo de apropiación del material.

Las competencias específicas que desarrollan los intérpretes para lograr sus objetivos, negocian “con las cualidades del objeto musical percibido (...) para unificarse en un sólido acoplamiento”.<sup>118</sup> En este caso, el objeto musical es tanto la obra como el instrumento, pero también la sala de conciertos y el público, por mencionar solo algunas de las variables.

El momento inmediato posterior y los días subsiguientes al concierto, juegan un rol clave en la comprensión del poder energizante de la interacción musical, que propulsa la motivación para volver a embarcarse en una nueva serie de experiencias musicales performativas.

## Metodología

Se realizó una entrevista semiestructurada a diez intérpretes musicales de destacada trayectoria artística, para averiguar sobre sus procesos personales de armado y ejecución de obras en público. Se eligió un grupo de músicos clásicos y populares en similar proporción, buscando también el equilibrio de representación en género y edad. Los entrevistados se desempeñan

---

<sup>114</sup> Jesús Castro Andriano, “Una aproximación enactiva a la Cognición Musical” (Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Morelos, 2013), 9.

<sup>115</sup> Marc Leman, *The expressive moment. How interaction (with music) shapes human empowerment* (Cambridge: MIT Press, 2016), 7.

<sup>116</sup> Nicholas Cook et al., “Between Process and Product: Music and/as Performance”, *The Online Journal of the Society for Music Theory*, vol 7, n° 2 (abril 2001) [http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook\\_frames.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html) (Consultado el 15/01/2018)

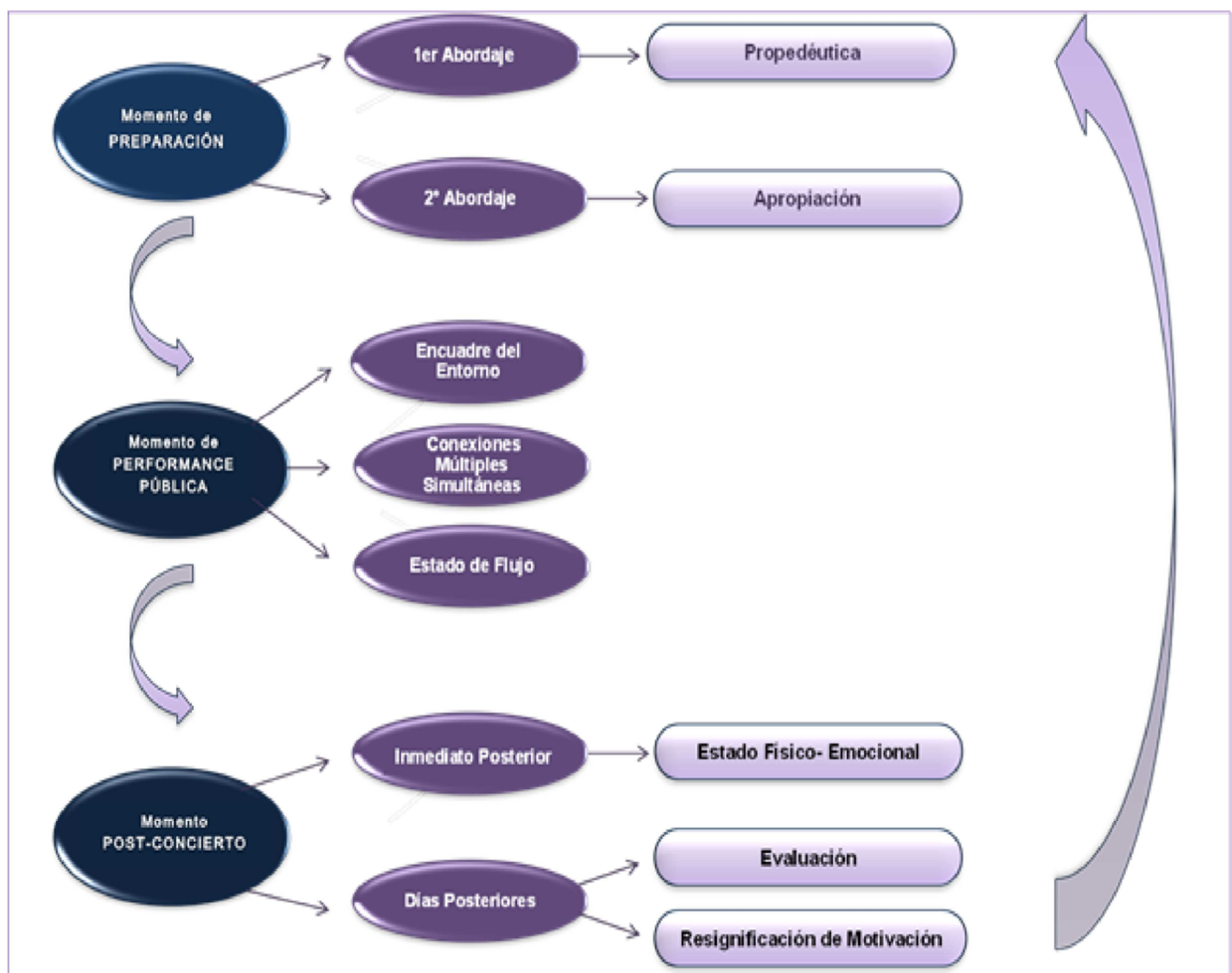
<sup>117</sup> López Cano, 52.

<sup>118</sup> Rubén López Cano, “Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización.” <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html> (consultado el 20/12/2017)

como artistas en la Argentina y el exterior, y son oriundos de Mendoza, San Juan, Córdoba y Buenos Aires (Argentina).

Se logró obtener un relato detallado que atraviesa las diferentes etapas del trabajo personal del intérprete, desde la selección de una obra hasta su efectiva ejecución pública y los días posteriores a dicha experiencia, en un marco que respetó los rumbos emergentes de la conversación.

## Resultados

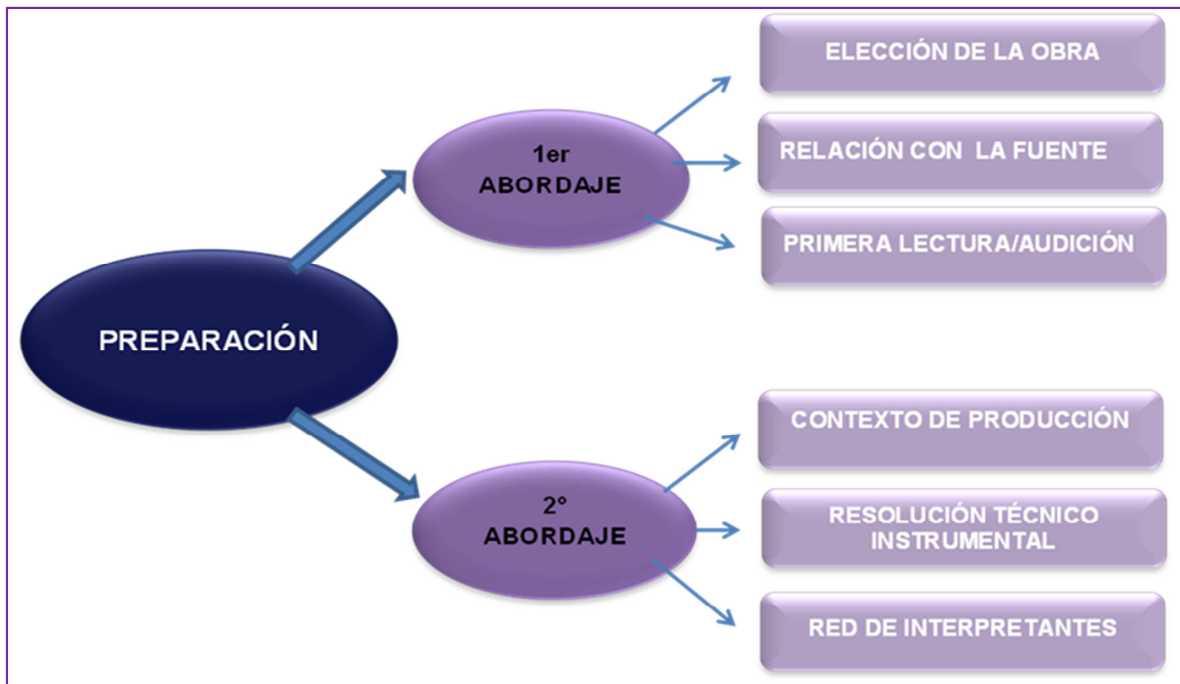


### Momento de preparación

Los procedimientos personales de armado de la obras para ejecutar en público involucran acciones de muy variada raigambre. Se los agrupó en dos categorías emergentes, que hemos denominado 1° y 2° abordaje, para señalar dos momentos distintivos en la preparación.

El *Primer Abordaje* contiene acciones de orden propedéutico, que allanan el terreno para un trabajo más profundo posterior. El *Segundo Abordaje*, da paso a una inmersión en el trabajo musical performativo, que va delineando la versión propia de la obra.





### Primer Abordaje

- Elección de la Obra

<p><i>"(...) atracción por una música que, por ciertas características, conmueve, motiva."</i></p> <p><i>"Uno la va escuchando y va imaginando esa música en proceso."</i></p> <p><i>"A veces el gusto no significa tanto porque hay dificultades que sortear."</i></p> <p><i>"Lo primero que hago es mirarla de punta a punta, buscando dificultades técnicas."</i></p>	<p><i>"(...) cómo funciona la música en un contexto ¿qué música voy a tocar, en dónde y para qué público?"</i></p> <p><i>"He ido eligiendo compositores que están vivos, o que me han dedicado obras."</i></p> <p><i>"En general elijo un repertorio que más o menos conozco, dentro del estilo al que me dedico."</i></p> <p><i>"Siempre me ha interesado llegar a materiales poco conocidos."</i></p>
--	---

- Relación con la Fuente

*"Trato de conseguir una versión del propio autor, una fuente directa. A partir de ahí, la transcripción, lo más textual posible."*



- Primera Lectura / Audición

*“De chiquita, leía muchísima música. Me queda desde niña un avidez por saber qué dice la obra.”*

*“Pasé mucho tiempo escuchando las grabaciones de Gardel para analizar el tipo de vibrato que usaba, las inflexiones...”*

*“Lo primero es tener el material impreso y empezar a leer, mirar qué me motiva de esa música”*

*“Detecto los pasajes difíciles en los que me tengo que enfocar.”*

*“De la misma lectura empiezan a surgir imágenes. Cada obra tiene su estrategia para trabajarla”*

45

Si bien el Primer Abordaje de una obra tiene características diferentes en tanto se trate de música popular o académica, hay aspectos que destacaron todos los entrevistados: la seducción que debe ejercer un material para motivar el largo proceso de armado que derivará en una presentación en público.

Ese *primer enamoramiento* y su carga emotiva, se enfrenta con constricciones de corte más racional, que operan como selectoras casi inmediatas de los materiales: el nivel de exigencia técnica, lo adecuado en relación a un proyecto artístico determinado, un cierto escenario y/o un cierto público. Inclinationes personales, como el interés por música nueva, o por el contrario, por un cierto repertorio de época ya conocido, están presentes y terminan de definir la elección.

Superada esta instancia, los intérpretes entrevistados buscan la fuente sobre la que trabajarán: obtención de la partitura (dependiendo del estilo/época, puede ser sencillo o dificultoso) o búsqueda de versiones grabadas lo más fidedignas posible, que permitan reconstruirla total o parcialmente, de acuerdo a necesidades de cada intérprete.

Munidos del material, se está en condiciones de comenzar a explorarlo, buscando con avidez qué tiene para decirnos, que provoque el nivel de motivación necesario para impulsar el intenso trabajo multimodal posterior.

En la primera lectura o audición, cada intérprete es captado por diferentes rasgos salientes de la obra: los pasajes técnicamente difíciles, la estructura general y sus puntos de articulación, las partes con las que encuentra mayor afinidad estética, las prestaciones percibidas que invitan a un cierto tratamiento creativo.

En suma, hay un momento propedéutico, de preparación del terreno de estudio, que conjuga aspectos diversos de acuerdo a estilos de trabajo personales y en línea con las particularidades de cada propuesta musical (popular o académica; solista o conjunto, etc.).

## **Segundo Abordaje**

Elegido y preparado el material, y también detectados los elementos con los que se va a empezar a trabajar, el intérprete avanza hacia una etapa de profundización en la apropiación de la obra.



Aquí los caminos personales empiezan a diferenciarse, respondiendo a las múltiples estrategias que se convocan para la resolución técnico-musical de cada obra. Las mismas cubren desde aspectos muy concretos de mecanismo instrumental, hasta visiones de alto nivel de subjetividad emanadas del bagaje de experiencias personales de cada artista.

La indagación sobre el contexto de producción de la obra elegida, acerca al intérprete a las motivaciones del compositor y su época, que pueden guiar la búsqueda de sentido. El *aroma* de la obra, su *ADN*, su *memoria*, son los modos en que los entrevistados han llamado a esa esencia de cada producción musical, propia o ajena, que se esmerarán en dilucidar a través de un proceso complejo.

El trabajo de resolución técnico-musical propiamente dicho, es decir, aquel que permite que la obra se pueda ejecutar en el instrumento, empieza, para muchos, en el acople entre el ritmo y el propio cuerpo. Nos transmiten la necesidad de alinearse espontáneamente con el sentir rítmico natural de la obra, dejando que el cuerpo lo capte sin la mediación del pensamiento. Baile interno o visible, caminatas tarareando, imitación de otros instrumentos, aparecen como recursos para develar lo que motoriza cada obra y conectarlo con la propia vitalidad. Persona, obra e instrumento se involucran en un profundo intercambio, donde las prestaciones de cada uno/a están en juego permanentemente. Hay coincidencia en afirmar que parte de este proceso, visible y manifiesto en el momento de preparación de la obra, será internalizado y no será necesario ponerlo en evidencia en la performance pública.

Una línea de debate se abre en este punto, donde algunos intérpretes ponen el acento en la necesidad de minimizar los movimientos expresivos y atender sólo a los funcionales, para lograr una mayor eficacia técnica, mientras que otros valoran la gestualidad expresiva, espontánea y parcialmente inconciente, que sostiene el contacto con la obra, con uno mismo y con el público. Todo este proceso está atravesado por instancias de pensamiento no lineal, que recurren a la metáfora, la analogía, los recuerdos personales y la intuición, entre otras herramientas, para continuar extrayendo sentido del material.

Lo concreto de la ejecución instrumental dialoga en acción con la imaginación del intérprete y amplía sus recursos expresivos. Se agudiza el proceso hacia una versión propia de la obra, en la medida en que la red de interpretantes abreva en experiencias personales diseminadas a lo largo de la vida. Éstas provienen de campos que exceden el musical y alcanzan otras artes, la vida cotidiana, el deporte, lo social y la cultura.

Caminos no lineales invitan a reconectarse con aquel placer musical infantil o adolescente, que dejó una huella indeleble y sigue alimentando la motivación. Sin haberlo preguntado en la entrevista, emergieron historias de la infancia que influyeron de manera significativa en el trazado del camino profesional y siguen vigentes colaborando en la construcción de sentido, desde la memoria emotiva.

- Contexto de Producción

*“Tomo en cuenta todo el contexto y eso me genera como una especie de aroma de la obra...”*  
*“En compositores que están vivos, saber qué los llevó a componerla, qué buscan decir...”*

47

- Resolución Técnico – Musical

*“Lo primero es tener una conexión clara con los patrones que están condicionando la marcha: swing, groove...”*

*“Es como una sensación corporal – espiritual, más holística...”*

*“El pensamiento disminuye y da lugar a que esa energía pueda fluir.”*

*“Se baila más [tocando] de lo que se bailaba antes. ¿Nos desconcentra? Seguro ¿Nos ayuda? También.”*

*“Para mí es muy natural bailar algunos pasajes. Me sale pronto moverme, caminar, caminar cantando, sin el instrumento.”*

*“Las músicas que tocamos tienen en el ritmo un elemento identitario muy fuerte, que uno tiene metido en el cuerpo. Entonces, hay una danza interna en todo el cuerpo que me ayuda a construir esa comunicación.”*

*“Que el movimiento sea siempre funcional...sino, nos enfermamos (risas).”*

*“Siento una conexión más profunda hasta con el exterior al cerrar los ojos...”*

*“Intentando que el cuerpo haga, sin que la cabeza intervenga, a veces aparecen soluciones.”*

*“Me gusta imitar al baterista en los gestos y ponerlos en el piano. Trabajar las cuatro vías me pone muy, muy en foco. Con práctica, eso pasa a la cabeza y no necesito hacerlo.”*

*“Una vez que bailé, me moví, conecté la idea con mi cuerpo, necesito empezar a tocarlo sin movimiento.”*

*“Todo lo que se pueda hacer rítmicamente desde ese ADN primario, lo busco como proveedor del arreglo.”*



- Red de Interpretantes

### Uso de Lógicas no Lineales

*“Yupanqui...Sampayo...personas que están entrañablemente unidas en el afecto. Entonces se nos vienen imágenes, momentos con ellos, anécdotas. Son disparadores para ir ordenando el trabajo.”*

*“Son mundos muy distintos, algo concreto, una técnica, un acorde, y después ese mundo más simbólico, más de los afectos. Son cosas que alimentan la búsqueda del trabajo.”*

*“Trato de ponerme en los roles de otros instrumentos...siempre cambia mi sonido de la flauta travesa, sin darme cuenta.”*

*“De niño era muy imaginativo, partía siempre de eso. Por el tipo de formación muy estructurada, no estaba muy permitido.”*

*“Cómo puedo solucionar este destrabe mecánico? A veces, con analogías uno se puede ayudar.”*

*“Los impactos, fuera de teorizaciones, que uno tuvo en la infancia, vínculos, olores, afectos, terminaban entramando ese momento. Yo ‘linkeo’ con eso.”*

*“Hago una pausa e intento recordar qué me gustaba tanto de chico en la música. Esa ‘meditación delivery’ me vuelve a poner en foco.”*

### Aportes desde otras Artes

*“El vínculo con la literatura es muy fuerte... recuerdos auditivos de mi viejo leyendo en voz alta en el patio...”*

*“Me maravillan los pequeños detalles barrocos en los cuadros...creo que nutre de manera inconciente.”*

*“Me gustan los microrrelatos, pequeñas historias con una carga muy sugestiva o polisémica. Te dejan impregnado de potenciales historias.”*





### Aportes desde otros Campos

*“El Tai Chi me ha servido para mantener la calma, y hacer que la interpretación de las ideas tenga, en alguna medida, una reflexión profunda.”*

*“Me gusta mucho el fútbol, y esas emociones primarias, gritos como una especie de catarsis, son cosas que reconozco cuando toco.”*

### Aportes desde la Historia Personal

*“Mi papá es escritor y poeta. En mi casa había una imprenta y los cinco hermanos trabajábamos, imaginense, una imprenta tipo Gutenberg, que vos vas eligiendo la letra...y eso se llama “componer”...”*

*“De chico, participé de una obra de “Doña Jovita”, una viejita tradicional de las Sierras. Viajé mucho tiempo, y el tema de subirme al escenario nunca fue problema para mí.”*

*“Cuando era chica hacía salto en largo. Como imagen me ha dado resultado el impulso del salto para hacer intervalos grandes...”*

*“Ese vínculo en la secundaria, con los amigos, el rock, me despiertan cuerdas afectivas.*

*Sentirse muy enganchado con la música, al final tiene mucho que ver con eso”*

## Momento de la performance pública

Los reportes del momento del concierto describen una situación donde se ponen en diálogo el control y la responsabilidad, con la excitación y el disfrute, en el marco del presente absoluto de toda acción performativa.

Hay un encuadre real del espacio, el escenario, el tipo de público, la acústica y otras variables, que recibe y moldea in situ el producto que se ha preparado. La palabra conexión aparece reiteradamente, indicando que hay que activar, en tiempo real, un vínculo complejo entre elementos de distinto origen: la obra, uno mismo, los otros intérpretes, el público, el lugar y el momento.

El constructo felicidad atenta que aporta un entrevistado, describe una vivencia que por un lado, recoge el trabajo de la preparación del concierto, donde hubo emociones que se quieren transmitir, y por otro sostiene un estado de alerta, encargado de operar los elementos técnicos que harán posible el producto musical. La preparación sirve, entre tantas cosas, para lograr un nivel de automatismo tal que al momento del concierto, el control no ocupe todo el recurso vital disponible, dando paso a una entrega espontánea, asimilable con el estado de Flujo: “Estado en





el cual las personas se hallan tan involucradas en la actividad, que nada más parece importarles.”<sup>119</sup>

La discusión sobre cuánto corresponde emocionarse como intérprete durante el concierto, entendiendo que el objetivo es hacer emocionar al oyente, se hizo presente en varias entrevistas. La complejidad de la situación y especialmente su carácter dinámico e inasible, atravesado por variables de múltiple raigambre, deja abierto el debate. Se transita con el cuerpo entrenado, respondiendo instantáneamente al devenir de los acontecimientos y procesando en tiempo real la reacción del receptor, desde una percepción ampliada por la circunstancia. Se pone juego la propia emoción, a veces amenazada por los fantasmas de la autoexigencia, en un estado atento que detiene el tiempo *cronos*.

- Momento de la performance pública

*“Lo primero es lo físico de la situación: el espacio acústico, el escenario, ver cómo está la proyección del sonido, estar cómodo, estar conectado. No es que “está todo bien y ahora entro a volar.”*

*“La conexión entre nosotros dos es algo también físico, estar conectados visualmente, escucharnos bien... como una cosa así de respirar.”*

*“Yo no estoy ahí en función de emocionarme, ya me emocioné, ya lo procesé, ya lo hice parte mía. Ahora te lo doy a vos, de la mejor manera que pueda, para que sientas lo mismo que yo sentí.”*

*“Busco un control técnico y musical, para eso estudié en casa. Transmitir eso, y a la vez, disfrutar haciéndolo. No autoflagelarme si algo no me gustó.”*

*“Siento que pongo en juego todo lo que soy. Nerviosismo y entrega se unen y fluyen en lo que estoy haciendo.”*

*“La comunicación con uno mismo, con la música y con la gente, me cuesta mucho. La cancha y la experiencia hacen que, por supuesto, las notas suenen.”*

*“... sentir que el tiempo parece haber pasado de manera inconciente.”*

*“Yo estoy tratando de captar la atención, es lo que hace uno en un escenario: está ahí. La relación es asimétrica.”*

*“Uno se encuentra con sus propios fantasmas... creo que se generan por la híper exigencia.”*

*“Uno está feliz y muy eufórico, pero a la vez pensando: ‘Cómo voy a disfrutar esto cuando termine’. La felicidad de estar tocando en un escenario es una felicidad atenta, no relajada.”*

### Momento post- concierto

Terminada la ejecución, el momento inmediato posterior combina euforia con relax, al poder soltar el control de la situación. Energía y cansancio corren en paralelo; nadie reportó un predominio de una sobre el otro, ni la presencia de alguno de los dos estados en solitario. Casi viviendo un oxímoron en carne propia, el cuerpo se siente revitalizado y cansado a la vez. Necesita tiempo objetivo, no el *kairós* del concierto, para decantar la vivencia.

<sup>119</sup> Mihaly Csikszentmihalyi, *Fluir. Una psicología de la felicidad* (Barcelona: Kairos, 1997), 16.



Más allá de la necesaria autocrítica, se reporta la sensación de plenitud de haber dado, algo del orden de la ofrenda. Aquella servirá luego para redirigir el trabajo hacia nuevos proyectos, revisando lo que ha sucedido en función de lo que se quiere lograr la vez siguiente. La motivación de continuar está ligada al deseo de reeditar ese placer, así como los vínculos que generó con los demás ejecutantes, con el público, con uno mismo y con el material musical.

- **Momento Inmediato Posterior**

<p><i>“Plenitud. Uno ha dado lo mejor que ha podido, los demás lo han percibido.”</i></p> <p><i>“Hay de todo, cuántas notas quedaron en el camino, que nos cruzamos acá...pero antes de eso, hay una cosa que es la emoción, distintas graduaciones de ¡qué lindo!”</i></p> <p><i>“No sé si es como un poco egoísta decirlo, pero mi experimentación pasa más por mi sensación, que por la duda ¿habrá gustado?”</i></p> <p><i>“Hay una cosa que es lo interno y otra lo externo. Lo externo es ‘careteada’, digámoslo así...yo puedo haber tocado mal y hacer emocionar y puede pasar al revés. Uno debería guiarse por lo interno...”</i></p>	<p><i>“Enorme satisfacción, aún si algo no estuvo del todo como quería. Me lleva una o dos horas bajarme de ese estado...después quedo cansada.”</i></p> <p><i>“Parece que he cruzado el Aconcagua en chancletas (risas). He quedado con una excitación incontrolable al punto de no poder dormir.”</i></p> <p><i>“Me queda un registro, una emoción muy grande después de tocar.”</i></p> <p><i>“Esa cosa de poder estar relajado y que no haya que seguir atento, habilita la felicidad.”</i></p>
---	---

- **Días posteriores**

<p><i>“Al otro día me viene una cuestión medio “post-parto”, de revisar lo que sea que haya ocurrido.”</i></p> <p><i>“Si se cumplió la expectativa que tenía, sigo como en el limbo”</i></p> <p><i>“Todavía queda la alegría y la sensación de la vivencia uno o dos días más.”</i></p> <p><i>“Trato de analizar de la manera más objetiva qué funcionó y qué no.”</i></p>	<p><i>“Si pudiera respetarme mucho, no haría nada por un par de días. Necesito que decante...y empezar de nuevo de a poquito”</i></p> <p><i>“Me quedan las ganas de seguir alimentando la relación....de volver a compartir ese momento.”</i></p> <p><i>“Depende qué concierto...algunos te quedan para toda la vida.”</i></p> <p><i>“Te deja ganas de continuar y tener nuevos proyectos.”</i></p>
--	---



## Reflexiones finales

La idea de abarcar con la mirada indagatoria los tres momentos clave del proceso performativo y buscar cómo se articulan entre sí, resultó en el hallazgo de algunas cuestiones interesantes, que abren caminos de discusión.

Por lo pronto se advierte que para el músico ejecutante, el momento de la performance pública es una instancia más dentro su búsqueda personal en torno a su experiencia vital con la música. Sin negar la importancia del concierto como punto de convergencia de las diferentes líneas de acción de un proyecto largamente trabajado, ni tampoco minimizar la singularidad del momento performativo y el encuentro con el público, se evidencia en los reportes que la riqueza multimodal de la preparación del material genera en sí misma un entusiasmo con vida propia, que no necesita de la validación urgente en la ejecución pública.

Se genera un gozo intrínseco en la exploración de la relación activa con la música, que a veces distrae del objetivo manifiesto de “ir a tocar”: *“Ponemos mucha más intensidad en eso que en buscar lugares para tocar.” / “Es un poco egoísta decirlo, pero mi experimentación pasa más por mi sensación, que por ¿habrá gustado?”*

Abundaron las descripciones metafóricas de los procesos de exploración y apropiación de las obras: *“Al principio es una patada emocional gigante, después vas tomando las riendas.”*

El momento preparatorio, al mismo tiempo, zanja la discusión sobre la preeminencia de significados semánticos o pragmáticos en la ejecución musical. Así como se busca el acople veloz, pre-reflexivo, sensoriomotor, con el ADN rítmico de la música, sin la mediación de significados por fuera de la misma actividad, existe en simultáneo un permanente fluir de recuerdos e imágenes que van tomando carnadura en la práctica, desde su universo simbólico.

La *patria de la infancia*, en donde comenzó la relación con el mismo instrumento que hoy tocan profesionalmente, nos aportó historias de contextos familiares y sociales que proporcionaron un fuerte sentimiento identitario: las guitarreadas típicas de las reuniones en la Argentina de los '60/'70; el mate y la flauta acompañando momentos de estrechez; una quena encontrada en la luneta del auto familiar que invitará a días de intensa exploración infantil; la música de abuelos inmigrantes. El instrumento y la música, desde sus prestaciones, posibilitaron un entramado de historia personal que integra acción y pensamiento, emoción y resonancia corporal, a través de la práctica musical.

Futuras acciones indagarán sobre el modo en que esta realidad del ejecutante, tan íntimamente ligada a su ser individual y social, se plasma en sus prácticas docentes.

## Bibliografía

- Castro Andriano, Jesús. *Una aproximación enactiva a la Cognición Musical*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Morelos, México, 2013.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Fluir. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós. 1997.
- Gibson, James. *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press, 1986.



Leman, Marc. *The expressive moment. How interaction (with music) shapes human empowerment*. Cambridge: MIT Press, 2016.

López Cano, Rubén. 2004. *Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización*. <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html> (consultado el 20/12/2017)

López Cano, Rubén. "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Marita Fornaro (ed.) 41-78. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Escuela Universitaria de Música, 2014.

Martínez, Isabel Cecilia. *La base corporeizada del significado musical*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

### Publicaciones periódicas

Bedia, Manuel y Luis Castillo Ossa. "Hacia una teoría de la mente corporizada: La influencia de los mecanismos sensorimotrices en el desarrollo de la cognición". *Revista Ánfora*, año 17 n° 28 (2010): 101-124.

Cook, Nicholas. "Between Process and Product: Music and/as Performance". *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7-2 (abril 2001), [http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook\\_frames.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html). (Consultado el 15/01/2018)

Madrid, Alejandro. "¿Por qué música y estudios sobre performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier.". *TRANS 13 Revista Transcultural de Música* (2009), <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/1/trans-13-2009>. (Consultado el 09/01/2018)

Nudler, Alicia y Jacquier, María de la Paz. "El giro corporal en las artes temporales: danza, teatro y música". En *Actas de 12° ECCoM*, Vol 2 N°1, 183-192. La Plata, Saccom, 2015.

Pelinski, Ramón. "Corporeidad y experiencia musical". *TRANS 9 Revista Transcultural de Música* (2005), <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>. (Consultado el 10/01/2018).

-&-

## INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA (HIP) EN EL «TANGO JOVEN», CA. 1998-2018.

**Guillermo A. LUPPI**

Estudiante de Doctorado en Musicología en Duke University (EE.UU.)

[guillermo.luppi@duke.edu](mailto:guillermo.luppi@duke.edu)

### Resumen

En este escrito se analiza la manera en que los conjuntos musicales de mayor trayectoria del «tango joven» se relacionan con el legado artístico del tango, a través de la filosofía sobre la interpretación musical conocida como *Historically Informed Performance* (HIP).

Mediante los testimonios de los músicos, se demuestra que la percepción de discontinuidad de la tradición oral del tango devino en una forma distanciada y científicista de estudiar al género, y que el criterio sobre lo «auténtico» en la historia del tango juega un rol de suma importancia en su práctica actual.



Este acercamiento coincide con los preceptos de la HIP para interpretar la música antigua de acuerdo a sus convenciones históricas. En el caso del tango, este posicionamiento filosófico tiene una influencia decisiva en el resultado musical, siendo apreciable en la configuración instrumental de los grupos, en el uso de instrumentos «de época» (bandoneones AA), y en diversos elementos formales. Asimismo, la ruptura con el pasado romantizado es un importante tema de la nueva poética.

Hasta hoy, la HIP fue únicamente asociada con la «música culta» occidental, pero su presencia en el «tango joven» desafía la concepción vigente sobre la HIP, y sobre la ontología del tango.

**Palabras clave:** Interpretación Históricamente Informada (HIP) / tango / revival / autenticidad / música popular.

## **HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE WITHIN TANGO'S REVIVAL MOVEMENT, CA. 1998-2018**

### **Abstract**

This paper proposes an analysis of the approach to tango's artistic heritage within the revival movement of this genre, from the perspective of the Historically Informed Performance (HIP) philosophy. The testimonies of the most experienced musicians will show that their perception of a disruption of tango's oral tradition led to scientific strategies to study the 'classical' repertory. In addition, the notions shared by these musicians on authenticity in tango's history plays a structural role in the restoration and revitalization of this music.

These procedures are similar to those promoted by HIP and the Early Music movement to perform a musical work according to its historical context. In the case of tango's revival movement, this philosophical thinking has a direct influence in the musical product, as it may be appreciated in the instrumental setups of the groups, in the use of 'authentic' instruments ('AA' bandoneons), and in other formal elements. Moreover, the sense of rupture with tango's romanticized history has become an important topic of the songs composed by these groups.

Until today, HIP has only been related to Western 'art music.' Therefore, its presence in tango's revival movement challenges our current conceptions of HIP, and thus of tango's ontology.

**Keywords:** Historically Informed Performance (HIP) / tango / *revival* / authenticity / popular music.

### **Texto completo**

En Buenos Aires, hacia finales de la década del 1990, un sector de la juventud comenzó a manifestar un gran interés por el tango. Compartiendo algunas perspectivas sobre la actualidad del género y su potencial en aquel contexto sociocultural, decidieron formar nuevos grupos musicales para dedicarse, en primera instancia, a la interpretación del repertorio comprendido entre los orígenes del tango y su llamada época de oro (ca. 1910-1950). Por aquellos años, surgieron conjuntos tales como "34 Puñaladas," "La Chicana," "Orquesta El Arranque," "Quinteto





La Camorra,” y la “Orquesta Típica Fernández Fierro,” los cuales actualmente celebran sus veinte años de trayectoria. Desde entonces, decenas de nuevos ensambles lograron confirmar el resurgimiento del tango, a base de nuevas canciones y obras instrumentales, y de la autogestión de sus proyectos. A este fenómeno se lo conoce en la investigación actual como «tango joven», «tango nuevo», «joven guardia», o «tango *revival*».<sup>120</sup>

¿Qué fue lo que motivó a estos músicos a dedicarse a un género tan escasamente cultivado por aquellos años, y cómo lograron restablecerlo y revitalizarlo? En mi proyecto, propongo analizar el «tango joven» a partir del acercamiento a la herencia del tango que desarrollaron, a través de la filosofía sobre la interpretación musical conocida como ‘*Historically Informed Performance*’ (HIP), o «Interpretación Históricamente Informada». Establecida decisivamente en la década del 1980 a partir de una práctica musical existente en las tres décadas anteriores, la HIP se configuró como una forma de reproducir el patrimonio musical antiguo de la manera más fiel posible a su contexto histórico y a la intención del compositor con el fin de garantizar la autenticidad de la performance.<sup>121</sup>

La HIP goza de especial consideración entre los músicos dedicados al repertorio renacentista y barroco europeo, aunque progresivamente es más habitual encontrar interpretaciones históricamente informadas en repertorios anteriores (música medieval) o posteriores (clasicismo vienés, música del romanticismo). Las interpretaciones de los conciertos para piano de W.A. Mozart a cargo de Robert Levin representan un ejemplo actual del uso de la HIP: en ellas, el pianista y director busca aplicar todas las convenciones estilísticas históricas posibles, tanto en lo relativo a la forma de ejecutar los fraseos, adornos, y *tempi*, como en el uso del propio pianoforte del compositor construido en 1782 (es decir, utilizando su instrumento «original»)<sup>122</sup>.

Desde luego que una interpretación musical es históricamente informada en cuestión de grado: las performances de Levin corresponderían a un uso más bien extremo de la HIP, ya que tienen como utópico objetivo lograr un *unicum* ideal de performance histórica, generando una suerte de «museización» del repertorio al minimizar la presencia de factores «inauténticos» que puedan aportar una novedad a la performance. Desde luego que no todas las interpretaciones históricamente informadas llegan tan lejos en su afán reestructurista, dado que también es posible ser «auténtico» al contexto histórico de maneras más moderadas, siendo una opción evidente la de utilizar instrumentos musicales actuales manteniendo las convenciones interpretativas de la época.

La HIP aún no fue relacionada con la música popular; de hecho, hasta la actualidad, el intenso debate en torno a esta idea ha sido en gran medida eurocentrista, e incluso algunos lo han

<sup>120</sup> El término *revival* y su relación con la HIP y el «tango joven» será discutido más adelante, en la nota al pie n° 22.

<sup>121</sup> Sobre los orígenes de la HIP, hasta su consolidación en la práctica y la saturación del debate en el terreno de la ‘*Early Music*’, cfr. John Butt, “Joining the Historical Performance Debate,” en *Playing with History: Musical Performance and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 3-50. El libro de Butt representa la más amplia y actualizada fuente sobre la HIP y, por lo tanto, será la que utilizaré con más frecuencia en este escrito.

<sup>122</sup> El lector podrá encontrar este ejemplo explicado en mayor lujo de detalle por el propio Levin, en Jessica Stewart, “What Mozart’s Music Actually Sounds Like When Played on His Original Pianoforte,” *My Modern Met*, 7 de noviembre, 2017, <https://mymodernmet.com/robert-levin-mozart-pianoforte/>.





llegado a considerarse como «agotado» unos veinte años atrás.<sup>123</sup> Sin embargo, la presencia de similares estrategias interpretativas utilizadas por los músicos del «tango joven» para aproximarse al repertorio del tango, regidas asimismo por una también similar valoración del tango como una herencia cultural antigua a recuperar, puede ser de importante valor para ampliar nuestro conocimiento sobre la ontología actual del género, y recíprocamente, sobre la HIP.

Más importante aún, esta estrategia analítica podría contribuir a construir una red que articule los aspectos intrínsecamente musicales del género en cuestión, junto con aquellos de índole sociológica e histórica. Lograr dar este paso continúa siendo un desafío para la investigación actual, ya que los aún escasos estudios realizados sobre este tema se aferraron al espíritu de pertenencia a estas u aquellas disciplinas, quedando largamente inconexa la materia musical con el posicionamiento filosófico de los músicos.<sup>124</sup>

Para comprender el potencial, el impacto y la viabilidad de dicho enfoque, a continuación propongo realizar una breve examinación sobre los inicios de estos grupos musicales. Principalmente enlazaré el marco teórico de la HIP con los testimonios que los músicos del «tango joven» me otorgaron, y otros que recolecté de diversos medios de comunicación. Luego ampliaré los fundamentos de la HIP, y demostraré cómo se evidencia su presencia en diversos aspectos de la práctica musical de estos grupos.

---

<sup>123</sup> Por ejemplo Richard Taruskin, “The Pastness of the Present and the Presence of the Past,” en *Text and Act* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 90-152, en especial entre 90-95.

<sup>124</sup> La mayor parte de la investigación sobre el «tango joven» está reunida en los dos volúmenes del proyecto iniciado por Liska. Cfr. María Mercedes Liska (ed.), *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012); y María Mercedes Liska y Soledad Venegas (eds.), *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente* (Buenos Aires: Desde la gente, 2016). Otra importante colección de artículos de investigación sobre el «tango joven» es Marilyn Miller (ed.), *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (Durham: Duke University Press, 2014). Un estudio extenso sobre el surgimiento del ‘tango joven’ realizado desde una mirada sociológica y patrimonial, es Morgan James Luker, *The Tango Machine: Musical Practice and Cultural Policy in the Post-Crisis Buenos Aires* (Chicago: Chicago University Press, 2016).

Cabe mencionar que los dos recientes volúmenes de la prestigiosa colección sobre la historia del tango editada por Corregidor no tratan sobre el ‘tango joven’ sino, como sus subtítulos lo indican, sobre el “tango en el siglo XXI.” De esta manera, los compositores e intérpretes del ‘tango joven’ aparecen mezclados con diversos actores que representan el ‘mainstream’ o el ‘tango for export’ (incluyendo bailarines y profesores de instrumento) según los criterios de autenticidad sostenidos por los músicos del referido movimiento. Además es de notar que, contrariamente a los 19 volúmenes anteriores de la colección, en estos dos últimos no hay investigación de ningún tipo, sino que se trata de un compendio de entrevistas realizadas a músicos del tango actual. Esto demuestra la reluctancia existente en identificar e incluir al ‘tango joven’ dentro de la áurea ‘Historia del Tango.’ Cfr. AA.VV., *La historia del tango*, nos. 20–21 (Buenos Aires: Corregidor, 2011). Además, el ‘tango joven’ también pareciera ser desconocido o despreciado por los escritores no especializados. Un ejemplo de ello es Héctor Benedetti, *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017). En realidad, y contrariamente a lo sugerido por el título, esta historia del tango concluye en la década del 1990. Este (tipo de) hecho(s) también sugiere(n) que el ‘tango joven’ está excluido de la ‘narrativa maestra’ del tango, la cual no solo fue y es construida por investigadores especializados, sino también por músicos, periodistas, escritores aficionados, y el público en general.



## Volviendo al tango

En sus inicios, el sentimiento común que compartían estos jóvenes tangueros es que había un correlato entre el proceso de globalización cultural y el de crisis económica y social que estalló en Argentina en diciembre del 2001. Edgardo González, guitarrista del conjunto “34 Puñaladas,” sobre el surgimiento de su grupo lo expresó en estos términos:

El contexto sociopolítico fue determinante: globalización, rock industrializado e hipermarketinizado, neoliberalismo, etc. La búsqueda de una raíz identitaria que nos hizo interesar en el tango, es una reacción a ese momento histórico.<sup>125</sup>

La crisis y el surgimiento de “34 Puñaladas” parecen ser concebidas como una suerte de causa y efecto. En las citadas palabras se infiere que el tango operó, por un lado, como un refugio en lo que respecta a la identidad individual y colectiva, y por otro lado, como una garantía de autenticidad frente a la música que había traicionado su tradicional lugar de rebelión (lo que él llama el “rock industrializado e hipermarketinizado”).<sup>126</sup> Sobre esta misma cuestión Alejandro Guyot, cantante del mismo conjunto, agregó:

Nosotros atravesamos toda la crisis previa a 2001, y nuestros tangos remitían a la crisis del 1930. Siempre tuvimos un costado político, y vimos en esos tangos malditos una especie de rebelión *sotto voce*. Para mí esta nueva generación [de músicos dedicados al tango] compone desde un hecho político. Mediante nuestra obra queremos adueñarnos de un cacho de ciudad y reclamarla como nuestra.<sup>127</sup>

Vincular el resurgimiento del tango con la crisis del 2001 y sus incalculables reacciones es un lugar común dentro de la estética del «tango joven».<sup>128</sup> Aparte de soldar la expresión artística a la política, Guyot relaciona el regreso del tango con la pertenencia y el derecho a la ciudad. Concebido de esta manera, el «tango joven» deja de ser un patrimonio artístico inerte, sino que

<sup>125</sup> Edgardo González, mensaje de email al autor, 11 de junio, 2016.

<sup>126</sup> La idea de que el rock perdió la autenticidad hacia fines de los 90 no solo tiene mucho que ver con el surgimiento de ‘tango joven,’ sino también con el hecho de que haya tantos elementos del rock dentro del género. Ejemplos de esto son la potencia y la densidad de la textura buscada en las composiciones de algunos grupos del género; los numerosos *covers* o adaptaciones de temas del rock nacional; y que varios grupos, como la OTFF (que fue pionera en esta búsqueda), la Orquesta Típica La Vidú, y el Quinteto Negro La Boca, compartan fechas con bandas de rock. Esta cuestión también explica la esencia *under* del «tango joven». En este sentido, la autogestión de los grupos y de los espacios y festivales en los que participan, funciona como una declaración de principios frente al *mainstream*, al poder político, y a la industria cultural. Sobre los elementos de rock en el «tango joven», ver Camila Juárez y Martín Vigil, “Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro,” en *Tango: ventanas del presente*, 15-22; y Angélica Adorni, “Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica,” en *Tango: ventanas del presente II*, 9-36. Sobre la organización cooperativista de los conjuntos musicales, ver Germán Marcos, “El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas,” en *Tango: ventanas del presente*, 119-32. Más adelante veremos que la mencionada ‘esencia *under*’ tiene mucho que ver con la HIP.

<sup>127</sup> Alejandro Guyot, “El espíritu rebelde de Discépolo renace en otra generación,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 18 de abril, 2017, <https://www.lanacion.com.ar/2012206-el-espiritu-rebelde-de-discépolo-renace-en-otra-generacion>.

<sup>128</sup> Un estudio específicamente realiado sobre la relación de estos grupos con la crisis del 2001 es Morgan James Luker, “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina,” *Latin American Music Review* 28, no. 1 (2007): 68–93.



se transforma en una presencia activa que deviene en un espacio de resistencia abonado por el trauma presente. Esta opinión también es compartida por el pianista y compositor Julián Peralta, autor también de un importante tratado musical sobre la escritura para la orquesta típica.<sup>129</sup> Acerca del interés de los músicos de su generación por el tango observó:

Lo que rompimos como generación cuando arrancamos en el noventa y pico es con una idea del tango *souvenir*, del tango *for export*. Con eso que, en realidad, no es el tango. Hay una continuidad con la idea del '40 y una ruptura con la idea del '70. La idea del tango del '70 es la idea de un tango prostituido, un tango entregado a una cosa que no es real, toda una mentira, toda una ficción... Cuando aparecimos nosotros, aparecimos como una reacción de pelea a la globalización y a toda esa cosa de vaciamiento cultural que empujó el menemismo... [actualmente,] uno hace el tango desde este lugar de resistencia que desde [cualquier] otro lugar. Es tango, tango, de ahora... las rupturas tienen más que ver con eso, pero está lleno de continuidades [con] las cosas honestas del '40.<sup>130</sup>

58

A través de estas palabras se vislumbra una suerte de manifiesto implícito del «tango joven», especialmente en lo respectivo al posicionamiento frente al legado del tango, y a la historia social y política argentina. Para referirse al tango post-70 y el momento en el que surge el presente fenómeno artístico (ca. 1998-2003), Peralta es elocuente en los términos empleados: “prostitución,” “entrega,” “mentira,” “ficción,” “vaciamiento cultural,” “menemismo,” “globalización,” y “reacción” (estados dos últimos ya habían sido utilizados por González), y los términos “ruptura” y “resistencia” sirven para ubicar la nueva poética. Como puede advertirse, el rol que cumplen las nociones vinculadas con la autenticidad es de suma importancia, y el contexto social, cultural y político aparece como una materia indisoluble del producto artístico.

Además de la relación inmanente con la crisis del 2001, la percepción de ruptura o discontinuidad histórica con la tradición «auténtica» y/u oral del tango es otra característica importante compartida por los músicos del «tango joven». Ellos entienden que, para poder hacer tango sin caer en los *clichés* del tango *for export* («inauténtico»), fue necesario asumir previamente el distanciamiento que los separaba de “aquellas ideas honestas del 40,” como mencionó Peralta. En otras palabras, lo que estaba en juego era cómo hacer para revivir una práctica artística presuntamente perdida con los elementos materiales de aquel pasado.

En relación a esta idea de ruptura, Acho Estol, guitarrista y compositor del grupo “La Chicana”, en una entrevista junto a Ignacio Varchausky, contrabajista de la “Orquesta El Arranque,” comentó lo siguiente:

[Por aquellos primeros años,] con el tango vimos la oportunidad de ser eclécticos. Hicimos un trabajo arqueológico sobre Gardel, y alucinamos escuchando toda su obra, que empezó con folklore puro, y después con [José] Razzano, haciendo bambuco o foxtrot.

Varchausky agrega:

<sup>129</sup> Me refiero a Julián Peralta, *La Orquesta típica – Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Buenos Aires: Editorial del Puerto, 2008).

<sup>130</sup> Julián Peralta, “Hacemos tango desde este lugar de resistencia,” entrevista realizada por Natacha Scherbovsky, *La Tinta*, 15 de marzo, 2017, <https://latinta.com.ar/2017/03/julian-peralta-hacemos-tango-desde-este-lugar-de-resistencia/>.



Nuestra generación tenía con el tango una lejanía más cultural que real. Cuando empezamos a curtir la noche del tango y escuchar en vivo a tipos como Armando Laborde (cantor de D'Arienzo)... queríamos conocer de qué estaba hecho. Necesitábamos saber la receta. Eso nos llevó veinte años.<sup>131</sup>

“Arqueología” y “lejanía cultural” son dos de los conceptos arrojados por estos músicos para referirse a su forma de acercarse inicialmente al repertorio del tango. Esta lejanía ya había sido enfatizada por Edgardo González en la ya citada entrevista en estos términos:

Los grandes maestros [profesores de instrumento, composición, etc.] fueron muy generosos, pero al no haber habido entre ellos y nosotros una generación consolidada [que se dedicara al tango], ya que la mayoría de los músicos de la edad de nuestros padres optaron por otros géneros [musicales], tuvimos que completar nuestro aprendizaje de manera ‘arqueológica,’ revisando viejas grabaciones, viejas partituras, viejos libros, etc.... La transmisión oral inherente a toda música popular había sido interrumpida.<sup>132</sup>

Al igual que Peralta, Estol, Varchausky y Guyot, González subraya la profunda desconexión que había con respecto a la poética ‘auténtica’ del tango cuando se iniciaron en el género, hecho al que adjudica a la falta de interés por el tango que sostuvieron las generaciones anteriores.<sup>133</sup> Además, el guitarrista hace uso de la llamativa palabra “arqueología” para referirse a la forma de relacionarse con aquel legado artístico. Sumada a su connotación de distanciamiento histórico, esta palabra sugiere un grado importante de ininteligibilidad del objeto en cuestión, junto con la necesidad de estudiarlo con un rigor científico para lograr una comprensión acabada. Puesto en otros términos, para iniciarse en el tango, aquello que los miembros de todos estos grupos manifiestan es que debieron realizar un estudio históricamente informado de su poética en general y de la performance musical en particular, por medio de un análisis riguroso de las ‘fuentes primarias’ (lo que González llama “partituras viejas, discos viejos, libros viejos, etc.”).<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Acho Estol e Ignacio Varchausky, “20 años de la nueva escena tanguera,” entrevista realizada por Gabriel Plaza, *La Nación*, 27 de septiembre, 2016, <http://www.lanacion.com.ar/1941549-20-anos-de-la-nueva-escena-tanguera>.

<sup>132</sup> Edgardo González, mensaje de email al autor, 11 de junio, 2016.

<sup>133</sup> Aquí digo «poética auténtica» porque otras formas de tango seguían existiendo en la época que estos músicos comenzaron, como el tango ‘for export’ o el tango electrónico, pero según la noción de autenticidad compartida por estos músicos estas expresiones no parecen contar como tango.

<sup>134</sup> Curiosamente, la palabra “arqueología” también es utilizada por algunos investigadores y filósofos de la música al referirse a la HIP. John Butt comenta un pasaje de Peter Kivy sobre la HIP en estos términos: “HIP inspires archaeology and sound-as-text rather than performance proper, and thus seeks ‘closure’ in performance; it is a champion of the ‘Kleinmeister’; it is against any form of personal expression, and virtuosity is to be seen as a form of charlatanism.” Butt, *Playing with History*, 31. El pasaje que explica es Peter Kivy, *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), 272. Roger Scruton no menciona el término “arqueología” explícitamente, pero se expresa en terminus similares: “The effect [of HIP] has frequently been to cocoon the past in a wad of phoney scholarship, to elevate musicology over music, and to confine Bach and his contemporaries to an acoustic time-warp. The tired feeling which so many ‘authentic’ performances induce can be compared to the atmosphere of a modern museum... [the works of early composers] are arranged behind the glass of authenticity, staring bleakly from the other side of an impassable screen.” Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 448.



Solamente de esa manera estos músicos consideraron que es posible ser «auténticos» a aquella expresión artística presumiblemente abandonada en una antigüedad cercana en temporalmente pero afectivamente lejana. Solamente mediante esta estrategia lograrían diferenciarse del tango post-70s y del tango *for export*, eliminando los componentes «inauténticos», y reparando la ruptura acusada.

A continuación veremos que tanto la percepción de estos músicos acerca del tango como un legado a recuperar, como el tipo de aproximación a la interpretación que llevaron adelante para realizarlo, coinciden con en gran medida con la búsqueda de la HIP, y con los objetivos que perseguían los primeros músicos que la pusieron en práctica.

### **HIP: orígenes y objetivos**

Retomando lo esbozado en el inicio del texto, la HIP surgió en Europa septentrional tras la devastación causada por la Segunda Guerra Mundial en un contexto en el que las identidades nacionales debieron ser redefinidas, y en el que buena parte del patrimonio cultural, incluyendo ciudades enteras, había sido arrasado. La historia colectiva y las raíces culturales ya no podían ser sostenidas por las mismas narrativas que primaron hasta entonces, y por lo tanto, nuevas formas de aproximarse al pasado fueron necesarias.

Los primeros músicos que implementaron la filosofía interpretativa que más adelante sería conocido como 'HIP,' entre ellos Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, y Christopher Hogwood, planteaban una revisión de la herencia musical desde esas circunstancias.<sup>135</sup> Para ello, por un lado, buscaban eliminar de la música antigua los elementos interpretativos que eran ajenos a ella: por ejemplo, se propusieron erradicar de la música de J.S. Bach todo lo que eran remanentes de la estética y práctica interpretativa del romanticismo las cuales aún representaban la norma al menos hasta la década del 1960 (uso excesivo del *vibrato*, fluctuación del *tempo* de acuerdo a la apreciación del *pathos*, impropia dimensión de los ensambles instrumentales, uso de instrumentos modernos, sistemas de afinación, etc.). Por otro lado, además de apuntar a recuperar la «autenticidad» de la música antigua, el regreso al origen garantizaba una alternativa novedosa, original y provocadora frente a la creciente industria de la música (el *mainstream*), y a las nuevas tendencias compositivas de la época que proponían una ruptura con el lenguaje musical heredado (dodecafonismo, serialismo integral, etc.).

En este sentido, y al menos en sus comienzos, la HIP verdaderamente fue un fenómeno contracultural que desafiaba la percepción vigente del pasado musical y el gusto compartido por la sociedad, legitimado por la industria cultural. Incluso cuestionaba las ideas vigentes relativas a la idea y al ejercicio de la autoridad en la historia de la música (entre ellas: ¿cuál es la intención del compositor, y qué hacer con ella? ¿Qué arte y autores oculta el discurso de la «música clásica»?), y en la práctica musical (la figura del «maestro director» como ente regulador de aquel pasado). Por estas razones, las interpretaciones regidas por la HIP inicialmente quedaban

---

<sup>135</sup> Además de Butt, *op. cit.*, sobre el origen de la HIP ver Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, trad. Mary O'Neill (Portland: Amadeus Press, 1988); y Harry Haskell, *The Early Music Revival* (London: Courier Corporation, 1988).





desplazadas del gran circuito de la «música culta».<sup>136</sup> A pesar de que la misma fue progresivamente consiguiendo más adeptos, el movimiento tuvo y lógicamente tiene sus detractores, aunque las preguntas que formuló sobre las maneras de acercarse a aquel pasado quedaron desde entonces instaladas en el campo intelectual de la interpretación.<sup>137</sup>

Retomando el contexto en el que emerge la HIP, John Butt, uno de los intérpretes e investigadores más destacados sobre este tema, consideró que fue inicialmente la crisis modernista (de la cual la situación de crisis de la postguerra es inseparable) la que provocó el auge de la HIP y de otros fenómenos restauracionistas:

La crisis modernista de la historia es un importante precursor de la crisis que precipitó el florecimiento de la HIP. [Este es] un fenómeno nacido de una preocupación típicamente modernista asociada con la pérdida de la profundidad histórica y subjetiva del individuo, y que actualmente devino en un elemento característico de la situación postmoderna.<sup>138</sup>

Entonces, según el autor, en primera instancia, la «vuelta al pasado» habría emergido como un impulso direccionado a reconfigurar las narrativas de la modernidad filosófica. Pero luego, en segunda instancia, el uso creativo del pasado que promovió la HIP terminó sosteniéndose y acomodándose entre las problemáticas y las circunstancias del espíritu de la postmodernidad.

---

<sup>136</sup> “Just as modernism purposely engages in defamiliarisation, HIP renders strange favourite masterpieces inherited from the past and, in consequence, often experiences exactly the same sort of sharp criticism from the conservative mainstream. Almost unintentionally, HIP performers become branded as dangerous, counter-cultural figures. By overthrowing accepted models of musical taste, HIP threatens many of the supposed certainties of civilised society. Indeed critics both of the avant-garde and of HIP analyse the phenomena as though they were pathological disorders. Yet early music performers are also counter-cultural in another, more conscious, way, which Dreyfus relates to the denial of envy. The practice of HIP (at least as Dreyfus saw it in 1983) builds purposely on the equality of its members, under no conductor, all sharing a number of performing functions, avoiding virtuosity, enjoying a cross-over between the professional and amateur world and thus experiencing a closer relationship with a like-minded audience and producing historically integrated – rather than sensational– programmes. He might well have added that many involved in the movement during the seminal decades of the 1960s and 70s were, in fact, counter-cultural in other ways, seeing in HIP a way of redeeming music from its elitist and hierarchical connotations. In an interesting –and perhaps underplayed– footnote, Dreyfus adds that much of the recent improvement in HIP standards resulted from an influx of conservatory-trained musicians, themselves eager to escape the rat-race of the mainstream.” Butt, *Playing with History*, 8-9.

<sup>137</sup> Th. W. Adorno ya había identificado y criticado al movimiento que se convertiría en la HIP *avant la letter*. Cfr. Theodor W. Adorno, “Defensa de Bach contra sus admiradores,” en *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad I*, trad. Jorge Navarro (Madrid: Ediciones Akal, [1955] 2008), 121-32. Laurence Dreyfus respondió a este criticismo en su importante ensayo “Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century,” *The Musical Quarterly* 69, no. 3 (1983): 297-322. Ver también Nicholas Temperley, “The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy, and Fosters Misrepresentation,” *Early Music* 12, no. 1 (1984): 16-20. Aquí el autor esgrime varios fundamentos en contra de la HIP, entre ellos, que el pasado musical no tiene por qué corresponderse hoy con las prácticas de aquel pasado.

<sup>138</sup> “I maintain that [Henry] James’s modernist crisis of history is an important precursor of the crisis that has precipitated the flowering of HIP, a phenomenon born of a typically modernist concern with the loss of one’s historical and subjective depth, and one that is itself now a feature of a postmodern situation.” *Ibid.*, 144. Todas las traducciones de esta fuente son mías. Para ilustrar este punto, Butt utilizó un fragmento del libro de Beverly Haviland, *Henry James’ Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), ubicado en la página 9.





Según el mismo autor, es precisamente desde esta última perspectiva filosófica que la HIP promueve un acercamiento específico y calculado del pasado musical:

Ser correctos al autor o a la obra no es tan importante como lo es hacer un uso imaginativo, persuasivo y creativo del pasado para transformar el presente... una de las razones por las cuales la cuestión de las circunstancias históricas de la interpretación cobraron tal relevancia quizás se deba al estancamiento de las tradiciones recibidas..., [a la naturaleza de] nuestro diálogo con el pasado, y de nuestra capacidad de convertirlo en una narrativa convincente sobre nuestros usos más productivos de la historia (como lo es, en suma, la performance musical).<sup>139</sup>

62

Como tal vez pueda advertirse, los fundamentos de la filosofía HIP analizados en esta sección se coinciden ampliamente con las nociones compartidas por los músicos acerca del tango como herencia cultural lejana, sobre el uso «creativo» de esa herencia en el presente, y con las formas de aproximarse al estudio e interpretación del repertorio. El hecho de que ellos desconozcan la HIP y sus fundamentos (de la misma manera que la desconocían, obviamente, sus pioneros), invita a pensar que no hay condiciones de repertorio para la existencia de HIP, sino por el contrario, que estos retornos a las prácticas musicales remotas podrían ser un componente habitual en el paisaje musical del futuro.<sup>140</sup> Hecha esta conjetura, propongo retornar al «tango joven» para analizar algunos de los usos más claros que evidencian la presencia de la HIP.

### **HIP en el tango joven: evidencia musical y conclusiones**

A pesar de las similitudes señaladas, como mencioné al comienzo del texto, la HIP aun no fue relacionada con, o reconocida en, la música popular.<sup>141</sup> Si bien los límites entre «música culta» y «popular» son siempre arbitrarios y progresivamente más complicados de establecer (el tango, y en especial el tango joven, representan un embrollo para quien aún desee hacerlo), podría suponerse que la supuesta ausencia de HIP en la música popular radicaría precisamente en las divergencias ontológicas entre la «obra clásica» y la «obra popular», y en la manera que desde ese lugar las prácticas musicales se retroalimentan de aquel pasado.

---

<sup>139</sup> "It is thus in the ability to change the present in a convincing and imaginative way that HIP may have its greatest strength. Those who (correctly) affirm that we can come to like 'the original way' of performing a piece of music, even if it's difficult initially, must come to terms with the fact we are capable of 'coming to like' many things if we believe in them for long enough. In other words, it doesn't seem to matter if our etymology is 'authentic', simply false or 'folk etymology'. It is in our wholehearted dialogue with the past – to the extent that it survives in the present – and our ability to make it into a convincing story (i.e. performance) that we make the most productive use of history." Butt, *Playing with History*, *Ibid.*, 71.

<sup>140</sup> Podría suponerse que la notación musical sea una condición necesaria para la existencia de la HIP, pero esto sería adelantarse a la repercusión futura en la performance de otros medios de difusión musical. Como el mismo Edgardo González informó contundentemente, las partituras representaron solo una de las fuentes primarias que ellos usaron para aproximarse inicialmente al tango... los "discos viejos" fueron otra.

<sup>141</sup> Un fenómeno similar al de la HIP, estudiado especialmente en el campo de la música popular es el de los revival. De hecho, algunos investigadores llaman al «tango joven» «tango *revival*», como Morgan James Luker, en *op cit.* Sin embargo, los *revival* no proponen un acercamiento 'cientificista' hacia el legado musical revivido, y por lo tanto, no conllevan una filosofía de la performance musical como la que se encuentra en el «tango joven». La diferencia entre la HIP y los revival amerita una investigación que aún no aconteció, pero que aspira a ser incluida en mi proyecto sobre este objeto de estudio.



Allí mismo residiría la singularidad del fenómeno artístico en cuestión: ‘revivir’ la práctica de una música (¿originalmente?) popular como lo es el tango mediante la HIP implicaría resignificar y transfigurar algunos conceptos estéticos fundamentales de la «obra popular» a los de la «obra clásica». En este sentido, el correlato existente entre las circunstancias de la práctica musical de los primeros intérpretes de la HIP, y el factor *anti-mainstream* del «tango joven» resulta verdaderamente llamativo. Pero en lugar de profundizar en el terreno de la estética, y considerando los elementos de la HIP analizados, para concluir este escrito propongo dejar de lado el análisis de la filosofía del «tango joven» a través del discurso, para relevar brevemente la evidencia musical más clara que delata la presencia de la HIP en la performance.

Antes de convertirse definitivamente en compositores y en intérpretes únicamente de obras de otros grupos del ‘tango joven’ (hecho que llamativamente ocurrió alrededor del año 2006, cuando la mayoría de estos grupos lanzaron su primer realizado íntegramente con composiciones propias), la HIP puede verse reflejada, primeramente, en la formación del orgánico instrumental. En el caso de los conjuntos compuestos por un cantante y un cuarteto de guitarras (o tres guitarras y un guitarrón), como “34 Puñaladas”, el “Cuarteto la Púa”, y “Dema y su Orquesta Petitera”, siguen la usanza de los conjuntos en los que prosperó el tango-canción con cantantes como Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Edmundo Rivero, o Nelly Omar.

Este tipo de conjuntos había declinado frente a la expansión instrumental de las orquestas típicas, y al añadido de nuevos instrumentos, como la batería y la guitarra eléctrica, que comenzó a encontrarse con mayor frecuencia a partir de la década del 1960 en los grupos de tango progresivo. Por lo tanto, interpretar y componer canciones para este instrumental resultó ser una manera de ser «auténticos» a las raíces del género. En el caso de “34 Puñaladas”, por ejemplo, esta elección responde a una cuestión de fidelidad hacia el repertorio que deseaban interpretar inicialmente, los «tangos carcelarios» de las décadas del 20 y 40. A su vez, este entramado permite recuperar la atmósfera intimista y eventualmente truculenta de estas letras.<sup>142</sup>

Criterios similares de elección también aparecen en la conformación de las orquestas típicas. Además de mantener el armado usual de las primeras orquestas típicas (por lo general: cuarteto de cuerdas, cuarteto de bandoneones, piano y contrabajo), el elemento más contundente de la HIP en este formato, y de los bandoneonistas del tango actual, radica en el afán de utilizar bandoneones ‘AA.’ Estos instrumentos brillaron en la mejor época del género y tienen una gran carga simbólica. Por consiguiente, la búsqueda de los ‘AA’ por parte de los nuevos bandoneonistas tiene tanto de excelencia como de fetiche por reflejar los orígenes del tango.<sup>143</sup> A

---

<sup>142</sup> Para un análisis detallado sobre la práctica interpretativa de estos conjuntos instrumentales en el ‘tango joven’, ver María Cañardo, “Cantores con guitarras: Recreación y la creación del tango por la ‘joven guardia,’” *Tango: ventanas del presente II*, 93-112.

<sup>143</sup> El fenómeno del fervor por los ‘AA’ fue estudiado y bellamente narrado por Soledad Venegas en su artículo “Bandoneón, problemático y febril. Un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados con la construcción del bandoneón en la Argentina,” en *Tango: Ventanas del Presente*, 91-102, y anteriormente en “El Bandoneón: Reseña sobre su Construcción en Argentina y en Europa,” *Entremúsicas, Música, Investigación y Docencia* (2010): 1-17. Si bien Venegas no propuso una lectura de estas circunstancias desde el anticuarianismo que representa la marca de agua de la HIP, en su artículo la autora sí expone el espíritu arquetípico de esta filosofía en relación a la construcción, implementación, y favoritismo por el uso de instrumentos originales.



su vez, esta búsqueda se asemeja en muchos sentidos a aquella impartida por los primeros músicos de la HIP al interpretar la música antigua con instrumentos de la época.<sup>144</sup>

Más allá del armado instrumental, la HIP también se manifiesta en las cuestiones relacionadas con el empleo de recursos compositivos y técnicos de cada instrumento, incluyendo a la técnica vocal. Todos estos aspectos sólo pueden ser enumerados en este espacio, dado que este escrito se basó en la filosofía de la interpretación (el *input* de la performance) y no en un estudio de los vastos resultados musicales (el *output*). Los mismos serán abordados con mayor lujo de detalle desde la perspectiva de la HIP en el desarrollo de este proyecto.

## Bibliografía

- AA.VV. *La historia del Tango*, N° 20–21. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Adorni, Angélica. "Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica." En *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, editado por María Mercedes Liska y Soledad Venegas, 9-36. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.
- Adorno, Theodor W. "Defensa de Bach contra sus admiradores." En *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad I*, traducido por Jorge Navarro, 121-32. Madrid: Ediciones Akal, [1955] 2008.
- Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed., 2017.
- Butt, John. *Playing with History: Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004.
- Cañardo, María. "Cantores con guitarras: Recreación y la creación del tango por la 'joven guardia.'" En *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, editado por María Mercedes Liska y Soledad Venegas, 93-112. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.
- Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*. Traducido por Mary O'Neill. Portland: Amadeus Press, 1988.
- Haskell, Harry. *The Early Music Revival*. London: Courier Corporation, 1988.
- Haviland, Beverly. *Henry James' Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Juárez, Camila y Martín Vigil. "Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro." En *Tango: Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, editado por María Mercedes Liska, 15-22. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Kivy, Peter. *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Liska, María Mercedes (ed.). *Tango: Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Liska, María Mercedes y Soledad Venegas (eds.). *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.
- Luker, Morgan James. *The Tango Machine: Musical Practice and Cultural Policy in the Post-Crisis Buenos Aires*. Chicago: Chicago University Press, 2016.

---

<sup>144</sup> Un sintético pero detallado estudio sobre el empleo de los instrumentos antiguos en los inicios de la HIP y su significancia es Kailan R. Rubinoff, "The Grand Guru of Baroque Music: Leonhardt's Antiquarianism in the Progressivist 1960s," *Early Music* 42, no. 1 (2014): 23–35



Marcos, Germán. "El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas." En *Tango: Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, editado por María Mercedes Liska, 119-32. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.

Miller, Marilyn (ed.). *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke University Press, 2014.

Peralta, Julián. *La Orquesta típica – Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial del Puerto, 2008.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford Univ. Press, 1995.

Venegas, Soledad. "El Bandoneón. Reseña sobre su Construcción en Argentina y en Europa." *Entremúsicas, Música, Investigación y Docencia* (2010): 1–17.

Venegas, Soledad. "Bandoneón, problemático y febril. Un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados con la construcción del bandoneón en la Argentina." En *Tango: Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas.*, editado por Mercedes Liska, 91-102. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.

#### Publicaciones periódicas

Dreyfus, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century." *The Musical Quarterly* 69, no. 3 (1983): 297-322.

Luker, Morgan James. "Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina." *Latin American Music Review* 28, no. 1 (2007): 68–93.

Rubinoff, Kailan R. "'The Grand Guru of Baroque Music': Leonhardt's Antiquarianism in the Progressivist 1960s." *Early Music* 42, N° 1 (2014): 23–35.

Temperley, Nicholas. "The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy, and Fosters Misrepresentation." *Early Music* 12, no. 1 (1984): 16-20.

-&-

## EL EXOTISMO MODERNISTA DE ROSAS ORIENTALES, CANCIÓN DE JULIÁN AGUIRRE Y LEOPOLDO LUGONES

**Silvina Luz Mansilla**

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
silman@filo.uba.ar

### Resumen

Transcurre 2018, año del sesquicentenario del nacimiento del músico argentino Julián Aguirre, cuya obra presenta áreas de vacancia difíciles de explicar en lo que hace a su estudio musicológico y puesta en valor. Integrante de la llamada "Generación del 80" en la historia de la creación musical argentina, fue también crítico musical y pedagogo. Esta ponencia estudia la canción *Rosas orientales*, obra que Aguirre compuso a comienzos de la década de 1920 sobre el poema *El confitero* de Leopoldo Lugones. Se propone que el exotismo modernista de la música



va en sintonía con un regreso al modernismo que afloró nuevamente en Lugones para esa época y que el empleo de escalas orientales y algunos patrones rítmicos de ascendencia árabe estarían en relación con la representación de la seducción, tópico atribuido típicamente a Oriente y presente en el texto. La línea melódica, atemorizante por la sucesión de intervalos aumentados y disminuidos, parece pensada para las relevantes posibilidades vocales de la destinataria, la cantante francesa Ninon Vallin. Se descubre en la génesis de este producto hábilmente artificioso una alianza lúdica entre los autores, que permite comprender el oficio de Aguirre y su conocimiento de las convenciones compositivas aprendidas en su formación española.

**Palabras clave:** orientalismo / Argentina / recepción / tópicos / canción de cámara

## **MODERNIST EXOTICISM IN *ROSAS ORIENTALES*, AN ART SONG BY JULIÁN AGUIRRE AND LEOPOLDO LUGONES**

### **Abstract**

Is 2018 the year of the sesquicentennial of the birth of Argentinean musician Julián Aguirre, whose work presents vacancy areas that are difficult to explain on his musicological study and musical performing. Member of the so-called "Generation of 80" in the history of Argentine musical creation, he was also a music critic and pedagogue. This paper studies the song *Rosas orientales*, a work that Aguirre composed at the beginning of the 1920s on the poem *El confitero* de Leopoldo Lugones. We propose that the modernist exoticism of music is in tune with a return to modernism that came out again in Lugones for that time; also, that the use of oriental scales and some rhythmic patterns of Arab origin would be related to the representation of seduction, topical typically attributed to the East and that it is in the poem. The melodic line, frightening by the succession of augmented and diminished intervals, seems to have been thought for the relevant vocal possibilities of the French singer Ninon Vallin. So, we discover in the genesis of this skillfully artificial product a playful alliance between the authors, which allows us to understand the trade of Aguirre and his knowledge of the compositional conventions learned in his Spanish musical formation period.

**Keywords:** orientalism / Argentina / reception / topics / art song

### **Texto completo**

#### **Introducción**

Transcurre 2018, año del sesquicentenario del nacimiento del ilustre músico argentino Julián Aguirre (1868-1924), cuya obra presenta áreas de vacancia difíciles de explicar en lo que hace a estudio musicológico y a puesta en valor.<sup>145</sup> Integrante de la llamada "Generación del 80" en la historia de la creación musical argentina, fue también crítico musical y pedagogo del piano.

---

<sup>145</sup> Esta ponencia corresponde a las tareas que desarrollo como investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl Castagnino" de la Universidad de Buenos Aires, en el marco de un proyecto grupal de la programación 2016-2019 bajo mi dirección, que se denomina "Música 'cultura' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX".



Transcurre también en 2018, en relación a Leopoldo Lugones (1874-1938), el aniversario número 80 de su todavía inexplicable suicidio, como se sabe, ocurrido en El Tigre, provincia de Buenos Aires.

Esta ponencia presenta una aproximación a la canción *Rosas orientales, opus 51*, obra que Julián Aguirre compuso a comienzos de la década de 1920 sobre un poema de Lugones. Desarrollo desde fines de 2016 una investigación más amplia, en torno a una serie de canciones de cámara de compositores argentinos basadas en poesías lugonianas. Me interesa especialmente aquel momento en que se empezaron a utilizar textos poéticos en castellano, producidos en el país, dejando de lado la tendencia anterior de musicalizar en francés o en italiano. Por el momento, he indagado algunas obras de Carlos López Buchardo, Gilardo Gilardi y Julián Aguirre.<sup>146</sup>

### El orientalismo del poema

*El confitero*, breve trozo de tres cuartetos octosilábicos apenas, fue escrito por Lugones alrededor de 1920 e incluido luego en el conjunto de poesías que conforman el famoso "Elogio de las rosas", contenido en el libro *Las horas doradas*, de 1922.<sup>147</sup> Algunos críticos dicen que este libro, que apareció cuando Lugones ya era una suerte de ícono de la literatura nacional (recordemos que *El payador* es de 1916), presenta algunos aspectos que marcarían un regreso a su anterior interés por la tendencia del modernismo.

La escuela modernista, como sabemos, se había impuesto en la literatura latinoamericana desde comienzos del siglo XX a partir de Rubén Darío y Lugones había adscripto claramente a ella en sus libros de entonces. La huida de la realidad cotidiana evocando lugares exóticos o lejanos suele mencionarse como una de sus características. También, cierto cosmopolitismo, relacionado con una búsqueda de lo distinto y de lo refinado. El advenimiento de la vanguardia modernista hará encarnar, mediante el exotismo, esa aspiración de nuevos horizontes. El poema de Lugones dice:

En un azúcar preciosa  
el confitero de Oriente  
cristaliza finamente  
tiernos pétalos de rosa.

<sup>146</sup> Algo de esos avances fue presentado en distintas ponencias. S.L. Mansilla, "Cinco canciones lugonianas de Carlos López Buchardo. Avances de una investigación en curso", en *Actas de las I Jornadas de Investigación del IAE* (Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2017), en prensa. S.L. Mansilla, "Resistir, insistir, persistir. Las *Trece canciones argentinas* de Gilardi sobre poemas de Lugones", en *III Congreso ARLAC- IMS, Rama para América Latina y El Caribe de la International Musicological Society* (Santos, Brasil: Universidad Católica de Santos, 2017). S.L. Mansilla, "¿Representando la región de Cuyo? *Cueca*, canción argentina de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones", en *Actas de las II Jornadas de Investigación del IAE* (Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018), en prensa.

<sup>147</sup> Leopoldo Lugones, *Las horas doradas* (Buenos Aires: Babel, 1922), 84.





Si con amoroso afán  
yo tus besos cosechara,  
al saberlo me nombrara  
su confitero el Sultán.

Mas, con arrogante copla  
yo así le respondería:  
guarda tu confitería  
Sultán de Constantinopla.

Estamos ante estrofas de cuatro versos, octosílabos, con rima a-b-b-a, y con un toque humorístico en la resolución, donde el hablante comenta que no compartiría los besos de su amada, que son como rosas. Este recurso a motivos orientales no resulta infrecuente en la poesía de Lugones: está por ejemplo, en "El hombre-orquesta y el turco", un poema que pertenece a los *Poemas solariegos*, de 1928.<sup>148</sup> También se lo halla en el poema "En color exótico", de *Los crepúsculos del jardín*, de 1905.<sup>149</sup> Lo que tiene de atípico esta suerte de modernismo de los años 20, es el apego a la métrica de la "arrogante copla": Lugones, que había avanzado cuanto pudo, en su etapa modernista de fines del siglo XIX, en la desorganización del verso tradicional, como nos explica Santiago Sylvester, habría sufrido después cierta indignación (o quizá temor), cuando empezó a ver que otros escritores daban un paso más y rompían el basamento histórico de la poesía, produciendo en los 20 –aunque parcialmente– esa vuelta al modernismo.<sup>150</sup>

### Lugones y el mundo oriental

Adicionalmente, hay en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, un renacimiento y florecimiento de Oriente al cual acuden los europeos desesperanzados.<sup>151</sup> Oriente se vuelve un tópico, nos dice María Pía López siguiendo a Edward Said, como lugar de misterio, seducción e incluso, pasión.<sup>152</sup> Entre el harén y la doncella misteriosa y velada (como la que se aprecia en *El confitero*), aparece en Lugones, según la mencionada autora, un continuo de figuras femeninas, más o menos sensuales. Asimismo, Lugones construye hombres sin tiempo y sin edad,

<sup>148</sup> Guillermo Korn nos explica que Lugones compone en este poema a dos buscavidas que rompen la monotonía de una tarde. Analiza el trozo, en el que inmigrantes, baratijas y deslumbramiento parecen ser vistos con ojos de niño; no falta allí un músico trashumante. Cfr. G. Korn. "La pérdida del reino", en *Lugones: Diez poemas comentados* (Buenos Aires: EUFyL, 2016), 72.

<sup>149</sup> Gasquet dirá que Lugones "acumula imágenes orientales como un arquitecto barroco acumula ornamentos con fines puramente decorativos", produciendo así "una distanciamiento idealizante". Cfr. Axel Gasquet, *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt* (Buenos Aires: EUDEBA, 2007), 212.

<sup>150</sup> S. Sylvester, "El regreso al hogar", en *Lugones: Diez poemas comentados* (Buenos Aires: EUFyL, 2016), 92.

<sup>151</sup> Said sostiene que esa coyuntura avanza hacia un orientalismo "manifiesto" como resultado de la Primera Guerra Mundial, y que entonces comienza el examen del Imperio Otomano por parte de Gran Bretaña y de Francia, "para desmembrarlo". Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: De bolsillo, 2008), 299.

<sup>152</sup> María Pía López, *Lugones: entre la aventura y la cruzada* (Buenos Aires: Colihue, 2004), 80.



respondiendo así a esa supuesta inmovilidad oriental.<sup>153</sup> Todo eso queda muy en relieve en los *Cuentos fatales*, de 1924, de los cuales esta poesía sería un antecedente. El universo Oriental de Lugones es por completo idílico y no remite a la realidad concreta de esos países.<sup>154</sup>

### **Aguirre: un antecedente finisecular**

Por su parte, Aguirre presenta un antecedente de orientalismo, en su producción pianística: *La Danse de Belkiss*, escrita alrededor de 1900.<sup>155</sup> Belkiss, recordemos, fue la reina de Saba, a quien conocemos por la Biblia a raíz del dilema amoroso que atravesó al enamorarse perdidamente del rey Salomón, abandonar su reino e ir a su encuentro en Jerusalem. Esta leyenda fue retomada por un poeta portugués, Eugenio de Castro, que se publicó en castellano en Buenos Aires, en 1897. A mi entender, quizá haya sido el primer acercamiento musical de Aguirre a la figura de Lugones, puesto que es el poeta quien escribe el estudio preliminar de esa edición porteña y resulta sugerente que la fecha de la composición de la obra de Aguirre se aproxime a la de la aparición del libro. En la pieza, Aguirre propone unos sinuosos cromatismos, rápidos y ascendentes, en un contexto eólico, que intentan representar, aunque vagamente, algo de ese mundo oriental.<sup>156</sup>

### **Rosas orientales**

No se han encontrado los datos de estreno de la canción *Rosas orientales*. Se tiene por el momento como tal, la interpretación que realizó Ninon Vallin junto a Rafael González en septiembre de 1924, en un concierto de la Asociación Wagneriana, suerte de primer tributo al compositor poco antes de cumplirse el primer mes de su deceso.<sup>157</sup>

Si se observa la canción a partir de la descripción que ofrece Juan Francisco Giacobbe, el primer biógrafo de Aguirre, se encuentran elementos no muy positivos. Nos dice que es una suerte de "melange", "salpicado con salsa agridulce" de disonancias consecutivas, "en las cuales Aguirre nunca fue un maestro"; y que el músico habría querido con esta obra, hacer un ensayo de música "moderna", de lo que resultó un arte "híbrido" que "para suerte de su musa", nunca repitió.<sup>158</sup> Semejante descripción negativa despertó rápidamente nuestro interés y por el

<sup>153</sup> López, Lugones: entre la aventura..., 80.

<sup>154</sup> Gasquet, Oriente al Sur..., 213.

<sup>155</sup> Esta pieza, suelta hasta donde se tiene conocimiento, habría sido un número de una *Suite en cuatro partes*, denominada *Belkiss* que, según García Muñoz, Aguirre compuso en torno a 1900. Carmen García Muñoz, "Aguirre, Julián", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999), 130.

<sup>156</sup> Para Giacobbe es una obra ingenua, que está muy lejos del Oriente bíblico. Menciona que presenta algunos roces de segundas "nada peligrosas", y algunas "peroraciones que recuerdan más al orientalismo zarzuelero de Chapi" que al "clima del Faubourg Saint-Honoré" (refiriéndose a la elegancia y exotismo de esa calle parisina normalmente asociada a Camille Saint-Saëns por la presencia de la Iglesia de la Madeleine, en la cual fue organista). Juan Francisco Giacobbe, *Julián Aguirre* (Buenos Aires: Ricordi, 1945), 48-49.

<sup>157</sup> El concierto fue el 8 de septiembre de 1924 en el Salón La Argentina. Véase César Dillon, *Nuestras instituciones musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y cronología* (Buenos Aires: Dunken, 2007), 100.

<sup>158</sup> Giacobbe, Julián Aguirre..., 71.



contrario, esta ponencia propone que el exotismo modernista de la música se explica por el regreso al modernismo del poeta, siendo el empleo de escalas orientales y algunos patrones rítmicos y elementos de ascendencia árabe, por parte de Aguirre, representaciones de un Oriente imaginario que está presente, como vimos, en el texto.

Como interesa una aproximación a la comprensión de la música argentina de tradición escrita desde una sociología de la recepción –ese es nuestro marco teórico–, debe resaltarse que Aguirre se había formado como músico en España, donde por cuestiones familiares transcurrieron su niñez y primera juventud. Regresó a la Argentina en 1887, con 19 años de edad y con un bagaje de estudios realizados en el Real Conservatorio de Música de Madrid.<sup>159</sup> Había sido discípulo allí en piano, de Carlos Beck, y en composición, de Emilio Arrieta (1821-1894).<sup>160</sup> Volvía a la Argentina, como lo describe Giacobbe, "maduro de tradición multiseccular, acrisolado en una sana técnica y purificado de teorías exóticas e internacionalistas".<sup>161</sup> Claro, normalmente, tenemos en primer plano el repertorio canónico, más frecuentado por los intérpretes y –reconozcámoslo– por los musicólogos, en el que se evidencia cómo Aguirre, que había estudiado en la misma "raíz" de la cultura argentina (o sea, España) logró combinar aquellos procedimientos técnicos aprendidos con su interés en producir una música que se identificaba como "argentina". Ya sabemos: fue uno de los adalides del movimiento de fuerte reivindicación de los aires criollos, de las alusiones melódicas y rítmicas al folclore, propias de lo que se dio en llamar el "nacionalismo musical argentino".

Nuestra canción entonces, no se encuadra dentro de esos estereotipos. Sucede que durante los inicios de la década de 1920 aparece un interés genuino por los pueblos y las culturas de Oriente, verificado por los especialistas en una serie de indicios. Entre ellos, señalemos solamente las traducciones de Rabindranath Tagore al español (que asentaron una poética orientalista en el Río de la Plata), la aparición de una miríada de periódicos árabes y la creciente notoriedad del grupo inmigratorio sirio-libanés en la Argentina.<sup>162</sup> Aguirre musicaliza las tres cuartetas octosilábicas con una línea que comporta un verdadero desafío, lo que la hace en cierto modo, de difícil acceso. A pesar de que en su momento la partitura fue publicada, por sus características constituye una rareza que no trascendió las barreras del tiempo.<sup>163</sup> Conjeturo aquí

---

<sup>159</sup> Sin duda que los métodos empleados en España por entonces eran los libros de Hilarión Eslava, quien como sabemos aportó su *Escuela de Composición*, obra dividida en cuatro partes o tratados: el primero "De la armonía", el segundo "Del contrapunto y fuga", el tercero dedicado a "la melodía y el discurso musical" y el cuarto, "De la instrumentación".

<sup>160</sup> Recuérdese que tiene motivos orientales la ópera *La conquista di Granata*, de Emilio Arrieta, en la que se suceden escenas bélicas y heroicas. El argumento refiere una historia de amor entre el caballero cristiano Gonzalo y la musulmana Zulema y su lucha contra los imperativos de sus respectivos reyes, Isabel la Católica y Boabdil. Arrieta la compuso por encargo de la reina Isabel II y la ópera se estrenó el 10 de octubre de 1850. Cfr. María Encina Cortizo, "Arrieta Corera, Emilio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999), 747.

<sup>161</sup> Giacobbe, *Julián Aguirre...*, 14. La cursiva me pertenece.

<sup>162</sup> Axel Gasquet, *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)* (Buenos Aires: EUDEBA, 2015), 22-23.

<sup>163</sup> A tal punto, que revisando varios repositorios no se encontraron versiones de esta obra disponibles en ediciones comerciales. Solamente puede consultarse una versión en el sitio electrónico *The Art Song Project*:



que la línea melódica, atemorizante para los intérpretes por la sucesión de intervalos aumentados y disminuidos, haya sido pensada específicamente para las relevantes posibilidades vocales de la destinataria, la cantante francesa Ninon Vallin, que entonces residía en Buenos Aires.

Siempre intentando una aproximación desde una sociología de la recepción, y en este caso desde aquella que se nutre de la época y del contexto, no puede desdeñarse el hecho de que había hacia comienzos de la década de 1920 en Buenos Aires un interés cultural por el exotismo. Ligada a la modernidad periférica –como la llamó Beatriz Sarlo– que en la capital argentina se empezaba a abocetar, la vocación por Oriente en línea con un interés por un enriquecimiento cultural cosmopolita marca ese momento. Y como Said explica que en un sistema de conocimientos sobre el Oriente, el Oriente es menos que un lugar, un *topos*, o sea un conjunto de referencias,<sup>164</sup> detecto en esta obra esos elementos o *topoi* que Aguirre eligió para marcar la diferencia cultural y mostrarnos ese Oriente imaginario.<sup>165</sup> Dichos elementos son: en el orden melódico, la presencia de alguna variante de la escala "árabe" o "mayor doble armónica", esto es, una escala mayor con el segundo y el sexto grado descendidos, lo que provoca intervalos de segunda aumentada entre II y III grados y entre VI y VII grados, que se escuchan claramente [Ejemplo 1].

29 Canto

Ejemplo 1. Aguirre, *Rosas orientales*, cp. 29-32

Además, son característicos el modo eólico sobre La en el que está escrita la introducción del piano, y en el orden vertical, los paralelismos de quintas y octavas [Ejemplo 2].

<http://theartsongproject.com/julian-aguirre-rosas-orientales-oriental-roses/>, a cargo de Hélène Lindqvist (soprano) y Philipp Vogler (piano).

<sup>164</sup> Said, *Orientalismo...*, 243.

<sup>165</sup> Mi detección tiene en cuenta el estudio del tema que aportó Derek Scott en uno de sus artículos clásicos. Casi como una guía o un "inventario" de recursos de los cuales los compositores se valieron para sus referencias, él explica que no hubo distinción o detalle en esas representaciones, sino un proceso de invención sonora basado en una serie de clichés homogeneizantes para describir "lo oriental". Las representaciones recaen, dice este autor, "sobre el reconocimiento aprendido culturalmente". Derek Scott, "Orientalism and Musical Style", *The Musical Quarterly* 82- 2 (1998): 326-327.

Ejemplo 2. Aguirre, *Rosas orientales*, cp.1-9

En la rítmica, un *ostinato* de dos semicorcheas y tres corcheas en métrica binaria en la introducción, el interludio y el postludio, es característica referencia oriental –así como la presencia de una nota pedal– lo que pareciera ubicar al piano como el marco que dialoga con la línea vocal, lejos de meramente acompañar con acordes [Ejemplo 3]. Es oriental también esa suerte de figuración rápida, ornamental, que a manera de despedida concluye en el registro grave del piano [Ejemplo 4].

Ejemplo 3. Aguirre, *Rosas orientales*, cp.15-18

Contra todos estos rasgos musicales, algo contrasta si se observa la portada de la partitura, que no deja lugar a dudas sobre la intención de Aguirre de integrar esta obra con una serie o álbum de título "Canciones argentinas". Como ya observé en un trabajo anterior, es evidente que el compositor intentaba agrupar algunas de sus canciones, que estaba dando a conocer individualmente, en un conjunto más o menos orgánico o quizá, "representativo", de la nación, asunto sobre el cual no puede saberse totalmente a raíz de su repentino fallecimiento.

109

Ejemplo 4. Aguirre, *Rosas orientales*, cp. 109-112

### Reflexiones a manera de conclusión

¿Representaría Aguirre con esta obra el cosmopolitismo del ambiente porteño atravesado ya por rasgos de modernidad? ¿Tuvo el compositor con estos exotismos una intención de ampliar el horizonte del primer nacionalismo musical hasta entonces instalado en representaciones disfóricas de la soledad de la pampa, el gaucho y su melancólica guitarra? El hecho de no haberse podido establecer aún la ocasión del estreno ¿radicará en una repercusión quizá conflictiva de la obra? ¿Habrán sido la interpretación de Ninon Vallin a pocas semanas de la muerte de Aguirre un estreno que no se consignó en los programas de la Wagneriana? ¿Cómo hubiera seguido su catálogo de haber vivido más tiempo, con esa serie o álbum –no sabemos, en realidad, qué quería hacer– de canciones "argentinas"?

Nuestros interrogantes están por el momento solo parcialmente satisfechos en este pequeño homenaje en el Sesquicentenario del compositor. Se ha querido llamar la atención sobre su figura, tomando un caso puntual que evidencia la escasez de investigación sobre su obra y lo mucho que puede indagarse aún. Se dirá quizá, que declinamos ante el peso histórico que parecen otorgar los aniversarios importantes, que parecen prestarse casi ineludiblemente para momentos de síntesis y balance. En tal sentido, un fondo documental familiar pudo haber completado lagunas que hoy día se vuelven cada vez más insalvables, como lo prueba este intento de aproximación a una canción que en su repertorio constituye una rareza. Es que la realidad de la musicología actual sigue mostrándonos una acuciante deuda con este y con tantos otros repertorios que conforman el acervo patrimonial de la cultura argentina.

Para concluir: podría postularse que en la génesis de este producto hábilmente artificioso quizá haya habido una suerte de alianza lúdica entre los autores, en sintonía con las exploraciones literarias y filosóficas de Lugones de comienzos del siglo XX que vuelven a aflorar en la década de 1920. Así, el examen de esta partitura y de sus *topoi* orientalistas nos permitió probar que





Aguirre conocía bien su oficio y aplicaba con solvencia las convenciones compositivas adquiridas en su formación musical española.

## Bibliografía

- Aguirre, Julián. *Rosas orientales (partitura)*. Buenos Aires: Escuela Argentina de Música, s/f.
- Cortizo, María Encina. "Arrieta Corera, Emilio". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 744-757. Madrid: SGAE, 1999.
- Dillon, César. *Nuestras instituciones musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y cronología*. Buenos Aires: Dunken, 2007.
- García Muñoz, Carmen. "Aguirre, Julián". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 126-130. Madrid: SGAE, 1999.
- Gasquet, Axel. *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: EUDEBA, 2007.
- Gasquet, Axel. *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2015.
- Giacobbe, Juan Francisco. *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Buenos Aires: Ricordi, 1945.
- Korn, Guillermo. "La pérdida del reino". En *Lugones: Diez poemas comentados*, 71-73. Buenos Aires: EUFyL (UBA), 2016.
- López, María Pía. *Lugones: entre la aventura y la cruzada*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Lugones, Leopoldo. *Las horas doradas*. Buenos Aires: Babel, 1922.
- Mansilla, Silvina Luz. "Cinco canciones lugonianas de Carlos López Buchardo. Avances de una investigación en curso". En *Actas de las I Jornadas de Investigación del IAE*, en prensa. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2017.
- Mansilla, Silvina Luz. "Resistir, insistir, persistir. Las Trece canciones argentinas de Gilardi sobre poemas de Lugones". En *III Congreso ARLAC- IMS, Rama para América Latina y El Caribe de la International Musicological Society*. Santos (Brasil): Universidad Católica de Santos, 2017.
- Mansilla, Silvina Luz. "¿Representando la región de Cuyo? Cueca, canción argentina de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones". En *Actas de las II Jornadas de Investigación del IAE*, en prensa. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018.
- Said, Edward. *Orientalismo*. 2ª ed. Español. Barcelona: De bolsillo, 2008.
- Scott, Derek. "Orientalism and Musical Style", *The Musical Quarterly* 82- 2 (1998): 309-335.
- Sylvester, Santiago. "El regreso al hogar". En *Lugones: Diez poemas comentados*, 91-92. Buenos Aires: EUFyL (UBA), 2016.
- Weiss, Allison. *Action, Adaption and the National 'Sentir' in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924), Argentina*. Universidad de Chicago: Tesis de Maestría, 2009.



## PAMPA EN LA PRODUCCIÓN OPERÍSTICA DE ARTURO BERUTTI

Fátima Graciela MUSRI y Elvira Josefina ROVIRA

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ

gmusri@outlook.com, elvirovira@gmail.com

### Resumen

Se informa una síntesis de las actividades realizadas en el proyecto *Los "Aires Nacionales" de Arturo Berutti*, finalizado en 2017 y acreditado por CICITCA como continuación de proyectos anteriores. Se focalizó la relación de *Pampa* (1897), la cuarta ópera del compositor Arturo Berutti (San Juan, 1858 – Buenos Aires, 1938) con sus artículos publicados en 1882 en la revista *El Mefistófeles*. Se ha investigado la trayectoria del compositor y temática criolla de *Pampa* (Veniard, 1988; Fernández Walker, 2013, entre otros) sin profundizar en su estilo compositivo, salvo contribuciones nuestras (Ambi y Musri, 2010; Musri, 2011; Agüero, 2011; Rovira y Caroprese, 2013; Rovira, 2015).

La partitura manuscrita aún se encuentra inédita e incompleta con partes extraviadas, custodiada por partes separadas en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en CABA y la Universidad Nacional de San Juan. En consecuencia, desde la concepción historiográfica de Dahlhaus (1997) abordamos el doble carácter histórico y estético de la obra musical. Propusimos continuar la edición crítica de los manuscritos ya iniciada y desarrollar su estudio integral en el contexto del nacionalismo musical argentino. Los resultados logrados se transfieren a los campos sociales educativo, musicológico y artístico para poner en valor la música de Berutti.

**Palabras clave:** ópera / Arturo Berutti / *Pampa* / Aires Nacionales / Nacionalismo

## PAMPA IN THE OPERISTIC PRODUCTION OF ARTURO BERUTTI

### Abstract

A synthesis of the activities carried out in the project *Los "Aires Nacionales" by Arturo Berutti*, completed in 2017 and accredited by CICITCA as a continuation of previous projects is presented. It focuses the relationship of the fourth opera, *Pampa* (1897), of the composer Arturo Berutti (San Juan, 1858 - Buenos Aires, 1938) with his articles published in 1882 in the magazine *El Mefistófeles*. The *Pampa's* Creole theme and the Berutti's trajectory (Veniard, 1988, Fernández Walker, 2013, among others) has been investigated but without deepening his compositional style, with the exception of our contributions (Ambi and Musri, 2010; Musri, 2011; Agüero, 2011; Rovira and Caroprese, 2013, Rovira, 2015).

The manuscript score is still unpublished and incomplete with missing parts, preserved by separate parts in the National Institute of Musicology "Carlos Vega" in CABA and the National University of San Juan. Consequently, from the historiographical conception of Dahlhaus (1997) we addressed the double historical and aesthetic character of the musical work. We proposed to continue the critical edition of the manuscripts already begun by us and to develop its integral



study in the context of Argentine musical nationalism. The results achieved are transferred to the educational, musicological and artistic social fields to value the music of Arturo Berutti.

**Keywords:** Opera / Arturo Berutti / *Pampa* / *Aires Nacionales* / Nationalism

## Texto completo

76

### Introducción

*Pampa* fue la cuarta ópera del compositor argentino Arturo Berutti (San Juan, 27/03/1858; Buenos Aires, 03/01/1938) y se estrenó en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires el 27 de julio de 1897. De nueve óperas completas que compuso, ocho se representaron en escenarios de Italia y Argentina. La calificación de pionera del nacionalismo musical argentino que suele asignarse a *Pampa* en alguna historiografía y periodismo musical de nuestro país constituyó uno de los interrogantes planteados en este escrito. Este informe se destina, en primer lugar, a la consideración de jóvenes que se inician en la ardua tarea del diseño y ejecución de investigaciones musicológicas, por lo que presenta una síntesis de las actividades realizadas en el proyecto *Los “Aires Nacionales” de Arturo Berutti*, finalizado en 2017.<sup>166</sup>

La mención a *Los “Aires Nacionales”* en el título hizo referencia a los artículos publicados por el compositor en 1882 en la revista *El Mefistófeles*, donde describió y clasificó las danzas folclóricas de la época según el ritmo y las formas coreográficas. Analizamos estos artículos en relación con *Pampa* ya que incorporó evocaciones musicales de algunos de esos bailes.

Si bien en *Pampa* existen elementos nacionales evidentes –como el ambiente gauchesco, el drama de su protagonista Juan Moreira, la inclusión del payador, de las guitarras y las referencias musicales y coreográficas a danzas tradicionales pampeanas–, hay una divergencia insalvable entre estos, el idioma de su libreto escrito en italiano por Guido Borra y el estilo operístico general de indudable filiación europea. Si, en términos de recepción social, agregamos la sorpresa expresada por cierta crítica musical y por el público de la época respecto de un gaucho llamado *Giovanni* –Juan Moreira– y de un payador cantando en italiano, aparecen suficientes componentes como para preguntarse por su calificación de ópera nacionalista.<sup>167</sup>

Otro problema que se afrontó en el proyecto fue el estado de la partitura de *Pampa* por estar inédita e incompleta. Las partes del director de orquesta y del protagonista *Giovanni Moreira* están extraviadas y los manuscritos se encuentran separados en dos instituciones. La mayor parte de los manuscritos se conservan custodiados con acceso restringido en el Instituto

---

<sup>166</sup> El proyecto fue acreditado y subsidiado por CICITCA como continuación de proyectos anteriores y perteneció al programa *Investigación y creación en ciencias y artes musicales* del Gabinete de Estudios Musicales (GEM). Se ejecutó entre el 01 de enero de 2014 y el 31 de diciembre de 2015 y su ampliación se prolongó hasta el 31 de diciembre de 2017. Fue dirigido por la Dra. F. G. Musri y co-dirigido por la Mag. E. J. Rovira. Integraron el equipo: los profesores Alicia Inés Ambi, Antonio David Arias, Silvana Milazzo, José Manuel Villanueva, Ana Cristina Pontoriero (Becaria Conicet-UNSJ), Ana María Portillo (Tesis de Maestría), Mag. Laura Rasso, Dr. Adrián Rússovich y Federico Germán Carrizo (ayudante alumno).

<sup>167</sup> Sergio Pujol ubica a Arturo Berutti entre los “pioneros” nacionalistas en *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. (Buenos Aires: Biblos, 2013), 21-33.



Nacional de Musicología “Carlos Vega” (en adelante INMCV) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), y una copia del primer acto en reducción para canto y piano en el Gabinete de Estudios Musicales (GEM) en San Juan. El único ejemplar disponible del libreto, impreso por Editorial Kern en 1897, fue localizado en la Biblioteca Nacional (CABA) por Vera Wolkowicz.

En consecuencia, para este proyecto propusimos tres objetivos generales: en primer lugar, continuar la edición crítica de la partitura manuscrita de *Pampa* ya iniciada en trabajos anteriores; en segundo lugar, estudiar integralmente la ópera en el contexto del nacionalismo musical argentino; y, por último, difundir y transferir los conocimientos obtenidos a los campos musicológico, artístico y educativo.

En relación con el estado del conocimiento del tema, al iniciar este trabajo encontramos una gran escasez de estudios analíticos y semióticos sobre las óperas de Berutti. Juan María Veniard nos aportó la investigación más descriptiva, detallada y documentada de su vida y obra,<sup>168</sup> ya que presenta al músico en su ambiente familiar y en el contexto socio-cultural de la época, su trayectoria artística y su inserción en el mundo de la ópera en Argentina y en Europa. El autor da referencias generales al lenguaje musical de la producción operística del compositor. Esta biografía se destaca porque sobrepasa ampliamente en documentación probatoria y extensión, a las escritas por Víctor Mercante,<sup>169</sup> Maurín Navarro,<sup>170</sup> García Morillo,<sup>171</sup> entre otros.

Vicente Gesualdo,<sup>172</sup> Suárez Urtubey,<sup>173</sup> Valenti Ferro<sup>174</sup> proveyeron otras aproximaciones. Silvina Mansilla documentó las razones por las que la ópera *Gli Eroi* –encargada para el Centenario de la Revolución de Mayo–, no se estrenó en 1910 sino recién en 1919.<sup>175</sup> Fernández Walker desde una mirada socio-cultural indaga los motivos de la elección de la temática gauchesca en obras de Alberto Williams y Arturo Berutti,<sup>176</sup> y Buffo repasa argumentos y justificaciones del nacionalismo musical argentino ya publicados.<sup>177</sup> Los avances de nuestras investigaciones previas –consensuados en congresos de la especialidad y publicados–

---

<sup>168</sup> Juan María Veniard, *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988); “Juan Moreira: la transformación de un gaucho cuchillero en personaje de ópera italiana”, en *Temas de historia argentina y americana* 10 (Buenos Aires, 2007), 221-237.

<sup>169</sup> Víctor Mercante, *Biografía de Arturo Berutti* (Buenos Aires: Imprenta Galileo, 1895).

<sup>170</sup> Emilio Maurín Navarro, *San Juan en la historia de la música. Arturo y Pablo Berutti - María Isabel Curubeto Godoy* (San Juan, Sanjuanina, 1965).

<sup>171</sup> Roberto García Morillo, *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984).

<sup>172</sup> Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina. 1536-1900* (Buenos Aires: Beta, 1961).

<sup>173</sup> Pola Suárez Urtubey, “La creación musical”, en *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo V (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988), 91-205; *Antecedentes de la musicología argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: EDUCA, 2007).

<sup>174</sup> Enzo Valenti Ferro, *Historia de la ópera argentina* (Buenos Aires; Ediciones de Arte Gaglianone, 1997), 17-22.

<sup>175</sup> Silvina Luz Mansilla, “Héroes en silencio. La música de Arturo Berutti y su recepción en los festejos del Centenario Argentino en Buenos Aires (1910)”, en *Avances. Revista de Arte* 21 (UNCórdoba, 2012-13), 11-32.

<sup>176</sup> Aldana Fernández Walker. “La invención de una música nacional. El gaucho y la pampa en la composiciones de Williams y Berutti”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XXVII-27 (Buenos Aires, 2013), 97-120.

<sup>177</sup> Roberto Buffo. “La problemática del nacionalismo musical argentino”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXXI, n° 31 (2017): 15-54.



contribuyen en general al conocimiento de la ópera *Pampa*.<sup>178</sup> También hemos analizado puntos de contacto entre el conocimiento de las danzas del momento por parte del compositor – expresado en “Los Aires Nacionales”– y su uso en *Pampa*, a través del análisis técnico-musical.<sup>179</sup>

Hemos estudiado la ópera en el doble carácter que teorizó Carl Dahlhaus para la obra musical – como documento histórico y como obra estética simultáneamente–.<sup>180</sup> Para el primer abordaje seguimos la preceptiva histórica tradicional, particularmente para el estudio heurístico y filológico. Consultamos el Archivo de Música Académica del INMCV en diferentes ocasiones, la Hemeroteca de la Biblioteca Franklin en San Juan y los Archivos Históricos de las Provincias de San Juan y Mendoza. Estudiamos los manuscritos musicales, los bocetos escenográficos, los artículos periodísticos y las cartas personales de Arturo Berutti.

Para el segundo enfoque, el análisis integral y hermenéutico de los valores estéticos de esta ópera, acudimos a varios referentes teóricos según el aspecto a abordar, como el análisis retórico del nacionalismo musical argentino según la interpretación de Melanie Plesch.<sup>181</sup> La semiótica de la cultura de Iuri Lotman nos orientó en la investigación de los olvidos y las recordaciones de la música de Berutti en las generaciones argentinas posteriores.

### Referencias a la edición crítica de *Pampa*

Debido a la inexistencia de la partitura orquestal manuscrita del director, al comienzo no contamos con la posibilidad de una imagen sonora acabada del total de la ópera. Nos encontramos frente a un material parcelado, como si fuera un rompecabezas del que no se tiene

---

<sup>178</sup> Fátima G. Musri y Alicia Ambi, “La ópera *Pampa* de Arturo Berutti”, en *Actas de la Séptima Semana de la Música y la Musicología: La ópera: palabra y música* (Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, FACM y Departamento de Letras, FFyL, UCA, publicación digital EDUCA, 2010), 236-246; Néstor Agüero, “Edición crítica de la ópera *Pampa* de Arturo Berutti”, en *Actas de la Octava semana de la Música y la Musicología* (Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”; FACM, UCA, 2011), 23-33; Fátima G. Musri (dir.), “La ópera *Pampa* de Arturo Berutti”, en *40 años de la UNSJ. 1973-2013*, coordinado por Rosas, Alejandro (UNSJ, Edición especial de Investigación, 2013), 249-250; “Proyección del pensamiento sarmientino en la música de San Juan a fin del siglo XIX”, en *Actas del Simposio Domingo F. Sarmiento. Doscientos años de legado* (UNSJ, Sociedad Argentina de Historia de la Educación, Organización de Estados Iberoamericanos, 2011), CDRom.

<sup>179</sup> Elvira J. Rovira y Fanny A. Caroprese, “El verismo en la ópera *Pampa* de Arturo Berutti”, ponencia en *Terceras Jornadas de Comunicación de Proyectos Gabinete de Estudios Musicales* (San Juan, 2013); Elvira J. Rovira. “Los Aires Nacionales de Arturo Berutti. Un comienzo para proyectar la música nacional”, en *Actas del IV Congreso Internacional Artes en Cruce. Constelaciones de sentido* (Buenos Aires: 2016). URL: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenruce/AEIV2016/schedConf/presentations>; Fátima G. Musri, “El folclore en San Juan a la llegada de Carlos Vega”, en *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2016), 179-200; Fátima G. Musri y Elvira J Rovira, “Arturo Berutti. Un compositor sanjuanino en los escenarios operísticos nacionales e internacionales”, en *I Jornada Provincial de Investigadores en Historia Regional* (San Juan: IHRA-FFHA, 2017).

<sup>180</sup> Carl Dahlhaus, “Historicidad y carácter artístico”, en *Fundamentos de la Historia de la Música* (Barcelona: Gedisa, 1997), 29-44.

<sup>181</sup> Melanie Plesch, “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* (Jujuy: Ediunju, 2008), 55-108.





una imagen de la totalidad a la que arribar. Por lo tanto, iniciamos una larga tarea de reconstrucción de la partitura en varias etapas, aplicando un método inductivo.

La obra consta de tres actos e incluye siete solistas vocales, cinco formaciones corales, un conjunto de baile folclórico y la orquestación por tres que incorpora dos arpas y dos guitarras. Al digitalizar, imprimir y ordenar cerca de diez mil imágenes obtenidas de los manuscritos, encontramos copias de las mismas partes instrumentales con distintas caligrafías, algunas incompletas, fragmentadas y/o con hojas pegadas, con indicaciones en tintas diferentes o sobre escritas; debimos compararlas para verificar la caligrafía musical de Arturo Berutti y distinguirla de la realizada por dos copistas, Ernesto Sambuy y L. Cerrato, que firmaron algunas copias manuscritas.

En dirección a obtener una edición crítica de la obra, adoptamos los criterios de James Grier.<sup>182</sup> Comenzamos la transcripción literal de los manuscritos digitalizados con un editor informático de partituras, etapa que requirió la capacitación previa del equipo en su manejo.<sup>183</sup> La transcripción de los manuscritos para voces y reducción orquestal para piano sirvió de guía para reconstruir la partitura del director y otras partes faltantes como la de *Giovanni*. Las voces solistas corresponden a *Vincenza* (esposa de *Giovanni*), Gregorio (padre de *Vincenza*), el amigo Giménez, el Payador, el Alcalde *Francesco* y *Giannino* (hijo del matrimonio protagonista). Las partes corales dan voz al conjunto de paisanos (*Cori di lavoratori*), que intervienen como *coro generale*, *coro di uomini*, *di vecchi*, *di donne* y *di bimbi*, en el primer y tercer actos.

Encontramos más de un manuscrito de las mismas partes instrumentales y vocales, hecho que agregó elementos de juicio en vistas a lograr una mayor precisión en la edición, pero también añadió una dificultad inesperada que sumó más actividades al plan proyectado. Debimos realizar un estudio comparativo de las partes individuales entre sí, de estas con la reducción para canto y piano, y con las partes del maestro de coro y del maestro de baile, a fin de completar y unificar la señalización de los números de ensayo, las indicaciones de agógica y dinámica, el número de compases, las armonías y las repeticiones de secciones que no siempre coincidían. Asimismo sirvió para tomar determinaciones críticas respecto de hojas pegadas en los manuscritos y de fragmentos dudosos en la escritura. Esto demandó un reconocimiento pormenorizado de las secciones formales y del lenguaje musical de la obra.

En la etapa siguiente diseñamos procedimientos metódicos para construir maquetas sonoras parciales, por grupos vocales e instrumentales, aplicando criterios de edición crítica.<sup>184</sup> Identificamos y establecimos los puntos de articulación de las escenas y cuadros internos con

---

<sup>182</sup> James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008).

<sup>183</sup> En la etapa inicial (2011-2013) de transcripción de partes individuales participaron los alumnos: Andrea Zanni, Mariana Pechuán, Ana Oyola, Néstor Agüero, Luis Morales y la Prof. Fanny Caroprese.

<sup>184</sup> Las maquetas sonoras organizadas para los tres actos fueron: a) Quinteto de arcos: violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajos; b) Aerófonos de madera: flautín, flautas I y II, oboes I y II, corno inglés, clarinetes I y II en Si b y en La, fagotes I y II. Incluimos las guitarras I y II, el arpa y el arpa interna en el 3° acto; c) Aerófonos de boquilla: cornos en Fa I, II, III y IV; trompetas en Si b I y II; trompetas en Fa en el 2° y 3° acto; trombones tenores I, II, III y tuba en Si b; d) Percusión: timbales I y II; triángulo; gran caja, platillo; e) Reducción para voces solistas, coros y piano.





ayuda del libreto y la lectura de los manuscritos en reconstrucción. En las partituras individuales no siempre están indicadas las armaduras de clave, por consiguiente debimos interpretar las tonalidades utilizadas en el transcurso de toda la obra, aunque a veces, el uso excesivo o bien la falta de las alteraciones accidentales dificultó su reconocimiento. Los instrumentos transpositores generaron problemas técnicos en el manejo del editor informático que se trasladaron a las maquetas en preparación. Por lo tanto, se trabajó intensamente en el armado de la partitura orquestal, para lo cual fue necesario revisar repetidas veces las transcripciones ya realizadas, lo que insumió más tiempo del previsto inicialmente.

Con la finalización de ese proyecto, completamos la revisión y edición crítica de las partituras para canto y reducción pianística de los tres actos. Reconstruimos la parte extraviada del solista *Giovanni* y de las partes corales en su conjunto. Finalizamos el armado de la partitura del director del *Preludietto*, el primero y segundo actos completos. En el actual proyecto se continúa la edición crítica del tercer acto.<sup>185</sup>

### **Abordajes analíticos de Pampa**

Para cumplir el segundo objetivo se concretó un estudio pormenorizado del contexto socio-histórico de la época en que se creó la ópera. Consultamos fuentes históricas, hemerográficas y personales, como las cartas del compositor a amigos y libretistas, donde recogimos información acerca de los gustos e intenciones de Arturo Berutti.<sup>186</sup>

La ópera está basada en la teatralización de los Podestá sobre la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que tomó las desventuras de un gaucho perseguido por la justicia como eje temático. Como se sabe, la novela se publicó por entregas en el diario *La Patria Argentina* desde noviembre de 1879 a enero de 1880. Su argumento se desarrolla en el campo, con personajes cotidianos entre los cuales surgen conflictos pasionales que terminan trágicamente. La historia de este personaje de la pampa bonaerense fue extraída de la vida real y tuvo gran repercusión en la sociedad porteña en las décadas de 1880 y 1890. El tema dio lugar a diferentes tipos de representaciones como la pantomima en el circo criollo, el drama en el teatro, posteriormente la ópera, hasta llegar al cine en el siglo XX.<sup>187</sup> Siguiendo esta línea, localizamos los diferentes antecedentes y cambios en la personificación de Juan Moreira en géneros literarios y escénicos, para llegar a su caracterización en la ópera de Berutti. Exploramos los desplazamientos textuales del tema desde la oralidad del conocimiento popular a la ópera, pasando por el folletín, la pantomima y el drama teatral. Desde la ideología de Ricardo Rojas, examinamos el argumento gauchesco, el conflicto moral del «moreirismo» y la figura de Juan Moreira como la personificación de un tipo social, sus migraciones y tensiones.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Con un equipo similar se obtuvo aprobación externa para el siguiente proyecto bianual acreditado en CICITCA-UNSJ: *Las óperas de Arturo Berutti*, por Res. N° 21/18-CS-UNSJ.

<sup>186</sup> Las epístolas se conservan en el INMCV y fueron digitalizadas por Guillermo Dellmans, investigador del Instituto.

<sup>187</sup> Antes de *Pampa*, en 1891 se estrenó en Buenos Aires la ópera *Juan Moreira* de Enrique Bernardi. Ampliar en José I. Weber, *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis doctoral inédita, Filodigital, 2016. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037> [Última consulta: 25/10/2018]

<sup>188</sup> Ricardo Rojas. *Historia de la Literatura Argentina*, vol. I. (Buenos Aires: Losada, 1960).

El libreto de *Pampa* fue escrito por el médico y poeta inmigrante italiano Guido Borra en su lengua natal. La divergencia entre el libreto que se cantó en italiano y la intención nacionalista de Berutti al elegir una temática criolla,<sup>189</sup> produjo dudas respecto de la calificación de la ópera como «pionera del nacionalismo musical argentino». Esta contradicción demanda un análisis que integra el detalle de todos los aspectos constitutivos inmanentes de la obra –letra, música, escenografía–, de su contexto histórico-cultural y de su recepción socio-estética a partir de la crítica musical. Se comparan las opiniones que anunciaron esta obra como nacionalista en la época de su estreno, con las detractoras, en publicaciones contemporáneas. Este análisis aún está en proceso.

Un estudio comparativo de los tres textos verbales: el libreto original de Guido Borra en italiano, el texto italiano usado por Arturo Berutti en la partitura y su traducción al español, realizada por María Antonieta Sacchi, dio cuenta de pequeños cambios, sustituciones, quitas y agregados en el texto que se canta en la ópera, que son significativos para nuestro análisis.

Vinculamos las alusiones musicales a danzas folclóricas vigentes a fines en el siglo XIX que aparecen en el primer acto –con la sola indicación de “*Ballo*”–,<sup>190</sup> con las ideas estéticas y nacionalistas expresadas por el compositor en sus artículos *Los Aires Nacionales*.<sup>191</sup> Allí estableció dos grupos de danzas: el del Gato que tiene origen en Argentina, y el de la Zamacueca que procede del Perú (Fig. 1). En el grupo del Gato distingue los bailes que usan castañetas, vueltas y zapateo (Mariquita, Triunfo, Cielito, Caramba) de aquellos que implican un desafío entre dos personas y en los que predomina el zapateo (Malambo, Huella). El grupo de la Zamacueca incluye danzas “que observan siempre su mismo ritmo” y “su objetivo principal es la gracia”.<sup>192</sup>

GATO		ZAMACUECA
La Mariquita Muchacha	La Huella	La Pinzona
El Triunfo		El Amor
El Cielito	El Malambo	La Media Caña
El Caramba		El Escondido

Fig. 1. Clasificación de las danzas por Arturo Berutti en *Los Aires Nacionales*

<sup>189</sup> El compositor manifestó explícitamente su intención poésica de escribir una ópera nacional en el artículo “por qué escribí ‘PAMPA’”, publicado en *El Diario*, el 27/07/1897 y replicado en el diario sanjuanino *La Unión* el 02/08/1897, como ya se dio a conocer en Juan M. Veniard (1988, 199-200) y Fátima G. Musri, *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan. 1880-1910* (San Juan: EFFHA, 2004), 170-171.

<sup>190</sup> El compositor no puso nombres a las danzas en la partitura y, aun cuando en un agregado no extraído del libreto, un personaje menciona el “pié de gato”, la música no corresponde a esa rítmica característica.

<sup>191</sup> Fátima Graciela Musri y Antonio David Arias. “La danza folclórica en la ópera *Pampa* de Arturo Berutti”, en *Cuarto Congreso Internacional “Artes en Cruce”: Constelaciones de sentido*. (CABA: UBA, 6 a 9 de abril de 2016).

<sup>192</sup> Arturo Berutti. “Aires Nacionales”, citado en Juan María Veniard, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988), 342.

En el primer acto de la ópera pudimos identificar figuras rítmicas y melódicas de la *Mariquita Muchacha* (hoy olvidada), el vals y de danzas con figuras coreográficas en cadena.<sup>193</sup> Es una sección puramente instrumental para ser bailada en escena (fig. 2). No se menciona el nombre de las danzas en la partitura, tampoco en las crónicas periodísticas ni en otras publicaciones que se ocuparan de la ópera.



**Fig.2. “Ballo”, alusión a la Mariquita, 1° acto. Reducción para canto y piano. Manuscrito de Arturo Berutti**

Analizamos la inclusión de estos elementos a partir de dos categorías concebidas por Melanie Plesch para el estudio del nacionalismo musical argentino: “uso” y “distancia”.<sup>194</sup> En la obra el compositor “usa” la figuración rítmica de las danzas mencionadas, pero se “distancia” de la cita textual musical y evita su denominación en la partitura, lo que dificulta una identificación inequívoca. Sorprende el canto lírico del payador, puesto que, si bien se acompaña con guitarra en escena, no recuerda las cifras, las décimas ni las melodías propias de la payada. Cumple la función de interlocutor con *Giovanni* al momento del brindis y de narrador en el primer acto, intervención que pone en antecedentes al oyente de la historia de *Vincenza* y *Giovanni*.

Por otro lado, identificamos los motivos dramático-musicales que vinculan a *Pampa* con estilos de la ópera romántica y verista europea. Se compararon con recursos usados por Pietro Mascagni en *Cavalleria rusticana*. Se descubrieron semejanzas en el tratamiento musical de los personajes, en la orquestación, en el tratamiento melódico-rítmico e incorporación de elementos del folclore popular. Ambas óperas tienen en común un festejo campestre, un momento religioso y un grito de horror al desencadenarse el drama. En sus argumentos participa gente del pueblo y la milicia. Se producen situaciones realistas de gran tensión emocional provocada por pasiones

<sup>193</sup> Probablemente aludiendo la Media Caña, ya que es la única con cadenas coreográficas mencionada en “Los Aires Nacionales”.

<sup>194</sup> Melanie Plesch. “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*, editado por P. Bardin, M. Plesch y otros. (Jujuy: Ediunju), 55-108.



propias de la condición humana. Los elementos utilizados por Berutti dan cuenta de una profunda identificación estética con los géneros europeos vigentes. Por otro lado, tomamos el enfoque de la semiótica de la cultura de Lotman,<sup>195</sup> para reflexionar acerca del olvido cultural de la obra de Berutti tanto en su provincia natal como a nivel nacional.

Para investigar la recepción estética de *Pampa* en la historia de la música argentina, cotejamos nuestra reconstrucción literal de la partitura, con la versión arreglada posteriormente por el compositor Héctor Iglesias Villoud en 1964, para voces y conjunto de cuerdas. De esta versión se conservan dos copias manuscritas en los Archivos de partituras de los Centros de Creación Artística Orquestal y Coral de la UNSJ, lo que se investiga actualmente como indicio de su interpretación en la provincia. El análisis de la recepción social en tiempos del estreno de la obra, sumado a una lectura de la prensa y de la crítica musical poster, nos permite evaluar los procesos culturales de recordación y olvido de la obra de Berutti en Argentina y en Europa.

Por último y para difundir progresivamente resultados parciales, hemos presentado ponencias a congresos musicológicos nacionales e internacionales con referato, conferencias y audiciones radiales, artículos en revistas especializadas e indexadas y se prepara la edición de un libro con los resultados finales. Otra acción continuada en nuestros proyectos es la formación de investigadores de grado y posgrado en investigación musical y musicológica.

### **Algunas consideraciones finales**

En respuesta a la pregunta inicial acerca de la cualidad de ópera nacionalista en *Pampa*, se adelantan algunas respuestas. En primer lugar, el uso del idioma italiano para la composición de las óperas argentinas (y latinoamericanas en general) de fines del siglo XIX y principios del XX, era la norma requerida por el gusto de un sector social y por las compañías dramático-musicales que las interpretaban, en general, de origen itálico. Berutti mantuvo el idioma del libreto de Guido Borra, médico inmigrante aficionado a la literatura. El elenco que estrenó *Pampa* pertenecía a la Compañía Italiana de Ángel Ferrari que, como se acostumbraba en el Buenos Aires de la época, cantaba en italiano. El público asistente a la ópera estaba conformado por diletantes nacionales de la cultura italiana, y por inmigrantes peninsulares en ascenso social que en general buscaban revivir en ese espectáculo el vínculo con su patria. Pero sobre todo,

[...] la difusión de la ópera italiana en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX formó parte de una estrategia económica de los empresarios de esa nacionalidad (y hacia finales del siglo también de los editores de ópera) que, al menos desde inicios de la década de 1820, habían comenzado a ver con buenos ojos la ampliación del mercado de la lírica hacia la periferia atlántica.<sup>196</sup>

Como vimos, los textos verbales, musicales y coreográficos de la obra dieron cuenta de los elementos tomados intencionalmente al ámbito rural, en un contexto estilístico de ópera

<sup>195</sup> Iuri Lotman y Escuela de Tartú, *Semiótica de la Cultura* (Madrid: Cátedra, 1979).

<sup>196</sup> Ricardo O. Pasolini. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo", en *La Argentina plural: 1870-1930*, en Historia de la vida privada en la Argentina, tomo II dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero (Buenos Aires: Taurus, 1999), 232.



predominantemente italiana, y destinados al imaginario urbano de públicos heterogéneos. Este análisis, sumado a la investigación de las condiciones socio-culturales de producción y recepción estética de *Pampa* a fines del siglo XIX, explican por qué esta ópera se muestra como testimonio de la diversidad cultural de su época y de la continuidad de la tradición operística europea en la Argentina, sin negar su intencionalidad poética nacionalista. Quizá pueda considerarse esta simbiosis de caracteres, lo inmanente al primer nacionalismo musical argentino.

## Bibliografía consultada

- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la Música en la Argentina. 1536-1900*, 3 tomos. Buenos Aires: Beta, 1961.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Mercante, Víctor. *Biografía de Arturo Berutti*. Buenos Aires: Imprenta Galileo, 1895.
- Maurín Navarro, Emilio. *San Juan en la historia de la música. Arturo y Pablo Beruti - María Isabel Curubeto Godoy*. San Juan: Sanjuanina, 1965.
- García Morrillo, Roberto. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: ECA, 1984.
- Lotman, Iuri y Escuela de Tartú. *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Musri Fátima G. y Rovira, Elvira J. "Arturo Berutti. Un compositor sanjuanino en los escenarios operísticos nacionales e internacionales". En *Primera Jornada Provincial de Investigadores en Historia Regional. San Juan: IHRA-FFHA*, 2017.
- Musri, Fátima G. y Antonio D. Arias. "La danza folclórica en la ópera Pampa de Arturo Berutti", en *Cuarto Congreso Internacional "Artes en Cruce": Constelaciones de sentido*. CABA: UBA, abril de 2016.
- Musri Fátima G. "El folclore en San Juan a la llegada de Carlos Vega". En *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, editadas por José Ignacio Weber, 179-200. Santa Fe: AAM-INMCV, 2016. Libro digital, [http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/Actas\\_2016\\_AAM\\_INM.pdf](http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/Actas_2016_AAM_INM.pdf)
- Musri, F. G. y Ambi, Alicia. "La ópera Pampa de Arturo Berutti". En *Actas de la Séptima Semana de la Música y la Musicología: La ópera: palabra y música*, 236-246. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (FACM) y Dep. de Letras (FFyL), UCA, publicación digital EDUCA, 2010.
- Musri, Fátima G. "Proyección del pensamiento sarmientino en la música de San Juan a fin del siglo XIX". En *Actas del Simposio Domingo F. Sarmiento. Doscientos años de legado*. San Juan: UNSJ, Sociedad Argentina de Historia de la Educación, Organización de Estados Iberoamericanos, libro digital, 2011.
- Pasolini, Ricardo O. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo", en *La Argentina plural: 1870-1930*, en Historia de la vida privada en la Argentina, tomo II dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 226-273. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Plesch, Melanie. "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*, editado por P. Bardin, M. Plesch y otros, 55-108. Jujuy: Ediunju, 2008.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Suárez Urtubey, Pola. "La creación musical". En *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo V, 91-205. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.





Suárez Urtubey, Pola. *Antecedentes de la musicología argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: EDUCA, 2007.

Rojas, Ricardo. *Historia de la Literatura Argentina*, vol. I. Buenos Aires: Losada, 1960.

Rovira, Elvira J. y Caroprese, Fanny A. "El verismo en la ópera Pampa de Arturo Berutti", ponencia en *III Jornadas de Comunicación de Proyectos del Gabinete de Estudios Musicales*. San Juan, 2013.

Rovira, Elvira J. "Los Aires Nacionales de Arturo Berutti. Un comienzo para proyectar la música nacional". En *Actas del IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones de sentido*. UBA, 2016. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/schedConf/presentations?searchInitial=R&track=>

Valenti Ferro, Enzo. *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglione, 1997.

Veniard, Juan María. *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1988.

Weber, José Ignacio. *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis doctoral inédita, Buenos Aires: Filodigital, 2016. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037> [Última consulta: 25/10/2018]

Weber, José Ignacio. "¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891- 1895)". En *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia de la música argentina (1848- 1943)*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 61-100. Buenos Aires: Gourmet Musical Ed., 2012.

### Publicaciones periódicas

Buffo, Roberto. "La problemática del nacionalismo musical argentino", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXXI, n° 31 (2017): 15-54.

Agüero, Néstor. "Edición crítica de la ópera *Pampa* de Arturo Berutti". En *Actas de la Octava semana de la Música y la Musicología*, 23-33. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", FACM (UCA), 2011.

Fernández Walker, Aldana. "La invención de una música nacional. El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 27 (XVII, 2013): 97-120.

Mansilla, Silvina Luz. "Héroes en silencio. La música de Arturo Berutti y su recepción en los festejos del Centenario Argentino en Buenos Aires (1910)". En *Avances. Revista de Arte* 21, U. N. de Córdoba (2012-13): 11-32.

-&-

## ¿CÓMO ESCUCHAMOS CUANDO ESCUCHAMOS?

**Gabriela Alicia ORTEGA y Adriana FERNÁNDEZ.**

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ  
gabalortega@yahoo.com.ar, adri2105@gmail.com

### Resumen

En el marco del proyecto de investigación "Estructuras sonoras en el tiempo. La comprensión de la forma musical", se creó un dispositivo multimedial (música e imágenes en movimiento) y se utilizó en sesiones experimentales. Se solicitó a los sujetos de la prueba (entre 12 y 14 años sin formación musical) que identificaran las partes o "ideas" que expresaba la música y las





graficaran. La tarea se realizó antes y después de observar el dispositivo con el fin de valorar su incidencia en la comprensión de la forma musical.

El trabajo se inserta en el campo de la Psicología de la Música y considera que las estructuras jerárquicas que aparecen en los modelos de organización de procesos cognitivos como los modelos de organización de la representación de la información, encuentran un paralelo en la Teoría Musical que ha desarrollado modelos que describen la estructura de la obra musical en términos de una organización también jerárquica (Salzer, 1962; Schenker, 1935/79; Lerdahl y Jackendoff, 1983). De esta manera existe una relación estructural análoga entre los modelos teóricos musicales y la naturaleza de su experiencia (Martínez, 2006).

Los resultados muestran la eficacia de la utilización del dispositivo para rescatar el conocimiento por enculturación, presentando los códigos para traducirlo en símbolo.

**Palabras claves:** Psicología de la música / Cognición musical / Forma musical.

## HOW DO WE LISTEN WHEN WE LISTEN?

Within the framework of the research project "Sound structures in time. Understanding the musical form", a multimedia device (music and moving images) was created and used in experimental sessions. The subjects of the test (between 12 and 14 years without musical training) were asked to identify the parts or "ideas" that the music expressed and to graph them. The task was performed before and after observing the device in order to assess its incidence in the understanding of the musical form.

The work is inserted in the field of Psychology of Music and considers that the hierarchical structures that appear in the models of organization of cognitive processes as the models of organization of the representation of information, find a parallel in the Musical Theory that has developed models that describe the structure of the musical work in terms of a hierarchical organization (Salzer, 1962, Schenker, 1935/79, Lerdahl and Jackendoff, 1983). In this way there is an analogous structural relationship between musical theoretical models and the nature of their experience (Martínez, 2006).

The results show the effectiveness of the use of the device to rescue knowledge by inculturation, presenting the codes to translate it into a symbol.

**Keywords:** Psychology of Music / Musical Cognition / Musical form

## Trabajo completo

### Introducción

Este trabajo se inserta en el marco del proyecto de investigación "Estructuras sonoras en el tiempo. La comprensión de la Forma musical" Este realizó un diseño experimental con el fin de valorar la incidencia de un dispositivo en la comprensión de la forma musical por parte de chicos de entre 12 a 14 años, alumnos de primer año de colegios secundarios de la provincia de San



Juan, sin conocimiento formal de música. Este dispositivo fue creado por el equipo bajo una concepción estructural de la audición musical.

En este trabajo presentaremos, por un lado, los supuestos teóricos con los que se analizaron las obras utilizadas en las sesiones y que dieron lugar a la gráfica utilizada en el dispositivo y por otro lado algunos de los resultados que arrojó el análisis de los gráficos realizados por los sujetos.

87

### **Consideraciones teóricas**

Existe acuerdo en considerar la música como una estructura con niveles jerárquicos. Esta cualidad aparece planteada en distintas Teorías Musicales (Salzer, 1962; Schenker, 1935/79; Lerdahl y Jackendoff, 1983) Las estructuras jerárquicas que aparecen en los modelos de organización de procesos cognitivos como los modelos de organización de la representación de la información, encuentran un paralelo en la Teoría Musical que ha desarrollado modelos que describen la estructura de la obra musical en términos de una organización también jerárquica. De esta manera existe una relación estructural análoga entre los modelos teóricos musicales y la naturaleza de su experiencia (Martínez, 2006).

Partimos del supuesto que la percepción conformará «paquetes de información» a los que llamamos agrupamientos perceptivos y que estos estarán determinados por las características musicales que resulten más pregnantes o salientes. A partir de ellas la percepción procederá a segmentar y agrupar la información musical. Lerdahl y Jackendoff propusieron en su modelo de análisis una serie de reglas para la conformación de grupos que se basan en los Principios de la Gestalt de proximidad, similitud, regularidad y figura-fondo

La segmentación y agrupamiento de información es un proceso cognitivo común a otras áreas de conocimiento. Permite agilizar y reducir el esfuerzo de la memoria al agrupar elementos con características comunes y segmentar el flujo de información para ordenarlo y darle sentido. “El agrupamiento es un heurístico clave en la configuración del fraseo. Su análisis constituye una valiosa ayuda para la comprensión de los componentes macro y micro-estructurales de una obra” (Malbrán, 2007:83)

Para Lerdahl y Jackendoff las construcciones y relaciones que describe la Teoría de la Música residen en la mente. “Según nuestro enfoque, la tarea clave de la Teoría de la Música debería ser explicar esta organización producto de la mente” (Lerdahl y Jackendoff, 1983-2003:2) Esta posibilidad se debe a la capacidad humana de poseer por enculturación, las reglas de construcción del lenguaje musical, lo que los autores denominan “intuiciones musicales del oyente experimentado”. Según Imberty “Existiría una correspondencia entre la estructura de la música tonal y la estructura del funcionamiento mental musical y las reglas de la gramática tonal constituirían un caso particular de leyes cognitivas más generales” (Imberty, 1990:9)

En una estructura jerárquica todos los elementos o áreas de la misma jerarquía son subordinados en una dirección o dominantes en otra. Los elementos que se presentan en la misma área jerárquica, pertenecen a determinado nivel jerárquico.

Desde esta perspectiva podemos decir que la forma musical se caracteriza por ser:



- Jerárquica. Porque establece relaciones de dependencia e inclusividad entre niveles de agrupamientos
- Periódica. Porque los espacios temporales, determinados por la extensión de los grupos tienden a ser regulares, conformando un equilibrio formal.
- Recursiva. Porque los distintos niveles de agrupamientos pueden contener a otros o ser contenidos determinando una estructura de múltiples niveles.

Para las sesiones se eligieron cuatro obras teniendo en cuenta los siguientes criterios:

- Que pertenezcan al repertorio académico universal. Nos referimos a música tonal, lo que se denomina de la práctica usual de occidente.
- que sean instrumentales (sin texto, para que el texto no incida en la segmentación de los grupos perceptivos),
- que duren alrededor de un minuto y
- que tengan agrupamientos perceptivos claramente definidos.

### **Análisis musical**

Analizar la forma musical desde la percepción requiere de varias audiciones. Al igual que en otras áreas de conocimiento un primer acercamiento nos conecta con la superficie del discurso. Al seguir el discurrir temporal de la música, cada cambio en la configuración rítmico-melódica-armónica, en la textura, el registro, el timbre, que la percepción jerarquice como una saliencia, tomará ese cambio como el momento para realizar un corte y conformará un nuevo agrupamiento. Estos primeros agrupamientos (que surgen de la superficie musical) servirán para que en posteriores audiciones se logre conformar agrupamientos mayores y de esta manera se pueda comprender la estructura formal de la obra musical.

A los grupos perceptivos que surgen de una primera audición, le llamamos agrupamientos de Nivel 0 o básico. El primer acercamiento al análisis a través de la audición está limitado por el “presente psicológico”. Este es el espacio de tiempo posible de procesar en términos de memoria operativa, la cual es de entre 5 a 12 segundos. Por esa razón, un nivel básico de agrupamientos difícilmente conseguiría formar grupos con una extensión mayor a esta. A este nivel lo consideramos primario por la mayor confluencia de aspectos musicales que determinan perceptivamente una segmentación en el discurrir temporal dentro del tiempo posible de procesar cognitivamente. Si bien, la percepción tenderá a establecer grupos de la misma extensión por la Ley de la simplicidad, de acuerdo a las características musicales, la atención también podría conformar grupos más pequeños en esta primera audición. Siguiendo este criterio determinamos niveles de agrupamiento -1 y -2, cuando aparecían características musicales que podrían direccionar la segmentación en unidades más pequeñas que las establecidas por el nivel de agrupamiento 0. Cuando se establecen grupos de una determinada extensión primero y luego, debido a alguna característica musical que resulta saliente perceptivamente, se establecen grupos de menor extensión, decimos, a los fines de este trabajo, que la percepción ha cambiado de nivel de agrupamiento ya que cambia el foco de atención (Ley de la Figura y Fondo). Establecer relaciones entre un nivel de agrupamiento básico y otros más inclusivos requiere no sólo sucesivas audiciones, sino partir de un nivel base. De esta manera es

posible establecer niveles de agrupamientos 1 y 2, atendiendo a características musicales que podrían guiar la segmentación en grupos más extensos que los del nivel 0, reuniendo a dos o más de estos. A partir del análisis musical de las obras seleccionadas, se establecieron los posibles agrupamientos perceptivos que estimamos podrían tenerse en cuenta al momento de la audición.

A continuación, presentamos el análisis realizado en una de las obras utilizadas en las sesiones experimentales para ejemplificar las consideraciones descriptas.

El fragmento corresponde al inicio del Vals del Ballet Coppelia del compositor francés Léo Delibes. Tiene una duración de aproximadamente un minuto donde llega claramente a un punto de reposo con lo que se percibe un cierre. El Vals inicia en pizzicato y "piano" introduciendo el tempo y la tonalidad del Vals. Este fragmento cumple la función de Introducción.

La aparición del tema realiza la primera segmentación y si bien a partir de ahí los agrupamientos se perciben primeramente delimitados por silencios (Ley de la contigüidad o proximidad), también operan simultáneamente otros factores que refuerzan la segmentación como son las similitudes o contrastes rítmico-melódicas (Ley de la similitud), los cambios en la armonía y las estructuras periódicas de antecedente-consecuente (Ley de la simplicidad).

A este nivel de agrupamiento se lo definió como Nivel 0

#### Nivel de Agrupamiento 0

También pueden escucharse segmentos menores teniendo en cuenta los agrupamientos que se producen por otros factores. Aquí la percepción tiende a agrupar los elementos similares y, en consecuencia, a establecer nuevos agrupamientos con la aparición de cambios, reforzado por los cambios armónicos.

En este caso los agrupamientos que se producen por los cambios armónicos son reforzados por los agrupamientos que se producen por la proximidad (Ley de la Contigüidad) donde los valores largos (blanca) funcionan de segmentadores.

Se denominan niveles -1 y -2 a estos agrupamientos menores al nivel 0.

### Nivel de Agrupamiento 0 -1 -2

Una vez que se han establecido los agrupamientos del Nivel 0, se comparan temáticamente las partes, atribuyéndole a cada parte una letra.

### Nominación Nivel de Agrupamiento 0

En audiciones sucesivas es posible enfocar la atención (ley de figura y fondo) en otras características musicales que llevan a realizar segmentaciones mayores que incluyen dos o más grupos del nivel 0.

Si se tiene en cuenta la Ley de la Simplicidad que favorece la jerarquización de bases binarias y construcciones del tipo antecedente/consecuente se podría agrupar en segmentos de mayor extensión.

A este Nivel de agrupamiento se lo denomina Nivel 1.

### Nivel de Agrupamiento 1 - Primer Tema

Estos agrupamientos mayores también podrían establecerse a partir de la Ley de la Similitud ya que el fragmento presenta un nuevo tema, contrastante con el anterior. Establece un nuevo centro tonal (Si Mayor) y tiene una configuración rítmica completamente diferente.

La repetición de la cabeza del fragmento contribuye a esta segmentación.

### Nivel de Agrupamiento 1 – Segundo Tema

El último agrupamiento cumple la función de Cierre. Usa la escala cromática y reafirma la nueva tónica "Si". Por la Ley de la Similitud la percepción tiene a conformar un solo grupo con ello.

### Nivel de Agrupamiento 1 - Final

Nuevamente, una vez que se han definido agrupamientos mayores se realiza un análisis temático de las partes atribuyéndole a cada parte una letra.

### Nominación Nivel de Agrupamiento 1

Siguiendo la Ley de Figura y Fondo, donde la percepción atribuye preponderancia a un elemento o grupo de elementos por sobre los otros generando diferentes planos, si la atención se centra en la armonía como factor principal de agrupamiento, es posible determinar tres grandes grupos enmarcados por una Introducción y un segmento que cumple la función de "cierre".

Cada uno de estos agrupamientos finaliza en reposo. Los dos primeros en la tónica Mi y el tercer en la tónica Si luego de modular. A este Nivel de agrupamiento se lo denomina Nivel 2.

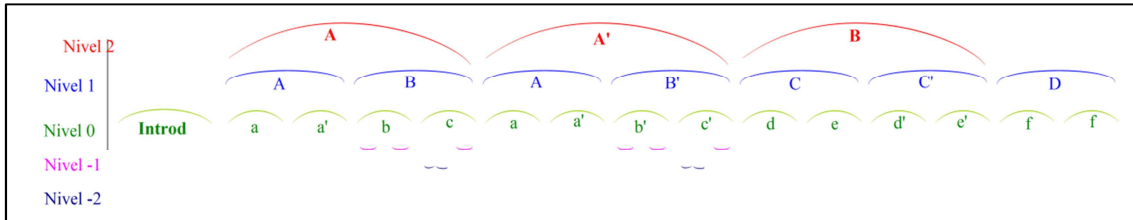
### Nivel de Agrupamiento 2

Finalmente se analiza la relación temática de las partes.

### Nominación Nivel de Agrupamiento 2



La estructura jerárquica que queda planteada a través de los distintos niveles, fue la que se utilizó para realizar el dispositivo, donde de manera digital se sincronizó la música con los arcos pertenecientes a cada nivel presentando cada nivel en forma sucesiva partiendo del nivel 0 y sumando a este el nivel 1 y luego el nivel 2. Cada nivel se presentó con diferentes colores y se colocaron también las letras para nominar cada grupo.



**Relación de todos los niveles de agrupamiento**

### Metodología

Las sesiones se planificaron con el formato pre y post dispositivo. Antes de ver el dispositivo se les solicitó que graficaran las partes o ideas musicales de un fragmento de Georges Bizet (1838-1875). Ópera Carmen. Suite N°1 Los toreadores - 1'01" (fragmento)

A continuación vieron el dispositivo creado para este proyecto donde la gráfica del análisis musical aparece en forma sincrónica con la música, mostrando tres niveles de agrupamiento. Posteriormente se solicita a los sujetos que grafiquen nuevamente la forma musical de los fragmentos seleccionados, mientras escuchan la música, pero esta vez de la manera en que se apreciaba en el dispositivo. Realizaron cinco audiciones del fragmento para poder i) conocer la obra, ii) graficar las partes, iii) nominar las partes, iv) reagrupar y v) controlar el trabajo. A partir de los gráficos realizados por los sujetos se analizaron 16 variables. En ese trabajo comentaremos algunos resultados en relación al aspecto jerárquico y recursivo (sólo de la obra *Coppelia* de Leo Delibes)

### Resultados

El análisis de los gráficos mostró una tendencia que relaciona determinadas características de la música, las más salientes, con las preferencias de los oyentes para delimitar unidades de sentido: los grupos. De los sujetos que se mantienen en el mismo nivel al graficar (durante la primera línea de arcos) 93,55% se mantiene en el nivel 0. Aquí habría una conexión, un punto de encuentro, entre el sentido que la música expresa y la toma de significación de quién escucha.

Entre los sujetos que cambian de nivel al graficar (en la primera línea de arcos), el 40,74% lo hace entre los niveles -1 y 0, el 34,57% entre los niveles -2,-1 y 0 y el 13,58% entre los niveles 0 y 1. Es decir que la alternancia se produce entre los niveles centrales en torno al nivel 0. Esto corroboraría la idea expresada anteriormente: hay una analogía entre la estructura musical y la manera en la que se procesa cognitivamente, la percepción se focaliza intuitivamente en las saliencias perceptivas y a partir de ellas se organizan las ideas musicales. Si bien el Modelo de Lerdhal y Jackendof (1983) considera que al proceder a analizar las estructuras de agrupamiento de una obra debiera preferirse grupos de la misma longitud, en este trabajo pudimos observar que la percepción tiende a centrarse en detalles que aparecen en el discurrir



temporal propios del seguimiento en tiempo real de la música los que aparecen en el nivel 0, -1 y -2. Es como si el oyente se dejara sorprender por cada nuevo evento traduciéndolo en la gráfica. Sin embargo, graficar atendiendo a los niveles 1 y 2, requeriría un mayor grado de abstracción (por lo cual esto fue posible después de haber graficado la primera línea de arcos.

En cuanto a la consigna de reagrupar niveles, los resultados muestran que el 54,81% logró realizarlo satisfactoriamente. Tratándose de sujetos que no habían realizado esa actividad con anterioridad, resultan plausibles los logros que pudieron alcanzar en los pocos minutos que duró la sesión. Esta propuesta es una manera de abordar el análisis musical. Nuestro interés como educadores musicales ha sido en este proyecto someter a control experimental una herramienta pedagógica como ha sido el dispositivo para facilitar el análisis musical ayudando a dar forma en la mente de quienes escuchan...a la forma musical.

## Bibliografía

- Furnó, Silvia. "La formación Auditiva del Oyente Reflexivo". En *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*, 27-45. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005.
- Imberty, Michel. *Développement linguistique et musical de l'enfant l'age préscolaire et scolaire. Naissance e développement*, Paris: PUF, 1990. Traducción Silvia Furnó.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Akal, 2003.
- Malbrán, Silvia. *Ritmo Musical y Sincronía. Un programa de Investigación aplicada con Proyecciones Psicopedagógicas*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Martínez, Isabel. "Atención auditiva a niveles más profundos de la estructura subyacente". En *Actas de la V Reunión Anual de SACCUM*, 89-97. Buenos Aires, 2006.

-&-

## LA COMPRENSIÓN TRANSMODAL DE LA MÚSICA

**Gabriela Alicia ORTEGA y María Inés GRAFFIGNA**

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ  
gabalortega@yahoo.com.ar, mariainesgraffigna@yahoo.com.ar

### Resumen

A partir de los descubrimientos que los estudios en Neurociencia Cognitiva han realizado respecto a la activación cerebral durante la audición musical, las asociaciones que esta produce y cómo la música presentada en diferentes modalidades expresivas potencializa su comprensión, proponemos que la utilización de un dispositivo multimedial favorecerá la comprensión de la Forma Musical. Este fue el supuesto del proyecto de investigación "Estructuras sonoras en el tiempo. La comprensión de la Forma Musical", el cual creó un dispositivo multimedial valorando su incidencia en la comprensión de la Forma Musical a partir de la audición en sujetos sin formación musical formal.



La audición musical (o su recuerdo) implica no solo la recepción de la señal física, sino los procesos imaginativos que la vinculan al movimiento, a las imágenes y a las emociones, es decir, el contexto en el cual esa vivencia se forjó. (Levitin, 2006). La comprensión musical involucra el cuerpo aunque no haya movimiento manifiesto, sino pensado o recordado, lo que se denomina simulación ideomotora (Reybrouck, 2005). Así la audición musical, se convierte en un registro activo que amalgama lo cognitivo y corporal, donde además interviene la información de contexto, aportando diversas modalidades. En este sentido la comprensión de la música es de naturaleza *transmodal*, siendo el resultado de la concurrencia de estímulos y procesos que involucran diferentes modalidades perceptuales.

**Palabras claves:** Psicología de la Música / Cognición Musical / Transmodalidad

## THE TRANSMODAL UNDERSTANDING OF MUSIC

### Abstract

From the discoveries that the studies in Cognitive Neuroscience have done regarding the cerebral activation during the musical hearing, the associations that this produces and how the music presented in different expressive modalities potentiates its comprehension, we propose that the use of a multimedia device will favor the understanding of the Musical Form. This was the assumption of the research project "Sound structures in time. The understanding of the Musical Form ", which created a multimedia device assessing its incidence in the understanding of the Musical Form from hearing in subjects without formal musical training.

The musical hearing (or its memory) implies not only the reception of the physical signal, but the imaginative processes that link it to the movement, to the images and to the emotions, that is, the context in which that experience was forged (Levitin, 2006). The musical understanding involves the body although there is no overt movement, but thought or remembered, what is called ideomotor simulation (Reybrouck, 2005). Thus, musical hearing becomes an active record that amalgamates the cognitive and bodily, where the context information also intervenes, providing various modalities. In this sense, the understanding of music is transmodal in nature, being the result of the concurrence of stimuli and processes that involve different perceptual modalities.

**Keywords:** Psychology of Music / Musical Cognition / Transmodality

### Texto completo

Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación "Estructuras sonoras en el tiempo. La comprensión de la Forma Musical" Este se propuso la creación de un dispositivo multimedial (música e imágenes en movimiento) y la valoración de la incidencia de este dispositivo en la comprensión de la forma musical a partir de la audición en sujetos sin formación musical formal.

A partir de los descubrimientos que los estudios en Neurociencia Cognitiva han realizado respecto a la activación cerebral durante la audición musical, las asociaciones que esta produce y cómo la música presentada en diferentes modalidades expresivas potencializa su



comprensión, proponemos que la utilización de un dispositivo multimedial favorecerá la comprensión de la Forma Musical.

En este trabajo se presentarán los supuestos teóricos que dieron lugar a la decisión de crear el dispositivo y cómo influyó en los resultados durante las sesiones experimentales.

### Consideraciones teóricas

Siendo la música un arte temporal, comprender las relaciones sonoras del lenguaje musical requiere un permanente trabajo con la memoria. La Memoria a Corto Plazo u Operativa, remite la nueva información a la Memoria a Largo Plazo, donde existe un banco de datos a partir de la experiencia musical que el sujeto ha desarrollado a lo largo de su vida. La Memoria a Corto Plazo “busca” en la Memoria a Largo Plazo hasta encontrar características comunes con la nueva información que está procesando,

De esta manera se logra formar una representación interna de lo que se escucha. Una cuestión crucial, es el tránsito de dichas representaciones encubiertas “mentales” a comportamientos manifiestos tanto verbales, corporales como gráficos.

Las modalidades sensoriales que acompañan al discurso musical (gestual, gráfica, verbal, etc), que podríamos llamar “representación externa” aportarán un formato representacional particular, lo cual puede colaborar en la comprensión musical del perceptor, ayudando a formar su representación interna.

Las diversas modalidades de representación adquieren en la mente un formato a través del cual esta información se procesa cognitivamente. Por las características del discurso musical es probable que el mismo se presente en un formato abstracto y temporal, de manera que las modalidades sensoriales experimentadas ayudarán a traducir la música en distintas modalidades expresivas, es decir distintas formas de expresar lo que musicalmente se entendió.

Existe entonces, una correspondencia entre la modalidad sensorial que acompaña el discurso musical, cómo esta se procesa cognitivamente formando una representación interna y las maneras de exteriorizarlo, a través de diversas modalidades expresivas o comunicacionales.

Las diferentes modalidades sensoriales en que se presenta la información musical (auditivas, visuales, espaciales, táctiles y motoras) logran una integración multimodal. Existen Neuronas multi-sensoriales distribuidas en diversas áreas cerebrales,<sup>197</sup> que combinan los diferentes formatos en que cada modalidad sensorial codifica la información proveniente del entorno y del propio cuerpo en interacción con él, logrando no sólo una integración multimodal, sino una amplia transformación que va más allá de las partes componentes.<sup>198</sup>

En este sentido la comprensión de la música es de naturaleza *transmodal*, siendo el resultado de la concurrencia de estímulos y procesos que involucran diferentes modalidades perceptuales (Shifres, 2006). Las investigaciones muestran que esta “redundancia intersensorial”, es decir, la

<sup>197</sup> Stein y Meredith (1993).

<sup>198</sup> En Silvia Malbrán, “El modelo cross modal aplicado a las artes temporales”, en *Voz, cuerpo y acción: un espacio para la música*, editado por Maravilla Díaz y María Elena Riaño (Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2010), 125-136.



información propuesta en dos o más modalidades (por ejemplo visual, auditiva, temporal y espacial), potencializa la comprensión del estímulo, con notables diferencias a que si el estímulo se presentara por una sola vía (Bahrick 2004).<sup>199</sup>

El conocimiento sobre la forma musical asumirá en la mente distintos formatos en la medida que el sujeto experimente diferentes modalidades representacionales; hasta que logre adquirir la categoría de conocimiento susceptible de explicitarse verbalmente, traducirse simbólicamente o ejecutarse aún ante altas demandas cognitivo-motrices. Pasar de un nivel a otro cada vez más explícito implica la traducción de un formato representacional a otro.

Hay acuerdo general en describir la representación de un conocimiento como un proceso que se presenta en distintos niveles, fases o modalidades.<sup>200</sup> El conocimiento implícito que un sujeto tiene sobre la forma musical, adquirido por enculturación, se encuentra almacenado como esquemas en la memoria a largo plazo. La mente explora la información almacenada y redescubre esas representaciones en diferentes formatos hasta alcanzar un conocimiento explícito.<sup>201</sup>

Esta serie de redescrpciones indicaría que en la mente coexisten múltiples representaciones del mismo conocimiento con diferente grado de detalle y profundidad. Por lo tanto, en muchos casos no se trataría de ausencia de conocimiento, sino que el conocimiento representado internamente en un formato (aun implícito o inconsciente), no permite aun el acceso consciente ni la expresión verbal, pero a través de re-descripciones de ese mismo conocimiento (o traducciones a partir de la experiencia) se podrá alcanzar diferentes niveles de desarrollo.

De esta manera, un dispositivo multimedial realizado con música e imágenes en movimiento colaboraría en rescatar las experiencias previas del sujeto con la música, ordenándolas y haciendo explícito un conocimiento implícito, ya que la experiencia musical es universal, pero no lo es el conocimiento formal de la misma. Las imágenes en tiempo real con la música permiten «ver» atributos que resultan complejos extraerlos de la trama abstracta y temporal que por sí sola la música ofrece. De alguna manera sería el disparador para dar nombre a lo que no sabe que sabe.

La cognición musical es también corporeizada. Estudios neurocientíficos han demostrado la activación de áreas motoras durante la escucha musical, sin que se estén realizando movimientos.<sup>202</sup> El movimiento no es sólo una modalidad que acompaña la música o que se genera en la ejecución. El movimiento está presente en el oyente, para quien la escucha es también un acto interpretativo y los movimientos que la experiencia musical le suscita, influyen en la manera de entender la música y crear significados.

<sup>199</sup> En Silvia Malbrán y Eleonora García Malbrán, “Lenguaje Musical y Didáctica: Sonido y Estructura Sonora”, en *Fundamentos Musicales y Didácticos en Educación Infantil*, editado por María Elena Riaño y Maravilla Díaz (Coord), (Santander: PUBliCan. Ediciones Universidad de Cantabria, 2010), 77-108.

<sup>200</sup> Jerome Bruner. *Desarrollo cognitivo y educación*. (Madrid: Morata, 1995); Karmiloff Smith, Annette. *Beyond Modularity. Más allá de la Modularidad. La ciencia cognitiva desde la perspectiva del desarrollo*. J. Gómez Crespo y M. Núñez Bernardos traductores. (Madrid: Alianza, 1994, 1° ed.: Cambridge: MA, The MIT Press, 1992).

<sup>201</sup> Karmiloff-Smith, Ib.

<sup>202</sup> Robert Zatorre. “Music, the food of neuroscience?”. En *Nature* 434 (2005): 312-315.



Los movimientos implicados en la experiencia y comprensión musical no son siempre manifiestos como aquellos encargados de la producción de sonido o los gestos expresivos revelados en la interpretación. Existen también movimientos encubiertos, aquellos movimientos que llamamos propioceptivos, movimientos observados, recordados o imaginados).<sup>203</sup> Así, el movimiento ligado a la acción corporal manifiesta o imaginada, está involucrado en la construcción de representaciones internas.

El compromiso del cuerpo en la música está siempre presente aun cuando no haya movimiento manifiesto. Esta actividad mental se denomina *simulación ideomotora* e influye en la manera de entender y crear significados a partir de la audición.<sup>204</sup>

Así la audición musical, se convierte en un registro activo que amalgama lo cognitivo y corporal, donde además interviene la información de contexto. Esta aporta diversas modalidades que ayudarán a otorgar sentido o a resignificar las experiencias del sujeto

Los *Modelos de Memoria de Múltiples Vías* (Levitin, 2006) explican que al “guardar” el recuerdo de una determinada música, no sólo se está memorizando la señal física, sino el contexto asociado a ella, como el movimiento realizado al ejecutarla, bailarla, la postura del cuerpo al escuchar, como así también, las emociones que surgen y el ambiente que rodea el evento. Mientras más emotiva sea para el sujeto esa circunstancia, mayor será la impronta que deje en la memoria (Manes, 2014). De acuerdo con los modelos de memoria de múltiples vías, cada experiencia está potencialmente codificada en la memoria.

No en un lugar particular del cerebro, porque el cerebro no es como un depósito; más bien, los recuerdos están codificados en grupos de neuronas que, cuando están en los valores adecuados y se configuran de un modo particular, ocasionarán que un recuerdo sea traído a la memoria y vuelva a ser ejecutado en el teatro de nuestras mentes (Levitin, 2006:165).<sup>205</sup>

La comprensión musical implica dar sentido a las relaciones sonoras configurando en la mente el discurso musical, entendiendo los componentes constructivos de la obra musical, dando cuenta de ellos en alguna modalidad.

Es posible que una persona pueda advertir los componentes de una obra, porque está musicalmente enculturado, pero el conocimiento por enculturación es un conocimiento implícito, inconsciente que requiere adquirir determinados códigos para poder traducirlo en conocimiento explícito a través de gráficos, notación o palabras.

¿Cómo traducir con palabras o gráficos lo que la música expresa con sonidos, de manera abstracta y temporal? Para llegar a transformar en símbolo las relaciones sonoras, el análisis musical desde de la audición, debe partir del conocimiento por enculturación, rescatar el bagaje

---

<sup>203</sup> Alicia Peñalba. *El cuerpo en la Interpretación Musical*. Tesis Doctoral. (Valladolid: Universidad de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo Social, 2008). <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>

<sup>204</sup> Mark Reybrouck. “Body, Mind and Music: Musical Semantics between Experimental Cognition and Cognitive Economy. *TRANS Revista Transcultural de Música* 9. Sociedad de Etnomusicología (SibE). (Barcelona: España, 2005). <http://redalyc.uaemex.mx> [Consultado el 12/06/12].

<sup>205</sup> Daniel Levitin, *This is your brain on music. The science of a human obsession*. (U.S.A. Penguin Group, 2006), 165.





de representaciones internas que la música suscita, como así también, capitalizar la naturaleza transmodal de la música presentándola en diferentes modalidades sensoriales.

### **Metodología**

Este trabajo de investigación, creó un dispositivo multimedial (realizado con música e imágenes en movimiento), utilizándolo como una herramienta pedagógica que sirviera como disparador, como nexo entre el conocimiento implícito y explícito, ayudando a organizar y nominar las experiencias musicales de los sujetos.

En este sentido, la Forma Musical fue el componente abordado en el desarrollo de las sesiones experimentales y el dispositivo la herramienta que mostró una manera de representarla gráficamente intentando facilitar el tránsito entre las experiencias de los sujetos (implícitas) y el conocimiento explícito de la Forma musical.

El dispositivo fue utilizado como parte de las sesiones experimentales en una muestra conformada por 147 alumnos, sin conocimiento formal de la música, entre 12 y 14 años pertenecientes a primer año de escuelas secundarias de la Provincia de San Juan.

Las sesiones se organizaron bajo el formato pre y post-dispositivo. Las consignas fueron dadas mediante un video para asegurar exactamente las mismas indicaciones en todos los grupos. En el video un integrante del equipo explicaba de manera coloquial qué se entiende por forma musical y daba las consignas de trabajo para cada paso del trabajo durante la sesión.

En la primera parte se solicitó a los sujetos graficar y nominar las partes de la Forma musical de un fragmento (un minuto) de “Los Toreadores” de la Ópera *Carmen* de G. Bizet. En esta primera parte se solicitó utilizar una gráfica espontánea y libre de tal manera que diese cuenta de las partes, frases o ideas que expresaba el discurso. Respecto a la consigna de nominar las partes se les pidió que utilizaran cualquier símbolo que consideraran que pudiese mostrar si las partes eran iguales, parecidas o diferentes.

Luego se observó el dispositivo y a continuación se les pidió que graficaran nuevamente la forma musical de dos fragmentos: Vals del Ballet *Coppelia* de Leo Delibes y nuevamente “Los Toreadores”, esta vez solicitándoles que utilizaran el tipo de gráfica propuesta por el dispositivo, como así también letras para nominar las partes, tal cual mostraba el dispositivo.

### **Resultados**

Durante la primera parte de las sesiones experimentales (previo a ver el dispositivo), sólo el 17% realiza algún tipo de gráfica como dibujos alusivos al argumento (imaginado, posiblemente a raíz del título), al contorno melódico, a la métrica, números y otros similares. Todos estos intentos de representar la música indican que esta genera en el oyente algún tipo de resonancia, imaginería, narratividad, que es expresada de alguna manera, pero que no logra mostrar la forma musical, tal cual se había solicitado.

Los datos que arrojan los trabajos realizados luego de presenciar el dispositivo sobre la Forma Musical, muestran un mejor desempeño al realizado durante la primera parte de las sesiones. El 76% de la muestra logra graficar guardando relación entre gráfico y música en el ejemplo



musical “Coppelia” y el 64% lo hace en los “Toreadores”. Es posible que la propuesta expresada a través del dispositivo logre capitalizar las experiencias previas, dándoles forma y enseñando un código para expresar lo que se sabe intuitivamente.

Respecto a la nominación de las partes, parece ser una habilidad que requiere un mayor grado de abstracción, ya que involucra el recuerdo, comparación y categorización entre lo ya escuchado con lo que se escucha y lo que se escuchará. Sólo el 22,33% en “Coppelia” y el 42% en “Los Toreadores”, logran reconocer en el transcurrir de la música las repeticiones, variaciones y cambios asignando la letra correcta.

Resulta interesante cómo en pocos minutos un gran porcentaje logra abordar satisfactoriamente el análisis de la Forma Musical siguiendo el formato musical-visual propuesto por el dispositivo. Dado que la sesión duró tan sólo 36 minutos, resulta muy satisfactoria la respuesta de los sujetos, tratándose de análisis auditivo de música académica, en adolescentes y de una extensión considerable (un minuto), con lo que esto implica en términos de concentración y memoria. Compartimos los resultados de este proyecto esperando aportar una herramienta más que enriquezca el trabajo de la Educación Musical.

## Bibliografía

- Bruner, Jerome. *Desarrollo cognitivo y educación*. Madrid: Morata, 1995.
- De Vega, Manuel. *Introducción a la Psicología Cognitiva*. Madrid: Alianza, 1998 [1984].
- Karmiloff Smith, Annette. *Beyond Modularity. Más allá de la Modularidad. La ciencia cognitiva desde la perspectiva del desarrollo*. J. Gómez Crespo y M. Núñez Bernardos traductores. Madrid: Alianza, 1994 (1° ed.: Cambridge: MA, The MIT Press, 1992).
- Levitin, Daniel. *This is your brain on music. The science of a human obsession*. USA: Penguin Group, 2006.
- Malbrán, Silvia. El modelo *cross modal* aplicado a las artes temporales. En Días, M. y Riaño, E. (Editores). *Voz, cuerpo y acción: un espacio para la música*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2010.
- Malbrán, Silvia. y García Malbrán, Eleonora. “Lenguaje Musical y Didáctica: Sonido y Estructura Sonora”. En *Fundamentos Musicales y Didácticos en Educación Infantil*, editado por Riaño, E y Díaz, M. (Coord), 77-108. Santander: PUBliCan. Ediciones Universidad de Cantabria, 2010.
- Manes, Facundo. y Niro, Mateo. *Usar el cerebro. Conocer nuestra mente para vivir mejor*. Buenos Aires: Planeta, 2014.
- Peñalba, Alicia. (2008). *El cuerpo en la Interpretación Musical*. Tesis Doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo Social. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55> [Consultado el 20-08-2012].
- Shifres, Favio. “Comprensión transmodal de la expresión musical”. En *Actas de la V Reunión de SACCoM, Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical*, 157-177. Editado por F. Shifres F. y G. Vargas. Buenos Aires: SACCoM, 2006.

## Publicaciones periódicas

- Peñalba, Alicia. “El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música”. En *Revista Transcultural de Música* 9, 2005. SIBE Sociedad de Etnomusicología.



Reybrouck, Mark. Body, "Mind and Music: Musical Semantics between Experimental Cognition and Cognitive Economy. *TRANS Revista Transcultural de Música*. N°9. Sociedad de Etnomusicología (SIbE). Barcelona: España, 2005. <http://redalyc.uaemex.mx> [Consultado el 12/06/12].

Shifres, Favio. "Música, transmodalidad e intersubjetividad". *Estudios de Psicología*, vol. 29, N° 1 (2008):7-30.

Zatorre, Robert. "Music, the food of neuroscience?". En *Nature* 434 (2005): 312-315.

-&-

## INTERLUDIO. EXPERIENCIA ARTÍSTICA TRANSDISCIPLINAR

**Sonia PARISÍ**

Cátedra Artes Contemporáneas, Departamento de Música, FFHA, UNSJ  
sonipaar@yahoo.com.ar

### Resumen

Se da cuenta del concepto de «tiempo» en la música y en las artes visuales, en una exposición transdisciplinaria organizada en forma conjunta por el Gabinete de Estudios Musicales del Departamento de Música (FFHA, UNSJ) y la Sociedad Argentina de Letras, Artes y Ciencias, con el auspicio del Ministerio de Turismo y Cultura, en conjunto con el Auditorio "Juan Victoria". La misma se inauguró el 2 de diciembre de 2014 en el Foyer del mencionado Auditorio.

Esta actividad artística incluyó la performance de los bailarines Marian Abraham y Fernando Muñoz sobre música de Carlos Floritt Servetti y contó con una escenografía compuesta por una serie de acuarelas de las pintoras Sonia Parisí y Esther Hassen. Se analiza la aseveración de la Lic. Fabiana Zito que dijo, en su texto de presentación de esta muestra: "INTERLUDIOS y RECREO hacen referencia a un tiempo encapsulado en el TIEMPO. Al llegar aquí, no pude despegarme de otra obsesión llamada TIEMPO, ya que recreo es el tiempo durante el cual se interrumpe un trabajo o actividad para descansar o jugar. Siguiendo esta cadena de asociaciones me detuve especialmente en el tiempo-ritual que exige la técnica de la acuarela: en las esperas y la sucesión de movimientos que involucra. El TIEMPO se vuelve extremadamente significativo en este proceso, porque va configurando un rastro, una diferencia."

**Palabras clave:** Experiencia artística / Transdisciplina / Carlos Florit / Sonia Parisí / Esther Hassen

## INTERLUDE. TRANSDISCIPLINARY ARTISTIC EXPERIENCE

### Abstract

The concept of "time" in music and the visual arts is explained in a transdisciplinary exhibition organized jointly by the Gabinete de Estudios Musicales of the Music Department (FFHA, UNSJ) and the Argentine Society of Arts and Sciences, under the auspices of the Ministry of Tourism and Culture, together with the "Juan Victoria" Auditorium. It was inaugurated on December 2, 2014 in the Foyer of the aforementioned Auditorium.

This artistic activity included the performance of the dancers Marian Abraham and Fernando Muñoz on music by Carlos Floritt Servetti and featured a set composed of a series of watercolors by the painters Sonia Parisí and Esther Hassen. We analyze the assertion of Lic. Fabiana Zito who said, in her presentation text of this sample: "INTERLUDIOS and RECREO make reference to a time encapsulated in TIME. When I got here, I could not get rid of another obsession called TIME, since recess is the time during which a job or activity to rest or play is interrupted. Following this chain of associations I stopped especially in the time-ritual that the technique of watercolor requires: in the waits and the succession of movements that it involves. TIME becomes extremely significant in this process, because it configures a trace, a difference. "

**Keywords:** Artistic experience / Trans-discipline / Carlos Florit / Sonia Parisí / Esther Hassen

### Texto completo

*Interludio* da cuenta del concepto de «tiempo» que atraviesa distintas disciplinas artísticas concomitantes en esta experiencia organizada en el año 2014 por el GEM, el IEV, la SALAC y el Ministerio de Turismo y Cultura de la provincia.

Esta experiencia se expuso de forma completa al público en el momento de inauguración y de cierre de la exhibición de acuarelas de Esther Hassen y Sonia Parisí que se extendió por espacio de un mes en el foyer sur del Auditorio Juan Victoria, como muestran los afiches de promoción (fig. 1).



Fig. 1. Afiches de promoción del evento

La performance incluyó la presentación de los bailarines Marian Abraham y Fernando Muñoz sobre una composición musical de Carlos Floritt Servetti. Contó con una escenografía de acuarelas dispuestas sobre lámparas de papel y paneles, según el criterio curatorial del Arq. Eduardo Portillo y con un texto de ampliación al abordaje del concepto «Interludio», escrito por la Lic. Fabiana Zito (fig. 2).

La experiencia *Interludio* surge a partir de los contenidos «Cruces de fronteras en las propuestas artísticas» y «Las producciones artísticas locales en el debate modernidad – transmodernidad», abordados en la Cátedra Artes Contemporáneas que se dicta en el Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.



Fig. 2. Montaje de “Interludio” en el foyer Sur del Auditorio “Ing. Juan Victoria”

En este marco, se consideró como punto de partida para generar una experiencia transdisciplinar con artistas locales, la composición musical «Interludio» de Carlos Floritt Servetti. Al respecto, el compositor dice:

Es una pieza que compuse en recuerdo de mi padre, a poco de su fallecimiento en el año 2000. Es una pieza introspectiva atravesada por añoranzas de mi tierra natal y por los profundos recuerdos de mis seres queridos. Sin duda el tiempo hace ver las cosas distintas, pero los sentimientos perduran y las ausencias siguen acompañándonos en nuestro camino».





**Fig. 3. Presentación del evento, de izq. a der. : Eduardo Bustelo, Esther Hassen, Eduardo Portillo, Carlos Florit, Sonia Parisí, Fabiana Zito y Rosa Escobar.**

La acuarela (palabra que proviene del italiano *acquarella*) es una técnica de pintura sobre papel o cartulina absorbente, con pigmentos que se trabajan diluidos en agua. Tiene las siguientes características, que le son propias (fig. 4):

- Espontaneidad, fresca, «intimismo».
- Es una de las mejores técnicas para la representación del «agua».
- «Translucidez» y «transparencia» únicas.
- Fluidéz en la «fusión» de dos o más colores.
- La textura del material, normalmente papel de grano visible, le aporta una gran calidad «narrativo-dramática».

Estas particularidades puntuales de la técnica de la acuarela, nos parecieron de fundamental pertinencia para abordar desde la pintura el concepto «Interludio».

En su texto de presentación, la Lic. Fabiana Zito, escribe:

INTERLUDIO y RECREO hacen referencia a un tiempo encapsulado en el TIEMPO. Al llegar aquí, no pude despegarme de otra obsesión llamada TIEMPO, ya que recreo es el tiempo durante el cual se interrumpe un trabajo o actividad para descansar o jugar. Siguiendo esta cadena de asociaciones me detuve especialmente en el tiempo-ritual que exige la técnica de la acuarela: en las esperas y la sucesión de movimientos que involucra. El TIEMPO se vuelve extremadamente significativo en este proceso, porque va configurando un rastro, una diferencia...





**Fig. 4. Sonia Parísí. S/T. Acuarela**

Continúa Zito (fig. 5):

...lo que nos queda no es lo que repetimos habitualmente, metódicamente igual, es aquello que es diferente en la infinita serie de momentos que llamamos TIEMPO.

Esa diferencia también se encuentra en la espera, que se vuelve desesperación, tratando de dilucidar en que se convertirá esa mancha que dejamos secándose liberada al azar, delegando nuestra ansiedad y necesidad de control, ese supuesto control que enarbolamos para no sentirnos tan vulnerables.



**Fig. 5. Lic. Fabiana Zito**

Zito concluye con la siguiente reflexión:

Me gustaría ahora volver a la argumentación sobre el RECREO, recordando que los niños no se permiten pausas. Simplemente suspenden una ocupación para pasar a otra diferente llamada juego. Porque recreo es RE-CREAR. Es permitirse no controlar, es esperar en vez de esperar. Esperar la sorpresa de la mutación de una mancha, de un juego, de un azar. Ese acto de libertad que me permito al jugar con mis creaciones, y luego soltarlas al mundo para que otros sigan jugando con ellas».

105



**Fig. 6. Acuarela de Esther Hassen**

Si bien la obra pictórica de Esther Hassen para «Interludio» puede apreciarse fuera del contexto de su creación, fue diseñada y realizada para dialogar a modo de «*contrapunto estilístico*» con la obra pictórica de Sonia París para «Interludio». Del mismo modo, fue pensada en coherencia temática con la performance realizada por los bailarines Marian Abraham y Fernando Muñoz para «Interludio» y lógicamente, con la composición musical de Carlos Floritt Servetti, que da origen a esta experiencia transdisciplinar.

Como hemos podido observar en las imágenes precedentes, estas acuarelas de Esther Hassen se caracterizan por:

- Poseer un formato de proporciones clásicas.
- Estar resueltas en una paleta luminosa, de valores altos.
- No ser figurativas-representativas.
- Ser abstractas y sugerentes.
- Poseer montaje liviano, con un marco mínimo.



**Fig. 7. Acuarela de Esther Hassen**

Como podemos observar en las imágenes siguientes, las acuarelas de Sonia Parísí se caracterizan por:

- Poseer un formato de proporción apaisada que pondera el trayecto, la horizontalidad.
- Estar resueltas en una paleta contrastante, de valores más bajos y saturados que las acuarelas de Hassen.
- Ser figurativas-representativas.
- No ser abstractas.
- Poseer montaje pesado, con un marco cajón, envolvente.



**Fig. 8 y 9. Acuarelas de Sonia Parisí**

Siguiendo la idea de «contrapunto» o «donde los opuestos se unen» el criterio de montaje del arquitecto Eduardo Portillo se propuso escenificar coherentemente el concepto de «suspense de la habitualidad» mencionado por la Lic. Zito y trabajado tanto en pintura como en la composición musical original.

Portillo dispuso un despejado y luminoso «bosque de lámparas» al este –lugar de la performance de los bailarines- y un menos etéreo y más denso «contraste de estancias» hacia el oeste donde dialogarían exclusivamente y por espacio de un mes, las acuarelas en contrapunto estilístico.





**Fig. 10 y 11. Disposición de paneles organizados por Eduardo Portillo**

Consustanciados con las propuestas artísticas mencionadas, Marian Abraham y Fernando Muñoz enriquecieron esta experiencia con una performance danzante sobre la composición musical de Carlos Floritt Servetti.

La danza describió dramáticamente la experiencia de la pérdida, la búsqueda y la re-uni3n final de este v3nculo.



Fig. 12. Danzarines

El diseño de indumentaria de los bailarines en concordancia, representó en colores negro y rojo, el fuego para el bailarín y en colores blanco y azul, el agua para la bailarina. La indumentaria replicó también en la tintura de la falda y en el ruedo del pantalón, la fluidez de la mancha, presente en la técnica de la acuarela y lo escurridizo del agua, metáfora de lo inaprensible de la vida.



Fig. 13. Danzarines interpretan *Interludio* de Carlos Florit Servetti

-&-





## FLASH TALK

### INTERPRETACIONES PERFORMATIVAS EXPRESIVAS DEL DISCURSO MUSICAL. ESTUDIO EN LA MÚSICA FOLCLÓRICA DE SAN JUAN.

Patricia BLANCO y Mónica LUCERO

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ  
pblanco788@hotmail.com, moni\_lucero@hotmail.com

110

#### Resumen

Según el musicólogo chileno Juan Pablo González, la música popular puede definirse como una música surgida a partir de la fragmentación del campo musical que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX. Esta fragmentación ha condicionado nuestras prácticas musicales hasta la actualidad creando una dicotomía entre lo académico y lo popular. Por ello, el proyecto (Ampliación 2016-2017) se asentó en la idea que la inclusión del folclore en la enseñanza universitaria, permite generar nuevas prácticas y teorías, a partir de las cuales, se puede optimizar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Se ha puesto el foco en la ejecución de cueca cuyana, realizada por estudiantes de música, en un contexto institucional definido, con el fin de describir determinadas características, las que conforman el estilo de interpretación.

Se ha logrado describir la ejecución musical expresiva dando lugar a una construcción teórica que permite redefinir el estilo de interpretación dentro del ámbito académico de formación profesional. Esta producción sirve de fundamentación científica para sugerir acciones pedagógicas tendientes a mejorar los procesos cognitivos empleados en la resolución de tareas de interpretación instrumental. Resulta interesante profundizar en el conocimiento sobre la ejecución musical para desarrollar herramientas metacognitivas que favorezcan su abordaje pedagógico.

**Palabras clave:** música folclórica / interpretaciones / producción / recurso musical / San Juan

### EXPRESSIVE PERFORMATIVE INTERPRETATIONS OF THE MUSICAL SPEECH. STUDY IN FOLK MUSIC OF SAN JUAN

#### Abstract

According to the Chilean musicologist Juan Pablo González, popular music can be defined as a music arising from the fragmentation of the musical field that took place at the beginning of the 19th century. This fragmentation has conditioned our musical practices to the present creating a dichotomy between the academic and the popular. Therefore, the Project (2016-2017) was based on the idea that, the inclusion of folklore in university teaching, allows generating new practices and theories, from which, the teaching-learning process can be optimized. The focus has been placed on the execution of cueca cuyana, performed by music students, in a defined institutional context, in order to describe certain characteristics, which make up the style of interpretation.



It has been possible to describe the expressive musical performance giving rise to a theoretical construction that allows redefining the style of interpretation within the academic field of professional training. This production serves as a scientific basis to suggest pedagogical actions aimed at improving the cognitive processes used in the resolution of instrumental interpretation tasks. It is interesting to deepen the knowledge about musical performance to develop metacognitive tools that favor its pedagogical approach.

111

**Keywords:** folk music / interpretations / production / musical resource / San Juan

### Texto completo

Según el musicólogo chileno Juan Pablo González, la música popular puede definirse como una música surgida a partir de la fragmentación del campo musical que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX. Esta fragmentación ha condicionado nuestras prácticas musicales hasta la actualidad creando una dicotomía entre lo académico y lo popular.

Su carácter híbrido y masivo, y su reproducibilidad industrial, llevaron a la cultura popular de masas a quedar por un largo tiempo no sólo fuera del interés académico, sino de la propia definición de campo cultural.<sup>206</sup>

Siguiendo esta línea de pensamiento, se puede observar que en las instituciones de enseñanza especializada y ámbitos musicales académicos existe una idea de que la música auténtica es aquella que se produjo en Europa y fue compuesta por grandes compositores. Por otra parte en los últimos tiempos la inexorable incorporación al ámbito académico de las músicas populares ha producido cierto temor de trivializar el corpus académico. En relación a ello existe falta de acuerdo acerca del conocimiento musical y sus estrategias de enseñanza-aprendizaje, que se generan a partir de considerar una fuerte vinculación entre el conocimiento musical y el conocimiento del código de lecto-escritura música tradicional occidental. Sin embargo, la psicología de la música ha dado evidencias en las últimas décadas de que el cuerpo más importante de conocimiento musical que permite al sujeto interactuar musicalmente en su contexto cultural es justamente adquirido por enculturación (Sloboda 1985, Serafine 1988, Krumhansl 1990) en Schiffres,<sup>207</sup> fuera de las instancias deliberadamente instruccionales.<sup>208</sup>

La música popular no fue incluida en los planes de estudios de las instituciones musicales y musicológicas latinoamericanas, ni en sus archivos, sino hasta las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo desde hace algunos años comienza un proceso de reconocimiento académico hacia cierta música concebida para la entretención otorgándole un valor cultural a productos y procesos de la cultura de masas.<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Juan Pablo González. "Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular", en *1º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. (Villa María, Córdoba. 2007). 1-20

<sup>207</sup> Favio Shifres. *Hacia una caracterización del perfil de los ingresantes a la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario en Músicos en Congreso*. Puntos de llegada y puntos de partida en la Educación Musical. Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2007. <https://www.aacademica.org/favio.shifres/22>

<sup>208</sup> G. Vargas, "Currículum y práctica escolar". En *Annales de la 4º. Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*. (Facultad de filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad de San Juan. 2002).

<sup>209</sup> J. P. González (op.cit., 2007), 1-20.



En el Profesorado Universitario de Educación Musical del Departamento de Música, perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, se han incorporado contenidos tomados del folclore regional y música popular, así también como algunos recursos estilísticos del jazz, en un intento que dista aun de ser sistemático y organizado pero que sin embargo ha comenzado a transitarse poniendo en juego la creatividad y la experimentación compartida entre docentes y alumnos.

112

La producción musical local tiene sus circuitos de práctica y difusión en la periferia de los organismos académicos, situación que produce tensiones entre la formación del músico académico y el músico popular. El contexto universitario local por distintas razones ha quedado cristalizado en un modelo anacrónico y poco flexible. Esto se debe a que los esfuerzos para responder eficazmente a las demandas socio-culturales no obedecen a una propuesta académica unificada.

La inclusión de la ejecución del folclore en la enseñanza universitaria, permite generar nuevas prácticas y teorías a partir de las cuales se podrá modificar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los cambios generacionales, el desarrollo de los medios de comunicación, la presencia de la música en la radio, televisión, a través de Internet, la masiva emigración a las ciudades, convierten al alumnado en una generación más urbana que vive cada día con más intensidad y desconocimiento el patrimonio y la historia.

Por esta razón, los intereses musicales de los alumnos/as no siempre coinciden con la visión del profesorado, el currículo o las guías didácticas propuestas para los cursos. Otro aspecto que se observa es que de la misma manera que la mayoría del alumnado considera a la música culta como obsoleta y arcaica, muchos desconocen y no encuentran familiaridad en las prácticas de carácter folclórico.<sup>210</sup>

Ante este tipo de problemas, queda pendiente la reflexión a nivel pedagógico, por parte del profesorado sobre la revitalización de la cultura popular y de la música tradicional. Los pedagogos tienen la misión de poner en práctica las diferentes aportaciones que recopilan los cancioneros. Este tipo de recopilaciones deben ser consideradas como la expresión local de un pueblo, de una cultura, que demanda una continua reinterpretación para ser aceptada.<sup>211</sup>

Este trabajo da cuenta del estudio de la ejecución musical de música folclórica cuyana realizada por alumnos del Profesorado - específicamente aquellos que cursan en las cátedras de Piano, Canto y Producción de Recursos Didácticos en Educación Musical, Educación Musical I y Educación Musical II-con el fin de describir sus características.

Se ha seleccionado la Cueca cuyana con el objetivo de describir los aspectos estilísticos de esta especie, en lo referido a estructura, coreografía y particularidades melódicas, rítmicas, armónicas y de carácter para construir un estilo de interpretación expresiva.

---

<sup>210</sup> A. Giráldez Hayes, "Educación musical desde una perspectiva multicultural". En *III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, (Benicassim. Villa Elisa. 1997) 219-230.

<sup>211</sup> A. Giráldez Hayes, (op.cit.1997) 219-230.



## 1. Mediación entre lo popular y lo académico

### Arreglo

Dentro del ámbito semiótico, los textos son plurisémicos y pueden ser sometidos a diversas lecturas desde diversas ópticas que actúan tanto en el lector como en el texto. Esta concepción es llevada al campo de la música en el que se advierte un complejo camino desde la composición de una obra hasta su recepción; en éste se producen mediaciones que confieren diferentes sentidos ellos son la notación musical y la interpretación.

En este marco se sitúa el arreglo como una nueva mediación de alto contenido semántico pues aporta -luego de la creación original- sus propios códigos significantes ya que al igual que la economía interna de la obra moviliza muy disímiles estrategias compositivas, desde la presentación desnuda del original a múltiples procesos de integración, camuflaje y distorsión posibles por la capacidad polifónica de la música, encaminadas a sugerir nuevos campos de significación por el diálogo y la fricción entre materiales ya fuertemente connotados.<sup>212</sup>

Corrado delimita, a los fines del ordenamiento analítico, un intento clasificatorio de la intertextualidad en música en dos grandes áreas:

[...] la que contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje, que se ha dado en llamar intrasemiótica y la que reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos, o intersemiótica, ambas a su vez, internamente articuladas.<sup>213</sup>

La música como arte interpretativo se entiende como actuación, sonando en tiempo real y a través de las acciones de escuchar, ejecutar y componer. Desde hace unas décadas que en el campo de la investigación acerca de la enseñanza musical prevalece la idea de música como un modo de conocimiento <sup>214</sup> y se la aplicó al análisis de la audición, la ejecución y la composición musical con el objeto de mejorar las prácticas musicales en contextos académicos y de este modo incorporar al análisis del problema aspectos de la experiencia y el conocimiento hasta entonces no contemplados. <sup>215</sup>

La ejecución musical, vocal-instrumental y o de movimiento, es un modo de conocimiento no proposicional, que se evidencia únicamente en la actuación y puede entenderse como una práctica integral en la cual conviven las habilidades inherentes a cada modalidad. La actuación musical, la ejecución y la audición, y en diferente medida, la composición e improvisación, son modalidades que se vinculan y retro-alimentan entre sí. En tal sentido, el área de estudios sobre la ejecución es un terreno de confluencia de múltiples disciplinas cuyo objeto de estudio es la interpretación musical.

<sup>212</sup> Omar Corrado "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical". En *Migraciones de sentidos: Tres enfoques sobre lo intertextual*, coordinado por R. Kreichman, O. Corrado y J. Malachevsky. (Santa Fe, Argentina: Centro de Publicaciones.1992), 38.

<sup>213</sup> Omar Corrado. (op.cit. 1992), 34.

<sup>214</sup> E. Stublely. "Philosophical foundations". En *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. (New York: MENC, R. Colwell (Ed.), 1992), 1-20.

<sup>215</sup> Isabel Martínez. "El desarrollo de la audición armónica en las clases de audioperceptiva: implicancias musicológicas, psicológicas y pedagógicas para su estudio". En *Actas de la II Jornada de Desarrollo Auditivo*. (Buenos Aires. Edición literaria de Favio Shifres, SACCUM, 2011). 31



Hay acuerdo entre los estudiosos que puede ser abordada desde diferentes perspectivas, atendiendo tanto a la formación de significados como al proceso de comunicación. La música como arte performativo es una experiencia de retroalimentación entre el movimiento físico del ejecutante y el sonido que está produciendo; esta correspondencia es percibida por otros a través de la percepción simultánea, visual y auditiva. Dentro de las actividades performativas existen dos categorías a considerar lo performático, referido a la puesta de un plan preexistente (como partitura, guión, libreto) y lo performativo, referido a las acciones que se generan en el mismo momento de la realización de la performance.<sup>216</sup>

114

El experto en teatro Richard Schechner, define la performance como una conducta humana restaurada, esto es, practicada más de una vez.<sup>217</sup> Este concepto es válido tanto para el teatro como para la música; un actor repite un guión y un músico recrea una partitura, es decir, ambos en cada performance recuperan y restauran los modos expresivos y comunicacionales de la obra que están interpretando. El público a su vez forma parte activa de esta puesta en escena, por ello se considera a la performance como producto de una comunidad de práctica en un momento particular.<sup>218</sup>

Para este trabajo se ha tomado esta idea de performance musical como acción que se restaura cada vez que se interpreta, en este contexto las distintas instancias en las que vuelve a ejecutarse la especie musical seleccionada del folclore cuyano: cueca cuyana, es una performance musical atravesada por aspectos ambientales, situacionales y contextuales (aula, concierto, registro audiovisual). En lo que respecta al rol de la performance Madoery expresa:

[...] En el rol de la performance, el arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación del ejecutante, tales como el fraseo, las dinámicas y una cantidad de elementos que en la jerga habitual se denominan jeites, es decir aspectos performativos característicos de géneros o de estilos particulares.<sup>219</sup>

El arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación tales como: sonido, afinación, timbre, dinámica, articulación y rasgos expresivos como dinámica, agógica, incluyendo la empatía con la obra, es decir aspectos performativos característicos de géneros o de estilos particulares. Madoery, expresa que la noción de tema, correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer a pesar de que se presente en diferentes versiones. Para este autor, si bien arreglo y versión pueden considerarse sinónimos, el arreglo se refiere principalmente al procedimiento y versión al producto.<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> Rubén López Cano. "Los cuerpos de la música". *Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. Revista transcultural de Música* 9, Art. 8. (2005) <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>. ( Consultado el 07/07/2009)

<sup>217</sup> R. Schechner. *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. (Traducción: Ana Diz. Universidad de Buenos Aires. 2000)

<sup>218</sup> Mónica Lucero "El juego de manos como ejecución musical. Un estudio con niños de nueve a once años de edad". (Tesis de Maestría inédita. San Juan: 2015).

<sup>219</sup> D. Madoery, "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". En 1er. *Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. (Villa María, Córdoba. 2007). 6-9

<sup>220</sup> D. Madoery, "El arreglo en la Música popular". *Revista: Arte e Investigación, año 4, n°4*. (Universidad de Bellas Artes. La Plata, 2000) 90-95



En el presente estudio se han utilizado arreglos musicales con la idea de llevar a cabo ajustes y cambios en las versiones musicales disponibles ya sean escritas u orales para adaptarlos a las posibilidades técnicas de los alumnos participantes. El arreglo musical se escribe en partitura, por una parte, para propiciar su aprendizaje por medio de la lectura musical que, como se ha dicho, es el modo de aprender el lenguaje musical en las carreras académicas.

En este sentido el arreglo se constituye en recurso didáctico debido a que puede ser modificado y adaptado tantas veces como sea necesario a los recursos técnicos y posibilidades expresivas de cada alumno. La elaboración de este recurso didáctico deviene en un proceso en el cual docente y alumno se involucran en un intercambio de ideas que quedan plasmadas en la partitura y que dan lugar a una versión musical.<sup>221</sup>

Esta instancia pedagógica, que tiene que ver con el arreglo como recurso didáctico, viene aparejada a la inclusión de la ejecución de folclore en los ámbitos académico y posibilita capitalizar los saberes que los alumnos traen consigo y que son propios de su contexto sociocultural. Además de ello, cabe considerar que el arreglo musical posibilita ejecutar el folclore en el piano, instrumento ausente en el género ya que este lugar tradicionalmente lo ha ocupado la guitarra. Como se ha dicho, se ha trabajado sobre la especie *cueca cuyana*, repertorio que en su versión tradicional se caracteriza por el canto solista o a dúo (generalmente en tercetas) con acompañamiento de guitarra.

El arreglo de la cueca *Entre Mar y Cordillera* para canto y piano, tanto en su introducción, como en el acompañamiento está delineada como una imitación de rasgueos y punteos propios de la guitarra que es el instrumento más utilizado en el folclore cuyano. Se atiende a las posibilidades técnicas del piano para crear un acompañamiento en función de la línea melódica, la que se presenta sin variantes respecto a la partitura de Montbrun Ocampo. Resulta una nueva mediación, imprimiendo a la pieza un estilo musical moderno al introducir de armonías con 7ma y 9na en acordes quebrados y arpegiados dentro de la tonalidad de Sol Mayor. No se han consignado indicaciones de velocidad, fraseo o articulación deliberadamente, con la intención de dejar librado al sentir de cada intérprete.<sup>222</sup>

En un primer momento de este estudio se elaboró un recurso pedagógico materializado en un arreglo de la cueca *Entre Mar y Cordillera* para canto y piano, provisto por el equipo del proyecto de investigación, para ser interpretado por los alumnos integrantes de la muestra. En esta segunda instancia se consensuó con algunos alumnos que interpretaran arreglos generados por ellos mismos.

Más adelante se incorporaron al proyecto otras cuecas cuyanas cuyos arreglos para canto y piano y también canto y guitarra, fueron realizados por los alumnos involucrados en el mismo.

---

<sup>221</sup> D.Madoery, (op.cit. 2000) 90-95

<sup>222</sup> Arreglo para canto y piano realizado por Patricia Blanco (2015) a partir de una partitura disponible de Carlos Montbrun Ocampo (Recopilación y Arreglo: *Las alegres Fiestas Gauchas*, Ediciones Tierra Linda, Buenos Aires: 1953)





## 2- Estilo de ejecución

El folclore regional es una manifestación musical de profunda expresividad, es por ello que el estilo de ejecución ocupa un lugar privilegiado entre los atributos que identifican los productos artísticos y caracterizan el género.<sup>223</sup>

Este se presenta en dos áreas de incumbencia: (i) el arreglo y (ii) la ejecución propiamente dicha. La primera se constituye como un área mixta de elementos escritos y orales: mientras que muchos atributos del arreglo se comunican por escrito, muchos otros son apenas esbozados por los códigos de escritura o directamente son transmitidos de manera oral. La segunda involucra una serie de atributos de la ejecución, tales como el manejo del tiempo (timing), las dinámicas, las articulaciones, el vibrato, entre otros, que, si bien pueden describirse de manera general por escrito (por ejemplo, a través de las indicaciones de ff, cresc., ritard. o rubato), el detalle de su aplicación permanece enteramente en el dominio de la transmisión oral. *De ahí que las tradiciones interpretativas resulten cruciales para comprender la evolución del género.* <sup>224</sup>

Shiffres y otros investigadores introducen la idea del sentido comunicacional del estilo. Sus trabajos han sido pioneros en describir el estilo de ejecución como una forma de comunicación que involucra contenidos no proposicionales, pero que permite mapear los rasgos que discriminan los diferentes estilos. El reconocimiento del estilo parece entonces no solamente ser “gestáltico” sino, además, “no proposicional”.

De este modo, las propiedades o Gestalt emergentes son las que, a través del entonamiento afectivo, permiten la experiencia sentida y compartida de los movimientos en la interacción intersubjetiva. Y, en tanto amodales, las formas dinámicas sugieren una conexión a nivel de gestalt común entre los significados de las modalidades expresivas sonora y corporal; diríase, una dimensión de intercambio de la propia experiencia en la que la expresión y la comunicación se hacen vividas.<sup>225</sup>

En consonancia con esta postura se parte de la idea de que el *estilo musical* es una construcción teórica que impregna las prácticas instrumentales, el mismo está constituido por una serie de aspectos musicales y no musicales a saber: Recursos melódicos, recursos armónicos, estructura formal, timbre, rítmica, tempo, algunos giros melódicos específicos de cada género que denominamos jeites y algunas combinaciones armónicas específicas. Para los músicos populares sin formación musical sistematizada, todos estos elementos constitutivos del estilo están implícitos en la interpretación, como ya se ha dicho, logran el estilo de interpretación a partir de la audición, imitación y transmisión oral.

Tal es así, que estudios recientes dan cuenta de que muchos de los procesos mentales que se llevan a cabo en la música están atravesados por el conocimiento, más o menos explícito, del

---

<sup>223</sup> F. Shiffres; A.Pereira Ghiena; R.Herrera y M. Bordoni, “Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica”. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2. (Bogotá, D.C., Colombia. 2012) 83 – 108.

<sup>224</sup> F. Shiffres; A.Pereira Ghiena; R.Herrera y M. Bordoni, (op.cit 2012) 83 – 108.

<sup>225</sup> J. Epele, “Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano. Indicaciones de carácter e interpretación”. *Epistemos- Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. Vol. 4. Nº 1. (Buenos Aires, Argentina 2016) <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos>.



estilo. En este sentido la noción de estilo involucra una multiplicidad de componentes tanto intrínsecos como extrínsecos.<sup>226</sup>

En esta línea de pensamiento estilo de ejecución se va definiendo como una construcción que involucra aspectos técnicos musicales, culturales y emocionales. En esta construcción intervienen tanto factores externos como el ambiente, la mediatización de la música en las redes sociales, como factores intrínsecos de cada interprete en lo referido a su experiencia subjetiva respecto de la música y de este estilo en particular, las emociones que despierta tanto la escucha como la interpretación de esta música en el sujeto; la capacidad de comunicar a través de la ejecución instrumental la empatía con la pieza elegida y el logro de una interpretación expresiva en cada performance. Esta construcción resulta –además de los factores mencionados anteriormente- de la toma de consciencia de la propia interpretación, de la experticia en el instrumento en general y de la experiencia en interpretación de folclore.

Para la definición de estilo de ejecución se han consensuado una serie de descriptores que lo identifican y permiten analizar las distintas interpretaciones seleccionadas para este estudio a saber:

#### **i) descriptores que caracterizan el estilo de composición de la obra:**

##### 1. Estilo

- a) Cosmovisión de la obra dentro de un repertorio de un espacio curricular en una carrera Universitaria
- b) Estilo del arreglo musical en
  - b1) versión impuesta o
  - b2) versión elaborada por el alumno
- c) Género de la obra: Folclore- Especie: Cueca cuyana

##### 2. Estructura

- a) Forma
- b) Armonía
- c) Textura

##### 3. Rasgos expresivos

- a) Fraseo
- b) Articulación
- c) Dinámica

#### **ii) Descriptores que caracterizan el estilo de interpretación**

- 1. Sonido, afinación y timbre respecto al estilo de composición
- 2. Dinámica, fraseo y articulación en relación a la estructura y estilo.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> F. Shifres; A.Pereira Ghiena; R.Herrera y M. Bordoni, (op.cit. 2012) 83 – 108.



3. Timing
4. Agogía
5. Empatía con la obra

### iii) Descriptores que caracterizan la producción motora en cuanto a

1. Mecanismos de ejecución
2. Control de energía
3. Control temporal de la ejecución
4. Eficacia técnica

## Objetivo

Es propósito de este estudio fue describir el estilo de ejecución expresivo de la cueca cuyana en la ejecución vocal e instrumental, a partir de la aplicación de descriptores elaborados para este estudio.

## Método

El registro audiovisual fue la herramienta seleccionada para la observación, análisis y descripción de ejecuciones vocales instrumentales de este repertorio. Estos registros se tomaron en diferentes momentos y contextos a saber: La clase de instrumento, la sesión de grabación y conciertos públicos. El análisis e interpretación de los registros en audio y video se realizaron en instancias diferentes a saber:

1. Se confeccionaron fichas de observación.
2. Se solicitó la colaboración de un grupo de expertos quienes analizaron los videos y llenaron una ficha de evaluación que fue provista por los investigadores del proyecto.
3. Se entregó a los alumnos participantes en la muestra, un cuestionario para recabar datos acerca de su propia experiencia respecto de la ejecución, idea de estilo y experticia en el instrumento.

## Reflexiones finales

La experiencia respecto de la ejecución de folclore se presenta dispar en los alumnos observados y en mayor medida respecto a la ejecución de folclore cuyano en piano. Por este

---

<sup>227</sup> Dinámica: Manera personal de imprimir más o menos sonoridad a algunos sonidos respecto de otros utilizando para ello mayor o menor peso del brazo. Capacidad para tocar una gama de sonoridades que van desde el fortísimo al pianísimo.

Fraseo: Manera personal de agrupar los sonidos de manera expresiva en el tiempo.

Articulación: Es la manera personal de agrupar sonidos de manera sintáctica dando más inflexión a algunos sonidos que otros, acentuando, marcando, cortando el sonido, alargando el sonido etc.

*Timing*: Relaciones temporales que deben estar presentes para que una secuencia se considere ajustada considerando cuestiones de orden serial, *timing* relativo y las interacciones entre patrones temporales planeamiento y producción de la secuencia. En Palmer, C. *Music Performance* (1997).

Agogia: La habilidad del músico de moverse de manera flexible dentro del compás y del tiempo sin alterar el ritmo de la pieza. Se trata de -por momentos- pensar y sentir que la música avanza y retrocede para expresar estados de ánimo.



motivo se requiere para su interpretación de una variedad de procedimientos que, tomados como estrategias didácticas, podrían enriquecer las experiencias musicales en ámbitos académicos.

Se ha logrado describir la ejecución musical expresiva, dando lugar a una construcción teórica que permite redefinir el estilo de interpretación dentro del ámbito académico de formación profesional.

Resulta interesante entonces, profundizar en el conocimiento sobre la ejecución musical para desarrollar herramientas metacognitivas que favorezcan su abordaje pedagógico.

La plantilla constituida por descriptores, permite el acceso objetivo a la descripción de la ejecución vocal e instrumental expresiva de la cueca y fundamenta la generación de herramientas metodológicas de abordaje del repertorio de ejecución cuyano. Esta producción sirve de fundamentación científica para sugerir acciones pedagógicas, tendientes a mejorar los procesos cognitivos empleados en la resolución de tareas de interpretación instrumental.

El cancionero folclórico tradicional cuenta con un muy reducido registro en notación musical (partituras) y entre los que están registrados, un gran porcentaje ha sido realizado para cubrir las exigencias de entidades como SADAIC. Es por este motivo que frecuentemente para poder incluir folclore en el currículo universitario, se hace necesario recurrir al arreglo escrito en partitura, como recurso pedagógico musical.

En la medida que este repertorio se recupere, se re-verse y quede plasmado en partituras, estará a disposición de alumnos y profesores para su divulgación.

## Bibliografía

- Aharonian, C. *Educación, arte, música*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2004.
- Corrado, O., "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical". En *Migraciones de sentidos: Tres enfoques sobre lo intertextual*, coordinado por Raquel Kreichman, Omar Corrado y Jorge Malachevsky, 33-51. Santa Fe, Argentina: Centro de Publicaciones de la UNL, 1992
- Giraldes Hayes, A. "Educación musical desde una perspectiva multicultural". En *III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 219-230, Benicassim, Villa Elisa, 1997
- González, J.P. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2013
- González, J.P. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En *XIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires: AAM, 1999.
- González, J.P. "Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular". En *1° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. 1-20. Villa María: Córdoba. 2007
- López Cano, R. "Los cuerpos de la música". En *Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. Revista Transcultural de Música* 9, (2005). Art. 8. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>. [Consultado el 07/07/2018]
- Lucero M. "El juego de manos como ejecución musical. Un estudio con niños de nueve a once años de edad". Tesis de Maestría inédita. 2015
- Madoery, D. "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". En *1° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. 6-9. Villa María, 2007.



Martínez, I. "El desarrollo de la audición armónica en las clases de audioperceptiva: implicancias musicológicas, psicológicas y pedagógicas para su estudio". En *Actas de la II Jornada de Desarrollo Auditivo*. 31. Buenos Aires: Edición literaria de Favio Shifres, SACCOM, 2011.

Schechner, R. *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Trad.: Ana Diz. Buenos Aires: UBA, 2000.

Shifres, F. Hacia una caracterización del perfil de los ingresantes a la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario en Músicos en Congreso. Puntos de llegada y puntos de partida en la Educación Musical. Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2007. <https://www.academica.org/favio.shifres/22>. [Consultado el 02/08/2017].

Stubley, E. "Philosophical foundations". En *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, 1-20, New York: MENC, R. Colwell Ed., 1992

Vargas, G. "Currículum y práctica escolar". En *Annales de la 4° Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*. Facultad de filosofía, Humanidades y Artes, UNSJ, 2002.

### Publicaciones periódicas

Epele, J. "Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano. Indicaciones de carácter e interpretación". *Epistemus- Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. Vol. 4. Nº 1, 53-68, Buenos Aires, Argentina 2016. <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>.

Madoery, D. R. "Los procedimientos de producción musical en música popular". En *Revista Del ISM*, 1(7), 76-93. 2005. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i7.529> Consultado el 4/7/2018

Madoery, D.R. "El arreglo en la Música popular". En *Revista: Arte e Investigación*, año 4, n° 4, 90-95. La Plata: Bellas Artes, 2000.

Shifres F., Pereira Ghiena; A., Herrera, R. y Bordoni, M.; "Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2. 83 – 108. Bogotá, D.C., Colombia. 2012

-&-

## ANÁLISIS DE LA MÚSICA INFANTIL DE LA COMPOSITORA ELSA CALCAGNO Y SU INCLUSIÓN EN EL REPERTORIO DE LA ASIGNATURA PIANO COMPLEMENTARIO.

**Flavia Edith CARRASCOSA**

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ

[flaviacarpianista@gmail.com](mailto:flaviacarpianista@gmail.com)

### Resumen

A partir del estudio de la obra para piano de Elsa Calcagno (1905-1978) y Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998) surgieron interrogantes acerca del por qué de la ausencia de compositoras mujeres en la historia de la música y en los programas de concierto (Carrascosa, 2014). Rousseau Dujardin (1993) en coincidencia con otras investigadoras afirma que si no se recordaban no es porque no las hubiera sino porque no han conformado parte del «canon» entendiendo por tal el conjunto de obras tenidas por clásicas tanto para ser enseñadas como para conformar los programas habituales.



En la Argentina se vivió una situación particular respecto a la condición femenina en relación a la composición musical, en un juego constante entre “inclusión y exclusión” (Barrancos, D. 2002).

El objetivo de este proyecto consiste en estudiar la producción artística de ambas compositoras mediante la revisión crítica y difusión de sus obras como paso previo a una publicación formal. En este trabajo se propone un recorte orientado al análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno, a fin de ser incluida en el repertorio de la asignatura Piano Complementario (nivel pre - universitario).

Se estima que de esta manera se lograría un aporte hacia múltiples direcciones: la didáctica instrumental en Piano Complementario, el repertorio argentino pianístico para principiantes y la investigación de este proyecto en curso que se encuentra iniciando su segundo año de trabajo.

**Palabras clave:** Compositoras / ausencia / canon / revisión / difusión

## **ANALYSIS OF CHILDREN'S MUSIC BY ELSA CALCAGNO COMPOSER AND HIS INCLUSION IN THE REPERTOIRE OF THE COMPLEMENTARY PIANO COURSE.**

### **Abstract**

Starting from the study of Elsa Calcagno's (1905-1978) and Lia Cimaglia Espinosa's (1906-1998) piano piece, questions about why there was an absence of female composers in the history of music and in concert programmes, emerged. Rousseau Dujardin (1993), in coincidence with other researchers, states that if they were not remembered, it is not because there were not female composer but because they did not were part of the “canon”.

In Argentina, a particular situation was experienced in respect of female condition in relation to the musical composition, in a constant play between “inclusion and exclusion” (Barrancos, D.2002). The general objective consists in studying the artistic production of both composers through critical review and diffusion of their pieces as prior step to formal publication. In this work, it is proposed a cut out oriented to the analysis of children's music of the composer Elsa Calcagno, in order to be included in the repertoire of Complementary Piano's subject (pre-university level).

It is estimated that in this way a contribution towards instrumental didactics and the Argentinian piano repertoire for beginners would be achieved, within this ongoing project that is beginning its second year.

**Keywords:** Composers- absence- canon- review- diffusion.

### **Trabajo completo**

#### **Fundamentación**

Este trabajo surge como un recorte del proyecto interno: “Música de mujeres. La obra para piano de las compositoras Elsa Calcagno y Lia Cimaglia” aprobado por resolución 2009 – 17/FFHA. Sintéticamente se situará el punto de mira del proyecto para comprender el punto de partida y





así enfocar luego el tema de la presente ponencia. A partir del estudio de la obra para piano de Elsa Calcagno (1905-1978) y Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998) –cuyo antecedente directo fue la tesis de maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX de la autora, defendida en 2014 luego de intensos años de trabajo– surgieron interrogantes acerca del porqué de la ausencia de compositoras mujeres en la historia de la música y en los programas de concierto.

Rousseau Dujardin (1993)<sup>228</sup> en coincidencia con otras investigadoras afirma que si no se recordaban no es porque no las hubiera sino porque no han conformado parte del «canon» entendiéndose por tal el conjunto de obras tenidas por clásicas tanto para ser enseñadas como para conformar los programas de concierto y de estudio habituales.

En la Argentina se vivió una situación particular respecto a la condición femenina en relación a la composición musical, en un juego constante entre “inclusión y exclusión” (Barrancos, 2002).<sup>229</sup> Las mujeres argentinas se destacaron por su participación y sus logros pero no estuvieron libres de dificultades, cayendo además en el olvido de generaciones posteriores.

El objetivo de este proyecto interno consiste en estudiar la producción artística de ambas compositoras mediante la revisión crítica y difusión de sus obras como paso previo a una publicación formal y registro discográfico de las mismas en futuras instancias. El equipo se encuentra terminando el primer año de trabajo donde los aspectos abordados fueron:

Primera etapa:

- Elaboración del andamiaje teórico – conceptual.
- Establecimiento de criterios descriptivos para el abordaje y análisis individual de cada compositora.

Segunda etapa:

- Selección de las obras para ser revisadas, analizadas e interpretadas. Distribución tentativa del material.
- Análisis Musical, pianístico e interpretativo.

Tercera etapa:

- Realización de conciertos, participación en encuentros científicos como las presentes jornadas y demás actividades de transferencia que se relacionen con los objetivos del proyecto.
- Informe de avance año 1.

### **El proyecto de investigación articulado con la cátedra Piano Complementario**

En este trabajo se propone un recorte orientado al análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno, a fin de ser incluida en el repertorio de la asignatura Piano Complementario, la cual forma parte del plan de estudios actual de la carrera Intérprete Musical: III Ciclo Módulo A y

<sup>228</sup> Jacqueline Rousseau Dujardin. “Compositor en femenino”. En *El ejercicio del saber y la diferencia de los sexos*, traducción de Victor Goldstein, revisado por Martha Rosenberg. (Bs. As. Ediciones De la Flor, 1993).

<sup>229</sup> Dora Barrancos. *Inclusión / Exclusión: Historia con mujeres*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002).



Módulo B o 3º Curso Nivelación y IV Ciclo Módulo A- Ciclo Preuniversitario del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Esta cátedra se encuentra bajo la titularidad de quien dirige el proyecto y escribe la presente comunicación.

Asimismo se podría proponer la inclusión del material según las particularidades de cada alumno en el Ciclo Universitario ya que la materia forma parte del Plan de Estudios de los Profesorados de Educación Superior en Música y Tecnicaturas en Interpretación Musical de las especialidades Canto y Percusión.

123

### **Metodología**

Éste recorte se enfoca dentro del paradigma cualitativo de investigación – acción. Se propone la reflexión sobre la propia práctica y el enriquecimiento de nuestras cátedras en un constante intercambio con los proyectos de investigación que nosotros mismos conducimos dentro de la institución.

El año pasado (2017) se incorporó en los contenidos la unidad “Música argentina e infantil” abordando autores como Gianneo, Guastavino, Kurzman, entre otros. La intención de incluir este material, es formar a nuestros alumnos como músicos conocedores de la música de su territorio además de promover el acercamiento a la música infantil de diversos autores ya que muchos de nuestros alumnos continuarán sus estudios superiores en carreras docentes (profesorados).

Además esta música permite la posibilidad de realizar arreglos, re versionar las canciones conocidas y desconocidas, enriquecer el panorama en cuanto a repertorio e innumerables ventajas que los estudiantes han podido experimentar y vivenciar.

Por un lado, se realizaron encuestas a los alumnos al rendir sus exámenes finales y entre otras preguntas de interés sobre aspectos diversos de la materia, se consultó sobre los contenidos de mayor preferencia. De allí se obtuvo información sobre el impacto positivo de la unidad mencionada. Se propicia por lo tanto incorporar en el presente ciclo lectivo, material de esta compositora a fin de contribuir a su difusión.

Los alumnos de Piano Complementario participan en audiciones públicas compartiendo sus logros musicales con la comunidad artística así que se estima que sería un ámbito óptimo para favorecer la circulación y puesta en conocimiento de esta música. Esto constituyó una primera etapa que continúa en la siguiente, que consiste en determinar el nivel de dificultades pianísticas de las obras para ser aplicadas en cada módulo.

El aprendizaje pianístico se basa en la adquisición de destrezas. Ellas se refieren a respuestas externas que implican la integración de una serie de movimientos; una secuencia de acción que se lleva a cabo de una forma más o menos fija y que se halla íntimamente relacionada con los componentes cognoscitivos y afectivos que integran la acción. El maestro es quien debe analizar previamente a la enseñanza, el grado de madurez que la misma requiere.

Se aplica para el análisis una reelaboración funcional de la Tabla de Dificultades Pianísticas diseñada por las profesoras Dora De Marinis y Elena Dabul quienes expresan que:



Para establecer en qué momento del aprendizaje del piano puede ser incluida una obra, es necesario determinar las dificultades que presenta. Con ese fin creamos una tabla de dificultades pianísticas... Partimos de la clasificación de esas dificultades según su origen, ya fuera cognitivo (lectura y memoria) o pragmático (técnica)... Dentro de las dificultades de naturaleza cognitiva hemos incluido los elementos que solos o combinados obstaculizan la lectura. Una correcta lectura facilita la posterior memorización de una obra y redundante en beneficio de la resolución de las dificultades de naturaleza pragmática, es decir, del trabajo psicomotriz y musical. Por lo tanto, las áreas cognitiva y pragmática están estrechamente relacionadas. La separación que realizamos es al solo efecto de delimitar, con la mayor precisión posible, los niveles de dificultad existentes en las obras para piano [...].<sup>230</sup>

### Los aspectos analizados fueron a grandes rasgos:

- Dentro las dificultades de naturaleza cognitiva: problemas de lectura, estructura formal y tonal, uso de tonalidades poco frecuentes, alteraciones accidentales, estructura rítmico – métrica (figuras empleadas, uso de valores irregulares), estructura melódica, problemas de escritura diversos (del manuscrito o de la edición).
- Dentro de las dificultades de naturaleza pragmática: aspectos técnicos, uso de pasaje de pulgar, arpeggios, escalas, tipos de acompañamiento, aspectos musicales (dinámica, articulación, indicadores de fraseo, de carácter, elementos descriptivos)

En base a este análisis se puede determinar el nivel óptimo aproximado de aplicación (III Ciclo Módulo A o B, 3° Curso de Nivelación o IV ciclo o eventualmente, en I y II Año del Ciclo Universitario de las carreras Canto y / o Percusión).

Su música infantil se encuentra concentrada en dos libros cuyos nombres son los siguientes. El primer tomo de su “Suite Infantil: Penas y goces infantiles” (1965) se encuentra editado de manera que podría ser analizado y aplicado. No así su “Segunda Suite Infantil: Imágenes de interpretación para el pequeño pianista” (1967), la cual se estudiará también a niveles de dificultad pero para proponer su edición y aplicación en instancias posteriores.

Si bien se agrupan las piezas bajo el nombre de Suite, estimamos que pueden ser interpretadas individualmente y no necesariamente como un ciclo completo. Las partituras se obtuvieron en distintas bibliotecas de nuestro país y en el archivo personal de familiares directos de las compositoras estudiadas.

### Desarrollo

El primer libro (Suite Infantil. Penas y goces infantiles. Ed. Randolph 1965) consta de los siguientes números:

- Al trote de mi petizo
- Paseo en bote
- Castillos en la arena
- Arroró a la muñeca enferma

---

<sup>230</sup> D. De Marinis, E. Dabul: “Determinación del nivel de dificultad de cuatro obras argentinas para piano”, en *Anales de las 4ª Conferencias Iberoamericanas de Investigación Musical* (effha, San Juan, 2002).



- Mi canario
- Marcha fúnebre a mi perrito muerto
- Cajita de música
- Primera Comunión
- Cazando mariposas

(Dedicatoria: A Aquiles Roggero y Mónica Stirpari)

Sintéticamente podríamos señalar que algunas de las composiciones (todas breves) revisten cierta complejidad: lectura en registros extremos, trinos, valores irregulares, uso de pedal, cambios de tempi, intenciones agógicas, imágenes para inspirar la interpretación en base a ideas concretas reflejadas en los recursos musicales insertando frases a lo largo de la partitura, uso de acordes tipo “cluster”, citas a canciones infantiles conocidas, apoyaturas, notas dobles, digitación complicada. Del segundo libro (Segunda Suite Infantil: Imágenes de interpretación para el pequeño pianista. Manuscrito 1967) podemos observar los números a continuación:

- Mientras yo duermo el grillo canta en la noche.
- Cuando a la mañana me despierta el canto de los pájaros y el arrullo de las palomas.
- Querida abuelita dónde estás?...¿en el cielo sentada en aquella luminosa estrellita?
- Mi trompo.
- Jugando con mi perrito.
- Cambio de guardia en la casa de gobierno. Marchan los gallardos granaderos.
- Jugando en el sube y baja.
- Pescando en la costanera.
- Recuerdo el reloj “cucú” cuando daba las horas en casa de la abuela.
- Torta de cumpleaños.
- A mi gatito le gusta dormir la siesta.
- El periconcito que bailan mis muñecas.
- Zambita para los cinco dedos.

Dentro de los mismos rasgos encontrados en el primer libro, podríamos agregar que los títulos de cada pieza hacen más referencia al contenido extra musical que las anteriores por lo tanto en cada partitura, hay más indicaciones acompañando con frases literarias las secciones de cada obra. En general son breves pero contienen dificultades. Se usan también acordes cuatridados arpegiados, lectura complicada a nivel de indicaciones, líneas adicionales, ritmos irregulares, ideas musicales descriptivas usando los recursos que el piano brinda. Se incorporan además menciones a géneros folklóricos determinados y también se citan canciones infantiles tradicionales.



## Conclusión

Se estima que este repertorio podría graduarse por dificultad progresiva e incorporarse de acuerdo a sus niveles de aplicación óptima: es decir en el módulo B de Tercer Ciclo, 3° nivelación o IV ciclo. No así en Tercer Ciclo módulo A, que constituye el primer encuentro de los alumnos con el piano complementario. Es necesario que adquieran las herramientas básicas de manejo instrumental a fin de poder introducir estas obras con sus dificultades técnicas y expresivas. Incluso podrían incorporarse en los primeros años del Ciclo Universitario en las especialidades de Canto y Percusión (profesorados y tecnicaturas).

Concluimos entonces que esta música constituye un recurso válido en cuanto al repertorio argentino para piano destinado a los principiantes, es por ello que se proponen como parte del material posible dentro de la cátedra.

De esta manera se logra un aporte que intenta expandirse hacia múltiples direcciones: hacia la didáctica instrumental en Piano Complementario, hacia el repertorio argentino pianístico para nivel inicial y hacia la investigación encarada en este proyecto en curso que se encuentra iniciando su segundo año de trabajo.

## Anexo

Como información complementaria se adjunta una biografía breve de la compositora a fin de promover también el conocimiento de su vida y obra.<sup>231</sup>

Inició sus estudios de piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Bs. As. y se perfeccionó en composición en el Conservatorio Nacional con Ricardo Rodríguez y José André. Continuó con posterioridad sus trabajos de orquestación con Roberto Kinsky y Ferruccio Calusio. Fue becada en 1951 para realizar viajes de investigación por el norte de su país para estudiar el folklore y en 1960 para el desarrollo musical de Chile desde el aspecto pedagógico y tomar contacto con la actividad coral de ese país.

En 1961 fundó la Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno en memoria de su madre, con el fin de estimular a los instrumentistas noveles. Sus obras han sido premiadas por entidades de distintas localidades argentinas. Su extensa producción abarca todos los géneros. Varias de sus obras sinfónicas se estrenaron en el Teatro Colón de Bs. As. y las obras de cámara en conciertos y audiciones radiofónicas a través de la Asociación Argentina de Música de Cámara o la Asociación Argentina de Compositores.

Fue profesora de música del Consejo Nacional de Educación durante 25 años. Sus rasgos estilísticos son los del nacionalismo de su tiempo que revaloriza el folklore argentino con una continua evocación del paisaje, tradiciones, danzas y canciones.

---

<sup>231</sup> Silvina Mansilla, "Elsa Calcagno", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Director Emilio Casares (Madrid: SGAE, 2000), 908-909.



## Bibliografía

- Barrancos, Dora. *Inclusión / Exclusión: Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- De Marinis, Dora y Elena Dabul. "Determinación del nivel de dificultad de cuatro obras argentinas para piano". En *Anales de las 4ª Conferencias Iberoamericanas de Investigación Musical*: EFFHA. San Juan, 2002.
- Mansilla, Silvina. "Elsa Calcagno". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Director Emilio Casares, 908-909. Madrid: SGAE, 2000.
- Rousseau Dujardin, Jacqueline. "Compositor en femenino". En *El ejercicio del saber y la diferencia de los sexos*, traducción de Víctor Goldstein, revisado por Martha Rosenberg. Buenos Aires Ediciones De la Flor, 1993.

127

-&-

## LOS APORTES DE JUAN ARGENTINO PETRACCHINI A LA ACTIVIDAD CORAL EN LA PROVINCIA DE SAN JUAN DESDE 1954 HASTA INICIOS DEL SIGLO XXI

**Ana Cristina PONTORIERO PALMERO**

CONICET / GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ  
anacristinapontoriero@gmail.com

### Resumen

Se conoce que Juan Argentino Petracchini, desde que se radicó en San Juan en 1953 y hasta fines del siglo, desarrolló una intensa labor en música coral, cuya difusión trascendió los límites de la provincia y del país.

Fue una figura social y académicamente reconocida, sin embargo, no se registra ningún estudio educativo-musical que trate sistemáticamente su contribución a la actividad coral y formación de directores de coros en su contexto histórico-cultural. Por lo tanto, el proyecto de tesis doctoral que se presenta, busca construir su biografía a partir de una perspectiva interdisciplinaria que entrecruza la nueva historia local, la pedagogía coral y la musicología. Importa especialmente analizar el ejercicio de su docencia y desempeño como director y músico, atender su trabajo en otras áreas del ámbito universitario y su valoración del canto coral.

Este proyecto responde a un diseño no experimental, en el que convergen el estudio de casos y la etnografía-histórica; y toma procedimientos del método histórico para revisar antecedentes, construir el marco teórico, la hipótesis y análisis de datos.

Se espera que los resultados de esta investigación brinden aportes significativos a la historia de la música local, y a la formación de educadores musicales y directores de coro.

**Palabras claves:** Juan Argentino Petracchini / Historia de la música local / Dirección Coral / Docencia.





## THE CONTRIBUTIONS OF JUAN ARGENTINO PETRACCHINI TO THE CORAL ACTIVITY IN THE PROVINCE OF SAN JUAN FROM 1953 TO THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

### Abstract

It is known that Juan Argentino Petracchini, since he settled in San Juan in 1953 and until the end of the century, developed an intense work in choral music, whose dissemination transcended the limits of the province and the country.

He was a socially and academically recognized figure, however, no educational-musical study is recorded that systematically deals with his contribution to the choral activity and training choir directors in their historical-cultural context. Therefore, the doctoral thesis project that is presented, seeks to build its biography from an interdisciplinary perspective that intersects the new local history, choral pedagogy and musicology. It is especially important to analyze the exercise of his teachings and performances as a director and musician, to attend to his work in other areas of the university environment and his assessment of choral singing.

This project responds to a non-experimental design, in which, case study and historical ethnography converge; and takes historical method procedures to review background, build the theoretical framework, hypothesis and data analysis. It is hoped that the results of this research will provide significant contributions to the history of local music, and to the training of music educators and choir directors.

**Keywords:** Juan Argentino Petracchini- History of local music- Coral address – Teaching

### Texto completo

Se conoce que Juan Argentino Petracchini, desde que se radicó en la provincia de San Juan en el año 1953 y hasta fines del siglo, desarrolló una intensa labor en música coral, cuya difusión trascendió los límites de la provincia y del país.

Fue profesor fundador del Instituto Superior de Artes, que luego formó parte de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Elegido primer jefe por votación de claustro docente al nacionalizarse la UNSJ, quedó a cargo del Decanato de la Facultad de Artes. En 1974, durante su gestión, se crearon los Centros de Creación Artística Orquestal –Orquesta Sinfónica– y Creación Artística Coral. De este último, dependen actualmente seis coros y lleva desde el año 2003, por decisión del Consejo Superior de la UNSJ, el nombre de su creador en homenaje a su trayectoria.

Paralela a su carrera como director de coros, Juan Argentino Petracchini se desempeñó en diversos ámbitos educativos, en materias de técnica e interpretación vocal y dirección de conjuntos vocales, abocado incluso a la formación de futuros educadores musicales y directores corales en el marco de la Universidad Nacional de San Juan.

Fue una figura social y académicamente reconocida, sin embargo, no se registra ningún estudio educativo-musical que trate completa y sistemáticamente su contribución a la actividad coral y formación de directores de coros en su contexto histórico-cultural. Es, por lo tanto, a través del



presente trabajo, que se dará a conocer sucintamente los avances de investigación del plan de tesis doctoral, actualmente en su etapa inicial. Los mismos están relacionados con la ampliación del marco teórico, a la revisión bibliográfica y de antecedentes, y finalmente al desarrollo de presupuestos teóricos y derivaciones metodológicas que, mediante una perspectiva crítica, contribuyen al examen pormenorizado del objeto de estudio, esto es, los aportes de Juan A. Petracchini a la actividad y formación de directores de coros en la provincia de San Juan desde la década del 50 hasta fines del siglo XX.

129

¿Cuáles son las actividades musicales y extra-musicales (si las hubiera) de Juan Argentino Petracchini que sirvieron como antecedente y promovieron la creación del Centro de Creación Artística Coral? ¿Hay movimiento coral en San Juan, actualmente, debido a las actividades de este centro? ¿Continúan con la línea formativa y musical de Petracchini? ¿Por qué? En la dimensión pedagógica de la práctica coral, surgen ciertos interrogantes hacia la labor de Juan A. Petracchini ¿Cuáles son los aspectos que constituyen al director y educador como modelo musical? ¿Propiciaba Juan Argentino Petracchini que un director fuera educador y un educador maneje las técnicas de la dirección coral? Si así fuese ¿De qué modo y por qué?

Estos y otros interrogantes, constituyen el problema de esta investigación, que examina los aportes de Petracchini a la actividad coral y su incidencia en la formación de directores de coro y educadores musicales activos en dentro y fuera del ámbito universitario. Para ello, se construye su biografía a partir de una perspectiva interdisciplinaria que entrecruza la nueva historia local,<sup>232</sup> la pedagogía coral<sup>233</sup> y la musicología histórica.<sup>234</sup> Importa especialmente analizar el ejercicio de su docencia y desempeño como director y músico, atender su trabajo en otras áreas del ámbito universitario y su valoración del canto coral.

### Marco teórico

Luego de presentar los antecedentes que sitúan la actividad coral institucionalizada en la ciudad de San Juan en el siglo XX, se mencionan las teorías claves que sostienen la reconstrucción histórica de los aportes pedagógicos y musicales de Juan A. Petracchini.

### Antecedentes. Movimiento coral en ámbitos educativos institucionalizados de San Juan en el siglo XX

Se relevaron investigaciones sobre Inocente Aguado Aguirre, una de las figuras claves en el inicio y desarrollo del canto coral en instituciones de la provincia,<sup>235</sup> y sobre el desempeño

<sup>232</sup> Musri G., 2004; 2005; 2007; 2009; 2016<sup>a</sup>; 2016 b.; 2017.

<sup>233</sup> Tomando de referencia los trabajos de: Alessandroni N. 2016, 2014 a, 2014 b, 2013 y Alessandroni N., Burcet M. y Shifres F., 2012; J. Bruner (1997, 1995, 1987); Gainza V. y Graetzer (1963, 1967); Gorini V. (1981-1984; Gallo et al. (1979); Aguilar M. C. (1996; 2000), Ferreyra C. (1999), Escalada O. (2009) J. Gustems y Elgström E. (2008); Lautersztein E (2017).

<sup>234</sup> Musri, G. "Relaciones conceptuales entre musicología e historia: Análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia." *Revista Musical Chilena*, Año LIII, Julio-diciembre, N°192. (1999): pp.13-26.

<sup>235</sup> Musri, F. G. "Los 'LIBROS' de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural" En *Actas del 13º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. (San Juan: Academia Nacional de la Historia y Universidad Nacional de San Juan, 2005).



musical y educativo del coadjutor salesiano José Luis Chiesa, con quien además compartió Juan Argentino Petracchini sus primeros espacios de trabajo en San Juan.<sup>236</sup>

Dos tesis de licenciatura que ampliaron el campo de conocimiento sobre la actividad musical a mediados del siglo XX en instituciones sanjuaninas, fueron, por un lado, el trabajo de Rubén Fernández sobre la valoración de la enseñanza (con mayor énfasis en lo instrumental), producida en los conservatorios de gestión privada;<sup>237</sup> por otro se consideró la Tesis de Graciela Porras respecto de las actividades musicales del Instituto Superior de Artes.<sup>238</sup> En esta última, se describen docencia, creación e interpretación en sus contextos, se detallan antecedentes y los principales agentes formadores, donde destaca la figura de Juan Argentino Petracchini.

La labor del profesor y director coral Petracchini es mencionada en investigaciones como *Coros Sanjuaninos en Cosas de San Juan*,<sup>239</sup> que hace mención de su intervención en el Coro Gaudaemus, proporcionando material fotográfico de su persona. En *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan*,<sup>240</sup> es parte de las fuentes orales, como lo es además en *Maestro Jorge Fontenla. Trabajador incansable de la Música*.<sup>241</sup>

Juan Argentino Petracchini es abordado, aunque parcialmente, como participante activo del movimiento coral, en *Asociación Amigos de la Música en San Juan. Trayectoria e importancia de una institución precursora*,<sup>242</sup> y en la repercusión docente y musical de esta experiencia coral en *Trascendencia en el medio de los coros de la UNSJ*.<sup>243</sup>

Por lo expuesto, se presume considerable el impacto causado por el movimiento coral y la participación de Juan Argentino Petracchini en la vida musical de San Juan durante la segunda mitad del s. XX También se da cuenta de no haber encontrado más bibliografía ni trabajos similares al propuesto.

## Ejes Conceptuales

La triple naturaleza de este objeto teórico, histórica, musical y educativa, necesitó para su estudio del aporte pluridisciplinario de las ciencias humanas: La Historia Local de la Música y la Pedagogía Coral. Sin embargo, ambos términos son, a su vez, el resultado de la extrapolación

<sup>236</sup> Caroprese, F. "La actividad musical y educativa del coro Aquiles Pedrolini - años 1945 y 1950". Tomo 1 y 2. San Juan- Argentina: Editorial de la FFHA, 2010.

<sup>237</sup> R. Fernández *La actividad musical en los conservatorios de San Juan (1952-1966)* San Juan: EFFHA, 2010.

<sup>238</sup> Porras, G. *La Actividad Musical en el Instituto Superior de Artes (ISA) de San Juan. Proyección Artística y Educativa 1960-1965.* (San Juan: EFFHA, 2006).

<sup>239</sup> F. Mó. "Coros Sanjuaninos" En: *Cosas de San Juan* (San Juan: edición del autor, 1988), Tomo III. Cap IV.

<sup>240</sup> G. Musri et. al. *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan. 1944-1974* (San Juan: EFFHA, 2007) 113-130.

<sup>241</sup> L. Diamand. *Maestro Jorge Fontenla. Trabajador incansable de la Música.* Trabajo de Seminario. Sin editar. (San Juan: Departamento de Música, FFHA-UNSJ, 2005). Esta investigación proporciona a su vez aportes al modelo metodológico.

<sup>242</sup> S. Perna y D. Molina. *Asociación Amigos de la Música en San Juan. Trayectoria e importancia de una institución precursora. Síntesis de la actividad musical en la provincia entre 1910 y 1973.* Trabajo de Seminario. Sin editar (San Juan: Departamento de Música, FFHA-UNSJ, 1990)

<sup>243</sup> Petracchini, J. D. *Trascendencia en el medio de los coros de la UNSJ.* Trabajo de Seminario. Sin editar. (San Juan: Departamento de Música, FFHA-UNSJ, 1992).



de conocimientos elaborados en otras disciplinas de estudio, tomados en préstamo para comprender la realidad musical propuesta y solucionar ciertas problemáticas que no sería posible desde una única perspectiva disciplinar.<sup>244</sup>

### Historia local de la música

Fátima G. Musri ha sido pionera en diseñar el término «Historia Local de la Música» como un dominio acotado de estudios de temática regional en la intersección entre la musicología y la historia. Esta concepción, se basa en experiencias de investigaciones trans-disciplinarias realizadas en la Región de Cuyo y proviene de la reflexión sobre conceptos musicológicos de C. Dahlhaus,<sup>245</sup> de la “nueva historia cultural” de P. Burke<sup>246</sup> y de la microhistoria según los criterios de C. Guinzburg,<sup>247</sup> entre otros.

Desde esta perspectiva, se aborda la Musicología Histórica no desde la indagación de los objetos y sujetos musicales como entidades clausuradas en sí mismas, sino desde aquella que acudió a los aportes de la etnomusicología, de la «nueva historia cultural», la microhistoria, y la historia regional para adoptar categorías y métodos a fin de que la historia de la música local dialogue con la nacional.<sup>248</sup> En la misma dirección que C. Dahlhaus,<sup>249</sup> G. Musri, considera que además de las «grandes obras», también pertenecen a la historia de la música aquellos productos musicales que se comprenden a partir de su función social y no solo por su autonomía artística. Esta apertura legitima la investigación de Juan Argentino Petracchini en su singularidad, en su subjetividad respecto a la actividad coral, y a la práctica musical como estrategia de integración social.

### Pedagogía Coral

Se da a conocer que gran parte de las fuentes bibliográficas consultadas en lengua española consideran la práctica coral como hecho educativo, pero lo hacen sin mencionar explícitamente a algunos de los enfoques vigentes en psicología educacional.<sup>250</sup> Por lo que, se propone mediante

<sup>244</sup> Lo que Dogan M. y Pahre, 1993 denominan “Transdisciplinariedad”. Para ampliar dicho concepto, consultar Dogan M. y Pahre, 1993: 11 en Musri G., 2009: 310-311.

<sup>245</sup> Dahlhaus, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997

<sup>246</sup> Burke, P. *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Editorial Alianza, 2000.

<sup>247</sup> Carlo Ginzburg *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 1976.

<sup>248</sup> Musri, G. “La Historia de la Música en Perspectiva Local” En: *Actas de I Jornada provincial de Investigadores en Historia Regional (IRHA)*. En vías de publicación. San Juan: FFHA, UNSJ, 2017: 12-13.

<sup>249</sup> Carl Dahlhaus (1980) en F. G. Musri, “Relaciones conceptuales entre Musicología e Historia. Análisis de una investigación musicológica desde la Teoría de la Historia”. En *Revista Musical Chilena*, L/192 (Universidad de Chile, 1999), 14. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12803/13090>.

<sup>250</sup> Que estudia los trabajos de autores tales como: Aguilar, M. C. *El Taller Coral*. (Buenos Aires: MCA Ediciones, 2000), V. De Gainza y G. Graetzer, *Canten Señores Cantores de América* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1967), O. Escalada. *Un coro en cada aula: Manual de Ayuda para el Docente de Música*. (Buenos Aires: Ediciones GCC - Publicaciones Musicales, 2009), C. Ferreyra, *Cuentos Corales* (Buenos Aires: GCC, 1999), J. A. Gallo, G. Graetzer, H. Nardi y A- Russo, *El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. (Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1999), V. Gorini, *Nuestros coros secundarios*. (Buenos Aires: Casa América, 1981), V. Gorini. *El Coro de Niños*. (Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1984), J. Gustems y E. Elgröm. *Guía Práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentos*. (Barcelona: Editorial GRAÓ, 2008), I. Hoffer, *El movimiento coral en la Universidad*



este apartado, incluir al interior del ámbito coral, elementos de reflexión teórica que permitan analizar y comprender los procesos cognitivos internos del alumno/coreuta frente a la adquisición de la técnica vocal en función de una obra musical interpretada de manera colectiva bajo la guía del director, y las estrategias pedagógicas utilizadas por éste.

Así, en base a dicho relevamiento bibliográfico, con los aportes de la Pedagogía Vocal Contemporánea<sup>251</sup> y los conceptos tomados de la teoría de «Desarrollo Cognitivo» de J. Bruner,<sup>252</sup> se contemplan en la «Pedagogía Coral» las estrategias metodológicas coherentes del director y su equipo, pensadas en función de los procesos de sensibilización vocal y auditiva de los coreutas y las metas socio-culturales propuestas.<sup>253</sup> Para lo cual, el proceso aprendizaje es visto desde la singularidad de cada persona, pero estudiado esencialmente como «aprendizaje colaborativo» socializado, compartido. De esta manera, se considera que, las capacidades de diagnóstico y prescripción de estrategias adecuadas y situadas, son condiciones necesarias para el ejercicio de la profesión docente, que precisa a su vez, reestructurarse en el marco de un paradigma con fundamentos sólidos.<sup>254</sup>

### Metodología

Como hipótesis de esta investigación se plantea que Juan A. Petracchini realizó aportes significativos desde el canto coral y la docencia que resultaron indispensables para la activación de coros en la provincia de San Juan, a mediados del siglo XX. Sus aportes musicales y su metodología de enseñanza incidieron en la formación de los educadores musicales y directores corales en la Universidad Nacional de San Juan, desde fines del siglo XX hasta la primera década del siglo que transcurre.

---

*de Buenos Aires en la década de 1960: Reconstrucción de su historia a través de sus protagonistas.* (Buenos Aires: Ediciones GCC, 1998), Lautersztejn E. *El coro en la escuela: Actividades y juegos para el aula coral.* Buenos Aires: Novedades Educativas, 2017), entre otros.

<sup>251</sup> Abordada entre otros por N. Alessandroni. *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal: entre la didáctica y la significación cognitiva.* 1a ed.. (La Plata: GITEV, 2014b), N. Alessandroni. "Pedagogía Vocal comparada. Qué sabemos y qué no" en *Arte e Investigación*, 9 (La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP), 2013, [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39534/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39534/Documento_completo.pdf?sequence=1) (Consultado el 05/07/2017), N. Alessandroni, N. y Etcheverry, E. "Dirección Coral – Técnica Vocal: un modelo integrado de trabajo. Aplicación del paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea al ensayo coral". *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, año 1, n° 1. (La Plata: Facultad de Bellas Artes UNL), 2013 <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2057/4350> (Consultado el 02/08/2017), N. Alessandroni, M. I. Burcet, y F. Shifres, F. "Aplicaciones de la Teoría Contemporánea de la Metáfora a la Pedagogía Vocal. Un estudio preliminar sobre la utilización de metáforas vinculadas al lenguaje musical y la performance". En F. Shifres (Ed.), *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música.* (Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) (2012): 97-107. <https://www.aacademica.org/favio.shifres/9> (Consultada el 01/08/2017).

<sup>252</sup> J. Bruner, J. *La educación, puerta de la cultura.* Madrid: Visor, 1997, Bruner, J. *La importancia de la educación.* Barcelona: Paidós, 1987, Bruner, J. *Desarrollo cognitivo y educación.* Madrid: Morata, 1995.

<sup>253</sup> Lautersztejn E. Op. Cit., 34.

<sup>254</sup> Alessandroni, N. y Etcheverry, E. Op. Cit. 2013, 9. <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2057/4350> (Consultado el 02/08/2017).





## Alcance del Proyecto

Considerando que el objetivo general de este proyecto, está basado en la reconstrucción histórica de los aportes de Juan Argentino Petracchini a la activación de la práctica coral y formación de directores corales en San Juan en su contexto histórico/cultural, se piensa que el primer peldaño a escalar será exploratorio al pretender «documentar lo no documentado». Para en una segunda instancia, describir a partir de la revisión de su biografía, la visión que tenía respecto al valor del canto coral en la formación integral de coreutas y educadores musicales y analizar su metodología de trabajo como director coral y educador musical, entre otros aspectos.

Sin embargo, al intentar dilucidar los factores que influyeron en el movimiento coral en la Provincia de San Juan propulsada por Juan Argentino Petracchini en el espacio témporo-espacial mencionado; al verificar por qué los educadores musicales actuales a cargo de la dirección de los coros institucionalizados dentro y fuera del ámbito universitario, adoptaron o no la postura formativa impartida por el profesor Petracchini en su época; y finalmente al proponer una definición de Pedagogía Coral a través de esta investigación, se considera que su alcance es de carácter interpretativo, explicativo.

Dicho trabajo responde a un diseño no experimental, en el que convergen el estudio de casos<sup>255</sup> y la etnografía-histórica,<sup>256</sup> perspectivas propias de la metodología cualitativa. De las cuatro etapas del método histórico –heurística, crítica, síntesis, exposición– se toman procedimientos para revisar antecedentes, construir el marco teórico, la hipótesis y análisis de datos. Para recolectar información se utiliza la entrevista en profundidad a informantes clave, la encuesta, la observación directa y mediatizada. Se recopilan documentos administrativos y artísticos, partituras y grabaciones, material fotográfico y videográfico, planificaciones, programa de actividades, entre otros.

### A modo de síntesis final

Actualmente el proyecto de investigación se encuentra en la «etapa heurística» como se mencionó en la introducción. En parte, se ocupa en la ampliación del estado del arte, y revisión del marco teórico, principalmente en cuanto a teorías de la educación y pedagogía coral. Se estudian los postulados básicos de diferentes enfoques teóricos que explican el proceso de aprendizaje y su vinculación con los procesos de enseñanza, identificando los recursos derivados de tales aproximaciones teóricas, a fin de seleccionar mediante una mirada crítica, el de mayor pertinencia con el objeto de estudio.

Se reflexiona sobre la dimensión pedagógica de la práctica coral, del perfil docente del director, y sobre la necesidad de ampliar el estado del arte en relación a lo acontecido a nivel nacional respecto al movimiento coral a mediados del siglo pasado.

---

<sup>255</sup> Stake, R. "Case Studies" In: Denzin, N. K. & Lincoln, Y.S. (eds.): *Handbook of Qualitative Research*. (London, Sage, p. 236-247, 1994).

<sup>256</sup> Aguirre Baztán, A. *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. (España: Editorial Boixareu Universitaria- Marcombo, 1995).





Así mismo, se revisan los procedimientos metodológicos seleccionados para proceder al despliegue de núcleos temáticos derivados del objeto principal y resolver dudas pendientes sobre el conocimiento del tema en cuestión, confrontando los resultados de las lecturas anteriores con el objeto de estudio a fin de ajustarlo.

Se espera que los resultados de esta investigación brinden aportes significativos a la historia de la música local y a la formación de futuros educadores musicales en la disciplina del canto y de la dirección coral.

## Bibliografía

- Aguilar, M. C. *El Taller Coral*. Buenos Aires: MCA Ediciones, 2000.
- Aguirre Baztán, A. *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. España: Editorial Boixareu Universitaria-Marcombo, 1995.
- Alessandroni, N. *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal: entre la didáctica y la significación cognitiva*. - 1a ed. - La Plata: GITeV ,2014b.
- Alessandroni, N. "Pedagogía Vocal comparada. Qué sabemos y qué no" en *Arte e Investigación*, 9. ISSN 1850-2334. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP (2013) [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39534/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39534/Documento_completo.pdf?sequence=1) (Consultado el 05/07/2017).
- Alessandroni, N; Burcet, M.I. y Shifres, F. "Aplicaciones de la Teoría Contemporánea de la Metáfora a la Pedagogía Vocal. Un estudio preliminar sobre la utilización de metáforas vinculadas al lenguaje musical y la performance". En F. Shifres (Ed.), *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*, 97-107. Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) (2012) <https://www.aacademica.org/favio.shifres/9> (Consultada el 01/08/2017).
- Bruner, J. *La importancia de la educación*. Barcelona: Paidós, 1987
- Bruner, J. *Desarrollo cognitivo y educación*. Madrid: Morata, 1995.
- Bruner, J. *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor, 1997.
- Burke, P. *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Editorial Alianza, 2000.
- Caroprese, F. *La actividad musical y educativa del coro Aquiles Pedrolini - años 1945 y 1950*. Tomo 1 y 2. San Juan-Argentina: Editorial de la FFHA, 2010.
- Claro Valdés, S. "La Musicología y la Historia. Una perspectiva de colaboración científica". (Discurso de incorporación del académico de número). *Boletín de la A. Chilena de la Historia*, 87, (1976): 53-96.
- Dahlhaus, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Diamond, L. *Maestro Jorge Fontenla. Trabajador incansable de la Música*. Trabajo de Seminario. Sin editar. San Juan: Departamento de Música, FFHA-UNSJ, 2005.
- Dogan, M. y R. Pahre. *Las nuevas ciencias sociales*. México: Grijalbo, 1993.
- Escalada, O. *Un coro en cada aula: Manual de Ayuda para el Docente de Música*. Buenos Aires: Ediciones GCC - Publicaciones Musicales, 2009.
- Fernández R. *Actividad Musical en los conservatorios de San Juan (1952-1966)*. San Juan: EFFHA, 2010.



- Fernández, L. “¿Cómo analizar datos cualitativos? Fichas para investigadores”. Institut de Ciències de l'Educació Universitat de Barcelona: Butlletí LaRecerca. 2006) <https://es.scribd.com/document/205939052/Fernandez-Lissette-Como-Analizar-Datos-Cualitativos> (Consultado el 15/11/2017).
- Ferreya C., *Cuentos Corales*. Buenos Aires: GCC, 1999.
- Gainza, V. de *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen, 2002.
- Gainza, V. de y Graetzer, G. *Canten Señores Cantores de América*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1967.
- Ginzburg, C. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 1976.
- Gallo J. A, Greazter G., Nardi, H. y Russo A. *El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1999.
- Gorini, V. *Nuestros coros secundarios*. Buenos Aires: Casa América, 1981.
- Gorini, V. *El Coro de Niños*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1984.
- Grebe, M. E. “Perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio de la música en su contexto socio-cultural” en *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual Asociación Argentina de Musicología*, 17-23. Buenos Aires: I. Ruiz y M.A. García Editores (INM), 1993.
- Gustems J. y Elgröm E. *Guía Práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentos*. Barcelona: Editorial GRAÓ, 2008.
- Hoffer, I. *El movimiento coral en la Universidad de Buenos Aires en la década de 1960: Reconstrucción de su historia a través de sus protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones GCC, 1998.
- Lautersztain E. *El coro en la escuela: Actividades y juegos para el aula coral*. Buenos Aires: Novedades Educativas, 2017.
- Mó, F. “Coros de San Juan”. En: “*Cosas de San Juan*”. San Juan. Tomo III, 1988.
- Molina D. y Perna, S. *Asociación Amigos de la Música en San Juan. Trayectoria e Importancia de una institución precursora. Síntesis de la actividad musical en la provincia entre 1910 y 1952*. Trabajo de Seminario. Sin editar. San Juan: Departamento de Música, FFHA-UNSJ, 1990.
- Musri, Fátima Graciela. “La Historia de la Música en Perspectiva Local” En: *Actas de I Jornada provincial de Investigadores en Historia Regional (IRHA)*. En vías de publicación. San Juan: FFHA, UNSJ, 2017.
- Musri, Fátima Graciela. “Notas para pensar una historia regional de la música”. En Diana Murad y María Inés Saavedra (coord.), *Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009: 305-320.
- Musri, Fátima Graciela (Dir.), E. Rovira, A. Ambi, G. Porras y A. Arias *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944 – 1970)*. San Juan: EFFHA, 2007.
- Musri, Fátima Graciela. “Los ‘LIBROS’ de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural” En *Actas del 13º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina. Academia Nacional de la Historia y Universidad Nacional de San Juan*, 2005.
- Musri, Fátima Graciela. *Músicos Inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1880-1910)*. San Juan: EFFHA, 2004.
- Petracchini, J. D. *Trascendencia en el medio de los coros de la UNSJ*. Trabajo de Seminario. Sin editar. San Juan: Departamento de Música, FFHA-UNSJ, 1992.
- Porras, G. *La Actividad Musical en el Instituto Superior de Artes (ISA) de San Juan. Proyección Artística y Educativa 1960-1965*. San Juan: EFFHA, 2006.



Stake, R. "Case Studies" In: Denzin, N. K. & Lincoln, Y.S. (eds.): *Handbook of Qualitative Research*. London, Sage, 1994.

### Publicaciones periódicas

Alessandroni, N. "Discusiones contemporáneas en torno al conocimiento habilidoso y su transmisión en Pedagogía Vocal". *Revista de investigaciones en Técnica Vocal* Vol. 4, n°1, pp. 67-73. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP, (2016): <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/3011/4298> (Consultado el 02/08/2017)

Alessandroni, N. y Etcheverry, E. "Dirección Coral – Técnica Vocal: un modelo integrado de trabajo. Aplicación del paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea al ensayo coral". *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNL, año 1, n° 1 (2013) <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2057/4350> (Consultado el 02/08/2017)

Alessandroni, N. "Estructura y función en Pedagogía Vocal Contemporánea. Tensiones y debates actuales para la conformación del campo". *Revista de investigaciones en Técnica Vocal*, Año 2, n°2, 23-33. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP (2014 a): <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2085/4336> (Consultado el 02/08/2017).

Musri, Fátima Graciela (ed. invitada) "La investigación en la Historia Local de la Música". *Revista del Instituto Superior de Música: Perspectivas locales en el estudio de músicas regionales*, n° 15 (2016 a.) <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/579/showToc> (Consultado el 30/11/2017)

Musri, Fátima Graciela. "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música", en *Revista del Instituto Superior de Música*, 14. Santa Fe: ISM-UNL, 2016 b: 51-72.

-&-

## ENCUADRE Y REFORMULACIÓN ORGANIZACIONAL DEL NIVEL PREUNIVERSITARIO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES PARA SU INCLUSIÓN EN LA ESTRUCTURA ORGÁNICO-FUNCIONAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

César SÁNCHEZ, Stella MAS y Nora BARRIONUEVO

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ

[cesaralejandros@gmail.com](mailto:cesaralejandros@gmail.com), [masstella@hotmail.com](mailto:masstella@hotmail.com), [norauriel@yahoo.com.ar](mailto:norauriel@yahoo.com.ar)

### Resumen

El Proyecto de Investigación y Creación Interno en curso -avalado y aprobado-, surge en el Departamento de Música perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (FFHA) de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Las tareas no reflejadas en la Estructura orgánico-funcional de la UNSJ no participan formalmente en los procesos, en la asignación de personal y en la toma de decisiones. Se advierte la falta de consideración de docentes, personal de apoyo universitario y alumnos que cursan los estudios de Nivel Pre-universitario en la Unidad Académica antes mencionada. Este trabajo pone en valor la trayectoria institucional, promoviendo graduados y potenciales ingresantes a las carreras de grado, dado que se requieren conocimientos musicales previos.



El encuadre teórico, en concordancia con lineamientos y reglamentaciones vigentes en el ámbito nacional y jurisdiccional, cuenta con un sólido marco referencial sobre las estructuras organizacionales Universitarias. El paradigma interpretativo y socio crítico posibilita fundamentar la mirada cualitativa que orienta el proceso de investigación. El estudio exploratorio descriptivo en cuestión indaga la existencia de casos similares para tomar de ejemplo y/o generar, en conjunto con autoridades, una propuesta original que logre el reconocimiento "oficial" mediante su incorporación formal a la estructura de la Universidad.

137

**Palabras clave:** Nivel Preuniversitario Departamento de Música / FFHA / Incorporación / Estructura orgánico-funcional / UNSJ

## **FRAMING AND ORGANIZATIONAL REFORMULATION OF THE PRE-UNIVERSITY LEVEL OF MUSIC DEPARTMENT OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY HUMANITIES AND ARTS FOR INCLUSIÓN IN THE ORGANIC-FUNCTIONAL STRUCTURE OF THE NATIONAL UNIVERSITY OF SAN JUAN**

### **Abstract**

The ongoing Research and Internal Creation Project, which has been avalated and approved, is being carried out in the Music Department of the Faculty of Philosophy Humanities and Arts (FFHA) of the National University of San Juan (UNSJ). The tasks not reflected in the organizational-structure of the UNSJ do not formally participate in the processes, in the assignment of personnel and in the decision-making processes. The lack of consideration of teachers, university support personnel and students studying at the Pre-University Level in the aforementioned Academic Unit is noted. This work emphasizes the institutional trajectory, promoting graduates and potential entrants to the degree courses, given that previous musical knowledge is required.

The theoretical framework, in accordance with the guidelines and regulations in force at the national and jurisdictional levels, has a solid frame of reference on university organizational structures. The interpretative and critical partner paradigm makes it possible to base the qualitative approach that guides the research process. The descriptive exploratory study in question investigates the existence of similar cases to take as an example and/or to generate, together with the authorities, an original proposal that achieves "official" recognition through its formal incorporation into the structure of the University.

**Keywords:** Pre-University Level – Music Department / FFHA / Incorporation / organic-functional structure – UNSJ

### **Trabajo completo**

#### **Introducción**

Este trabajo se refiere al Proyecto de Investigación y Creación Interno en curso, avalado y aprobado según Resolución N° 2009/17-FFHA, dirigido por el Prof. César Alejandro Sánchez,



Director del Departamento de Música, quien coordina el equipo integrado por la Mag. Stella Maris Mas, Subdirectora del Departamento de Música, y los Coordinadores académicos: Prof. Mauricio Celayes y Prof. Fernando Recio, como investigadores docentes del grupo principal. El grupo de apoyo está conformado por la Lic. Nora Barrionuevo, Jefe de Área Administrativa, y los docentes: Prof. Juan José Olguín y Lic. Carina Susana Silva. El cuerpo de asesores está constituido por el Mag. Vicente Grégori –Director General de Organización y Control de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ)–,<sup>257</sup> y la Esp. Roxana Aciar, Secretaria Administrativo-financiera y la Esp. Andrea Leceta, Secretaria Académica, ambas de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.

El proyecto contribuirá al conocimiento sobre la incorporación del Nivel Pre-universitario del Departamento de Música a la Estructura orgánico-funcional de la UNSJ, Casa de Altos Estudios de pertinencia. Las tareas no reflejadas en la organización no pueden participar formalmente en los procesos, en la asignación de personal y en la toma de decisiones. Se advierte la falta de consideración de docentes, personal de apoyo universitario y alumnos que cursan los estudios de pregrado en el Departamento, en relevamientos de la planta funcional, graduados, etc. Como consecuencia, no se asignan cargos para el Nivel Pre-universitario, los estudiantes de este Nivel no están incluidos en el reglamento de Becas de transporte, ayuda económica y comedor, entre otros. La estructura edilicia no tiene en cuenta la asistencia de niños y jóvenes, entre otras problemáticas detectadas.

Este estudio permite dar cuenta de la labor que realiza hace más de cuarenta años la llamada «Escuela de Música», brindando dignos egresados, actualmente de la carrera Intérprete Musical y Tecnicatura Superior en Interpretación Musical (ambas con sus diecinueve orientaciones / especialidades), convirtiéndose en semillero de potenciales ingresantes a las carreras de grado ofrecidas por la institución, dado que requieren conocimientos musicales básicos previos. Se prevé proponer una posible solución, en el marco de la normativa vigente, mediante la presentación de un proyecto que daría respuesta a la necesidad planteada.

### **Antecedentes**

La resolución N° 67/12-CD-FFHA expresa que la enseñanza sistemática de las artes en la provincia de San Juan, propiciada por Domingo Faustino Sarmiento, se remonta al año 1840. Se funda en 1959 el Instituto Superior de Arte (ISA), con plástica, teatro, música y danza, convirtiéndose en la primera escuela oficial de artes de la provincia que dependía de la Dirección General de Cultura.

Ese documento indica que en el año 1964 se constituyó como Facultad de Bellas Artes con los Departamentos de Artes Plásticas y de Música de la Universidad Provincial Domingo Faustino

---

<sup>257</sup> Integrante de La comisión de Estructura Universitaria que se encuentra trabajando en el relevamiento de las Unidades Orgánicas y su funcionamiento, la cual está integrada por el Secretario Administrativo Financiero del Rectorado, el Contador Público, Pablo Padín; el trabajo de campo está a cargo de la Dirección de Organización y Control, a su cargo, quien se aboca a diseño y análisis de datos que recabados y procesados por un equipo de especialistas, docentes de la Facultad de Ciencias Sociales, del área de las Cs. Económicas, con el que colaboran alumnos avanzados de esa área.



Sarmiento (creada por Ley N° 3.092). En 1973, al fundarse la Universidad Nacional de San Juan (Ley 20.367) se incorpora la Facultad de Artes y la Facultad de Humanidades las cuales posteriormente se fusionaron y se mantienen hasta la actualidad como Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.

La información citada se cotejó con las publicaciones existentes sobre la actividad musical universitaria de la provincia realizada desde diferentes unidades académicas y equipos de investigación de la UNSJ.

139

- VICTORIA, Juan (1977). La Obra, Escuela Superior de Música y Auditorio de San Juan. San Juan: Uribe Yanzón y Cía.
- FERRÁ DE BARTOL, Margarita (1994). La Universidad Nacional de San Juan. Su Historia y Proyección Regional. Tomo II. Instituto de Historia Regional y Argentina "Héctor Domingo Arias". San Juan: EFU.
- RODRÍGUEZ, Nora (1997). La nueva historia de San Juan. San Juan: EFU.
- PORRAS, Graciela (2006). La actividad musical en el Instituto Superior de Artes, ISA, de San Juan: Proyección artística y educativa: 1960-1965. San Juan: EFFHA, UNSJ
- MUSRI, Graciela (Directora) y otros (2007). Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970). San Juan: EFFHA, UNSJ.
- CARRASCOSA, Flavia; MAS, Stella (Coord.) (2011). La música en San Juan: antecedentes y síntesis de la actividad musical en la F.F.H.A. desde 1974 hasta nuestros días. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes en el Bicentenario. San Juan: EFFHA, UNSJ.

Los escritos ofrecen múltiples enfoques, perspectivas que permiten obtener un panorama lo suficientemente amplio para profundizar el tema planteado en el presente proyecto. Para obtener mayor información se solicitó a colaboradores, académicos cercanos al ámbito universitario (informantes clave), datos sobre la existencia de una institución educativo-musical de similares características en sus lugares de residencia (En Argentina: Capital Federal, CABA, Córdoba, Entre Ríos, Jujuy, La Rioja, San Luis, Mendoza, Salta, Neuquén, Tierra del Fuego, Tucumán. En el extranjero: Brasil, Chile, España, México, otros.).

Se consultó a colegas del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) y a la Dra. Ana Lucía Frega, reconocida investigadora en actividad, miembro de la *International Society for Music Education (ISME)* quienes desconocen la existencia de casos de este tipo relacionados a la formación inicial y básica en el ámbito universitario, es decir, carreras de artes, puntualmente música, de niveles pre-universitarios (estudiantes que acceden a la educación musical formal a partir de los 7 años de edad gratuitamente por tratarse de la Universidad Nacional). Con la particularidad que ese trayecto académico de pregrado prepara a los estudiantes para cursar estudios superiores e incluso les brinda una posible salida laboral por contar con un título reconocido por el Ministerio de Educación y Deportes de la Nación.<sup>258</sup>

258

Ver

listado

en

[http://sipes.siu.edu.ar/buscar\\_titulos\\_form.php?ah=st5b45358571e7b3.32911300&ai=dngu%7C%7C3731](http://sipes.siu.edu.ar/buscar_titulos_form.php?ah=st5b45358571e7b3.32911300&ai=dngu%7C%7C3731)





## Objetivo General

Contribuir a la construcción de una historia del Departamento de Música, desde una perspectiva multidimensional -histórica, educativa, administrativa y organizativa-, reconociendo su vinculación con el Centro de Creación Artística Orquestal y Coral, para proponer la incorporación del Nivel preuniversitario a la estructura orgánico -funcional de la UNSJ.

## Objetivos Específicos

- Recabar información sobre el funcionamiento del Departamento de Música respecto a docencia, investigación-creación y extensión y sus vinculaciones con otras unidades académicas relacionadas a la disciplina.
- Reconstruir la historia organizacional y funcional del Nivel Preuniversitario de la “Escuela de Música”.
- Analizar e inferir la propuesta institucional a la luz de la demanda de la sociedad.
- Indagar la relevancia que adquiere para la comunidad el establecimiento educativo objeto de estudio.
- Generar una propuesta de estructura que se ajuste a la normativa vigente que resuelva la problemática detectada.

## Marco Teórico

El encuadre teórico se desarrolla en concordancia con los lineamientos del Ministerio de Cultura y Deportes de la Nación y las reglamentaciones vigentes en el ámbito de la Nación y la Provincia de San Juan, donde está inserta la Universidad Nacional de San Juan, y dentro de la misma Universidad. Se mencionan algunos como por ejemplo la Ley de Educación Superior N° 24.521, de la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, *La CONEAU y el sistema universitario argentino*, Memoria 1996-2011, la Ordenanza N° 03/89-CS-UNSJ que trata la Estructura Orgánica Funcional de la UNSJ y el Estatuto Universitario, entre otras normativas.

Se toman en consideración los marcos conceptuales respecto de las estructuras organizacionales de Universidades de Burton Clark (1991), Daniel Eduardo Toribio (1999), entre otros, quienes plantean el tema de la estructura, desde el punto de vista de la teoría de la administración, expresa que es el modo en que una organización establece las relaciones entre sus componentes o subsistemas y sus modos de interrelación. Este abordaje fue complementado con el propuesto por Pérez Rasetti quien desarrolla un análisis sobre la cultura académica a partir de los modelos organizacionales que han adoptado las instituciones de educación superior. Se han incluido aportes de Eduardo Rinesi<sup>259</sup> y de Dora Alicia Pérez, Néstor Horacio Cecchi y Pedro Sanllorenti.<sup>260</sup>

<sup>259</sup> Eduardo Rinesi. *¿Cuáles son las posibilidades reales de producir una interacción transformadora entre Universidad y Sociedad?* (Buenos Aires: IEC CONADU, 2012).

<sup>260</sup> Dora Alicia Pérez, Néstor Horacio Cecchi y Pedro Sanllorenti. *Compromiso Social Universitario, De la Universidad posible a la Universidad necesaria*, 1 ed. (Buenos Aires: IEC CONADU, 2013).



## Metodología

El posicionamiento desde el paradigma interpretativo y socio crítico posibilita fundamentar la mirada cualitativa que se pretende sostener a lo largo del proceso de investigación.

Esta postura metodológica permite recoger la información en su ambiente natural, y por ello el trabajo se focalizará en una activa investigación de campo. De este modo, tal como lo expresa Josefa García (2009) el trabajo de campo se entreteje a partir de una trama compleja que se conforma y es conformada en él, con sus escenarios, sus actores, sus investigadores y sus informaciones. Además, se reconoce la importancia que reviste esta perspectiva, pues resalta la construcción de una teoría social crítica cuyo objeto de interés es analizar la realidad para "(...) emancipar, criticar e identificar el potencial para el cambio".<sup>261</sup>

Se hará un estudio exploratorio descriptivo consistente en hacer un diagnóstico, a través del análisis de la evolución histórica, la normativa respaldatoria y la comparación con otras instituciones de educación superior universitaria que cuenten con Niveles Preuniversitarios en su oferta académica, en tal caso reconocido «oficialmente» en la estructura del establecimiento.

Mediante la observación participante y no participante, entrevistas y encuestas se indagarán las concepciones y visiones sostenidas por los actores (informantes claves y/o colaboradores) sobre el problema objeto de estudio. En consecuencia, podremos introducirnos en un análisis comprensivo de la realidad en la que se inserta el Departamento de Música para formular una propuesta que se ajuste a la norma vigente.

## De la necesidad de formar parte de la estructura

Para la investigación se tienen en cuenta diversos tipos de fuentes documentales, a saber: Informes institucionales, Memorias anuales, de Auditorías realizadas en el Departamento, Proyectos de carreras, Carreras aprobadas tanto del Nivel Universitario como Preuniversitario dado que existe un enlace entre ambos niveles. El Informe de Autoevaluación Institucional llevado a cabo en el año 2011 por la Universidad Nacional de San Juan indica:

La Universidad es una institución de naturaleza compleja, por la multiplicidad e importancia sus funciones, por su responsabilidad ante la comunidad, por la trama social que la integra, por la historia que la constituye. Complejos son sus procedimientos para la generación del conocimiento, en el que se entrecruzan disciplinas y saberes diversos, que discuten entre sí, que ponen en tela de juicio lo conocido para abrirse a nuevas experiencias. Complejos son los procesos que se construyen para la formación de los estudiantes, insertos en un tejido social conflictivo, en un contexto cultural marcado por las tensiones entre el molde de su modernidad fundante y el mercantilizado y globalizado siglo XXI, que a menudo pretende desmentir los fundamentos humanistas clásicos de la Academia.<sup>262</sup>

En ese proceso de constitución histórica, la institución universitaria, en particular el Departamento de Música con sus niveles Pre-universitario y Universitario se singulariza a través

---

<sup>261</sup> Josefa García, *Nuevos Desafíos en Investigación: Teorías, métodos, técnicas e instrumentos*. (Santa Fe: Homo Sapiens, 2009), 22.

<sup>262</sup> Informe Autoevaluación Institucional (Argentina: UNSJ, 2011), 6.  
<http://www.unsj.edu.ar/descargas/InformeFinalAuto.pdf>



de sus actores con el devenir del tiempo, interpelados por su comunidad de pertenencia, así se constituye como un establecimiento educativo de perfil artístico único e inigualable.

Desde la faceta histórica los estudios emprendidos desde el Gabinete de Estudios Musicales bajo la Coordinación de la Dra. Graciela Musri, quién se ha interesado especialmente en la historia institucional y la música local-regional (ver antecedentes Musri, Porrás bajo la dirección de Musri al igual que Ambi y Arias que aportaron al apartado “Historia” correspondiente a la página web institucional),<sup>263</sup> han contribuido sustancialmente –junto con otros resultados de equipos de investigación– a la reconstrucción del devenir de la UNSJ desde su creación hasta la última década del siglo XX.

142

Esta mirada hacia el pasado permite detectar los objetivos de la educación musical temprana que se trazan desde la década del 60 con el ISA. La inclusión de la Escuela de Música en la década del 70, por entonces integrante de la Facultad de Bellas Artes, a la UNSJ generó, y en esto hay que hacer un profundo análisis autocrítico, una dependencia positiva otorgando la jerarquía universitaria a la oferta académica, con el costo financiero, académico, administrativo, humano, entre otros aspectos por cuanto la actividad Pre-universitaria musical solo se justifica y sostiene desde la gestión y financiamiento del Nivel Universitario, por cuanto casi todos los cargos del Claustro docente afectados al nivel Pre ejercen sus funciones desde la extensión con 10 o 20 hs. compartidas con las actividades de la Orquesta Sinfónica que depende del Centro de Creación Artística Orquestal “M° Jorge Fontenla” o bien se desempeñan en cátedras universitarias.

Asimismo desde el 2013 se solicitó la Asignación de cargo para Gestión Departamental por Exp. N° 13.023-S-2013 para cubrir la Subdirección del Departamento a fin de atender las demandas de alumnos, padres y docentes sobre todo del Nivel Preuniversitario, sin suerte a la fecha (en Secretaría Académica de Rectorado desde el 10/5/17). No hay funciones específicas para investigación, por ende los directores e integrantes de los equipos destinan cinco, diez o veinte horas, dependiendo el cargo a esta tarea y el resto del crédito horario lo dedican a dictar clases. Se carece de puestos de preceptor o bedelía que oriente a los alumnos y padres en la dinámica de cursada de los cuatro ciclos que conforman la carrera de Intérprete Musical, 650 estudiantes aproximadamente cuya franja etaria se extiende de 7 a 25 años y más que comparten las instalaciones con 350 universitarios estimativamente entre alumnos y docentes. La infraestructura edilicia es deficiente e inadecuada para la circulación de niños, jóvenes y adultos. El edificio utilizado en calidad de préstamo por el Gobierno de la Provincia de San Juan en 1966, de construcción precaria post terremoto, es compartido con el Centro de Creación Artística Coral “M° Juan Argentino Petracchini” que contiene los seis numerosos coros de la UNSJ. Por mencionar alguna de las situaciones que requieren atención inmediata.

Se sostiene que la mirada autocrítica sólo es productiva cuando decodifica sus problemas en clave de oportunidad, cuando se mira a sí misma desde su potencialidad para poner en marcha procesos transformación que tiendan al crecimiento y desarrollo, comprendiendo el contexto en el que se desenvuelve la acción de sus actores; cuando puede valorar desde qué subjetividades

<sup>263</sup> <http://musica.unsj.edu.ar>



se constituyeron sus docentes y su personal de apoyo, cuando comprende quiénes son hoy sus estudiantes en el marco de la cultura que los rodea, de sus proyectos o de sus ausencias, de sus vicisitudes en tanto niños y jóvenes a los que la historia les muestra un presente hostil y un futuro incierto.

Pese al panorama antes descripto, el Departamento de Música se ha configurado y mantenido a lo largo de 45 años, ofreciendo las siguientes carreras de Nivel Pre-Universitario acreditadas:

- Maestro en Educación Musical. Nivel Inicial y Primario - Res. N° 49/72 HCS
- Bachiller en Música, Especialidad Instrumentista - Res. N°49/72 HCS
- Maestro de Música - Res. 2401/94 - MCE
- Intérprete Musical - Res. 363/95 - MCE

El Registro de Diplomas del Pre desde 1975 al 2018 (marzo), digitalizado por un PAU, cuenta con 245 entradas sin considerar los graduados de la Tecnicatura Superior en Interpretación Musical, carrera recientemente creada (Plan 2011).

Se aportan, a modo de referencia, los datos ofrecidos por la Dirección General de Servicios Académicos referidos a Diplomas y Certificaciones declarados en el último registro de graduados Pre-universitarios presentes en la Memoria Institucional de la UNSJ<sup>264</sup>. Se informa que la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes promovió 30 alumnos de Pregrado, 136 de Grado y 13 de Posgrado, de los cuales 11 son músicos que obtuvieron los títulos de Técnico Superior en Interpretación Musical con Orientación en: Guitarra, Violín, Piano y Piano: Música de Cámara y Repertorio Vocal e Intérprete Musical en la Especialidad: Canto, Flauta travesa, Piano y Guitarra.

Dichas carreras, la de Intérprete Musical (19 especialidades), la de Técnico Superior en Interpretación Musical (19 orientaciones) y la del Magisterio Musical posterior Magisterio en Educación Musical -última egresada registrada en el año 2012- se encuentran en el Buscador de títulos universitarios del Ministerio de Educación de la Nación, a partir de los datos aportados por la Dirección Nacional de Gestión y Fiscalización Universitaria de la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU), las carreras se presentan como lo muestra a continuación el listado:

Título	Resolución que otorga reconocimiento oficial	modalidad de dictado	Nivel académico
INTERPRETE MUSICAL - ESPECIALIDAD (EL INSTRUMENTO MUSICAL QUE CORRESPONDA)	R.M.0363/95	presencial	Pregrado
MAESTRO DE EDUCACION MUSICAL PARA LOS NIVELES INICIAL Y PRIMARIO	R.M.2401/94	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION ALTERNATIVA PIANO: MUSICA DE CAMARA Y REPERTORIO VOCAL	R.M.1891/85 - R.M.1670/90	presencial	Pregrado

<sup>264</sup> Memoria Anual Institucional (Argentina: Universidad Nacional de San Juan, 2017-18), 24-26. [http://unsj.edu.ar/panel\\_unsj/archivos/noticias/UNSJ\\_Memoria\\_Anual\\_2017-2018\\_4069\\_053.pdf](http://unsj.edu.ar/panel_unsj/archivos/noticias/UNSJ_Memoria_Anual_2017-2018_4069_053.pdf)



TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN ARPA	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN CANTO	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN CLARINETE	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN CONTRABAJO	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN CORNO	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN FAGOT	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN FLAUTA	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN GUITARRA	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN OBOE	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN ORGANO	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN PERCUSION	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN PIANO	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN SAXOFON	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN TROMBON	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN TROMPETA	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN TUBA	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN VIOLA	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN VIOLIN	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado
TECNICO SUPERIOR EN INTERPRETACION MUSICAL CON ORIENTACION EN VIOLONCHELO	R.M./0087/2011	presencial	Pregrado



Continúa a la fecha el relevamiento para localizar otros modelos como el de la UNSJ en Argentina, Latinoamérica o el mundo. Hasta el momento de los 50 profesionales consultados por medios digitales (vía red social Facebook y por correo electrónico), ninguno ha dado una respuesta satisfactoria.

Se indaga la base de datos ofrecidos por la ISME, a partir de la recomendación de la Prof. María del Carmen Aguilar que afirma: "La ISME (International Society for Music Education) tiene un catálogo on line sobre instituciones de enseñanza de música en todo el mundo. Quizá pueda servirte. El link es: <https://idmmei.org/>". Desde esa información verificamos que en la lista de 52 resultados figura nuestra institución, se encuentran algunas particularidades de la educación musical temprana en San Juan desde la oferta académica que propone el Departamento de Música de la FFHA - UNSJ en <https://idmmei.org/record.php?id=59>, se advierten algunos errores en los datos cargados, podría solicitarse una rectificación.

A partir de los datos de la encuesta realizada en el año 2017 al Director del Departamento bajo la denominación: "Formulario de relevamiento de unidades orgánicas" en el marco del plan de trabajo, que entre otras actividades planteó una Reunión informativa en la Sala de Audio y Video de la FFHA organizada por autoridades de la facultad a cargo del Mag. Vicente Gregori coordinador de la Comisión de Estructura Universitaria integrada por personal de la Dirección de Organización y Control de la UNSJ, tendientes a la rastreo y relevamiento de datos de las Unidades orgánicas y su funcionamiento. El Mag. Grégori se refirió al desarrollo del plan diciendo:

La etapa que estamos transitando es la más extensa de todas, porque tomamos de forma independiente cada unidad académica. Esta es una etapa que nos lleva de marzo y hasta junio probablemente. Concluida esta etapa volcaremos toda la información recaudada en lo que es la estructura de la universidad vigente, la estructura fáctica. Paralelamente el manual de funciones que hoy está cumpliéndose.<sup>265</sup>

El cronograma de tareas, organizado en tres etapas, se aplica a las cinco facultades

Una vez finalizada la segunda etapa comienza la última que consiste en comparar los resultados de la realidad con lo que está normado según Ordenanza 003/89; norma que determina cuál es la estructura y cuáles son las funciones de la Universidad. Luego se presentará a la autoridad una propuesta de organización y de funciones, a partir de acuerdos, consensos y criterios que fije la misma autoridad universitaria. La idea es construir una estructura dinámica, que tenga facilidad de adecuación a los cambios que pudieran producirse en el futuro y que a su vez esté coordinada con lo que tiene que ser la planificación estratégica, para lograr con esa estructura el cumplimiento de los objetivos de esa planificación.<sup>266</sup>

La información recabada contribuye al conocimiento sobre la génesis del Nivel Pre-universitario del Departamento de Música para su posible incorporación a la Estructura orgánico-funcional de la UNSJ, Casa de Altos Estudios de pertenencia.

<sup>265</sup> Información tomada de la publicación de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales: <https://exactas.unsj.edu.ar/2017/04/25/comision-de-estructura-universitaria/>

<sup>266</sup> Idem





Asimismo, en el plan de acción que se promueve desde Nación, se participó de dos Jornadas de capacitación a cargo del equipo técnico de la Dirección Nacional de Gestión Universitaria (DNGU), junto a la Secretaría Académica de la UNSJ, en la cual participaron autoridades y docentes. El titular de la DNGU, el abogado Paulo Falcón, disertó sobre las políticas universitarias que se vienen implementando desde el área que depende de la SPU de la Nación. En los encuentros se analizaron los siguientes ejes temáticos: la legalización de títulos, planes de estudio, evaluación curricular y convalidaciones, con aplicación a la situación actual de las universidades nacionales en pos de lograr calidad educativa y pertinencia. El Director del Departamento que asistió a ambas convocatorias, destacó la importancia de contar con personal docente graduado, problemática que preocupa a la gestión, como así también el ingreso a la carrera docente. Se abordó el tema de las carreras haciendo hincapié en la importancia de reajustar los planes de estudios que deben actualizarse cada 10 años. Se aprovechó la oportunidad para consultar acerca del caso Pre-universitario del Departamento de Música.

Cabe destacar que el equipo técnico de Gestión Universitaria brinda este tipo de talleres en todas las casas de altos estudios del país, con el objetivo de capacitar a las distintas áreas académicas respecto a las políticas nacionales que se están instrumentando en el sistema universitario. No es casual que a nivel jurisdiccional se esté tratando el tema de la estructura orgánico-funcional de la UNSJ.

### **Conclusiones parciales**

El informe de avance nos permite arribar a las siguientes Conclusiones Parciales. A partir de la información relevada desde la unidad académica se vislumbra una serie de anormalidades o irregularidades en torno al correcto funcionamiento del Nivel Preuniversitario respecto al aspecto administrativo y organizativo por no contar con los cargos específicos y necesarios ya sean directivos y PAU, ni las unidades organizacionales que atiendan puntualmente las necesidades o problemáticas del nivel.

En el aspecto académico carece de cargos docentes para este nivel cumpliéndose las funciones por extensión desde el nivel universitario. Considerando que se trata de una escuela con alumnos de una franja etaria que abarca desde los 7 hasta los 25 años aproximadamente, se hace indispensable el acompañamiento de personal de preceptoría. Teniendo en cuenta la modalidad de dictado de las materias, clases grupales e individuales, y la dispersión en la distribución de las aulas (edificio calle Félix Aguilar, Auditorio Juan Victoria subsuelo, camarines, PB, 1º y 2º piso) el bedel haría las funciones de control de asistencia de alumnos y docentes, entre otras tareas.

Relacionado al aspecto edilicio el funcionamiento antes mencionado se debe a la falta de un edificio propio que se ajuste a las necesidades del personal en general, alumnos, padres y público en general que transitan la escuela (aulas requeridas, equipadas y tratadas acústicamente, sanitarios, etc.). Los resultados obtenidos parciales y finales podrán ser considerados por las comisiones de estructura y otros equipos técnicos afines que se formen desde de la Dirección General de Organización y Control de la UNSJ para la elaboración de propuestas que incluyan el preuniversitario.



## Bibliografía

- Álvarez García, I. and Topete Barrera, C. "Modelo para una evaluación integral de las políticas sobre gestión de calidad en la educación superior", en *Gestión y Estrategia*, N° 11-12, Enero – Diciembre 1997, UAM – A.
- Brunner, J. J. *Educación Superior en América Latina. Cambios y desafíos*. Chile: FCE.1990.
- Cinda, *Administración Universitaria en América Latina. Una Perspectiva Estratégica*, Santiago, Chile: PREDE-OEA, 1992.
- Clark, B. *El sistema de educación superior. Una visión comparada de la organización académica*. México: UAM, 1991.
- Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria. *La CONEAU y el sistema universitario argentino, Memoria 1996-2011*.  
[http://www.coneau.gov.ar/archivos/publicaciones/documentos/La\\_CONEAU\\_y\\_el\\_sistema\\_universitario\\_argentino.pdf](http://www.coneau.gov.ar/archivos/publicaciones/documentos/La_CONEAU_y_el_sistema_universitario_argentino.pdf) (Consultado el 17/04/2018)
- García, Josefa. *Nuevos Desafíos en Investigación: Teorías, métodos, técnicas e instrumentos*. Santa Fe: Homo Sapiens, 2009
- Ley de Educación Superior N°24.521
- Ordenanza N° 03/89-CS-UNSJ Estructura Orgánica funcional de la Universidad nacional de San Juan-  
<http://www.unsj.edu.ar> (Consultado el 17-09-2017)
- Pérez, Dora Alicia, Cecchi, Néstor Horacio and Sanllorenti, Pedro. *Compromiso Social Universitario, De la Universidad posible a la Universidad necesaria*, 1 ed., Buenos Aires: IEC CONADU, 2013.
- Rinesi, Eduardo. *¿Cuáles son las posibilidades reales de producir una interacción transformadora entre Universidad y Sociedad?* Buenos Aires: IEC CONADU, 2012.
- Toribio, Daniel Eduardo, *La evaluación de la estructura académica*, 1999.  
<http://www.coneau.gov.ar/archivos/publicaciones/estudios/toribio> (Consultado el 07-05-2017)
- Universidad Nacional de San Juan. *Informe Autoevaluación Institucional – 2011*.  
<http://www.unsj.edu.ar/descargas/InformeFinalAuto.pdf> (Consultado el 3-5-2018)

-&-

## LA DIMENSIÓN EMOCIONAL EN LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE LOS EDUCADORES MUSICALES

**Carina Susana SILVA, Ana Cristina PONTORIERO PALMERO y María Fernanda FIGUEROA**

GEM, Departamento de Música, FFHA, UNSJ

[carinasusanasilva@gmail.com](mailto:carinasusanasilva@gmail.com), [anacristinapontoriero@gmail.com](mailto:anacristinapontoriero@gmail.com),  
[mariafernandafigueroa10@gmail.com](mailto:mariafernandafigueroa10@gmail.com)

### Resumen

A través de este trabajo se presenta el proyecto de investigación "Hacia una educación emocional en el trayecto de formación docente del Profesorado Universitario en Música" aprobado por CICITCA, Res N°021/18- CS, que aborda la dimensión emocional durante las



prácticas docentes que realizan los alumnos del Profesorado Universitario en Música, perteneciente al Departamento de Música de la FFHA/UNSJ.

Como marco de referencia se consideran tres conceptos para el objeto de estudio propuesto: el clima áulico (Vaello-Orts 2003; Ander-Egg 1999), la educación emocional (Golemann, 1996; Bisquerra, 2005; Cabello y otros, 2010) y el vínculo pedagógico (Flores, 2014); y se reflexiona sobre su influencia en la educación musical mediante los aportes de M. Weintraub (2007) y G. Conti (2007).

Metodológicamente el proyecto se enmarca en la lógica de la investigación cualitativa y en el paradigma interpretativo-crítico, centrado en el estudio de casos de alumnos del mencionado profesorado en su trayecto de prácticas.

Sostenemos que educar es comunicarse afectivamente, el aprendizaje musical es un proceso personal en la producción y construcción del conocimiento y no sólo contempla el aspecto intelectual sino involucra a la persona que aprende en forma integral, acercándola a nuevos horizontes musicales que, en consecuencia, enriquezcan su proyecto de vida.

**Palabras claves:** Prácticas profesionales / Educación musical / Dimensión emocional / Clima áulico / Vínculo pedagógico.

## THE EMOTIONAL DIMENSION IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF MUSICAL EDUCATORS

### Abstract

Through this work we present the research project "Towards an emotional education in the path of teacher training for University Teachers in Music" approved by CICITCA, Res N ° 021 / 18- CS, which addresses the emotional dimension during teaching practices carried out by the students of the University Teaching in Music, belonging to the Music Department of the FFHA / UNSJ.

As a frame of reference, three concepts are considered for the proposed study object: the classroom climate (Vaello-Orts 2003; Ander-Egg 1999), emotional education (Golemann, 1996, Bisquerra, 2005, Cabello et al., 2010) and the pedagogical link (Flores, 2014); and reflects on its influence on music education through the contributions of M. Weintraub (2007) and G. Conti (2007).

Methodologically, the project is part of the logic of qualitative research and the interpretative-critical paradigm, focused on the study of cases of students of the aforementioned faculty in their path of practice. We hold that educating is communicating affectively, musical learning is a personal process in the production and construction of knowledge and not only contemplates the intellectual aspect but involves the person who learns in an integral way, bringing it closer to new musical horizons that, consequently, enrich your life project.

**Keywords:** Professional practices / Music education / Emotional dimension / Aulic climate / Pedagogical link.



## Texto completo

### Introducción

A través de este trabajo se presenta el proyecto de investigación denominado “Hacia una educación emocional en el trayecto de formación docente del Profesorado Universitario en Música” evaluado por CICITCA, Res N°021/18- CS.

La inquietud por indagar sobre la dimensión emocional en el trayecto de formación profesional surge a raíz de observar las prácticas docentes llevadas a cabo por alumnos del Profesorado Universitario en Música -con orientación a un instrumento específico- desde las Cátedras de Práctica I, II y III perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (FFHA) de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). En este espacio, se aborda la dimensión pedagógica del ejercicio musical, desde la práctica y la reflexión de los componentes que conforman la labor docente. Es reflexión entendida como reconstrucción crítica de la experiencia, desde la cual aparecieron nuevos interrogantes, como lo son los modelos pedagógicos examinados por los alumnos desde sus propias trayectorias escolares, la educación emocional, el clima áulico y el vínculo establecido entre tales estudiantes y sus profesores de instrumento, situado en un contexto específico.

A diferencia de otras carreras, en la formación instrumental universitaria, la exigencia disciplinar, las propias aspiraciones como músico instrumentista, el trato frecuente debido a las clases individuales, entre otros, son factores que, consideramos, consolidan un fuerte vínculo entre el profesor y alumno de instrumento, resultando el primero referente exclusivo para el segundo. Y, aunque las condiciones son propicias para aprovechar ese vínculo en función de una educación integral del alumno que lo haga crecer en sus potencialidades naturales, se han identificado dos acciones generalizadas: el alumno cumple exitosamente con las expectativas del docente mediante la repetición del modelo impuesto, o el alumno no cumple con ellas por una aparente «carencia de aptitudes para el estudio de dicha carrera».<sup>267</sup>

Reconociendo la simultaneidad de variables que confluyen en dicho fenómeno educativo, el propósito de esta investigación estará centrado en conocer la incumbencia del vínculo pedagógico existente entre profesor/ estudiante en la calidad del proceso educativo y la educación emocional de los alumnos practicantes del Profesorado Universitario en Música.

Como objetivos específicos se pretende describir los diversos tipos de vínculos que se establecen en la relación docente/alumno dentro del nivel preuniversitario del Dpto. de Música, de la FFHA, y analizar dichas relaciones en función de los modelos de enseñanza utilizados en las clases de los practicantes. Con ello se busca establecer cuáles son los vínculos favorables dentro de la enseñanza musical que ayudan a la autorregulación de las emociones en el

---

<sup>267</sup> En trabajos anteriores advertimos mediante ciertos casos que la deserción en las carreras pre-universitarias y Carina Silva, M.P. Seminara y A. C. Pontoriero, *El lugar del docente en la Universidad: un espacio ético de transformación. Trabajo de Seminario ¿Qué decimos cuando hablamos de Ética? Aportes para una reflexión en Ética Docente*, en el marco del Doctorado en Educación (UCCuyo). (San Juan: inédito, 2017), Carina Silva y M. F. Figueroa, *Hacia Nuevos modelos de enseñanza en Educación Musical*. En Actas de: *I Congreso Binacional de Investigación Científica- V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. (San Juan: en vías de publicación, 2017).



contexto del aula y fuera de ella. Para lo que, por último, será necesario determinar los aspectos emocionales de los alumnos practicantes con respecto al rol que cumplen, como músicos, alumnos y docentes en formación.

### Marco teórico

Como marco de referencia consideramos tres conceptos claves para el objeto de estudio propuesto: la educación emocional<sup>268</sup>, el clima áulico<sup>269</sup>, y el vínculo entre profesor y alumno de música.<sup>270</sup>

### La educación emocional

Si la educación tiene por objeto acompañar a la persona en el desarrollo de sus potencialidades preparándola para la vida, entonces será la educación emocional quien apunte a la prevención de los factores que dificulten tal desarrollo. Conforme a esto, el Dr. Rafael Bisquerra define la educación emocional como el “proceso educativo, continuo y permanente que propone el desarrollo de competencias emocionales como elemento esencial del desarrollo integral con el objeto de capacidad para la vida”.<sup>271</sup>

Entre los objetivos generales que persigue la educación emocional, el autor menciona: la adquisición de un mejor conocimiento de las emociones, la identificación de las emociones de los demás, la prevención de los efectos nocivos de las emociones negativas y, además, el desarrollo de la habilidad para generar emociones positivas y para automotivarse, entre otros.<sup>272</sup> Lo que supone abordar un marco conceptual de las emociones, incluyendo términos como inteligencia emocional.

Mayer y Salovey presentan el siguiente modelo de habilidades:<sup>273</sup>

- Percepción emocional
- Facilitación emocional del pensamiento
- Comprensión emocional
- Regulación emocional

Por su parte, Daniel Golemann propone un modo diferente de entender la inteligencia, yendo más allá de los aspectos cognitivos, tales como la memoria y la capacidad para resolver problemas.<sup>274</sup>

<sup>268</sup> Con los aportes de D. Golemann, 1996; R. Bisquerra, 2005 y R. Cabello et. al. 2010, entre otros.

<sup>269</sup> Desde la perspectiva de Vaello Orts 2003; Ander-Egg 1999.

<sup>270</sup> Considerando los supuestos teóricos de Abraham Flores 2014; 2015 y los trabajos en el campo de la educación musical de Mauricio Weintraub, 2007 y Gabriela Conti, 2011.

<sup>271</sup> Bisquerra, Rafael “La educación emocional en la formación del profesorado” *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea] ISSN 0213-8646, 2005, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27411927006> (Consultado el 10/04/18), p. 96.

<sup>272</sup> Op. Cit. 97.

<sup>273</sup> Mayer, J. D. & Salovey, P. What is emotional intelligence? En P. Salovey y D. Sluyter (Eds.), *Emotional development and emotional intelligence: Implications for educators* (New York: Basic Books 1997) , p.10.



Hablamos ante todo de nuestra capacidad para dirigirnos con efectividad a los demás y a nosotros mismos, de conectar con nuestras emociones, de gestionarlas, de auto-motivarnos, de frenar los impulsos, de vencer las frustraciones.

Modelo mixto (cuatro dimensiones):

- Autoconciencia
- Automotivación
- Empatía
- Habilidades sociales

151

### El clima áulico

El clima áulico es la resultante de la interacción de distintos componentes: contexto social, características personales del docente, de los alumnos, características organizacionales del trabajo en el aula y características físico-arquitectónicas.<sup>275</sup>

un buen clima grupal es un clima en que la gente se siente bien, cómoda y a gusto, con libertad para participar y para expresarse; no tiene miedo de hablar; se siente, la mayor parte del tiempo, relajada y sin tensión. Podríamos decir que se trata de una atmósfera psicológica donde es frecuente que circule, en general, una afectividad de signo positivo entre sus miembros.<sup>276</sup>

Coincidiendo con los autores Ferrero y Martín,<sup>277</sup> sostenemos q la importancia de crear un buen clima grupal en la clase, debido a que su existencia facilita la apertura, las actitudes defensivas que obstaculizan la comunicación, posibilita el establecimiento de vínculos y la producción grupal. Es decir, que potencia los aspectos más constructivos que componen un grupo, beneficiando el aprendizaje.

### El vínculo entre profesor y alumno

Abraham Flores, Magister en Psicología Educacional por la Universidad de Chile, se basa en la teoría Teoría del Vínculo de Enrique Pichon-Rivière<sup>278</sup> y en algunos elementos del sociopsicoanálisis de Gerard Mendel<sup>279</sup> para definir el carácter vincular de la relación entre profesor y alumno. Dirá que este:

- Posee una estructura bidireccional y triangular mediada por elementos inconscientes y el contexto socio-cultural.

<sup>274</sup> Goleman, Daniel. *Inteligencia Emocional*. (Editorial Kaidos, 1996), 25.

<sup>275</sup> Ander-Egg *El taller: una alternativa de renovación pedagógica*. (Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata, 1999), 56.

<sup>276</sup> Barreiro, Telma. *Trabajo en grupo*. Buenos Aires: Ediciones Novedades. Educativas. (2000), 95.

<sup>277</sup> Ferrero, M. Inés y Martín, Mónica. *El bien-estar como requisito indispensable para el desarrollo de las actividades musicales grupales en clase*. SACCUM, Actas de la VI reunión, 2007.

<sup>278</sup> Pichon-Rivière, E. *Teoría del Vínculo*. (Argentina: Ediciones Nueva Visión), 1985.

<sup>279</sup> Mendel, Gerard. *La sociedad no es una familia. Del psicoanálisis al sociopsicoanálisis*. (Argentina: Editorial Paidós. Colección Grupos e Instituciones), 1993.

Mendel, Gerard. *Sociopsicoanálisis y Educación*. (Argentina: Ediciones Novedades Educativas, Universidad Nacional de Buenos Aires), 1996.





- Es de carácter pedagógico.
- Implica una experiencia afectiva inconsciente y un esfuerzo psíquico para la mantención de un intercambio afectivo.
- Induce a la transformación de los sujetos en una espiral dialéctica.<sup>280</sup>

En trabajos anteriores<sup>281</sup> identificamos ciertas congruencias entre estas características y las investigaciones de Mauricio Weintraub<sup>282</sup> y Gabriela Conti,<sup>283</sup> figuras relevantes en el campo musical.

Mauricio Weintraub es director de orquesta, pedagogo y licenciado en psicología. En su artículo “La relación alumno-maestro de música” (2007), y mediante el relato de experiencias estudiantiles, hace una distinción entre alumnos y maestros «funcionales» y «no funcionales».

De estos últimos, dirá que confunden el propósito de la clase de instrumento, que es habitar un lugar de enseñanza-aprendizaje, y asisten a ella con la intención ser aceptado o querido, sin asumir el carácter pedagógico del vínculo. En la misma línea y citando a Mendel (1993), Fuentes (2014), deduce que:

[...] en función de un modelo de carácter verticalista y tradicionalista y la posición social otorgada a los docentes como agentes socializadores, se construye una relación pedagógica asimétrica. Lo que implica que el acceso a la cultura esté garantizado para aquellos que se identifican con los valores y las figuras impuestas por la autoridad representada por el profesor. Sin embargo, dicha estructura, impondría la perpetuación de un círculo infinito autoritario que promueve la reproducción, pero que hace inviable el despliegue de la inteligencia y la capacidad creativa de los sujetos.<sup>284</sup>

Weintraub amplía el panorama, interpretando que en tal confusión sobre quién está al servicio de quién, es el alumno el que considerándose de «menor nivel» sigue sin cuestionar las pautas de su maestro. Así, ante un alumno que no evoluciona, un maestro «disfuncional» suele culpar y responsabilizar a su alumno de su no-progreso. Por su parte, un maestro «funcional» no es

---

<sup>280</sup> Flores Abraham. *El vínculo entre profesor y estudiante: Núcleo del proceso del trabajo docente. Un Análisis Teórico*. Memoria para optar al Título de Psicólogo. (Santiago de Chile: U. de Chile, Fac. de Ciencias Sociales, 2014): 82-95.

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133619/Memoria%205%20marzo%202014%20FINAL.pdf;sequence=1>

<sup>281</sup> Pontoriero, A. Cristina y Vega, M. Soledad. “¿Vínculo pedagógico a través de la música? Una reflexión en torno a las prácticas docentes de educadores musicales”. En *Actas de: I Congreso Binacional de Investigación Científica- V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. (San Juan: en vías de publicación), 2017.

<sup>282</sup> Weintraub, Mauricio “La relación alumno-maestro en Música”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical Edición 2*, 2007. [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/la\\_relacion\\_alumno\\_maestro.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/la_relacion_alumno_maestro.php)

<sup>283</sup> Conti, Gabriela. *Afinando las emociones. Trabajo con las emociones del músico en escena*. (Buenos Aires: Editorial Dunken), 2011.

<sup>284</sup> Flores Abraham *El vínculo entre profesor y estudiante: Núcleo del proceso del trabajo docente. Un Análisis Teórico*. Memoria para optar al Título de Psicólogo. (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 2014): 87.

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133619/Memoria%205%20marzo%202014%20FINAL.pdf;sequence=1>



aquel que no experimenta emociones ante el accionar de su alumno, sino aquel que, experimentándolas, comprende que son emociones propias y, por lo tanto, no las proyecta sobre su alumno y las utiliza para su propio crecimiento emocional y personal.

En este punto, es posible remitirse a la primera y tercera característica propuesta por Abraham Flores para apelar a un vínculo de «estructura bidireccional» y donde se reconozca desde “ambos lados” que sostener un intercambio afectivo «sano» implica un esfuerzo psíquico en el tiempo.

Finalmente, en cuanto a la cuarta característica, «el vínculo implica la transformación de los sujetos en una espiral dialéctica» dirá Weintraub que cuanto más funcional es el maestro, más comprende que la relación entre él y su alumno es en realidad una relación en donde ambos aprenden de una manera permanente y dinámica.

Por su parte, son valiosos los aportes de Gabriela Conti,<sup>285</sup> con respecto a la formación de las emociones del músico, si bien la autora lo plantea como regulación de emociones del músico en el escenario, algunos de los aspectos estudiados sientan base para ser investigados en el espacio del aula.

Los aspectos emocionales del músico a los cuales hace referencia está en relación con el rol que desempeña: el «Ejecutante», quien tiene a su cargo la realización de la acción y el «Guía», quien tiene a su cargo examinar, evaluar la labor del ejecutante tratando de guiarlo para que el músico alcance sus metas.<sup>286</sup> Esta situación dada en el plano intrapersonal de los sujetos, tendrían algún impacto en las relaciones que se van estableciendo con los demás y viceversa.

### Metodología

Este proyecto se encuadra metodológicamente en la lógica de la investigación cualitativa desde el paradigma interpretativo-crítico ya que analizar el vínculo profesor/estudiante en el contexto del aula debemos estudiar sus procesos de pensamiento. Siguiendo la postura de Shulman,<sup>287</sup> esto facilitaría la comprensión de las elecciones docentes durante la clase, de los fundamentos para hacerlo y de su mirada crítica hacia los alumnos. Lo que incluiría, además, el estudio de los procesos cognitivos que guían las acciones docentes en su práctica de enseñanza.

Por otra parte, los objetivos que perseguimos coinciden con los que se propone la investigación cualitativa, pues buscamos no sólo verificar hipótesis, relaciones causa-efecto, sino comprender. Por ello trabajamos en un contexto de descubrimiento y no meramente de verificación, no medimos cantidades sino que analizamos procesos.

Finalmente, para llevar a cabo esta investigación se realizará un estudio de casos, analizándolos en particular, pues es pertinente al objeto de estudio.

---

<sup>285</sup> Gabriela Conti. *Afinando las emociones. Trabajo con las emociones del músico en escena*. (Buenos Aires: Dunken), 2011.

<sup>286</sup> Op cit., 4.

<sup>287</sup> Shulman, L. en Wittrock, M. (1989). *La investigación de la enseñanza, I. Enfoques, teorías y métodos*. (Madrid: Paidós/MEC, 1989), 60.



## Discusiones

Sostenemos que educar es comunicarse afectivamente, el aprendizaje es un proceso personal en la producción y construcción del conocimiento y no sólo contempla el aspecto intelectual sino involucra a la persona que aprende en forma integral.<sup>288</sup> Creemos necesario repensar y diseñar nuevos modelos pedagógicos y didácticos en la enseñanza artístico musical, contemplando los modelos socio – críticos complejos.

Consideramos que la educación musical instrumental debe propiciar el vínculo afectivo en función de una educación integral que contemple todas las dimensiones educables del alumno, incluyendo la emocional, y no sólo de sus capacidades cognoscitivas o “habilidades motrices”, haciéndolo crecer en sus potencialidades naturales, conectándolo con su contexto sociocultural y acercándolo finalmente a nuevos horizontes musicales que, en consecuencia, enriquezcan su proyecto de vida.

## Bibliografía

- Ander-Egg, Ezequiel. *El taller: una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata, 1999.
- Barreiro, Telma. *Trabajo en grupo*. Buenos Aires: Ediciones Novedades, 2000.
- Bisquerra, Rafael. *La educación emocional en la formación del profesorado*. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea] ISSN 0213-8646, 2005. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27411927006> (última consulta el 10/04/2018)
- Cabello, Rosario, Ruiz, Desirée y Fernández, Pablo. “Docentes emocionalmente inteligentes”. *REIFOP* 13 (1), 2010. [http://emotional.intelligence.uma.es/documentos/Docentes\\_emocionalmente\\_inteligentes\\_2010.pdf](http://emotional.intelligence.uma.es/documentos/Docentes_emocionalmente_inteligentes_2010.pdf) (Consultado el 01/04/2018).
- Conti, Gabriela. *Afinando las emociones. Trabajo con las emociones del músico en escena*. 3ra edición. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2011.
- Ferrero, María Inés y Martín, Mónica. *El bien-estar como requisito indispensable para el desarrollo de las actividades musicales grupales en clase*. Argentina: SACCOM, Actas de la VI reunión, Bajo el tema: “Música y bienestar humano”, 2007.
- Flores Abraham. *El vínculo entre profesor y estudiante: Núcleo del proceso del trabajo docente. Un Análisis Teórico*. Memoria para optar al Título de Psicólogo. Santiago de Chile: Universidad de Chile Facultad de Ciencias Sociales, 2014. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133619/Memoria%205%20marzo%202014%20FINAL.pdf;sequence=1> (última consulta 17/08/2017).
- Flores Abraham. *Vínculo entre profesor y estudiantes en el marco del trabajo docente. Un análisis desde los discursos de docentes pertenecientes a un liceo de la Región Metropolitana*. Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Educacional. Santiago: Universidad de Chile Facultad de Ciencias Sociales, 2015.

---

<sup>288</sup> Silva, Carina. y Figueroa, M. Fernanda. “Hacia Nuevos modelos de enseñanza en Educación Musical” En Actas de: *I Congreso Binacional de Investigación Científica- V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. (San Juan: en vías de publicación, 2017)



<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/137149/15-12-17%20FINAL%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Consultado el 20/12/2017)

- Goleman, Daniel *Inteligencia Emocional*. Editorial Kaidos, 1996.
- Mayer, J.D. & Salovey, P. *What is emotional intelligence?* En P. Salovey y D. Sluyter (Eds.), *Emotional development and emotional intelligence: Implications for educators*. New York: Basic Books, 1997.
- Mendel, Gerard *La sociedad no es una familia. Del psicoanálisis al sociopsicoanálisis*. Argentina: Editorial Paidós. Colección Grupos e Instituciones, 1993.
- Mendel, Gerard *Sociopsicoanálisis y Educación*. Argentina: Ediciones Novedades Educativas, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1996.
- Pontoriero, A. Cristina y Vega, M. Soledad. *¿Vínculo pedagógico a través de la música? Una reflexión en torno a las prácticas docentes de educadores musicales*. En Actas de: *I Congreso Binacional de Investigación Científica- V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. San Juan: en vías de publicación, 2017.
- Silva, Carina, Seminara M. Paula y Pontoriero, A. Cristina. *El lugar del docente en la Universidad: un espacio ético de transformación. Trabajo de Seminario ¿Qué decimos cuando hablamos de Ética? Aportes para una reflexión en Ética Docente*, en el marco del Doctorado en Educación (UCCuyo.). San Juan: inédito, 2017.
- Silva, Carina y Figueroa, M. Fernanda. *Hacia Nuevos modelos de enseñanza en Educación Musical*. En Actas de: *I Congreso Binacional de Investigación Científica- V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. San Juan: en vías de publicación, 2017.
- Weintraub, Mauricio. *La relación alumno-maestro en Música*. Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical Edición n°2, 2007. [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/la\\_relacion\\_alumno\\_maestro.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/la_relacion_alumno_maestro.php) (Consultado 17/08/2017).
- Wittrock, M. *La investigación de la enseñanza, I*. Madrid: Paidós/MEC, 1989.



## REFERENCIAS A LOS AUTORES

**Nora Mariela Barrionuevo** egresó de la UNSJ como Licenciada en Administración de Empresas. Es Profesora de Inglés -Instituto Oxford-, terminó la Licenciatura y Capacitación Docente en Instituto CICAP. Cursa el Doctorado en Ciencias Sociales (UNSJ). Es Jefe del Área Administrativa del Departamento de Música – FFHA - UNSJ, Categoría 03 por Concurso efectivo (1999). Participa de proyecto de investigación interno en el Departamento de Música de la FFHA, es miembro activo de su Consejo Departamental, de Comisiones de Reglamento y Presupuesto del Consejo Superior, Comisión de Asuntos Académicos del Consejo Directivo FFHA, Comisión Estructura Consejo Departamental. Se desempeñó como Profesora de Inglés en el Instituto Centro de Estudios e Instituto Preuniversitario Escuela de Comercio “Libertador Gral. San Martín”.

156

**Patricia Blanco** es Profesora Universitaria de piano; Magister en Arte Latinoamericano-UNCuyo. Docente Titular de las Cátedras Piano de la Carrera Profesorado Universitario en Educación Musical del Departamento de Música perteneciente a la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes de la UNSJ. Categoría II en la carrera de investigador. En Proyectos de Creación Artística ha participado como arregladora e intérprete y es coautora de dos CD: i) “Entre Mar y Cordillera” (2010) ii) Carlos Montbrun Ocampo y José Luis Dávila” (2014) con partituras y audios musicales de obras de Carlos Montbrun Ocampo y José Luis Dávila en versiones para guitarra, canto, flauta y piano.

**Flavia Carrascosa** egresó del Departamento de Música de la FFHA – UNSJ en las siguientes carreras: Profesorado y Licenciatura en Educ. Musical y Profesorado en Piano (Medalla de Plata y Diploma de Honor). Sus maestros fueron los Profesores Patricia Blanco y Gustavo Gatica. Autora del libro “Estudio descriptivo – comparativo sobre métodos de iniciación pianística” (2006-FFHA) y de numerosas publicaciones con referato. Se desempeña como Profesora Titular de Piano Complementario y Adjunta de la cátedra Piano - Profesorado en Educación Musical del Depto. de Música y en el Centro Polivalente de Arte. Es Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, su objeto de estudio fue la obra para piano de las compositoras Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa. Dirige actualmente un proyecto interno de investigación de la FFHA relacionado con la temática. Actualmente se dedica a su actividad artística y a la docencia, extensión e investigación.

**Adriana Fernández** egresó en 1990 de la Universidad Nacional de San Juan con el título de Profesora Universitaria en Educación Musical, realizando su tesis de grado sobre “El Canto y la Música en la Liturgia”. En Bs.As. realizó estudios de perfeccionamiento en lecto-escritura musical a partir de la percepción con la Prof. María del Carmen Aguilar, en análisis musical con el Prof. Néstor Zadoff y de dirección coral con el Maestro Antonio Russo. Entre 1992 y 1993 realizó



estudios de Música Sacra en el Instituto Episcopal de Speyer, Alemania, obteniendo el título de "Músico de Iglesia". En 1993 realizó cursos de especialización en rítmica en el Instituto Orff de Austria. Desde 1999 es Profesora Titular de la Cátedra Lenguaje Musical en la Escuela de Música de la U.N.S.J. donde realiza tareas de docencia e investigación en el campo de la Audioperceptiva.

**María Fernanda Figueroa** es profesora en Ciencias de la Educación, egresada de la FFHA-UNSJ, y se desempeña como docente en el nivel medio y superior, terciario y universitario en diversas instancias de formación. Trabajó como integrante de diversos proyectos de investigación de dicha UNSJ- FFHA entre los cuales se menciona: "Discurso vs. Realidades en propuestas innovadoras apoyadas en la web en la FFHA de la UNSJ" Aprobado por CICITCA. Director de Proyecto: Olivares, Mario M. Y "Las prácticas docentes en la formación profesional de los educadores musicales" dirigido por la Lic. C. Silva. Actualmente y desde el año 2016 también es profesora adscripta en la cátedra de Práctica III perteneciente al Profesorado Universitario en Música de la FFHA de la UNSJ, y colabora y participa en el desarrollo las actividades y formación correspondiente a estas cátedras de Práctica I, II y III.

**Alejandra García Trabucco**, Master en Música por la University of Cincinnati (EEUU), es Profesora Titular de Oboe en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) y miembro de planta de la Orquesta Filarmónica de Mendoza. Como investigadora categorizada por la Secretaría de Ciencia y Técnica, ha llevado a cabo proyectos dentro de la línea de la pedagogía de los instrumentos musicales y la inserción laboral de los egresados en Licenciaturas Musicales. Ha presentado trabajos en Argentina, Ecuador, México, EEUU, Italia y Reino Unido. Su libro "Oboe para descubrir. Propuesta pedagógica para el estudio del Oboe" (EDIUNC, 2013) es utilizado en diversas escuelas en Latinoamérica. Desde 2012 imparte un Curso de Posgrado como profesora visitante en la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes en la Universidad de las Artes (ISA) de La Habana, Cuba.

**María Cristina Genovese** es Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Filosofía y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo; Magister en Metodología de la Investigación de la Investigación Científica por la UNSJ y Doctora en Filosofía, Mención Filosofía Política por la Universidad de Chile. En la FFHA, se desempeñó como Secretaria de Investigación y Creación y en otros cargos de gestión. Fue Prof. Titular Efectiva en Problemática Filosófica y Filosofía Moderna, Co-directora en numerosos proyectos de Investigación acreditados en el Instituto de Filosofía; dictó cursos de posgrado y de extensión. Ha sido Evaluadora externa por la CONEAU, por el FONCyT del Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación Productiva, y por la UBA. Ha sido coeditora y coautora de numerosos libros: *Estudios sobre la Filosofía en la Universidad; La Educación Transversal. Un desafío a la eficacia pedagógica; "El Pensamiento Latinoamericano en la Universidad; Discurso Filosófico y Futuro; Nuevos modos de pensar al sujeto político desde la tensión universal/particular; Filosofía y*





*educación en nuestra América. Políticas, escuelas, infancias; Ideas e imaginarios para una política actual de integración de América Latina; Tramas de la biopolítica; Algunas cuestiones de la Filosofía Política actual.*

**Yanet Gericó** es Profesora de Grado Universitario en Teorías Musicales por la FAD-UNCuyo, y Técnica-Instrumentista: Violín por el Conservatorio Provincial de Bahía Blanca, cursa actualmente la Carrera de Posgrado Especialización en docencia Universitaria en la FFyL-UNCuyo. Como instrumentista ha integrado distintas agrupaciones. Desde 2014 se desempeña como violinista en Camerata San Juan (Ministerio de Turismo y Cultura). Como docente se desempeñó diversos ámbitos y niveles educativos. Realizó adscripciones como alumna y como graduada en cátedras de la Facultad de Artes de la UNCuyo y el Departamento de Música de la FFHA de la UNSJ. Actualmente es docente de “Didáctica de la música I” de la carrera “Profesorado en Música” en el Instituto Superior de Formación Docente “Santa Cecilia”. Desde 2009 participa de proyectos de investigación en la UNCuyo y UNSJ. Fue becada por la FAD y por la SeCTyP (UNCuyo). Participa activamente en encuentros de investigación académica.

158

**María Inés Graffigna** es egresada del Departamento de Música de la F.F.H.A. de la U.N.S.J. con los Títulos de Maestra de Música y Profesora Universitaria de Educación Musical. Se perfeccionó en Buenos Aires con el Maestro Antonio Russo y Néstor Zadoff en Dirección Coral, y Audioperceptiva y Análisis Musical con la Profesora María del Carmen Aguilar. Estuvo a cargo de la Vice-dirección del Dpto. de Música desde septiembre el año 2005 al 2008 y a cargo de la Dirección del mismo desde septiembre el 2008 hasta septiembre del año 2012. Ha actuado como jurado de varios concursos docentes universitarios, integrado comisiones académicas, de Planes de estudio y organizado-coordinado numerosas en actividades de extensión. Actualmente es Profesora Adjunta de la Cátedra de Canto Coral del Nivel Preuniversitario, Lenguaje Musical y Dirección coral I y II del Nivel Universitario en el Dpto. de Música de la UNSJ.

**Mónica Graciela Lucero** es Profesora Universitaria en Educación Musical y Magister en Psicología de la Música –Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de la Plata. Es Categoría IV de Investigación. Ha desempeñado diferentes cargos de gestión. Es Profesora Titular con dedicación exclusiva en Producción de Recursos Didácticos en Educación Musical-Educación Musical I, Educación Musical II en el Departamento de Música de la FFHA de la UNSJ. Desde 1984 integra el Coro de Cámara “Arturo Berutti”, dirigido por la Profesora M.E.M. de Blech, participando en numerosos conciertos en salas nacionales e internacionales.

**Guillermo Luppi** es Licenciado en Composición Musical por la Universidad Católica Argentina (2014), y obtuvo el grado de *Research Master* en Musicología en la Universidad de Utrecht (2017). En 2018, comenzará un Ph.D en Musicología en la Duke University (EE.UU.). Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), y de la Sociedad Argentina de



Estudios Medievales (SAEMED). Cuenta con publicaciones en Argentina y en el extranjero, y participó como expositor en congresos de musicología en el país. Su área de investigación concierne especialmente a la influencia de la cultura visual en la música de la Edad Media Tardía, al tango rioplatense, y al análisis formal de la música contemporánea.

**Diego Roberto Madoery** es Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Egresó de la mencionada Facultad con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Doctor en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, con la tesis: “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical de las canciones del periodo 1972-1996”. Trabaja desde el año 1996 como investigador en proyectos relacionados a la Música Popular. Ha publicado artículos en la *Revista Argentina de Musicología* y *Música* del Instituto Superior de Música de la U.N.L. Es miembro de la IASPM-AL (Rama Latinoamericana de la Asociación de Estudios de Música Popular) y Presidente de la Asociación Argentina de Musicología por el periodo 2017-2018.

**Silvina Luz Mansilla** es Coordinadora e investigadora del Área Música del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, se doctoró en Historia y Teoría de las Artes por la misma universidad. Es Musicóloga graduada de la Universidad Católica Argentina y Profesora de Piano por el Conservatorio Nacional "López Buchardo". Directora del Área Musicología del Doctorado en Música de la Universidad Católica Argentina, ha dirigido y dirige equipos de investigación, tesis y becarios. Docente de grado y posgrado. Fue investigadora del Instituto Nacional de Musicología entre 2010 y 2016. Autora de varios libros, dirigió volúmenes colectivos y editó revistas especializadas. Ha publicado más de treinta artículos con referato, además de unos cuarenta aportes entre capítulos de libro y entradas en diccionario. Miembro fundador de la Asociación Argentina de Musicología, se desempeñó como secretaria, fiscalizadora y presidente de su Comisión Directiva. Es miembro de la Sociedad Internacional de Musicología.

**Stella Maris Mas** es egresada de la UNSJ como Maestra de Música, Profesora Universitaria y Licenciada en Educación Musical con distinciones. Es Magister en Didáctica de la Música por la Universidad CAECE de Buenos Aires. Docente desde 1994, ejerció su profesión en todos los niveles educativos. Profesora de “Proyectos educativos y artísticos” del Departamento de Música de la FFHA - UNSJ; asimismo de “Música y su didáctica” - carreras de Institutos de Formación Docente -Ministerio de Educación de San Juan-. Actualmente Subdirectora del Departamento. Investigadora desde 2002 participando de convocatorias INFOD, PICTO, CICITCA. Directora de Proyectos de Investigación y Creación desde 2016 y de un Proyecto CONEX (2017-2018). Dicta talleres y cursos para docentes convocada por diversas instituciones. Participa y organiza en Eventos Científicos y Pedagógicos, publica artículos de alcance nacional e iberoamericano. Promueve la divulgación de música mediante proyectos artísticos y didácticos.



**Fátima Graciela Musri** es Doctora en Artes (UNCórdoba), Magister en Historia (UNSJ) y en Arte latinoamericano (UNCuyo). Egresó como Profesora en Teorías Musicales (UNCuyo) y Profesora Nacional de Piano (Instituto Cuyano de Cultura Musical de Mendoza). Es Profesora Titular Efectiva de Historia de la Música, Artes Contemporáneas, y Coordinadora del Gabinete de Estudios Musicales (Departamento de Música, FFHA, UNSJ). Dirige proyectos de investigación desde 1994, obtuvo un PICTO subsidiado por FONCyT (2011-2015) y participa en proyectos de la UBA, UNA y UNCuyo. Fue Vicepresidente de la *Asociación Argentina de Musicología*, editó su *Boletín electrónico* (2015-6), la *Revista Argentina de Musicología* y la *Revista Música* de la UNLitoral. Publicó artículos en revistas nacionales y extranjeras, videos, CD y libros de historia local de la música, instrumentos arqueológicos, músicos inmigrantes y compositores contemporáneos. Es miembro activo de la *International Musicological Society* y de ARLAC-IMS (Asociación Regional para América Latina y el Caribe).

160

**Gabriela Alicia Ortega** es egresada del Departamento de música de la FFHA – UNSJ como Profesora Universitaria de Educación Musical. Es Magíster en Psicología de la Música, egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Presentó su tesis de maestría “La comprensión de la estructura musical. La representación utilizada por niños entre 10 y 11 años” dirigida por la Dra. Silvia Malbrán. Se desempeña como docente investigador en la UNSJ. Es profesora adjunta en la cátedra de Lenguaje musical del Departamento de Música de la FFHA – UNSJ.

**Sonia Parisí** cursó estudios de grado en la FFHA, un posgrado en la Universidad Tres de Febrero UNTREF, donde obtuvo la Diplomatura en Gestión Social y Cultural. Realizó un Posgrado en Marketing Estrategias y Tendencias en la FACSO-UNSJ. Cursó la Maestría en Artes en la Universidad Nacional de Chile de donde egresó con el Título de Magíster en Artes – Mención Artes Visuales. Cumple funciones docentes en el Departamento de Música de la FFHA-UNSJ. Conformó equipo de investigación-creación en el Centro de Creación de Artes Visuales y Museo Tornambé. Se desempeña como personal técnico-extensionista en el Instituto de Expresión Visual. En la sede de la AMPUNSJ (Asociación Mutual del Personal de la UNSJ) está a cargo de la gestión del espacio de exposición y venta de obra de artistas locales y de la gestión del espacio de dictado de talleres artísticos, donde personalmente dicta un taller de pintura a la acuarela. Se dedica fundamentalmente a la gestión cultural en el área de las artes visuales.

**Clarisa Eugenia Pedrotti** es Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Profesora en Educación Musical por la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la UNC y es miembro del Equipo de Musicología Histórica (SECyT, UNC) bajo la dirección de Leonardo Waisman y Marisa Restiffo. Ha desarrollado pasantías de investigación en el CENIDIM (México) junto a Aurelio Tello. Fue becaria de la Fundación Carolina en el *Curso de Musicología para la*



*Preservación del Patrimonio Artístico Iberoamericano* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Participa activamente en reuniones científicas de la disciplina en Argentina, Bolivia, Perú, México y España. Sus trabajos fueron publicados por reconocidas revistas de América y España.

**Ana Cristina Pontoriero** es Profesora Universitaria en Educación Musical (UNSJ, 2013). Desde entonces trabajó en el nivel maternal, inicial, primario y secundario en diversas escuelas de carácter estatal y privado. En los años 2016-2017 integró los siguientes proyectos de investigación y creación aprobados por CICITCA: *Los Aires Nacionales de Arturo Berutti* dirigido por F. G. Musri; y *Las prácticas docentes en la formación profesional de los educadores musicales* dirigido por C. Silva. En los mismos, realizó tareas de difusión en congresos, jornadas y encuentros científicos a nivel provincial y nacional. Actualmente es jefa de trabajos prácticos en Cátedras de Práctica I, II y III del Profesorado Universitario en Música (FFHA, UNSJ); y becaria co-financiada por CONICET/UNSJ para realizar el Doctorado en Educación en la UCCuyo (San Juan), bajo la dirección de la Dra. F. G. Musri, y desarrolla tareas de investigación en el Gabinete de Estudios Musicales de la FFHA-UNSJ.

**Elvira Josefina Rovira** es Profesora en piano egresada de la Universidad Nacional de San Juan, Magister en Arte Latinoamericano, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha participado de diferentes proyectos de investigación en el Gabinete de Estudios Musicales (UNSJ) desde el año 2000, bajo la dirección de la Dra. Fátima Graciela Musri. Realizó trabajos de investigación que han sido publicados como capítulos de libros y presentados en diferentes congresos. Forma parte del equipo de investigación del actual proyecto *Las óperas de Arturo Berutti*, dirigido por Fátima Graciela Musri (2018-19) aprobado por evaluación externa. Se desempeña como profesora de Lenguaje Musical y Armonía en las carreras de Intérprete Musical (Pre- universitario) y en el Profesorado y Tecnicatura en Canto e Instrumento (Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de San Juan). Es Profesora de Piano en el Centro Polivalente de Arte.

**César Alejandro Sánchez** egresó de la UNSJ como Profesor de Canto. Es Profesor Titular Interino Cátedras de Canto y actual Director del Departamento de Música de la FFHA (UNSJ). Profesor Titular Exclusivo Efectivo por concurso: Director coro polifónico de la UNLaR y Profesor Titular Canto orientado 1 a 4 en el IFDAC Mario Crulcich. Ha realizado cursos de perfeccionamiento, como 1° y 7° Curso Nacional de Canto Lírico en Instituto Superior de Arte del Teatro Colón; Seminarios de Posgrado en la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX (UNCuyo). Es director de coros: UDAP delegación Sarmiento; Coral el Zonda Universidad de Adultos Mayores. Integró coros: Vocacional, Universitario, Villicum, entre otros. Fue jurado en concursos de cargos efectivos. Director e integrante de proyectos de investigación. Categoría IV como docente-investigador. Premio Universidad medalla de oro y diploma de honor: Mérito a la labor educacional y cultural. UNLaR.



**María Alejandra Silnik**, Magister en Creatividad Aplicada por la Universidad de Santiago de Compostela (España), es Profesora de Trabajo Corporal I y II en la Carrera de Musicoterapia de la Universidad “Juan Agustín Maza” (Mendoza, Argentina). Imparte talleres de trabajo corporal basado en la Eutonía en instituciones y en forma privada. Como investigadora, ha llevado a cabo numerosos proyectos subsidiados por la Universidad Nacional de Cuyo y ha presentado ponencias y talleres en países de Latinoamérica y Europa. Desde 2012 imparte un Curso de Posgrado como profesora visitante en la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes en la Universidad de las Artes (ISA) de La Habana, Cuba.

162

**Carina Susana Silva** es Profesora Universitaria y Licenciada en Educación Musical, ambos títulos otorgados por la UNSJ. Desde el año 2000 hasta la fecha se ha desempeñado como docente de educación musical en diferentes niveles del sistema educativo de la provincia. Es profesora del Departamento de Música de la FFHA-UNSJ, desde 2003 ejerce como Profesora Titular de las Cátedras Práctica I, II y III del Profesorado Universitario en Música y profesora JTP de Lenguaje Musical en el Nivel Preuniversitario. Es investigadora de la UNSJ participando en diferentes proyectos de investigación desde el año 2004 como integrante docente y como directora desde el año 2013 hasta la fecha. Ha participado como expositora y organizadora en diferentes actividades de difusión científica, realizadas en universidades y otros organismos, dentro y fuera de la provincia. Ha dictado cursos y talleres para docentes de educación musical. Actualmente cursa el Doctorado en Educación en la UCCuyo.

-&-



## COMISIÓN DE LECTURA

Mag. Patricia Blanco

Prof. Vilma del Valle García

Prof. José Manuel Villanueva Ijano

163

## COMISIÓN ORGANIZADORA

Dra. Fátima Graciela Musri

Prof. Juan José Olguín

Lic. María Soledad Vega

## COMISIÓN DE APOYO

Mag. Stella Maris Mas

Mag. Flavia Edith Carrascosa

Leonardo Tello Peralta

## COLABORADORES

Prof. Silvana Milazzo, Mag. Gabriela Ortega, Prof. Alicia Inés Ambi,

Prof. Ana Cristina Pontorriero Palmero, Sandra Salas,

Nadia Pamela Vera, Abel Herrera, Oleksandr Zuzuk

### Avales

Aval del Consejo Directivo de la FFHA por Resolución N° 33/18-CD-FFHA.

Aval del Ministerio de Educación de la Provincia por Resolución Ministerial N° 5702 - ME - 2018